



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Meubeltapisserieën in de Nederlanden en Frankrijk vanaf de late middeleeuwen tot 1900 : aspecten van productie, iconografie, distributie en gebruik

Mertens, W.J.J.

Citation

Mertens, W. J. J. (2008, February 20). *Meubeltapisserieën in de Nederlanden en Frankrijk vanaf de late middeleeuwen tot 1900 : aspecten van productie, iconografie, distributie en gebruik*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/12606>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/12606>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Meubeltapisserieën in de Nederlanden en Frankrijk vanaf de late middeleeuwen tot 1900

Aspecten van productie, iconografie, distributie en gebruik

Wim J.J. Mertens



omslag
Jean-François de Troy
A la table de toilette
detail, Frankrijk, ca. 1727, doek.
Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (VSA)
Uit: Thornton 1986

Meubeltapisserieën in de Nederlanden en Frankrijk
vanaf de late middeleeuwen tot 1900

Aspecten van productie, iconografie, distributie en gebruik

Wim J.J. Mertens

Meubeltapisserieën in de Nederlanden en Frankrijk vanaf de late middeleeuwen tot 1900

Aspecten van productie, iconografie, distributie en gebruik

Proefschrift

ter verkrijging van

de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,

op gezag van Rector Magnificus prof. mr. P.F. van der Heijden,

volgens het besluit van het College voor Promoties

te verdedigen op woensdag 20 februari 2008

klokke 15:00 uur

door

Wim Joanna Julien Mertens

geboren te Turnhout (België)

in 1969

Promotiecommissie:

Promotor: Prof. dr. C. W. Fock, Universiteit Leiden

Referent: Prof. dr. A. Bergmans, Universiteit Gent (België)

Overige leden:

Prof. dr. K. Brosens, Katholieke Universiteit Leuven (België)

Prof. dr. P. Hecht, Universiteit Utrecht

Prof. dr. T.M. Eliëns, Universiteit Leiden

Aan mijn dierbare ouders

Dankwoord

Steeds mocht ik rekenen op de bereidwillige hulp van de medewerkers van archieven, bibliotheken en musea die ik in de voorbije jaren heb bezocht. Bij deze wil ik hen graag mijn dank betuigen. Ook de vele collegae die, dikwijls spontaan, hielpen bij het oplossen van vragen en mij advies gaven, wil ik oprecht bedanken. Hun hulp was van grote waarde. Bovendien mocht ik, behalve in hun kennis, niet zelden delen in hun vriendschap. Zonder de anderen in de schaduw te plaatsen, zou ik toch enkelen onder hen voor het voetlicht willen brengen: mevrouw Clara Vanderhenst, conservator van de collectie Smidt van Gelder te Antwerpen en mevrouw Mireille Madou, hoogleraar op rust, voor het effenen van de weg voor het opstarten van mijn onderzoek aan de Universiteit Leiden; mevrouw Hillie Smit, onderzoeker aan het Kunsthistorisch Instituut van de Universiteit Leiden en mevrouw Frieda Sorber, conservator van de historische collectie van het Modemuseum te Antwerpen, voor de kennisoverdracht en momenten van reflectie en discussie; mevrouw Elisabeth Conran, directeur op rust en mevrouw Joanna Hashagen, *Keeper of Textiles* van het *The Bowes Museum* in Barnard Castle, voor het toegankelijk maken en tonen van de uitgebreide collectie meubeltapisserieën en voor de warme gastvrijheid; de heer Arnauld Brejon de Lavergnée, directeur van de *Mobilier national* te Parijs, voor het vriendelijk verlenen van de toegang tot de historische archieven van de manufactures van de Gobelins en Beauvais. Ik kreeg er de volledige en hartelijke medewerking van mevrouw Liliane Lerable en de heer Jean Vittet.

Dit onderzoek was niet mogelijk geweest zonder het mecenaat van mijn dierbare ouders en wijlen mijn grootouders. Aan hen ben ik het meest dank verschuldigd, en tenslotte aan vrienden en familie, voor hun luisterbereidheid, geduld en onvoorwaardelijke steun en genegenheid.

Inhoudstafel

Band I

Inleiding p. 8

Hoofdstuk I. Meubeltapisserieën in de Nederlanden en in Frankrijk bij het einde van de veertiende en in de vijftiende eeuw p. 13

I.1. De textiele kamer p. 13

I.2. De productieplaatsen: het graafschap Vlaanderen, het zuidelijk deel van het hertogdom Brabant en het Ile-de-France p. 18

I.3. De voorstellingen op meubeltapisserieën en hun bronnen voor de inhoud p. 23

Historische voorstellingen p. 24

Voorstellingen uit de middeleeuwse hoofse minneliteratuur en allegorieën p. 27

Voorstellingen gebaseerd op de middeleeuwse pastourelles en bergeries p. 33

Voorstellingen van fabelwezens, planten en dieren p. 38

Voorstellingen van jachten en tornooien p. 43

I.4. De patroonschilders, de tapisserieontwerpen en -patronen, en hun visuele bronnen p. 48

I.5. De distributie en het gebruik van meubeltapisserieën in de late veertiende en de vijftiende eeuw p. 52

De tapisseriehandelaars p. 52

De cliëntèle p. 54

De kamerdistributie p. 55

Het gebruik van meubeltapisserieën p. 57

De uitmontering en het onderhoud van textiele kamers p. 59

De plaats van meubeltapisserie ten opzichte van ander interieurtextiel p. 63

Hoofdstuk II. Meubeltapisserieën in de Nederlanden en in Frankrijk in de zestiende eeuw p. 74

II.1. De evolutie in de onderscheiden vormen van meubeltapisserie p. 74

Bedgarnituren p. 74

Kussens en bankkleden p. 79

Tafelkleden en buffetkleden p. 82

Schouw-garnituren p. 87

Troonhemels p. 89

II.2. De productieplaatsen p. 94

II.2.1. De Nederlanden p. 94

Zuidelijke Nederlanden p. 94

Noordelijke Nederlanden p. 103

II.2.2. Frankrijk p. 105

II.3. Het ontstaan van nagelvaste tapisserie stoelbekledingen p. 109

De opgemaakte stoel in de zestiende eeuw p. 109

De eerste archivalische sporen van tapisserie stoelen in de Nederlanden circa 1550 p. 112

Hoofdstuk III. Meubeltapisserieën in de Nederlanden in de zeventiende eeuw p. 115

III.1. De nieuwe inhoud van het begrip 'kamer', en het tapisseriebezit in de Nederlanden p. 115

III.2. Van een tapisserie stoel naar een gestandaardiseerde tapisserie stoelenset bij het einde van de zeventiende eeuw p. 121

De eerste tapisserie stoelen en hun plaats in het interieur p. 121

De opkomst van de tapisserie stoelenset p. 122

De tapisserie stoelenset samen met wandtapijten p. 124

Assorterende tapisserie stoelensets en wandtapijten p. 126

De opmaak van het tapisserie zitensemble p. 129

III.3. De productieplaatsen van meubeltapisserie in de Nederlanden in de zeventiende eeuw p. 132

De Zuidelijke Nederlanden p. 132

De Noordelijke Nederlanden p. 140

III.4. De voorstellingen op Zuid- en Noord-Nederlandse meubeltapisserieën: bloemen en vruchten, wapens, dieren, historietaferelen en allegorieën p. 144

	<i>Bloemen en vruchten</i> p. 144
	<i>Wapens en dieren</i> p. 147
	<i>Historietaferelen en allegorieën</i> p. 149
	<i>De onderliggende betekenislagen van de voorstellingen</i> p. 155
III.5.	De patroonschilders en hun bronnen p. 161
	<i>De patroonschilders</i> p. 161
	<i>Visuele bronnen</i> p. 163
	<i>Bronnen voor de inhoud</i> p. 166
III.6.	Het gebruik van tapisserie ten opzichte van goudleer en ander interieurtextiel p. 168
	Hoofdstuk IV. Meubeltapisserieën in Frankrijk in de zeventiende eeuw en het eerste kwart van de achttiende eeuw p. 174
IV.1.	Het tapisseriebezit in Frankrijk p. 174
IV.2.	De productieplaatsen: Parijs, Beauvais en de Marche p. 181
	<i>Parijs</i> p. 181
	<i>Beauvais</i> p. 184
	<i>De Marche: Aubusson, Felletin & Bellegarde</i> p. 186
IV.3.	De opkomst van Franse meubeltapisserieën bij het einde van de zeventiende eeuw p. 189
IV.3.1.	De Parijse ateliers p. 189
	<i>Meubeltapisserieën met monogrammen en grotesken</i> p. 189
	<i>Meubeltapisserieën met een dessin de la Chine</i> p. 197
	<i>Meubeltapisserieën met Flora en met fabels</i> p. 199
	<i>Meubelpatronen voor zitbanken geïnspireerd op Don Quichotte</i> p. 201
	<i>Een koninklijke troonhemel met bloemen</i> p. 206
IV.3.2.	Beauvais p. 207
	<i>Meubeltapisserieën met menselijke figuren, met bloemen en met papavers</i> p. 208
IV.3.3.	De Marche p. 213
IV.4.	De bronnen voor de Franse tapisseriepatronen p. 215
IV.4.1.	Een aristocratische levenshouding als aanzet voor de laatzeventiende-eeuwse en vroege achttiende-eeuwse Franse meubeltapisserieën p. 215
	<i>De ontwerpers van de compositieschema's: Jean I Bérain en Claude III Audran</i> p. 215
	<i>Honnêteté als voedingsbodem voor een nieuwe vormtaal</i> p. 216
IV.4.2.	Bronnen voor de inhoud p. 217
	<i>Fabelliteratuur</i> p. 218
	<i>Romanliteratuur</i> p. 220
	<i>Allegorieën</i> p. 221
IV.4.3.	Visuele bronnen p. 222
	<i>Prentenbundels</i> p. 222
	<i>Boekillustraties</i> p. 225
	Hoofdstuk V. De dageraad van de Franse hegemonie in het tweede kwart van de achttiende eeuw p. 227
V.1.	De gangmakers: de koninklijke manufacturen van de Gobelins en Beauvais p. 227
V.1.1.	De Gobelins p. 227
	<i>Meubeltapisserieën naar Jean-Baptiste Blin de Fontenay en naar Pierre-Josse Perrot</i> p. 227
	<i>Drie tapisserie zitbankbekledingen naar ontwerpen van Claude III Audran, Pierre-Josse Perrot en Jean-Baptiste Oudry</i> p. 230
	<i>Een zitameublement met De Vier Werelddelen naar Pierre Lenfant en Charles Eisen</i> p. 233
V.1.2.	De satellieten van de Gobelins: de productie van meubeltapisserieën door de weverondernemers buiten de koninklijke manufactuur, en door wevers en ex-wevers van de Gobelins p. 236
V.1.3.	Beauvais p. 238
	<i>De stopzetting van de productie van meubeltapisserieën onder het bestuur van Noël-Antoine Mérou en de herneming ervan met Nicolas Besnier en Jean-Baptiste Oudry</i> p. 238
	<i>Meubeltapisserieën met fabels</i> p. 240
	<i>Meubeltapisserieën met bloemen en met vruchten</i> p. 244

- V.2. De navolgers: de tapisserieateliers van Aubusson en Felletin p. 246
- V.2.1. Nieuwe statuten in 1732 als onderdeel voor de heropleving van de tanende tapisserienijverheid in Aubusson in het tweede kwart van de achttiende eeuw p. 246
- V.2.2. De productie van meubeltapisserieën p. 249
- V.2.3. De patronen: bloemen, fabels en chinoiserieën p. 254
 - Patronen met bloemen* p. 256
 - Patronen met fabels* p. 259
 - Patronen met chinoiserieën* p. 260
- Hoofdstuk VI. De eerste bloeiperiode van de Franse meubeltapisserie in de tweede helft van de achttiende eeuw p. 263**
- VI.1. De Gobelins p. 263
- VI.1.1. Meubeltapisserieën naar ontwerpen van François Boucher p. 264
 - Patronen met plattelandskinderen* p. 264
 - Patronen met voorstellingen van De Kunsten* p. 272
- VI.1.2. Meubeltapisserieën met fabels en dieren naar Jean-Baptiste Oudry p. 275
- VI.1.3. Meubeltapisserieën naar ontwerpen van Maurice Jacques, Louis Tessier en Joseph-Laurent Malaine p. 279
 - Patronen met bloemen en ornamenten* p. 279
 - Patronen met bloemen op een imitatiedamasten fond* p. 283
- VI.2. Beauvais p. 290
- VI.2.1. De Beauvais meubeltapisserieën bij het midden van de achttiende eeuw: fabels en diervoorstellingen p. 290
- VI.2.2. De toenemende aandacht voor assorterende ameublementen in de tweede helft van de achttiende eeuw: pastorales, allegorieën en genretaferelen p. 293
 - La Noble Pastorale* p. 293
 - Les Jeux russiens* p. 296
 - Les Amusements de la campagne* p. 298
 - Les Convoies militaires* p. 300
 - L'Education* p. 303
 - Les Pastorales à draperies* p. 303
 - Les Arts et les Sciences en Les Quatre Parties du Monde* p. 306
 - De Geschiedenis van Alexander* p. 308
- VI.2.3. Meubeltapisserieën met dieren tijdens de tweede helft van de achttiende eeuw p. 309
- VI.2.4. Meubeltapisserieën met bloemen, met lofwerk en met ornamenten tijdens de tweede helft van de achttiende eeuw p. 312
- VI.3. De Marche: Aubusson en Felletin p. 320
- VI.3.1. De productie van meubeltapisserieën in de Marche in de tweede helft van de achttiende eeuw p. 321
- VI.3.2. De patronen p. 327
 - Bloempatronen* p. 329
 - Patronen met dieren en met fabels* p. 333
 - Patronen met menselijke figuren: chinoiserieën, allegorieën en pastorales* p. 340
- Hoofdstuk VII. Meubeltapisserieën in het interieur, de cliëntèle, en de rol van de stoffeerder in Frankrijk in de achttiende eeuw p. 352**
- VII.1. De plaatsing van tapisserie ameublementen in het interieur p. 352
- VII.2. Het gebruik van tapisserie ameublementen p. 356
- VII.3. De cliëntèle p. 360
- VII.4. De taken van de stoffeerder en diens aandeel in de distributie van meubeltapisserieën p. 362
 - De taken van de stoffeerder* p. 362
 - De distributie van tapisserieën en het aandeel van de stoffeerder hierin* p. 364
- Hoofdstuk VIII. Meubeltapisserieën in de Nederlanden tijdens de achttiende eeuw p. 370**
- VIII.1. Zuidelijke Nederlanden p. 370
- VIII.1.1. Brussel p. 371
 - Haardschermen met mythologische voorstellingen* p. 372
 - Meubeltapisserieën met voorstellingen naar Teniers* p. 373

VIII.1.2. Oudenaarde p. 376

VIII.1.3. Doornik p. 378

VIII.2. Noordelijke Nederlanden p. 381

Wapenkussens p. 381

Hoofdstuk IX. Franse meubeltapisserieën in de eerste helft van de negentiende eeuw p. 383

IX.1. Een nieuw statuut voor de manufacturen van de Gobelins en Beauvais p. 383

IX.2. De productie van meubeltapisserieën in de Gobelins van bij het einde van de achttiende eeuw tot aan de val van het Empire in 1814 p. 385

IX.3. De productie in manufactuur van Beauvais na de Franse revolutie tot aan de val van het Empire p. 389

De herneming van oude patronen p. 389

De vernieuwing van de patronen: keizerlijk classicisme p. 394

IX.4. Meubeltapisserieën in de Gobelins tijdens de Restauratie (1814-1830) en de Julimonarchie (1830-1848) p. 399

IX.5. De consolidatie van Beauvais als manufactuur van meubelbekledingen tijdens de Restauratie en de Julimonarchie p. 403

De productie en de patronen tijdens de Restauratie: classicisme p. 404

De productie en de patronen tijdens de Julimonarchie: historisme p. 411

Evoluties in het patroonontwerp in de eerste helft van de negentiende eeuw p. 419

IX.6. De tapisserienijverheid in de Marche na de Franse revolutie, tijdens het Directoire, het Consulaat en het Empire p. 421

Vernieuwingen in de alentours p. 427

IX.7. De productie en de patronen van meubeltapisserieën in de Marche tijdens de Restauratie en de Julimonarchie p. 430

Traditionele voorstellingen met plattelandskinderen p. 432

Classicistische patronen p. 433

Boeketten, diervoorstellingen en fabels met classicistische alentours p. 436

Nieuwe tendensen p. 437

Hoofdstuk X. Franse meubeltapisserieën in de tweede helft van de negentiende eeuw p. 440

X.1. De Gobelins p. 440

Tapisserie of knooptapijt ? p. 440

X.2. De manufactuur van Beauvais tijdens de Tweede Republiek (1848-1852) en het Tweede Keizerrijk (1852-1870) p. 444

De productie en de patronen tijdens de Tweede Republiek: historisme en exotisme p. 444

De productie en de patronen tijdens het Tweede Keizerrijk: eclecticisme en natuurgetrouwe boeketten p. 447

X.3. De manufactuur van Beauvais tijdens de Derde Republiek in de laatste drie decennia van de negentiende eeuw p. 458

Bestaande en nieuwe patronen met natuurgetrouwe bloemen, met barokke, rococo en klassieke motieven p. 458

X.4. De Marche: Aubusson en Felletin p. 466

X.4.1. De fabrikanten en hun productie p. 466

X.4.2. De patroonschilders en de patronen p. 472

Patronen met bloemen, band-, lof- en groenwerk p. 477

Patronen met voorstellingen van dieren, fabels en menselijke figuren p. 484

X.5. De machinale tapisserie-imitaties: de *tapisseries de Neuilly* p. 493

Hoofdstuk XI. De distributie en het gebruik van meubeltapisserieën in Frankrijk in de negentiende eeuw p. 496

XI.1. De distributie van meubeltapisserieën p. 496

XI.2. De clientèle p. 504

XI.3. Het gebruik van meubeltapisserieën in Frankrijk in de negentiende eeuw p. 508

Keizerlijke, koninklijke en nationale residenties p. 508

Particuliere woningen p. 512

Hoofdstuk XII. Meubeltapisserieën in België in de tweede helft van de negentiende eeuw p. 518

XII.1. Ingelmunster p. 518

XII.1.1. De samenwerking met de firma Braquenié (1857-1869) p. 518

De productie p. 518

Patronen geïnspireerd op de Franse barok, het rococo en classicisme: bloemen, ornamenten, fabels en pastorales p. 520

De distributie en de clientèle p. 523

XII.1.2. De manufactuur na de samenwerking met de firma Braquenié (1870-1890) p. 525

De productie p. 525

De patronen: voortzetting van de Franse traditie en aansluiting bij de Vlaamse met voorstellingen naar Teniers p. 530

XII.2. Mechelen p. 534

De productie p. 534

De patronen: oude tapisserieën als voornaamste inspiratiebron p. 535

De distributie en de clientèle p. 543

XII.3. Brussel p. 544

Besluit p. 546

Band II

Lijst van archiefafkortingen p. 553

Bibliografie p. 554

Verklarende woordenlijst p. 568

Register van personen p. 572

Register van zaken en onderwerpen p. 584

Register van plaatsaanduidingen p. 612

Addendum

Een kort overzicht van het fabelmotief in de literatuur vóór Jean de La Fontaine, met aansluitend een toelichting bij de traditie van de fabelprenten p. 618

Bijlagen

I. Voorbeelden van tapijtkamers in zestiende-eeuwse Zuid-Nederlandse adellijke boedels p. 620

II. Voorbeelden van meubeltapisserieën in zestiende-eeuwse Zuid-Nederlandse en Noord-Nederlandse boedels p. 621

III. Voorbeelden van meubeltapisserieën in zeventiende-eeuwse Zuid-Nederlandse en Noord-Nederlandse boedels p. 623

IV. Prijzen voor Gobelins tapisserie in lage schering, 1 januari 1748 p. 629

V. Namenlijst van de bevoegde overheden en hun vertegenwoordigers, en van de directeurs, administrateurs, weverondernemers en atelierhoofden van de manufacturen van de Gobelins en Beauvais in de zeventiende, achttiende en negentiende eeuw p. 630

VI. Onkostennota voor de patronen van een Gobelins zitameublement, 1748 p. 635

VII. Rapport aangaande de oprichting van nieuwe tapisseriewerkplaatsen in Frankrijk, en de ontvreemding van weefgarens in de Gobelins, 1752 p. 636

VIII. Rapport aangaande de productie van meubeltapisserieën in Aubusson, 1750 p. 637

IX. Bepaling omtrent merktekens op meubeltapisserieën in Aubusson en Felletin, 1750 p. 638

X. Bepalingen omtrent vier onderscheiden kwaliteiten in meubeltapisserieën in Aubusson en Felletin, 1750 p. 639

XI. Prijslijst van Aubusson armstoelbekledingen, ca. 1750 p. 640

XII. Overzicht van de titels van Bouchers meubelpatronen met plattelandskinderen voor de Gobelins p. 641

XIII. Onkostennota van Maurice Jacques voor de patronen van een staatsiebed in Gobelins tapisserie, 1771 p. 643

XIV. Onkostennota van Louis Tessier voor de patronen van een zitameublement in Gobelins tapisserie, 1777 p. 644

XV. Titels en bronnen voor het Beauvais ameublement *La Noble Pastorale* (1755-ca. 1757) p. 645

XVI. Titels en bronnen voor het Beauvais ameublement *Les Jeux russiens* (1767-1770) p. 646

XVII. Titels en bronnen voor het Beauvais ameublement *Les Amusements de la campagne* (1770-1772) p. 647

XVIII. Titels en bronnen voor het Beauvais ameublement <i>Les Convoies militaires</i> (ca.1772-vóór 1780)	p. 649
XIX. Titels en bronnen voor het Beauvais ameublement <i>Pastorales à draperies</i> (1780-ca.1784)	p. 651
XX. Titels en bronnen voor het Beauvais ameublement <i>Les Arts et les Sciences</i> (1786)	p. 653
XXI. Verkooplijst van Beauvais ameublementen, 1781	p. 655
XXII. Lijst met de voornaamste weverondernemers uit Aubusson en Felletin, 1788	p. 656
XXIII. Officiële productiestaat van de manufactuur van Aubusson, 1755	p. 658
XXIV. Officiële productiestaat van de manufactuur van Aubusson, eerste semester 1788	p. 660
XXV. Officiële productiestaat van de manufactuur van Felletin, 1780-1781	p. 661
XXVI. Titels en bronnen voor het ameublement <i>La Tenture chinoise</i> , geweven in de Marche vanaf 1754	p. 662
XXVII. Titels en bronnen voor het ameublement met plattelandskinderen geïnspireerd op Boucher, geweven in de Marche, na 1760	p. 663
XXVIII. Titels en bronnen voor het ameublement met plattelandskinderen naar Huet, geweven in de Marche vanaf ca. 1784	p. 664
XXIX. Inventaris van de voorraden en tapisserieën op de getouwen in Beauvais, 1796	p. 665
XXX. Inventaris van de overbrenging van Beauvais tapisserieën naar de Gobelins, 1797	p. 667
XXXI. Inventaris van de overbrenging van Beauvais tapisserieën van een Parijse meubelhandelaar naar de Gobelins, 1800	p. 669
XXXII. Lijst van Beauvais ameublementen uitgekozen ter aankleding van de nationale paleizen, 1802	p. 671
XXXIII. Nota aangaande de voltooiing van tapisserie ameublementen uitgekozen ter aankleding van het paleis van Saint-Cloud, 1802	p. 672
XXXIV. Lijst van Beauvais ameublementen uitgekozen ter aankleding van de keizerlijke paleizen, 1805	p. 673
XXXV. Onkostennota van Laurent voor Beauvais meubelpatronen, 1810	p. 674
XXXVI. Productiestaat van de manufactuur van Beauvais, 1814-1819	p. 675
XXXVII. Lijst van private aankopen en geschenken in de manufactuur van Beauvais, 1832-1849	p. 676
XXXVIII. Uittreksel van een rapport over de tapisserienijverheid in Aubusson, 1801	p. 680
XXXIX. Uittreksel van een patroneninventaris van de manufactuur Tabard, 1896-1900	p. 681
XL. Factuur van de firma Sallandrouze Lamornaix voor een koninklijke bestelling, 1845	p. 682
XLI. Lijst van kleurstoffen, uittreksel van de bedrijfsinventaris van de manufactuur van Ingelmunster, 1868	p. 683
XLII. Patroneninventaris van de manufactuur van Ingelmunster, 1870-1871	p. 684
XLIII. Lijst met fiches aangaande de meest toonaangevende ameublementen geweven in de manufacturen van de Gobelins en Beauvais tijdens de negentiende eeuw	p. 687
Samenvatting/Sommaire	p. 715
Afbeeldingen	
Curriculum vitae	

Inleiding

De kiem voor dit proefschriftonderzoek lag in een leemtegevoel dat optrad naar aanleiding van een verkennend onderzoek omtrent meubelen met een bekleding in tapisserie. Gaandeweg werden hierin meerdere zaken duidelijk. Vooreerst was de beschikbare literatuur over het onderwerp beperkt. In de regel werd meubeltapisserie in de marge behandeld in de grotere naslagwerken betreffende tapisserie, en de aangeboden informatie bleef vaak algemeen. De hoofdaandacht ging telkens uit naar wandtapijten. Resultaten van meer diepgaand onderzoek konden wel worden aangetroffen in kortere bijdragen in wetenschappelijke tijdschriften, in tentoonstelling- en bestandscatalogi van musea. Maar in zulke publicaties ontbreekt vaak een bredere context. Hieruit groeide de idee om een studie te wijden specifiek aan meubeltapisserie waarbij niet enkel zou worden ingegaan op de aspecten van productie en iconografie, maar ook op de distributie, de cliëntèle en het gebruik ervan in een bredere context. Getracht wordt om een zo breed mogelijk beeld te schetsen van het ontstaan, de ontwikkeling en de betekenis van dit textiel, vertrekkend vanuit vaak zeer specifieke gegevens.

Een groep meubeltapisserieën die in vrij grote getale kan worden aangetroffen in openbare en private collecties vormde het startpunt van het onderzoek. Vaak worden deze weefsels gedateerd als zijnde achttiende-eeuws en toegeschreven aan een Franse tapisseriewerkplaats. Behalve zitmeubelen betreft het voornamelijk haardschermen en venstergarnituren. Vrij snel ontstond de indruk dat dateringen en toeschrijvingen niet steeds gerechtvaardigd waren. Om meer klaarheid te krijgen in de problematiek van datering en toeschrijving richtte het onderzoek zich aanvankelijk uitsluitend op de Franse tapisserieproductie. Behalve het verzamelen van literatuur werd aangevat met archiefonderzoek met betrekking tot de Franse tapisseriemanufacturen in de achttiende en de negentiende eeuw. De klemtoon werd gelegd bij de drie voornaamste centra van tapisserieweverij: Parijs, Beauvais, en de Marche. Het archiefonderzoek werd in eerste instantie gevoerd in de *Archives nationales* te Parijs, de *Archives de la ville de Paris*, en in de *Archives départementales de la Creuse* in Guéret.

Aanvullend werden uiteenlopende literaire bronnen geraadpleegd: naslagwerken, catalogi, tijdschriften en kranten, encyclopedieën, woorden- en adresboeken. Dit onderzoek gebeurde voornamelijk in de *Bibliothèque nationale* en *Bibliothèque Forney* te Parijs, en de Koninklijke Bibliotheek en de bibliotheek van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium in Brussel. De resultaten van dit onderzoek vormden de basis voor de verdere studie.

Meubeltapisserie was echter geen Franse achttiende-eeuwse uitvinding. Er was nood aan een toelichting van de voorgeschiedenis ervan. Die wordt gegeven in het eerste, inleidende hoofdstuk. Hierbij werd in overleg met de promotor de keuze gemaakt terug te grijpen naar gepubliceerd bronnenmateriaal, en geen extra archiefonderzoek te doen. In de late negentiende eeuw waren meerdere interessante archieven gepubliceerd met betrekking tot de late veertiende en de vijftiende eeuw, de periode waarin de tapijtweefkunst in West-Europa een bloei kende en er ook reeds meubeltapisserieën werden gemaakt. Tot de belangrijkste bronnen behoren de publicaties van graaf Delaborde, Douet d'Arcq, Jules Guiffrey, Labarte, Alexandre Pinchart, Bernard Prost en Henri Prost. Onder meer de rekeningen en boedelinventarissen van de Franse koningen en prinsen bleken een bijzonder waardevolle bron te zijn, en dienden zodoende als basis voor het onderzoek naar laatmiddeleeuwse meubeltapisserieën: bedgarnituren, kussens, bank- en rugkleden. Behalve bij aspecten van productie en iconografie wordt in dit inleidende eerste hoofdstuk ook stilgestaan bij het omgaan met tapisserie, de distributie en de cliëntèle, en de verhouding van meubeltapisserie tot ander textiel. Hoewel oorspronkelijk ook werd ingegaan op de laatmiddeleeuwse tapisserieproductie in Engeland, Italië, en de Duitse gebieden moest hier toch van worden afgezien. Voor de verdere uitwerking van het verhaal waren deze centra van minder belang. Aansluitend werd beslist om ook de productie van geëmigreerde Franse en Vlaamse wevers naar deze gebieden niet langer in het onderzoek te betrekken. Vanaf dan concentreerde het onderzoek zich uitsluitend op Frankrijk en de Nederlanden, de twee belangrijkste Westerse centra voor tapisserieproductie überhaupt.

In de late middeleeuwen werden deuren soms afgedekt met textiel, wellicht ook met tapisserie. Zeker reeds in de vijftiende eeuw werden hiervoor specifieke tapisserieën geweven. Deze deurvoorhangen vormen een ietwat aparte groep, en ontwikkelden zich wellicht mede uit het

gebruik om in een vertrek vaak ook de deuren met wandtapijten te bedekken. Bij het openen van de deuren werden de wandtapijten opzij gehouden. In de zeventiende en achttiende eeuw werden op zich staande reeksen deurvoorhangen geweven met een eigen beeldprogramma. Pas in de negentiende eeuw werden grotere tapisserie ameublementen geweven waarbij de deurvoorhangen in uiterlijk ook met de overige tapisserieën assorteerden. Enkel in deze hoedanigheid werden de deurvoorhangen in het onderhavige onderzoek betrokken.

Tijdens de zestiende eeuw breidde het tapisseriebezit in Frankrijk en de Nederlanden zich uit over bredere lagen van de bevolking. Specifiek voor de Nederlanden nam het aandeel van kleinere meubeltapisserieën zoals kussens en bedspreien toe. Hier werden ook de eerste archivalische sporen teruggevonden van stoelen met een nagelvaste tapisserie bekleding die dateren van omstreeks 1550. De opkomst van deze nagelvaste opmaak was een scharnierpunt. In het verdere verloop van de tekst gaat de klemtoon steeds nadrukkelijker liggen op tapisserie zitmeubelen.

Na een overzicht van de evolutie van de onderscheiden vormen van meubeltapisserie wordt de tapisserieproductie in de Nederlanden in de zestiende en zeventiende eeuw toegelicht. Hiervoor werd in belangrijke mate een beroep gedaan op de bestaande vakliteratuur. Voor de Zuidelijke Nederlanden waren de publicaties van Guy Delmarcel, Fernand Donnet, Erik Duverger, Eugène-Justin Soil de Moriamé, Martine Vanwelden, Jacqueline Versyp, en Adolphe Wauters de belangrijkste bronnen. Bijkomend werd er onderzoek gedaan in de stadsarchieven van Antwerpen en Oudenaarde. Voor de Noordelijke Nederlanden werd geput uit het naslagwerk van Gerardina van Ysselsteyn en de annex gepubliceerde archivalia, aangevuld met publicaties van Willemijn Fock omtrent tapisseriebezit en interieurinrichting. Belangrijk was de catalogus, verschenen naar aanleiding van een tentoonstelling die liep in het Rijksmuseum te Amsterdam van november 1971 tot januari 1972, *Geweven boeket*, waar voor het eerst uitgebreid en uitsluitend aandacht werd gegeven aan kussens, stoelen, tafelkleden en spreien in Nederlandse tapisserie.

Gepubliceerde archiefdocumenten, waaronder een groot deel boedelinventarissen, waren ook voor deze periode een vruchtbare bron. Interessant voor de Nederlanden zijn de naslagwerken van Sophie Drossaers, Erik Duverger, Willemijn Fock, Theodoor Lunsingh Scheurleer, Michelant, Bert van Dissel en Enno van Gelder. De honderden zeventiende-eeuwse Antwerpse boedelinventarissen die door Duverger werden gepubliceerd, zijn niet alleen de bron bij uitstek om zich een beeld te vormen van het tapisseriebezit in deze stad, maar ze bieden ook informatie over onder meer iconografie, de cliëntèle, de meubeltypes, de ontwikkeling van volledige tapisserie ameublementen, en het samen voorkomen van meubeltapisserieën met wandtapijten. De onderzoeksresultaten werden met enige voorzichtigheid uitgebreid tot andere steden in de Nederlanden, hierbij onder meer steunend op een verwante publicatie omtrent het Rapenburg in Leiden van Fock, Lunsingh Scheurleer en Van Dissel. Ook in dit hoofdstuk wordt behalve aan het aspect van de tapisserieproductie en tapisseriebezit, ingegaan op de betekenis van en de omgang met tapisserie, en de verhouding tot ander interieurtextiel. Onvermijdelijk vertoont het onderzoek omwille van zijn omvang op bepaalde plaatsen en voor sommige deelaspecten het karakter van een steekproef. De neergeschreven bevindingen worden echter met argumenten omkleed en met de nodige voorzichtigheid geponeerd.

In Frankrijk ontstonden in de zeventiende eeuw de manufactures van de Gobelins en Beauvais. In beide manufactures speelde meubeltapisserie aanvankelijk geen rol van betekenis. Dit gold trouwens ook voor de weefateliers in de Marche: Aubusson en Felletin. Zowel voor wat betreft productie als gebruik was meubeltapisserie in Frankrijk toen eerder een marginaal verschijnsel. Voor de ontstaansgeschiedenis en de ontwikkeling van de Franse tapisseriemufactures werd beroep gedaan op de uitgebreide vakliteratuur dienaangaande. Het onderzoek naar het tapisseriebezit werd grotendeels gevoerd op basis van gepubliceerde boedelinventarissen. Bijzonder nuttig was de diepgaande studie van Annick Pardailhé-Galabrun naar de woonsituatie en het leefcomfort in het zeventiende en achttiende-eeuwse Parijs, waarbij een zo representatief mogelijke doorsnede van de toenmalige stadsbevolking werd gemaakt. Pas in de achttiende eeuw werd meubeltapisserie in Frankrijk een factor van betekenis, eerst in de tapisserieateliers in de hoofdstad, op vrij korte termijn gevolgd door Beauvais en Aubusson. Voornamelijk in de tweede helft van de achttiende eeuw ging meubeltapisserie een alsmaar groter aandeel in de totale Franse tapisserieproductie innemen. Op basis van het gevoerde archiefonderzoek in Parijs en Guéret, aangevuld en ondersteund door

vakliteratuur, wordt in vier opeenvolgende hoofdstukken een beeld opgehangen van de productie van meubeltapisserieën in de drie belangrijkste centra, met name de Gobelins, Beauvais en de Marche, en van de distributie, de cliëntèle en het gebruik van deze meubeltapisserieën in het achttiende-eeuwse Frankrijk. Het aangewende archiefmateriaal omvat correspondentie, rekeningen, productiestaten, bedrijfsinventarissen, memoriaalboeken, kladboeken, boedelinventarissen, en losse stukken. Belangrijk voor het aspect distributie en gebruik was een aantal memoriaalboeken van stoffeerders bewaard in het stadsarchief te Parijs. Het naslagwerk van Maurice Fenaille over de Gobelins, en het boek van Jules Badin over Beauvais met annex gepubliceerd archiefmateriaal vormden een belangrijke instap. De meer recente publicaties van Pascal-François Bertrand, Jean Coural en Chantal Gastinel-Coural reikten verder de noodzakelijke basisgegevens aan. Informatie over bewaarde tapisserie ameublementen werd teruggevonden in tentoonstellingcatalogi en bestandscatalogi van musea en collecties, onder meer van het Louvre in Parijs, het *Metropolitan Museum of Art* en de *Frick Collection* in New York, de *Wallace Collection* in Londen en het Rijksmuseum in Amsterdam. Bijzonder waardevol was het onderzoek ter plaatse van de collectie tapisserie meubelbekledingen in *The Bowes Museum* te Barnard Castle in het Verenigd Koninkrijk. Deze collectie van een 120-tal achttiende-eeuwse en vroege negentiende-eeuwse gedemonteerde meubelbekledingen was van onschatbare waarde voor de datering en toeschrijving van gelijkaardige tapisserieën. In de reproductieafdeling van het Kunsthistorisch Instituut te Leiden werden tientallen platen met meubeltapisserieën uit vroege twintigste-eeuwse internationale, vooral Franse, veilingcatalogi voor het iconografisch onderzoek geselecteerd. Bij het begin van de twintigste eeuw bereikte de interesse in meubeltapisserieën bij kunstliefhebbers een waar hoogtepunt, en kwamen er vele ameublementen op de markt. Er werd niet steeds even zorgvuldig met datering en toeschrijving omgesprongen. Juist daarom zijn de catalogi uit deze periode interessant.

In de loop van de achttiende eeuw kampte de tapisserienijverheid in de Nederlanden met steeds grotere moeilijkheden, en kwam uiteindelijk in een neerwaartse spiraal terecht. In tegenstelling tot Frankrijk werden er toen slechts op kleine schaal meubeltapisserieën geweven. Op het einde van de achttiende eeuw zorgde een privaat initiatief in Doornik voor enige opflakkering maar dit bleef beperkt in omvang en tijd. Het onderzoek in de stadsarchieven te Brussel en Oudenaarde, het Algemeen Rijksarchief te Brussel en het Rijksarchief in Doornik leverde voor de Zuidelijke Nederlanden enkele schaarse bijkomende gegevens op. Belangrijker hiervoor waren onder meer de publicaties van Martine Vanwelden en Koenraad Brosens. Voor de Noordelijke Nederlanden was het naslagwerk van Van Ysselsteyn nog steeds de meest aangewezen bron.

In de negentiende en vroege twintigste eeuw beleefde meubeltapisserie een ware bloei, al waren er nu en dan periodes van laagconjunctuur, doorgaans te wijten aan politieke omwentelingen en hiermee samengaande economische crisissen. In Frankrijk weefden de manufacturen van de Gobelins en Beauvais, al naargelang de bestuursvorm, voor de Kroon of de regering. Tientallen ameublementen verlieten de weefgetouwen. De negentiende-eeuwse productie in de Gobelins werd bij het begin van de twintigste eeuw reeds onderzocht door Ferdinand Calmettes. Zijn studie diende als basis. Nog tijdens dit doctoraatsonderzoek werd de productie van Beauvais uit de eerste helft van de negentiende eeuw grondig toegelicht in een tentoonstelling en bijhorende catalogus samengesteld door Chantal Gastinel-Coural. Op basis van het eerder gevoerde archiefonderzoek werden hieraan enkele aanvullingen toegevoegd. Over de Beauvais productie in de tweede helft van de negentiende eeuw bestonden tot hiertoe weinig gepubliceerde gegevens. Aan de hand van onder meer de resultaten van het onderzoek in de *Archives nationales* en in de *Mobilier national* te Parijs wordt de Beauvais productie in deze periode toegelicht. Voor de negentiende eeuw bestaat het archiefmateriaal onder meer uit correspondentie, productiestaten, rekeningen, bedrijfsinventarissen, en arresten allerhande onder meer aangaande leveringen. Bijzonder nuttig zijn de journaals van de *Garde-Meuble*, waarin het binnenkomen en buitengaan van meubeltapisserieën werd genoteerd. Het betreft zowel journaals van het centrale magazijn in Parijs, als die voor de afzonderlijke paleizen. De archieven van de *Garde-Meuble* geven eveneens inzicht in de omgang en het gebruik van deze tapisserie ameublementen. Meer informatie hieromtrent werd teruggevonden in eigentijdse tijdschriften, stoffeerdershandoeken en publicaties over het binnenhuis.

Voor het uittekenen van de evolutie in Aubusson en Felletin werd gebruik gemaakt van archiefmateriaal, eigentijdse studies en artikelen, kranten, verslagen en catalogi van regionale en

ationale nijverheid- en werelttentoonstellingen. Het archiefmateriaal bestond voor de eerste helft van de negentiende eeuw hoofdzakelijk uit enkele overheidsrapporten met productiestaten. Van grote waarde waren de bedrijfsdocumenten van de manufactuur Tabard die in de *Archives départementales de la Creuse* te Guéret worden bewaard. Zij bieden inzicht in de werking van een middelgrote private manufactuur in het laatste kwart van de negentiende eeuw. Het archief van een tweede firma, de manufactuur Braquenié, is eveneens overgeleverd, maar helaas nog niet voor onderzoek toegankelijk.

Nadat in de Zuidelijke Nederlanden de tapisserienijverheid omstreeks het einde van de achttiende eeuw uitdoofde, werd er gedurende meer dan een halve eeuw geen tapisserie meer gemaakt totdat door een privé-initiatief een nieuwe manufactuur werd opgericht te Ingelmunster, in West-Vlaanderen. Dit weefatelier, actief tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw, weefde voornamelijk meubeltapisserieën. Een eerste onderzoek naar dit atelier werd bij het begin van de jaren 1970 gevoerd door Els Maréchal, maar kon slechts gebeuren op een klein deel van de archivalia. Sindsdien is het hele bewaarde archief toegankelijk. Delen ervan werden geraadpleegd in het Rijksarchief te Kortrijk. Een ander deel is privaat en werd ingekeken in Ingelmunster. Dit liet toe om een goed beeld te krijgen van de productie, de distributie en de cliëntèle. Het bedrijfsarchief bevat behalve een uitgebreide zakelijke correspondentie, ook productiestaten, bedrijfsinventarissen en jaarrekeningen.

De Franse firma Braquenié opende in 1870 eveneens een weefatelier in Mechelen. Kort nadien werden enkele andere weefateliers opgericht, waaronder de manufactuur De Wit. Archiefmateriaal kon voor deze ateliers niet worden geraadpleegd. Het bedrijfsarchief van de firma Braquenié is grotendeels overgeleverd en wordt bewaard in het *Musée départemental de la tapisserie* in Aubusson en de *Archives départementales* in Guéret, maar is nog niet ontsloten. Bij de nog steeds actieve manufactuur De Wit kon echter wel een oude platenbundel worden ingekeken met tientallen meubeltapisserieën die bijzonder nuttig bleek voor het iconografisch onderzoek. In afwachting van de opening van het Braquenié-archief blijven de gegevens rond de Mechelse productie niettemin schaars.

Ook in Brussel ontstond in de late negentiende eeuw een tapisseriemanufactuur, maar archief uit deze periode is niet bewaard of althans niet bekend. Meer dan de vaststelling dat ook hier meubeltapisserie werd vervaardigd is er vooralsnog niet.

Bij het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw beleefde de Franse en Belgische tapisseriemanufacturen een periode van hoogconjunctuur. Op het vlak van de patronen was er echter een vervlakking. Historische tapisserieën in private en openbare collecties werden gekopieerd en geïnterpreteerd en telkens opnieuw geweven. De eerste vernieuwing trad pas echt op in het tweede decennium van de twintigste eeuw wanneer patronen van avant-garde kunstenaars op de getouwen werden gelegd, en dit zowel in de staatsmanufactuur van Beauvais als in enkele private ateliers in de Marche. Vanuit artistiek oogpunt betekende deze periode een ware renaissance voor de meubeltapisserie.

Doorheen de verschillende hoofdstukken worden tientallen afzonderlijke meubeltapisserieën of tapisserie ensembles besproken. Het was onmogelijk om voor al deze tapisserieën de technische gegevens te vermelden, zoals kettingdichtheid, samenstelling van de garens, en afmetingen. Dikwijls zijn die trouwens ook niet gekend, bijvoorbeeld voor de laatmiddeleeuwse tapisserieën die enkel nog in geschreven bronnen bestaan of voor de tapisserieën waarvoor wordt teruggegrepen naar veilingcatalogi. Aspecten van kettingdichtheid en samenstelling van de garens in de verschillende weefateliers worden in de tekst wel toegelicht daar waar er wordt ingegaan op de eigenlijke productie. Voor sommige tapisserieën kunnen de specifieke kettingdichtheid, de samenstelling en de afmetingen worden teruggevonden in andere publicaties, waarnaar in een voetnoot wordt verwezen.

Een uitgebreide reeks afbeeldingen illustreert de tekst en tracht de lezers zo goed mogelijk te begeleiden. Maar niet alles kan met beelden worden geïllustreerd. Niettemin wordt gepoogd de lezers een zo ruim mogelijke toegang tot de iconografie te verschaffen. Doorgaans worden de tapisserieën of ensembles die meer diepgaand worden besproken van één of meerdere afbeeldingen voorzien.

Aanvullend bij de tekst en de afbeeldingen zijn er bijlagen en een addendum. Het addendum geeft een synthetisch overzicht van de fabeltraditie in de antieke, middeleeuwse, vroegmoderne en

barokke literatuur en haar iconografie. De samenstelling van de bijlagen is divers. Een eerste groep bijlagen wordt gevormd door archivalische documenten die bepaalde aspecten accuraat illustreren, en waarop in de tekst ruimer wordt ingegaan. Een tweede groep heeft betrekking op de samenstelling van specifieke tapisserie ameublementen. Het zijn tabellen of fiches waarop allerlei gegevens met betrekking tot deze ensembles worden samengebracht: titels van de voorstellingen, bewaarde patronen en stukken, eventuele inventarisnummers, etc. Ze dienen in de eerste plaats als leidraad voor de lezer. Een derde groep brengt een aantal gegevens samen van het onderzoek op de gepubliceerde zestiende-eeuwse en zeventiende-eeuwse boedelinventarissen. Van een selectie van meubeltapisserieën die in deze boedels werden aangetroffen, werd een lijst gemaakt die dient ter ondersteuning van de hoofdttekst. Tenslotte is er een bijlage die een overzicht geeft van de overheidsinstanties bevoegd voor de Gobelins, en van de directeuren en atelierleiders van deze koninklijke manufactuur vanaf haar ontstaan in 1662 tot bij het einde van de negentiende eeuw.

Bijna alle geraadpleegde archivalische bronnen zijn Frans, evenals een aanzienlijk deel van de literaire bronnen. Indien er uit deze bronnen in de hoofdttekst wordt geciteerd, worden enkel de citaten vertaald die in oud-Frans zijn.

De tijdboog van het onderzoek overspant meerdere eeuwen. Tientallen personaliteiten, maar ook vele onbekende personen komen er in aan bod. Wat betreft de levensdata werd er voor gekozen om in de tekst enkel de geboorte- en sterfdatum te geven van de kunstenaars die rechtstreeks betrokken waren bij de tapisserienijverheid, bijvoorbeeld door het schilderen van patronen. Er is geopteerd om doorheen de hele tekst het begrip 'patroon' te gebruiken en niet 'karton'. In de oudste Franstalige bronnen is er sprake van *petit patron* voor het tapisserieontwerp en *patron* voor het eigenlijke tapisseriepatroon. Doorheen de eeuwen en afhankelijk van de weefateliers en de weefmethodes traden er aanpassingen en wijzigingen op in de omgang met deze ontwerpen en patronen. Dit wordt in de tekst toegelicht. De algemene begrippen 'ontwerp' en 'patroon' worden als het meest neutraal beschouwd, en worden omwille van de eenvormigheid doorheen de verschillende hoofdstukken gebruikt. Ook in de overige terminologie werd een zo groot mogelijke eenvormigheid betracht, bijvoorbeeld in de aanduiding van de meubeltypes. Als duiding bij de textieltermen werd achteraan in de tekst een verklarende woordenlijst ingevoegd. Het trefwoordenregister kan dienen als een snelle zoekmachine naar een bepaalde persoon, plaats, thema of onderwerp.

Hoofdstuk I. Meubeltapisserieën in de Nederlanden en in Frankrijk bij het einde van de veertiende en in de vijftiende eeuw

I.1. De textiele kamer

Technologische, socio-economische en culturele factoren vervullen een voortrekkersrol in de textielgeschiedenis. Ze beïnvloeden op een gegeven ogenblik het uiterlijk, het gebruik, de bereikbaarheid en de status van textiel. Eeuwenlang waren met de hand geweven en geborduurde stoffen in kostbare en kleurrijke materialen voorbehouden aan een uiterst kleine groep van de samenleving. Het overgrote deel van de bevolking diende zich tevreden te stellen met eenvoudige weefsels die vaak ongeverfd waren. De aard van het productieproces, de bereikbaarheid en de kostprijs van de grondstoffen, en de relatieve schaarsheid van de eindproducten maakten veel textiel tot een zeldzaam goed. Rond 1400 bestond het grootste deel van de textielproductie in West-Europa uit weefsels op basis van wol en linnen, grondstoffen die op het eigen continent ruim voorhanden waren. Behalve de georganiseerde textielnijverheid en -handel, die zo goed als uitsluitend bestemd waren voor de adel, clerus en de rijke burgerij, bestond bij de huishoudens op het platteland de spinnerij en weverij voor eigen gebruik. Voor velen was deze thuisnijverheid de enige toegang tot het verkrijgen van textiel. Behalve kledingtextiel vervaardigde de thuisnijverheid ook interieurtextiel zoals linnengoed, dekens en spreien, waarbij de functionaliteit overheerste. Van zodra de situatie het toeliet, werden ook deze weefsels die in basisbehoeften voorzagen, op één of andere manier, hetzij eenvoudig hetzij meer uitgebreid versierd met allerlei weef- en borduurtechnieken.

Textiel dient in de eerste plaats voor het vervullen van een aantal menselijke basisbehoeften: het kleden om zich te beschermen tegen invloeden van buitenaf, het aankleden van meubelen of delen van de woning met de bedoeling het leefcomfort binnenshuis te verhogen bij het slapen en het rusten. Het lijkt aannemelijk dat de nood om zich te kleden die aan huiselijk comfort voorafgaat. De allerarmsten, in lompen gekleed, hadden zo goed als geen huishoudtextiel. Iemands kapitaalkracht en de mogelijkheid om zelf textiel te maken, bepaalden dus het al of niet aanwezig zijn van textiel in een huishouden.

Naast sociaal-economische omstandigheden spelen culturele factoren een rol van betekenis, voornamelijk met betrekking tot het uiterlijk en het gebruik van interieurtextiel. In de late middeleeuwen verplaatste de hoge adel - de maatschappelijke klasse die zich kostbaar interieurtextiel kon veroorloven - zich regelmatig van de ene residentie naar de andere waarbij grote delen van de roerende boedel, dus inclusief het interieurtextiel, werden meegenomen. Wandkleden, hemels, spreien, kussens en bankkleden werden telkens opnieuw zorgvuldig in- en uitgepakt. Een belangrijke functie binnen de prinselijke huishoudens was weggelegd voor de *tapissier*, de kamerdienaar verantwoordelijk voor het onderhoud van het textiele patrimonium. Hij was degene die werd belast met het aankleden van de vertrekken met wandkleden, het opmaken van de bedden, het leggen van kussens en overige meubelstoffen. Bij het aantreden van zulk een nieuwe kamerdienaar werden in de regel inventarissen aangelegd van de goederen die onder zijn bevoegdheid vielen, kwestie om bij zijn overlijden onregelmatigheden te vermijden en controle uit te oefenen.¹ Tenslotte beheerde deze *tapissier* een belangrijk en kostbaar deel van het patrimonium van zijn broodheer. Weefsels in goud-, zilverdraad en zijde, borduurwerk in dezelfde materialen, vaak bezet met edelstenen en parels, maakten niet zelden deel uit van de boedel. Deze inventarissen zijn vandaag een dankbare bron bij het onderzoek naar historisch interieurtextiel. Ze geven een beeld van de aard van het aanwezige textiel, hun waarde, materiële toestand, appreciatie en soms hun uiterlijk en herkomst. Behalve borduurwerk, damast, fluweel en brokaat nam tapisserie in de vorstelijke en prinselijke collecties een aanzienlijk deel van het totale textielaanbod in. De sterke, relatief dikgetwijnde wollen ketting, en de stevige aanslag van de wollen en zijden inslagdraden, soms opgehoogd met metaaldraad, maken tapisserie tot een robuust weefsel waardoor het vrij goed bestand is tegen het gebruik en het

¹ Een voorbeeld van een dergelijke inventaris bevindt zich in de *Minutier central* van de *Archives nationales* te Parijs. Het betreft de inventaris aangelegd bij het overlijden van de Franse koninklijke tapissier Guillaume Moynier in 1551, kamerdienaar van Frans I van Frankrijk. De nieuwe *tapissier* wilde zich vergewissen van het reële bestaan van alle objecten waarvoor hij de verantwoordelijkheid opnam, om zodoende mogelijke toekomstige juridische aanklachten te vermijden. Zie hiervoor SCHNEEBALG-PERELMAN 1971, p. 253.

herhaaldelijke opbergen en opnieuw ophangen. Echt gebruiksvriendelijk wat betreft de hanteerbaarheid is tapisserie echter niet. Het is een relatief zwaar weefsel waardoor het kan gaan doorhangen, en het valt niet soepel. Doorgaans werd het vlak tegen de wand of het meubel gehangen. De weeftechniek van tapisserie laat wel uitgebreide figuurlijke voorstellingen toe.² Mede hierin lag haar grote aantrekkingskracht: religieuze en mythologische thema's, maar ook historische gebeurtenissen, hoofse taferelen of decoratieve voorstellingen konden in tapisserie worden weergegeven. In borduurwerk was dit evengoed mogelijk, maar dit was qua materiaal en techniek fragieler. De ondergrond van borduurwerk, bij het einde van de veertiende en in de vijftiende eeuw meestal linnen, fluweel, damast of een ander zijdeweefsel, is kwetsbaar en kan makkelijk beschadigd worden. Tapisserie bezat met deze eigenschappen goede troeven. Bovendien moet de tapijtweefkunst vrij vroeg vaste voet aan de grond hebben gekregen op het Europese vasteland.³ De Europese klanten konden dus voor de aankoop van tapisserie terugvallen op producten die dicht of relatief dicht bij huis werden vervaardigd. Vaak gaf hen dit een rechtstreekse invloed op het productieproces. Zo konden bijvoorbeeld kunstenaars uit de onmiddellijke omgeving van het hof ontwerpen en patronen leveren en niet zelden konden vorsten door bepaalde gunstmaatregelen, door wet- en regelgeving hun gezag op de productie laten gelden. Vorstelijke aankopen stimuleerden bepaalde weefcentra. Patenten, edicten werden bekrachtigd en afgekondigd.

Boedelinventarissen, testamenten en boekhoudkundige documenten zoals facturen en uitgavennota's van de Europese vorsten, prinsen, edelen, clerus en burgerij sommen de verschillende soorten tapisserie op, geven waardebepalingen, vermelden voorstellingen, noteren de prijzen die voor deze stoffen werden betaald en bezorgen aanduidingen rond bestellingen, handelsrelaties en overige gegevens met betrekking tot de productie, distributie en gebruik. In de rekeningen van de Bourgondische hertogen werden op regelmatige basis grote sommen geboekt die bestemd waren voor de aankoop van tapisserie. Het betrof tapijtkamers, wandtapijten en meubeltapisserieën. De terminologie die in de archivalische bronnen gebruikt wordt, is echter niet steeds eenduidig en noopt tot voorzichtigheid.

Doorheen de tweede helft van de veertiende en in de vijftiende eeuw werd met *chambre*, *camer* of *camere*, naargelang het taalgebied, in de regel een geheel van textiele objecten bedoeld die bestemd waren voor de aankleding van een bepaald vertrek. Wanneer het een tapijtkamer betrof, werd dit vaak expliciet aangeduid, maar niet altijd. Doorgaans had een kamer een bedgarnituur met een bedhemel, een ruglaken voor aan het hoofdeinde en een spreij. Rond 1390 gaf de Bourgondische hertog Filips de Stoute bijvoorbeeld een groenwerkkamer cadeau aan André Raponde, een Italiaanse textielhandelaar uit Lucca. De tapijtkamer bestond uitsluitend uit een bedgarnituur en telde een bedspreij, een ruglaken en een halve hemel in *tapisserie de haute-liche, ouvree à plusieurs feuillages*.⁴ Vaker bevatte een textiele kamer ook een aantal wandkleden en soms wat bankkleden en kussens.⁵ Het bed is in zulke kamer het belangrijkste object. Bij het einde van de veertiende eeuw leverde een zekere Gilles Engletier aan Filips de Stoute een *chambre verte avec figures, semée de fleurs de glais ou d'iris*. De kamer telde een bedgarnituur met een bedhemel, namelijk een zogenaamde *demi-ciel* die maar tot het midden van het bed reikte, een ruglaken, twee spreien en twee bankkleden.⁶ Wandkleden horen er dus niet per definitie bij, maar tapijtkamers die naast bedgarnituren ook wandtapijten hadden, lijken in de meerderheid te zijn geweest. In een aantal gevallen kan niet worden

² Voor een toelichting van de weeftechnieken in hoge en lage schering, zie de verklarende woordenlijst, en meer uitgebreid, de didactisch zeer toegankelijke publicatie van COFFINET 1977.

³ Het ligt niet binnen de opzet van dit proefschrift om te speuren naar de vroegste wortels van de tapijtweefkunst in Europa. Dit begin blijft trouwens duister, een aantal mythische verhalen buiten beschouwing gelaten. Net zoals voor zovele andere gebieden van de kunstnijverheid lijkt een Oosterse of Arabische oorsprong niet uitgesloten. Maar op welke manier de inplanting van de tapijtweeftechniek juist geschiedde en waar dit gebeurde, wordt hier niet ingegaan.

⁴ PINCHART 1878-1884, p. 8.

⁵ Thomson omschrijft het begrip kamer vrij accuraat: 'A 'Chamber of tapestries meant the tapestry furnishings for a chamber, and generally comprised a canopy, a dossier or head-board, a bed-coverlet, and sometimes six curtains or wall tapestries'. Zie THOMSON 1930, p. 54. Opvallend is zijn vermelding van *curtains*, gordijnen. Bij bedden in tapisserie waren deze doorgaans van ander materiaal, zoals bijvoorbeeld laken. Venstergordijnen kwamen in de late veertiende eeuw nauwelijks of niet voor (cf. infra).

⁶ De totale oppervlakte van de tapisserie bedroeg 115 vierkante *aunes* en kostte 116 goudfranken. PINCHART 1878-1884, p. 12.

uitgemaakt uit welke onderdelen de textiele of tapijtkamer bestond. Wanneer André de Monchy in 1395 een kamer aan de Bourgondische hertog verkocht, *faicte de hobellons* (sic), *avec tous les accessoires*, kan enkel worden geraden naar wat onder deze *accessoires* of bijhorigheden dient te worden verstaan. Dezelfde opmerking geldt voor de tapijtkamer in hoge schering die Jean Renout in maart 1414 aan Jan zonder Vrees verkocht.⁷ Ze telde vijf stukken tapisserie en bijhorende rabatten. Het zou de gebruikelijke optelsom van een bedgarnituur geweest kunnen zijn: hemel, ruglaken en één of twee spreien, met eventueel een wand- of bankkleed. Dat bij vele van deze kamers het bed de belangrijkste plaats innam, wordt duidelijk in een inventaris van de boedel van Louis hertog d'Orléans. Hij bezat meerdere tapijtkamers waaronder één met voorstellingen van herderinnetjes in een omheinde tuin. De kamer bestond uit een bedgarnituur met een hemel, een ruglaken en een spreij, alle drie de stukken waren in zijde en gouddraad, met daar bijhorend een tweede spreij en zes wandtapijten met klaarblijkelijk dezelfde voorstellingen maar zonder gouddraad.⁸ Een gelijkaardig voorbeeld werd aangetroffen tussen de tapisserieën die Filips de Goede, hertog van Bourgondië, erfde van zijn vader, Jan zonder Vrees. De inventaris werd opgemaakt in juli 1420 te Dijon. In de lijst werd onderscheid gemaakt tussen kamers, zaaltapijten, liturgische tapijten en meubeltapisserieën zoals bank- en buffetkleden.⁹ Eén van de kamers, genaamd *La Chambre du Couronnement Nostre-Dame*, bevatte een bedgarnituur met een hemel, een ruglaken, een spreij en verder zes wandtapijten. Alle tapisserieën met uitzondering van vier van de wandtapijten waren met gouddraad doorweven.¹⁰ Kamers waarvan alle onderdelen met zijde en gouddraad waren doorweven bestonden ook. In de boedelinventaris van de Franse koning Karel VI uit 1422 werd een kamer opgetekend waarvan het bedgarnituur en de zes wandtapijten waren geweven in wol, zijde en gouddraad.¹¹ De bedgordijnen in deze tapijtkamers waren doorgaans niet in tapisserie maar in een meer soepel vallende stof zoals bijvoorbeeld *sergé*. In 1416 bevond zich in de bruidsschat van Maria, dochter van de Bourgondische hertog Jan zonder Vrees, en toekomstige echtgenote van Adolphe, graaf van Cleve en de la Marck, een kamer met een bedgarnituur met een hemel, een ruglaken, twee bedspreien, en zes wandtapijten in tapisserie en drie gordijnen in groene *sergé de Caen*.¹² Uit dezelfde periode dateert een inventaris van de meubilaire goederen in de residentie van Willem van Beieren, graaf van Henegouwen, te Parijs. Zijn *hotel du Porc-épic*, gelegen in de *rue de Jouy*, bevatte drie kamers in tapisserie. Bij twee ervan werden de bedgordijnen in de inventarislijst opgenomen. De ene kamer, met voorstellingen van rozen en akeleien op een groene grond, had gordijnen in groene *sergé*, bij de andere, met voorstellingen van wildemannen, waren de gordijnen in rode *sergé*.¹³ Een bed in tapisserie dat toebehoorde aan Margaretha van Male, hertogin van Bourgondië, en echtgenote van Filips de Stoute, had in 1409 gordijnen in witte *sayette*, een verwant weefsel aan *sergé*.¹⁴ Een andere kamer, met voorstellingen van houthakkers, had groene en witte gordijnen, maar van deze werd de aard van het weefsel niet gespecificeerd.¹⁵ In het Franse koninklijke kasteel het Louvre bevond zich in 1380 een bed met een hemel, een ruglaken en een spreij in tapisserie. De gordijnen waren in groene *cendal*.¹⁶ Ook *camelot*, een gemengd weefsel op basis van angorawol, werd gebruikt als gordijnstof bij bedbehangsels in tapisserie. In de collectie van Louis hertog d'Orléans bevonden zich bij het begin van de vijftiende eeuw twee bedgarnituren in tapisserie waarvan de gordijnen waren uitgevoerd in vermiljoenrode *camelot* (afb. 1).¹⁷

Behalve de tapijtkamers waren er afzonderlijke wandtapijten en wandtapijtseries. Aankopen van aparte wandtapijten of van wandtapijtseries werden in de laatveertiende- en vijftiende-eeuwse Franstalige rekeningen aangeduid met de begrippen *tapiz*, *tappiz*, *tapis* of zelfs *drap*,¹⁸ soms met de

⁷ PINCHART 1878-1884, p. 19.

⁸ 'Une autre chambre vert à bergières en un jardin treillié; c'est assavoir, ciel, dossier et couverture à lit ouvrez d'or et de soye, et une couverture pour la couche, et VI tapis de mesme sans or.' CHAMPOLLION-FIGEAC 1844, p. 248.

⁹ PINCHART 1878-1884, p. 23.

¹⁰ PINCHART 1878-1884, p. 23.

¹¹ CASTEL 1876, p. 124.

¹² PINCHART 1878-1884, p. 19.

¹³ PINCHART 1878-1884, p. 21.

¹⁴ GÖBEL 1928, eindnoot 47.

¹⁵ GÖBEL 1928, eindnoot 47.

¹⁶ GUIFFREY 1878-1884, p. 24.

¹⁷ THOMSON 1930, p. 118.

¹⁸ Het Franse woord *drap* is een meer algemene term voor geweven stof.

bijkomende vermelding dat ze bedoeld waren om aan de muur te worden opgehangen. In 1386 verkocht Jaquemart Davion uit Atrecht een wandtapijt met herderstaferelen aan Filips de Stoute, die dit cadeau gaf aan de Franse koning. In de rekeningen werd het tapijt beschreven als *un drap de tapisseries de bergerettes de l'œuvre d'autheliche*.¹⁹ Een andere term die vaak voor tapisserie werd gebruikt is *tapis de haulte liche*. In 1386 betaalde de Bourgondische hertogelijke administratie 1.000 franken aan Jaquot Dordin voor een groot *tapis de haulte liche*, doorweven met gouddraad en met voorstellingen uit de *Roman de la Rose*.²⁰ Een belangrijke hertogelijke betaling dateerde van 24 september 1386, wanneer Michiel Bernard, burger van Atrecht, 2.600 franken ontving voor *l drap de haute liche de l'ystore de la bataille de Rozebeque*.²¹ Het wandtapijt mat zo maar eventjes vijf bij 41 meter.²²

Evengoed als bij de kamers dient bij de wandtapijten omzichtig te worden omgesprongen met de terminologie en de interpretatie van de bronnen. Bij het einde van de veertiende eeuw en de eerste decennia van de vijftiende eeuw waren wandtapijten van enorme breedtes geen uitzondering. Wanneer de Franse bronnen spreken van *ung tapis* dan gaat het inderdaad vaak om slechts één tapijt en niet om een reeks. Uit de erfenis van Filips de Stoute gingen in 1404 71 *tapis* over op zijn zoon, Jan zonder Vrees. Zestien jaar later erfde Filips de Goede op zijn beurt 70 tapijten van zijn vader. Dat het in vele, misschien wel in alle gevallen, om enkelvoudige tapijten ging, moge blijken uit de praktijk waarbij deze tapijten van enorme afmetingen in het eerste kwart van de vijftiende eeuw meer en meer werden verknipt tot reeksen van vier of zes stuks.²³ Hun grootte maakte de tapijten moeilijk hanteerbaar, en bovendien waren ze door hun dimensies *point bien convenable à tendre ès salles de Monseigneur, pour leur grandeur et largeur*.²⁴ Een tweede argument om de term *tapis* doorgaans te identificeren met één wandtapijt, is de manier waarop de kamers in de rekeningen en boedelinventarissen werden opgetekend. Het aantal wandkleden werd er vaak cijfermatig aangegeven. Bij het einde van de veertiende eeuw werd aan de Bourgondische hertog een kamer geleverd die behalve het bedgarnituur bestond uit *six tappiz à tendre*.²⁵ Tussen de tapijtkamers van de Franse koning Karel VI bevond zich in 1422 een kamer in Atrechtse tapisserie, eveneens met zes wandtapijten.²⁶ In tegenstelling tot afzonderlijke rekeningen waar vaak referentiepunten ontbreken, zijn inventarissen dikwijls minder dubbelzinnig. Bij de opsomming van de wandtapijten wordt hierin regelmatig het aantal aangegeven.²⁷ Binnen de totaliteit van de prinselijke tapijtcollecties, namen de wandtapijten het hoofdaandeel voor hun rekening, zowel in oppervlakte als in aantal.²⁸ Nu en dan werd een wandtapijtreeks vervolledigd met een troonhemel (cf. infra).

Tapijtkamers en wandtapijten waren enkel weggelegd voor de meest gefortuneerden. Afzonderlijke en kleinere stukken meubeltapisserie lagen in het bereik van een iets grotere groep edelen en mogelijk ook reeds van enkele welgestelde burgers. Maar ook in de vorstelijke collecties werden zulke tapisserieën van kleiner formaat op regelmatige basis aangetroffen. De vraag naar deze meubeltapisserieën zal in de veertiende en in de vijftiende eeuw niet onbelangrijk geweest zijn, gezien de aantallen die worden opgesomd in de bronnen. Bovendien vormen deze kleine tapisserieën voor sommige tapijtwoefcentra de oudste sporen. Het lijkt dan ook waarschijnlijk dat afzonderlijke bedspreien, kussens en bankkleden in vele tapisserieateliers een zeker aandeel in de totale productie hadden. Nicolas Bataille, de bekende Parijse textielhandelaar, leverde in 1383 een aantal spreien en kussens aan de Bourgondische hertog.²⁹ Een jaar later werd aan de Parijse tapijthandelaar Colin

¹⁹ 'een doek in tapijt met herdertjes in werk van hoge schering'. PROST 1908-1910, bd. 2, p. 215.

²⁰ PROST 1908-1910, bd. 2, p. 221.

²¹ 'Een doek in hoge schering met het verhaal van de Slag van Rozebeke'. PROST 1908-1910, bd. 2, p. 230.

²² Het tapijt werd besteld door Filips de Stoute ter nagedachtenis aan de veldslag bij Rozebeke waar de Franse adel de Vlaamse steden definitief het onderspit liet delven. In 1402 werd het in drie stukken geknipt. DELMARCEL 1999, p. 37.

²³ PINCHART 1878-1884, p. 13.

²⁴ 'helemaal niet geschikt om Monseigneurs kamers te behangen omwille van hun grootte en breedte'.

²⁵ PINCHART 1878-1884, p. 8.

²⁶ 'six tappiz de muraille de mèsme'. GUIFFREY 1878-1884, p. 28.

²⁷ De inventaris van de tapijten uit de erfenis van Jan zonder Vrees bestemd voor Philips de Goede vermeldt bijvoorbeeld de aantallen tapijten. Onder de rubriek 'tapiz de sale' leest men onder meer 'Premièrement, trois tapiz de haulte-lice et de file d'Arras, faiz richement à or, appelez les Tapis de Fama; Deux tapiz ouvrez chascun des xij Pers de France; Ung tapiz ouvré des ix Preux et neuf Preuses, fait richement à or; PINCHART 1878-1884, p. 23.

²⁸ De afzonderlijke wandtapijten of tapijtreeksen worden verder buiten beschouwing gelaten.

²⁹ PROST 1908-1910, bd. 2, p. 170.

Rimbaut een betaling verricht voor zes kussens met de wapens van de hertogin.³⁰ Nogmaals zes kussens, dit keer met voorstellingen van witte schaapjes op een groene grond, werden door Pierre Beaumez³¹ geleverd in 1387.³² Kussens, maar voornamelijk bankkleden in tapisserie, waren aanwezig in de Bastille te Parijs in 1420. Op 18 juni werd er een inventaris aangelegd van de roerende goederen. Tussen het textiel bevonden zich twintig bankkleden en zes kussens in tapisserie. De meeste bankkleden waren van grove kwaliteit en geweven in lage schering. In de inventaris kregen deze bankkleden van grovere kwaliteit het etiket *à la marche de grox fille* of *grox fille à la marche*. Eén bankkleed werd expliciet toegeschreven aan Atrecht, een ander staat opgetekend als *ouvrage de Paris*.³³ Het eerste had een voorstelling van papegaaien op een rode grond, het tweede een vogeljacht op een zwarte grond.³⁴ In de inventaris van Margaretha van Male uit 1409 bevonden zich naast een aantal tapijtkamers, waaronder een kamer in *ouvraige de Paris*, verscheidene kussens en bankkleden. In sommige gevallen maakten deze deel uit van kamers, zoals het bankkleed en de kussens met rozen en papegaaien van de tapijtkamer met de voorstelling van een harpspelende dame, maar de lijst bevat ook afzonderlijke stukken. Zo telt de boedel een bankkleed en zes kussens met wapens, en drie bankkleden waarvan twee met voorstellingen van rozen en margrietten op een groene grond en een derde met menselijke figuren en honden op een witte grond.³⁵

³⁰ PROST 1908-1910, bd. 2, p. 198.

³¹ Pierre Beaumez of de Beaumetz is tevens een groothandelaar in textiel uit Parijs die tevens de titel van kamerdienaar van de Bourgondische hertog Filips de Stoute voerde. GÖBEL 1928, p. 16.

³² GÖBEL 1928, p. 297.

³³ Over de vroege Parijse tapisserieweverijen bestaat onenigheid. Voor Guiffrey stond het vast dat reeds in de veertiende eeuw in Parijs tapisserie werd geweven. Zie onder meer GUIFFREY 1883, p. 268.

³⁴ DEVILLE 1878-1880, p. 273.

³⁵ GÖBEL 1928, eindnoot 47.

I. 2. De productieplaatsen: het graafschap Vlaanderen, het zuidelijk deel van het hertogdom Brabant en het Ile-de-France

Bij het begin van de vijftiende eeuw had de tapijtweefkunst in West-Europa stevige voet aan de grond. Eigentijdse archiefbronnen maken gaandeweg meer en meer melding van verspreide tapisserieweverijen. Vele zullen kleinschalig zijn geweest, soms betrof het slechts één werkplaats. Weinige wisten uit te groeien tot een centrum van betekenis en vaak floreerden de manufacturen maar voor een beperkte tijd. Meestal ontstonden ze op plaatsen waar reeds een sterke en oudere weeftraditie aanwezig was zoals de laken- en linnennijverheid. Een opvallende concentratie van weefactiviteit situeerde zich op dat ogenblik in het graafschap Vlaanderen en het zuidelijk deel van het hertogdom Brabant, met steden als Atrecht en Doornik. Zeker bij het einde van de veertiende eeuw en tijdens de eerste helft van de vijftiende eeuw was Atrecht een belangrijke textielpool. Op dat ogenblik maakte deze stad onderdeel uit van het graafschap Vlaanderen en behoorde ze bijgevolg tot de Bourgondische gebieden. Atrechtse wandtapijten waren terug te vinden in talrijke Europese prinselijke, adellijke en klerikale collecties. Het is echter opvallend, hoe kleinschalig de productie van sommige centra of ateliers ook was, dat de meeste weverijen, behalve wandtapijten, tevens andere vormen van tapisserie maakten. In de geschiedenis van de tapijtweefkunst lijkt het trouwens een constante dat bepaalde weefcentra of werkplaatsen zich voornamelijk op zulke kleinere tapisserieën toelegden.³⁶ Rond 1400 waren dit in hoofdzaak bedgarnituren, bankkleden en kussens. Behalve in Atrecht werd in de veertiende eeuw ook reeds in Doornik tapisserie vervaardigd. Naar alle waarschijnlijkheid bestond een aanzienlijk deel van de vroege Doornikse productie uit meubeltapisserieën. De oudst gekende vermeldingen van gefigureerde weefsels in Doornik dateren uit de eerste helft van de veertiende eeuw en betreffen mogelijk tapisserie.³⁷ In bronnen uit 1340 werd melding gemaakt van een spreij met rode en gele leeuwen. In de daaropvolgende jaren werden in de bronnen tapisserie kussens aangetroffen met voorstellingen van papegaaien, leeuwen, wapens en wildemannen.³⁸ Er wordt aangenomen dat Atrecht en Doornik zich als tapijtcentra naast, en zelfs in symbiose met elkaar wisten te ontwikkelen.³⁹ In het laatste kwart van de vijftiende eeuw zou Atrecht echter alle betekenis als wandtapijtcentrum verliezen. In 1477 werd de stad na de nederlaag van de Bourgondische hertog Karel de Stoute door Franse troepen verwoest. Het maatschappelijk leven werd hierdoor volledig ontwricht. Reeds vóór deze menselijke en economische catastrofe werd de tapisserieproductie echter belaagd door een steeds dwingender wordende concurrentie vanuit andere productieplaatsen zoals Doornik, Brugge en Brussel. In de grotere verscheidenheid van de herkomst van de tapisserieën aan de Europese prinselijke hoven is deze evolutie merkbaar. In 1459 bijvoorbeeld kocht Filips de Goede bij Pasquier Grenier de befaamde *Geschiedenis van Alexander*, die behalve het bedgarnituur uit zes wandtapijten bestond. De kamer was geweven in goud- en zilverdraad, wol en zijde, mat 708 en 3/4 vierkante ellen, en kostte 5.000 goudfranken, een fabelachtig bedrag.⁴⁰ Pasquier Grenier is de bekendste tapisserieleverancier van de Bourgondische hertog, en dreef zijn handel vanuit Doornik. In 1461 leverde hij nog een kamer met voorstellingen van houthakkers en landlieden, die bestond uit een bedgarnituur - hemel, vallen en een spreij - vier grote kussens, een bankkleed en vier wandtapijten.⁴¹ Mogelijk werden beide tapijtkamers in Doornik vervaardigd omdat Pasquier Grenier als tussenpersoon optrad, maar hij was ook een handelsagent

³⁶ Heinrich Göbel vermeldde met betrekking tot meerdere weefateliers, verspreid over Europa en doorheen de tijd, dat ze zich voornamelijk bezighielden met de vervaardiging van *Kissenblätter*, en *Möbelwirkereien*. Concrete referenties en voorbeelden zullen worden gegeven wanneer verder in het proefschrift meer in detail op deze ateliers wordt ingegaan.

³⁷ Soil de Moriamé somt in zijn boek over de oude kunstambachten in Doornik de tapisserieën op die hij heeft teruggevonden in geraadpleegde archivalische bronnen. De oudste vermelding is een *Passie*-tapijt en dateert uit 1316. Verder zijn het hoofdzakelijk kussens en spreijen met voorstellingen van vogels en leeuwen. SOIL DE MORIAMÉ 1912, pp. 196-201. Nergens werd er voor deze vroege periode echter expliciet vermeld dat het tapisserie betrof. In de veertiende eeuw vindt men de eerste documenten in verband met het tapijtweversgilde. Door het ontbreken van bronnenvermelding en de teloorgang van een groot deel van het Doorniks archief in 1940 zijn vele van deze zaken vandaag echter niet meer na te gaan. De mening dat het bij deze vroege vermeldingen wel degelijk tapisserie betrof, werd gedeeld door Heinrich Göbel die zich voor deze vroege Doornikse productie aansloot bij Soil de Moriamé. Zie GÖBEL 1923, p. 247.

³⁸ SOIL DE MORIAMÉ 1912, pp. 196-197.

³⁹ DELMARCEL 1999, p. 28.

⁴⁰ PINCHART 1878-1884, p. 75.

⁴¹ GÖBEL 1928, p. 252.

van de gebroeders Truye, gezaghebbende kooplieden uit Atrecht.⁴² De twijfel over de eigenlijke productieplaats blijft bestaan, aangezien ondernemers als Grenier bestellingen konden uitbesteden aan gelijk welk weefatelier. Niettegenstaande de onduidelijkheid omtrent deze tapijtkamers blijkt uit andere bronnen dat in Doornik zeker reeds in het eerste kwart van de vijftiende eeuw tapijtkamers werden geweven. In de tapisseriecollectie van Karel VI van Frankrijk bevond zich in 1421 een kamer in Doornikse tapisserie die bestond uit een hemel, een ruglaken en zes wandtapijten.⁴³ Uit 1446 dateerde een andere Doornikse tapijtkamer met voorstellingen van groenwerk en kinderen.⁴⁴ Reeds in 1423 vormden de *hautelisseurs* in Doornik een onafhankelijk ambacht, een bewijs van hun groeiend belang.⁴⁵ In het laatste kwart van de vijftiende eeuw werden regelmatig nieuwe ordonnances voor het ambacht afgekondigd wat zou kunnen wijzen op de verdere toename van de tapisserienijverheid.

Behalve in Atrecht en Doornik werd in de eerste decennia van de vijftiende eeuw ook in het Noord-Franse Lille tapisserie geweven. Lille, oftewel Rijsel, behoorde op dat ogenblik tot het graafschap Vlaanderen. De vroegste bronnen betreffen leveringen van bankkleden en kussens aan de stedelijke overheid. Zo leverde een zekere Simon le Vinchent in 1424 bankkleden met voorstellingen van witte lelies op een rode grond voor de schepenzaal van de stad.⁴⁶ Achttien jaar later werden bij een andere wever of handelaar, Jacquemard Largeche, 48 *aulnes* tapisserie besteld, die dienden te worden verknipt tot kussens van elk één vierkante *aulne* met centraal een lolie.⁴⁷ Ze waren bestemd voor het *Maison du Seel* van de stad.⁴⁸ Zeker in deze vroege periode bestond de tapisserieproductie in Rijsel uit kleinere stukken. De afzet van zulke producten was makkelijk en vereiste een relatief beperkte kapitaalbreng aan grondstoffen en patronen. Maar ook enige tijd later nog, in de tweede helft van de vijftiende eeuw, lijken de kleinere tapisserieën de belangrijkste plaats in de lokale tapisserienijverheid in te hebben genomen. In 1457 kocht Karel de Stoute vier bankkleden en een klein wandtapijt bij de Rijselse wever/handelaar Camus Dujardin.⁴⁹ Ook de Italiaanse adellijke bankiersfamilie De Medici kocht tapisserie uit Rijsel, zij het onrechtstreeks, via hun Brugse bijhuis. In een brief uit 1454 is sprake van zes rugkleden, zes bankkleden en drie deurvoorhangen die op het getouw werden gelegd bij de Rijselse wever Pierre Delos.⁵⁰ De stadsrekeningen vermeldde in het laatste kwart van die eeuw nog enkele aankopen van kussens, onder meer met het ingeweven stadswapen, voor de hallen.⁵¹

In andere Vlaamse steden, waaronder Brugge, Gent en Oudenaarde, en in de Brabantse stad Brussel werden sporen teruggevonden van een veertiende-eeuwse tapisserieproductie of van een textielproductie die in techniek nauw aan die van tapisserie verwant moet zijn geweest. De terminologie bemoeilijkt echter ook voor deze plaatsen de interpretatie van de bronnen.⁵² Tot vandaag de dag blijft de middeleeuwse productie in Vlaanderen en Brabant nagenoeg onbekend. Dat deze vroege tapisserienijverheid niet onbelangrijk was, moge blijken uit de aantallen namen van wevers die tot hiertoe in archiefdocumenten werden teruggevonden. Tot op heden hebben de bronnen met betrekking tot Brugge 55 namen van wevers/handelaars prijsgegeven. Bankkleden en rugkleden behoren tot de vroegste getuigen van de Brugse tapisserienijverheid en -handel, of van een nijverheid hiermee verwant.⁵³ In 1429 bestelde de plaatselijke stedelijke overheid bij Pieter de Meestere bankkleden en rugkleden, negen stuks in totaal, bestemd voor de schepenkamer van de stad. De wever/handelaar werd tevens betaald voor het *lystene ende te stofferene jeghen tsliten van den canten*. Hoogstwaarschijnlijk werden deze kleden eveneens gevoerd, maar ze kregen zeker een

⁴² DELMARCEL 1999, p. 30.

⁴³ SOIL DE MORIAME 1912, p. 197. Tegelijkertijd dient te worden opgemerkt dat de meeste kamers in de inventaris worden beschreven als zijnde in *tapisserie d'Arras*. Atrecht bezat op dat ogenblik nog duidelijk het overwicht.

⁴⁴ SOIL DE MORIAME 1912, p. 197.

⁴⁵ THOMSON 1930, p. 109.

⁴⁶ HOUDOY 1871, p. 24.

⁴⁷ De Rijselse el bedroeg 69,33 cm. DOURSTHER 1965, p. 37.

⁴⁸ HOUDOY 1871, p. 25.

⁴⁹ GÖBEL 1923, p. 478.

⁵⁰ DUVERGER 1987, p. 48.

⁵¹ BRUGGE 1987, p. 479.

⁵² Voor een kort overzicht wordt verwezen naar DELMARCEL 1999, pp. 27-28.

⁵³ Een rugkleed is, in tegenstelling tot een ruglaken van een bed of een troon, bestemd om tegen de rugpartij van een gestoelte of tegen de wand boven een zitmeubel, hetzij een bank, hetzij een kist, te worden opgehangen. Het zijn kleine wandtapijten met een beperkte hoogte die vaak slechts circa anderhalve meter bedraagt.

verstevigende boord die diende om de slijtage tegen te gaan.⁵⁴ Vijf jaar later, in 1434, werd bij de Brugse tapisseriehandelaar Polo di Miliam oftewel Paul Melian voor Nicolaas III hertog d'Este een bestelling geplaatst voor de vervaardiging van 22 rugkleden met de wapens van de hertog. Mogelijk werden de rugkleden in Brugge geweven, maar dit staat niet onomstotelijk vast. Brugge was op dat ogenblik nog steeds een belangrijk handelscentrum, onder meer voor tapisserie. Nauwe handelscontacten bestonden met Doornik, Oudenaarde en Gent. De naam Paul Melian is tevens terug te vinden in een document met betrekking tot de aankoop van een wandtapijt met *De Geschiedenis van het Heilig Sacrament* door Filips de Goede in 1440. In datzelfde archiefstuk is tevens sprake van een tweede tapisseriehandelaar, Riquart Danis,⁵⁵ die verscheidene bedgarnituren aan de Bourgondische hertog leverde.⁵⁶ Twee hiervan werden door de hertog cadeau gegeven aan zijn nicht Catherina van Kleef, hertogin van Gelderen.⁵⁷ Uit het archiefstuk valt echter niet af te leiden of de geleverde tapisserieën ook in Brugge werden vervaardigd of dat de aankoop slechts door de bemiddeling van beide Brugse handelaren geschiedde. In Brugge werden ook afzonderlijke bedspreien verhandeld en mogelijk geweven. Van 17 maart 1467 dateerde de verkoop van een spreij met groenwerk aan Karel de Stoute door de Brugse handelaar Michiel Lootin.⁵⁸ Ongeveer uit dezelfde periode dateren tevens de eerste sporen van de handel of productie van tapisserie kussenbladen. In 1485 leverde Jan Lancbaert bijvoorbeeld een wandtapijt met twee bijhorende kussens aan de schepenkamer van de stad.⁵⁹ De naam van Jan Lancbaert treedt nog op in enkele andere documenten onder meer voor de verkoop van wandtapijten en bankkleden. Andere getuigen van Brugse productie zijn mogelijk terug te vinden in de inventaris van een deel van de inboedel van het Brugse huis van Louise de Laye, dame van Saillant en Middelburg, opgesteld na het overlijden in april 1477 van haar echtgenoot Guillaume Hugonet, kanselier van de Bourgondische hertog. De boedel bevat onder meer tien *verdure*-wandtapijten met de bijhorende hemel en vallen, evenals twee bankkleden.⁶⁰ Mogelijk werden deze wandtapijten met hun voorstellingen van groenwerk en de wapens van de overledene in Brugge vervaardigd. Brugge had immers een stevige reputatie voor *verdure*-tapisserieën, niet zelden versierd met wapenschilden.⁶¹ Behalve tapisserie uit het huis in Brugge, bevatte de inventaris van het echtpaar Hugonet tevens de tapisserieën van hun residentie te Middelburg. Dit kasteel telde behalve meerdere wandtapijten ook 38 tapisserie bankkleden. Vele bankkleden hadden voorstellingen van groenwerk en waren gevoerd.⁶²

Aangaande de veertiende-eeuwse Brusselse tapisserieproductie tast men vooralsnog in het duister. Sporadische archiefbronnen lichten nu en dan een tipje van de sluier op. De rekeningen van Johanna hertogin van Brabant uit de tweede helft van de veertiende eeuw bevatten meerdere aankopen van tapijtkamers bij tapisseriehandelaars, maar verdere gegevens ontbreken.⁶³ Voor het eerste kwart van de vijftiende eeuw werden de namen van honderden meesterwevers, gezellen en leerjongens teruggevonden.⁶⁴ Dergelijke cijfers kunnen enkel worden verklaard vanuit de aanwezigheid van een stevige traditie in de voorgaande decennia. Vanaf circa 1450 kunnen een aantal wandtapijtseries aan Brussel worden toegeschreven.⁶⁵ Maar behalve wandtapijten werden in Brussel ook meubeltapisserieën geweven. In 1480 of 1481 kreeg Michel Nyettens van keizer Maximiliaan de opdracht tot het weven of laten weven van zeven bankkleden met *menue verdure*, voorstellingen van

⁵⁴ VERSYP 1954, p. 144.

⁵⁵ Deze Riquart Danis wordt vereenzelvigd met Rijkaart Heyns. DUVERGER 1987, pp. 39.

⁵⁶ VERSYP 1954, p. 144.

⁵⁷ DUVERGER 1987, p. 39. Een van beide kamers had voorstellingen van groenwerk met vogels, over de voorstellingen van de andere werden geen gegevens teruggevonden.

⁵⁸ VERSYP 1954, p. 157.

⁵⁹ VERSYP 1954, p. 164.

⁶⁰ PINCHART 1883, p. 10.

⁶¹ DELMARCEL 1999, pp. 181-182.

⁶² PINCHART 1883, p. 7. Blijkbaar werd een deel van deze tapisseriecollectie, of misschien zelfs de volledige collectie, verkocht, waarna deze in 1478 in de boedel van Margaretha van York, hertogin van Bourgondië terechtkwam. PINCHART 1878-1884, p. 61.

⁶³ DELMARCEL 1999, p. 28.

⁶⁴ DELMARCEL 1999, p. 28.

⁶⁵ Onder meer de serie met *De Legende van Trajanus en Herkenbald* wordt recentelijk aan Brussel toegeschreven. Voor meer informatie in verband met de vijftiende-eeuwse Brusselse wandtapijten, zie DELMARCEL 1999, pp. 41-44.

kleine bloemen en planten op een effen achtergrond. De bankkleden dienden ter aankleding van de zitbanken tijdens de samenkomsten van de Orde van het Gulden Vlies.⁶⁶

Ongetwijfeld bestond een groot deel van de vijftiende-eeuwse tapisserieën, geweven in de andere Vlaamse en Brabantse steden, uit kamers, rugkleden, bankkleden en kussens.⁶⁷ In Oudenaarde was er in de eerste helft van die eeuw reeds een stevige tapijtweeftraditie. Vanaf 1441 ressorteerden de tapisseriewevers al onder een eigen gilde. Alhoewel de schaarse bewaarde bronnen, die in hoofdzaak betrekking hebben op de inrichting van het ambacht, een bloeiende tapisserienijverheid laten vermoeden, is de eigenlijke productie in grote mate onbekend. Hier en daar geeft een verkoopcontract een beperkt idee. Zo kan uit de weinige vijftiende-eeuwse documenten die voorhanden zijn, worden afgeleid dat groenwerktapisserieën deel uitmaakten van het aanbod. Een document uit 1481 vermeldt bijvoorbeeld de levering van een bankkleed en zes kussens in groenwerk door de Oudenaardse tapijthandelaar Josse de Heun.⁶⁸ Ook in Edingen kende de tapisserieweverij in deze periode een aanzienlijke toename. Pas van de zestiende eeuw af worden de bronnen voor beide weefcentra talrijker en kan de tapijtproductie makkelijker in kaart worden gebracht.

Het Île-de-France, en Parijs in het bijzonder, zou een oude tapijtweeftraditie hebben. De oudste sporen gaan terug tot de vroege veertiende eeuw. In de vijftiende eeuw zou de tapisserienijverheid in Parijs zwaar te lijden hebben gehad onder de Honderdjarige Oorlog en de desinteresse van de Franse koningen voor de stad. Ondertussen staat echter ook vast dat heel wat foutieve interpretaties van de bronnen geleid hebben tot een verkeerde inschatting van de tapisserieproductie en van de identificatie van sommige wevers en hun productie in dit Franse kroongebied.⁶⁹ Het duiden van het belang van Parijs als centrum van tapisserienijverheid wordt er hierdoor niet makkelijker op, maar dat in deze stad tapisserie werd geweven lijkt vast te staan. In eigentijdse staten van goed en in rekeningen wordt in sommige gevallen Parijs expliciet vernoemd als plaats van productie. Eerder werd hier melding gemaakt van een kamer in *ouvrage de Paris* in de inventaris van Margaretha van Male, en werd verwezen naar het bankkleed in gelijkaardig werk in de Bastille. Beide referenties dateren respectievelijk uit 1405 en 1420. Iets ouder is een document van 1398 met de betaling aan Bataille door de administratie van Louis d'Orléans voor meerdere tapijtkamers waaronder een *chambre vert à bestes et à licornes, de tapisseries de Paris*.⁷⁰ Al bij al zijn dergelijke expliciete vermeldingen naar Parijs bijzonder zeldzaam. Of hieraan grote waarde kan gehecht worden omtrent de plaats van Parijs als productiecentrum staat open voor discussie. De eigentijdse bronnen bevatten tenslotte meer anonieme kamers en vage toewijzingen dan met zekerheid toe te schrijven stukken. De overige kamers, bankkleden en kussens in de inventaris van Margaretha van Male bijvoorbeeld kregen helemaal geen plaatsaanduiding. Van sommige werd zelfs niet expliciet vermeld dat ze in tapisserie waren, maar kan dit enkel met de nodige voorzichtigheid worden afgeleid uit de omschrijving van de weefsels. Hetzelfde geldt voor de boedelinventarissen van de Bourgondische hertogen en andere Europese prinses uit deze periode. Indien andere documenten geen inlichtingen kunnen verschaffen over de herkomst van bepaalde kamers of tapisserieën, is het vaak heel moeilijk zo niet onmogelijk definitieve uitspraken te doen rond de plaats van productie. Daarenboven vergemakkelijkt de gehanteerde begrippentaal zelden het onderzoek.

Niettegenstaande Atrecht zonder twijfel een zeer belangrijk centrum was, leidde het gebruik van deze plaatsnaam tot de nodige verwarring en moeilijkheden inzake de waardebepaling van deze

⁶⁶ GÖBEL 1923, p. 302.

⁶⁷ Naast de meer gekende weefcentra zou ook in het Brabantse Leuven in de vijftiende eeuw een zekere tapisserienijverheid hebben bestaan. Net als voor de overige centra ontbreekt het aan bewaarde tapisserieën en dient met de interpretatie van de geschreven bronnen voorzichtig te worden omgesprongen. Interessant om te vermelden is echter de kamer in 'ouvrage de Louvain' waarvan sprake is in de rekeningen van Filips de Goede. In de hertogelijke residentie in Sint-Joost-ten-Node, bij Brussel, bevond zich 'une chambre de tapisserie de verdure à l'ouvrage de Louvain'. Zie VAN UYTVEN 1959-1960, p. 12.

⁶⁸ VANWELDEN 1999, p. 45.

⁶⁹ Onder meer Jules Guiffrey heeft voor heel wat verwarring gezorgd door zijn interpretatie van het veertiende-eeuwse bronnenmateriaal. In zijn standaardwerk over de Franse tapijtweefkunst slaat hij, zo blijkt uit het onderzoek van andere vorsers, de bal soms behoorlijk mis. Niettegenstaande deze misvattingen, blijven zijn studies een onmisbare bron bij het onderzoek naar de vroege geschiedenis van de tapijtweefkunst in Frankrijk en Europa. Zie hiervoor GUIFFREY 1878-1884.

⁷⁰ 'een groene kamer met diertjes en eenhoorns, in tapisserie van Parijs'. CHAMPOLLION-FIGEAC 1844, p. 30.

stad als centrum van tapisserijenijverheid. Enige onzekerheid blijft bestaan rond de juiste begripinhoud van de term *fil d'Arraz*. Vermoedelijk betreft dit een kwaliteitsbepaling van de grondstof, naar alle waarschijnlijkheid wol, en niet een verwijzing naar de plaats van productie, hoewel dit aanvankelijk wel het geval kan zijn geweest. Enige ondersteuning voor deze stelling wordt gevonden in de lijst met wandtapijten die Filips de Goede erfde van zijn vader. Tussen de kamers bevond zich *une autre riche chambre de tapisserie de haulte lice, de file d'Arras, faicte à or, ..., et est tout de Brabant*.⁷¹ Indien dit laatste mag geïnterpreteerd worden als een aanduiding voor de herkomst van de tapijtkamer, kan dit een argument zijn om het begrip *fil d'Arraz* in zekere zin los te koppelen van de stad Atrecht, althans wat betreft de plaats van de vervaardiging van de weefsels. Maar waakzaamheid bij de interpretatie van de bronnen blijft nodig. Omwille juist van deze onduidelijkheid in sommige bronnen, is het moeilijk om de waarde van bepaalde tapijtcentra in perspectief te plaatsen.

⁷¹ PINCHART 1878-1884, p. 23.

1.3. De voorstellingen op de meubeltapisserieën en hun bronnen voor de inhoud

De meubeltapisserieën hadden uiteenlopende voorstellingen. Hiervoor werd geput uit een ruime waaier aan maatschappelijke en culturele gegevens. Religie, omgangsvormen, machtsverhoudingen, wereldbeschouwing, politiek en levensverfijning vonden hun weerslag in de themakeuze van de tapisserieën. Als voornaamste bronnen golden de dagelijkse realiteit, de narratieve en literaire tradities. Behalve de Bijbel en de apocriefe literatuur leverde ook de antieke literatuur met haar heldensagen en mythen voldoende stof voor een ruime onderwerpkeuze. De antieke erfenis bedde zich in de christelijke traditie in onder meer via het historisch symbolisme. Vorstenhuizen legitimeerden hun gezag op een rechtstreekse afstamming van de historische helden uit een ver verleden.⁷² In de late middeleeuwen werd de tapijtweefkunst in de hoogste kringen hiervoor een geliefd medium, naast andere beeldvormen zoals verluchte handschriften, muur- of paneelschilderkunst, en edelsmeedkunst. Andere thema's vonden hun oorsprong in de context van het hofleven waar oude idealen van ridderscultuur en hoofse liefde nog steeds werden beleden. In het dagelijkse gebeuren van sport, spel en vermaak aan de prinselijke hoven waren beide hoogmiddeleeuwse idealen een vast gegeven. Een uitgebreide bibliotheek van hoofse minne- en ridderromans bevatte een bijna onuitputtelijke bron aan onderwerpen. Enigszins in dezelfde amoureuze sfeer als de hoofse liefdesroman situeren zich de thema's die werden ontleend aan de *pastourelle*. Deze literaire vorm is doorgaans speelser, minder verheven, meer aards dan de hoofse minnecultuur en durft openlijk erotisch te zijn.⁷³ Enigszins verwant hiermee zijn de onderwerpen verbonden aan het landleven. Het ongedwongen karakter van de *pastourelle* en het vrije landleven lijkt haar verlengde te vinden in wat vandaag de dag vaak wordt beschouwd als zuiver decoratieve onderwerpen, zoals bloeiende weides en bosgezichten met dieren en fabelwezens.

Bij om het even welk onderwerp dat uiteindelijk werd gekozen om te worden geweven, mag worden aangenomen dat deze keuze weloverwogen was en uitging van een onderliggende idee. Wandtapijten fungeerden als betekenisdragers en hun bezitters waren zich hier terdege van bewust. Zowel door het gebruik van dit kostbare medium als in hun geweven voorstellingen brachten de tapisserieën een welbepaalde boodschap over. Dit uitgesproken semiotische karakter van de tapijtweefkunst is belangrijk bij de interpretatie van het gebruik, de functie en de benadering van deze weefsels binnen hun historische context. Een uiterst belangrijke factor bij de duiding van de laatmiddeleeuwse tapisserieën is het bewustzijn van het alom aanwezige symbolisme in het middeleeuwse Europese denken. Elk object, elk gebeuren, elk woord of getal kan gezien worden als een bouwsteen in de Bijbelse wordingsgeschiedenis, als een verwijzing naar het hemelse leven.⁷⁴ Deze symboliek van woorden, getallen, kleuren, planten en dieren behoorde tot het courante denken en functioneerde als een aangeleerd automatisme in de middeleeuwse geest. Het cultureel-maatschappelijke discours was daarnaast bevolkt met allegorieën en personificaties die duidelijk herkenbaar en leesbaar waren voor degenen die vertrouwd waren met de narratieve en geschreven tradities. De milieus waarin wandtapijten en meubeltapisserieën deel uitmaakten van de dagelijkse leefomgeving, lazen en begrepen de voorgestelde figuren en gebeurtenissen, en konden desgewenst hun gedrag afstemmen op de context die deze tapisserieën creëerden.

Deze nauwe band tussen voorstelling en gebruik lijkt een bepalende factor te zijn geweest voor de thema's die worden teruggevonden op meubeltapisserieën. Ook binnen de ruime noemer van meubeltapisserie - die onder meer troonhemels, bedbehangsels, kussens, rug- en bankkleden, en buffetkleden omvat - kunnen verschillen worden vastgesteld tussen de uiteenlopende vormen. Tevens van grote betekenis bij de keuze van de voorstelling en het beoogde gebruiksdoel van de meubeltapisserieën is de aard en de hoedanigheid van de bezitter. De maatschappelijke positie, de persoonlijke levenssfeer en -beschouwing, de culturele verfijning, de geleerdheid en de kapitaalkracht kunnen evenzo bepalende factoren zijn in de keuze van thema's en gebruiksdoeleinden van meubeltapisserie en van hun onderlinge wisselwerking. Wanneer de Franse weverondernemer en amateurhistoricus Alexandre Castel in 1876 schreef dat wandtapijten met voorstellingen van grote

⁷² HAGE 1998, p. 76.

⁷³ Zie hiervoor onder meer COOPER 1977 en KAISER-GUYOT 1974.

⁷⁴ RIBARD 1984, pp. 11, 160.

veldslagen uit de eigentijdse geschiedenis of verhalen uit de antieke oudheid waren voorbehouden voor de officiële ruimtes, en landelijke taferelen, *verdures* en minnescènes zich ophielden in de meer intieme vertrekken, had hij slechts deels gelijk.⁷⁵ De scheidingslijn tussen officieel en privaat, krijgs- versus liefdesgeschiedenissen, grootse heldendaden versus rustieke taferelen was niet steeds scherp te trekken. Voorstellingen die Castel tot de ene invloedssfeer rekende, konden ook wel voorkomen in de andere en omgekeerd.

Historische voorstellingen

In de late veertiende en in de vijftiende eeuw waren de Bijbel en aansluitend de apocriefe tradities belangrijke bronnen voor de tapijtwoefkunst. Uit het Oude Testament werden verhalen geput van heldhaftige krijgsdaden. Het Nieuwe Testament bood stof voor devotie, en de heiligenlevens uit de *Legenda aurea* van Jacob de Voragine golden als exemplen. Alle Europese vorstelijke tapijtcollecties uit deze periode telden wandtapijten met religieuze voorstellingen. Vanuit de iconografische bronnen en vanuit de bestemming van de weefsels kan in de wandtapijten met Bijbelse of apocriefe thema's een onderscheid worden gemaakt tussen de eigenlijke devotietapijten en de tapisserieën die ook in een seculiere context voorkwamen en hier een exemplumfunctie vervulden. De devotietapijten, als *tapiz de chappelle* omschreven in de eigentijdse bronnen, hadden onder meer voorstellingen uit *Het Credo*, *De Passie van Christus*, *Het leven van de Heilige Maagd* en de heiligenlevens.⁷⁶ Deze wandtapijten werden gebruikt in hofkapellen ter ondersteuning van liturgische diensten en feesten, en tijdens het gebed. In tegenstelling tot de wandtapijten lijken taferelen uit het Nieuwe Testament of uit de apocriefe geschriften in dezelfde periode nauwelijks voor meubel-tapisserieën te zijn gebruikt. Het oudste en eigenlijk ook enige gekende voorbeeld van een tapijtkamer met een voorstelling die rechtstreeks teruggaat op de apocriefe traditie is de kamer met *De Kroning van Onze-Lieve-Vrouw* in de collectie van Jan zonder Vrees.⁷⁷ Noch de tapijtcollecties van Karel V van Frankrijk of van Louis d'Orléans, noch de collectie van Karel VI van Frankrijk, bevatten tapijtkamers met onderwerpen ontleend aan de Evangelies of de apocriefe geschriften. Ook op kleinere stukken zoals kussens, bankkleden en bedspreien lijken christelijke thema's op dat ogenblik zeldzaam.⁷⁸ Een inventaris uit 1369 van de bezittingen van Philippa van Henegouwen vermeldt wel een bankkleed met een voorstelling van *De Geboorte van Christus*.⁷⁹ Scènes uit heiligenlevens lijken iets makkelijker uit het zuivere liturgische discours te zijn losgemaakt. Meer dan devotie speelt hier de affiniteit met de voorgestelde heiligen, vaak patroonheiligen, wier levens als exemplen golden. Doch ook hiervan zijn slechts enkele voorbeelden gekend. Francesco Gonzaga, hertog van Mantua, bezat bij het begin van de vijftiende eeuw twee ruglakens voor bedden met zulke voorstellingen. Eén

⁷⁵ CASTEL 1876, p. 75.

⁷⁶ Naast deze wandtapijten die kunnen worden gesitueerd in een seculiere context, bestonden de wandtapijten met religieuze thematiek geweven voor de kerkelijke overheden ter aankleding van de gebedshuizen. Deze tapijten worden hier echter buiten beschouwing gehouden.

⁷⁷ PINCHART 1878-1884, p. 23. De Kroning van Maria is in het christelijke geloof het summum van de vergoddelijking van de Heilige Maagd na haar opname in het hemelrijk. Als thema genoot het bijzondere populariteit in het noorden van Frankrijk waar het reeds vanaf de elfde eeuw verluchte manuscripten en vanaf het einde van de twaalfde eeuw ook portaaltimpanen van kathedralen sierde. Jacob de Voragine besteedde grote aandacht aan het thema in zijn *Legenda aurea*. Als zijn voornaamste bron gelden de apocriefe geschriften van Mélon, die zichzelf een leerling van de heilige Johannes noemde, maar eigenlijk dateren de teksten uit de zesde eeuw. De Voragine zelf noemt de geschriften van de pseudo Johannes als hoofdbron, maar volgens Verdier gaat hij duidelijk op Mélon terug. VERDIER 1980, p. 49. De *Legenda aurea* dateert van omstreeks 1261-1266. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 924. Ook Vincent van Beauvais gaat in zijn contemporaine *Speculum historiale*, onderdeel van zijn *Speculum Majus* terug op Mélon. VERDIER 1980, p. 163. De *Speculum majus* kan omstreeks 1257-1258 gedateerd worden. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 1480.

⁷⁸ Net als voor de wandtapijten dient hier volledigheidshalve gewezen te worden op het bestaan van meubeltapisserieën die werden geweven voor een specifiek liturgische context. Deze meubeltapijten worden verder buiten beschouwing gelaten. Voorbeelden zijn de rugkleden die werden gebruikt in koorgestoelten. In Duitse kerken zijn hiervan nog enkele vijftiende-eeuwse voorbeelden bewaard. De *Sebalduskirche* in Nürnberg bezit drie fragmenten van rugkleden met scènes uit het *Leven van de heilige Katherina*. Ook in de *Lorenzkirche* te Nürnberg worden twee fragmenten van rugkleden bewaard met scènes uit het leven van deze heilige. Zie hiervoor KURTH 1926, p. 264.

⁷⁹ THOMSON 1930, p. 82.

ruglaken toonde *De Geschiedenis van de heilige Catherina*, het andere *De Geschiedenis van de heilige Martinus*.⁸⁰ Hoewel gelijkaardige stukken zullen hebben bestaan in andere vorstelijke collecties kunnen momenteel geen andere voorbeelden worden aangehaald. Misschien kan ook de tapijtkamer met *De Kroning van Onze-Lieve-Vrouw* in de collectie van Jan zonder Vrees in deze context begrepen worden. Niet alleen gold Maria als bemiddelares bij het Laatste Oordeel en was hiervoor het onderwerp voor devotie, zij was ook het ultieme exemplaar van de uitverkorene wiens levensloop haar bestemde voor een plaats naast God.⁸¹

Meubeltapisserieën met oudtestamentische voorstellingen leenden zich wellicht sneller om gebruikt te worden buiten een liturgische context. De verhalen van oude vorsten, helden en heldinnen uit deze voorchristelijke traditie bekoorden de eigentijdse heersers die vanuit hun vertrouwdheid met het historisch symbolisme, hierin naast voorafbeeldingen van hun geloof, ook na te streven waarden en doelen voor hun eigen leven zagen. De intrinsieke exemplaarwaarde van deze verhalen maakten hen uiterst geschikt als onderwerpen voor wandtapijten die werden opgehangen in bepaalde ruimtes of bij specifieke gelegenheden waarbij de bezitter zodoende wees op zijn of haar verbondenheid met de getoonde voorstellingen. Vaak was de gebruikscontext van dergelijke wandtapijten seculier. Dat meubeltapisserieën met oudtestamentische voorstellingen bestonden, moge blijken uit enkele eigentijdse bronnen, maar courant waren deze in het begin van de vijftiende eeuw zeker nog niet. In de tweede helft van die eeuw is er een merkbare toename.

Het nauwst aansluitend bij de wandtapijten waren de troonhemels die nu en dan bij een wandtapijtserie werden geleverd. Op het einde van de vijftiende eeuw bevond zich een *Mozes-serie* in het kasteel van Amboise waar de Franse koning Karel VIII hof hield. De set telde acht wandtapijten en drie rabatten. Gegevens over de eigenlijke hemel ontbreken.⁸²

Sporen van bedbehangsels zijn er voor Vlaanderen. In 1454 kocht Astorgio II Manfredi, heer van Faenza, via bemiddeling van Giovanni de Medici een bedgarnituur met voorstellingen uit *De Geschiedenis van Samson* bij Pierre de Los of Delos uit Rijsel.⁸³ Deze tapisserieën werden vermoedelijk niet op bestelling gemaakt maar aangekocht op de vrije markt, wat wijst op het bestaan van een zekere vraag naar zulke bedgarnituren. Enkele jaren voordien was in de correspondentie tussen een vertrouweling van de familie De Medici, Fruosino di Panzano, en Giovanni de Medici eveneens sprake van een bedbehangsel met *De Geschiedenis van Samson* dat te koop werd aangeboden in Antwerpen.⁸⁴ Bedbehangsels met scènes uit het Oude Testament lijken in deze periode vrij nieuw. Een voorbeeld zijn de vijf slaapkamergarnituren, aangekocht door graaf Gaspard de Vimercato in Brugge. De aankoop bestond uit tien tapijten en vijftien rabatten.⁸⁵ De hemel, gordijnen en wellicht ook de spreien en ruglakens waren bestemd om te worden uitgevoerd in een ander materiaal. Dat niet alle onderdelen van een bedgarnituur in tapisserie dienden te zijn, blijkt uit een kamer in het bezit van Filips de Goede. De hemel en het ruglaken waren geborduurd, de gordijnen waren uitgevoerd in *cendal*, de bedspreien in tapisserie. Zes geborduurde kussens, een bankkleed in tapisserie en acht wandtapijten vervulde deze kamer.⁸⁶ Een document van 1481 uit Brugge tenslotte vermeldde een bedsprei met een voorstelling van *Nabuchodonosor*.⁸⁷

Deze voorbeelden mogen dan het bestaan van bijbelse voorstellingen op meubeltapisserie aantonen, ze laten niet toe om verregaande conclusies te trekken aangaande hun belang. Toch kan met enige voorzichtigheid besloten worden dat volledige tapijtkamers met Bijbelse voorstellingen eerder uitzondering dan regel waren. Dat ze op de vrije markt werden aangetroffen, duidt niettemin op een zekere vraag en productie. Ook de kleinere meubeltapisserieën met religieuze scènes zijn op dat ogenblik nog vrij zeldzaam. Pas in de loop van de zestiende eeuw neemt hun belang toe. Voornamelijk thema's uit het Oude Testament zullen dan spreien en kussens sieren (cf. infra). Om

⁸⁰ Met bijzondere dank aan Hillie Smit die me deze referentie bezorgde.

⁸¹ VERDIER 1980, p. 13.

⁸² GÖBEL 1928, p. 261.

⁸³ SMIT 1994, p. 19.

⁸⁴ SMIT 1994, p. 17. Of het hier hetzelfde bedgarnituur betreft, is niet duidelijk: zie SMIT 1994, p. 19.

⁸⁵ SMIT 1994, p. 21.

⁸⁶ 'Une chambre de veleul vermeil brodée de bergiers et de brebis et de herbages, garnie de ciel, dossier, couverture de lit, trois courtines de cendal vermeil et six quarreaux pareils à ladite chambre, ..et dix tapiz parmy la couverture du lit et de la couche et parmy le bancquier faiz de haulte lice, ..'. DE LABORDE 1849-1852, bd. 2, p. 267.

⁸⁷ VERSYP 1954, Lijst van Brugs legwerk - Bewezen gevallen, z.p.

het bestaan van tapisserieën met oudtestamentische voorstellingen beter te begrijpen, dient te worden ingegaan op de groep van meubeltapisserieën waarvan de voorstellingen inspiratie putten uit de heldensagen van de antieke oudheid en uit de middeleeuwse krijgsgeschiedenis. In wezen verschilden die niet zo zeer van de tapisserieën met bijbelse taferelen. In de eigentijdse literaire tradities liepen krijgsgeschiedenis uit de antieke oudheid, het Oude Testament en de middeleeuwen soms moeiteloos in elkaar over. Eén van de invloedrijkste genres hierin was de ridderroman.

In de late veertiende en de vijftiende eeuw drukte de ridderroman nog een stevige stempel op het geestesleven van de hoogste kringen. De idealen van volmaakt ridderschap zinderden volop na in een cultuur waar het hofleven met zijn materiële geneugten steeds belangrijker werd. De kwaliteiten van de ideale adeldom: vroomheid, soberheid, ingetogenheid en trouw, stonden niettemin nog steeds hoog aangeschreven.⁸⁸ De bibliotheken van vorsten en prinsen bevatten talrijke handschriften, hetzij in het Latijn, hetzij in de volkstaal, met heldendichten van velerlei herkomst. Een groot aantal waren vroegere of eigentijdse interpretaties en aanpassingen van bestaande geschriften uit de antieke oudheid, het Oude Testament en de vroege en hoge middeleeuwen. Alle hadden ze echter slechts één doel: de verheerlijking van de hoofse ridder, en dienden zodoende tot exempel, als een voorbeeld tot navolging. Figuren uit de antieke oudheid, het Oude Testament en de eigen Europese middeleeuwse geschiedenis vloeiden hierbij moeiteloos in elkaar over. De *Negen Helden* die voor het eerst opdoken in de *Voeux du paon* van Jacques de Longuyon van omstreeks 1312, zijn hiervan een schoolvoorbeeld. Thema van dit heldendicht, geschreven in opdracht van Thibaud, bisschop van Luik, zijn de daden van Alexander de Grote. De *Voeux* bestaan uit een aaneenschakeling van gevechten, duels, tornooien, banketten en galante conversaties: de bezigheden van de ideale ridder.⁸⁹ De optredende helden zijn Alexander, Hector, Caesar, Jozua, David, Judas Maccabaeus, Arthur, Karel de Grote en Godfried van Bouillon.⁹⁰ Vrij snel werd aan dit verhaal een vervolg gebreed door Jean le Court, in het *Restor du paon*, en nog wat later door Jean de Le Mote in zijn *Parfait du paon* uit 1340.⁹¹ Naast de *Voeux* traden de *Negen Helden* als hoofdfiguren aan in het *Dit de Neuf Preux*, een gedicht waarvan de wortels zich tevens in de veertiende eeuw situeren.⁹² Een voorbeeld van een tapijtkamer waarin Alexander als hoofdfiguur optrad, bevond zich in de tweede helft van de vijftiende eeuw in de collectie van Filips de Goede. Deze antieke held genoot bijzondere aanzien doorheen de hele middeleeuwen en was het exempel bij uitstek voor de Bourgondische hertog die zichzelf zag als de nieuwe Alexander, en wiens bibliotheek verschillende versies van de *Voeux du Paon* en zijn vervolgen telde.⁹³ In de bibliotheek van Filips de Goede bevond zich ook het handschrift *Les Chroniques d' Alexandre*, van Jean Wauquelin de dato 1448, dat zich onder meer op de *Voeux du Paon* en het *Restor du Paon* inspireerde.⁹⁴ Dit boek zou aan de basis hebben gelegen van de prestigieuze tapijtkamer met *De Geschiedenis van Alexander*,⁹⁵ die de hertog in 1459 bij Pasquier Grenier bestelde.⁹⁶ Filips de Goede was niet de eerste die een *Alexander*-reeks aankocht, maar voorbeelden van oudere tapijtkamers met bijhorende bedbehangsels zijn momenteel niet gekend.⁹⁷ Gelijktijdig of kort na de aankoop door Filips de Goede bezat ook de Engelse koning Edward IV een serie *Alexander*-tapijten met bijhorend drie rabatten voor een hemel.⁹⁸ Ook de andere helden waren het onderwerp van afzonderlijke wandtapijten of volledige tapijtkamers. Margaretha van Male had bijvoorbeeld

⁸⁸ HUIZINGA 1997, p. 74; en GERRITSEN 2001, pp. 103-104.

⁸⁹ BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 735.

⁹⁰ De *Negen Helden* verenigden telkens drie helden uit de antieke, de oudtestamentische, en de christelijke traditie.

⁹¹ BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 735.

⁹² BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 386.

⁹³ BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 1488.

⁹⁴ BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 861. Jean Wauquelin vestigde zich omstreeks in 1441 in Bergen waar hij een kopieeratelier leidde. In 1448 maakt hij in opdracht van Jan van Bourgondië, kozijn van de hertog, een historische roman in prozavorm die bestaat uit een compilatie van oudere Alexandergeschriften.

⁹⁵ DELMARCEL 1999, p. 39.

⁹⁶ GÖBEL 1923, p. 251; en RAPP BURI & STUCKY-SCHÜRER 2001, pp. 457-458.

⁹⁷ In 1386 kocht Filips de Stoute bij Jean Cosset een wandtapijt met *De Geschiedenis van Alexander en Robert le Fuselier*.

PINCHART 1878-1884, p. 8. In 1399 stuurt hij een wandtapijt met hetzelfde onderwerp naar sultan Bazajet ter betaling van het losgeld voor zijn gevangengenomen zoon. DELMARCEL 1999, p. 29.

⁹⁸ THOMSON 1930, p. 146.

wandtapijten met *De Geschiedenis van Judas Maccabeus* en *De Geschiedenis van Godfried van Bouillon*.⁹⁹ In de collectie van Louis de Saint-Pol bevond zich een tapijtkamer met *De Geschiedenis van Godfried van Bouillon*, bestaande uit een hemel, ruglaken, bedsprei en vier wandtapijten.¹⁰⁰

Rond de meeste van de ridderfiguren die in de laatmiddeleeuwse tapijtseries optraden, had zich in de vroege en hoge middeleeuwen een literaire traditie ontwikkeld. Kopieën van deze geschriften waren aanwezig in de Europese vorstelijke bibliotheken en werkten er inspirerend voor de kunsten.¹⁰¹ Een andere held uit de oudheid die het onderwerp van een laatmiddeleeuwse tapijtkamer vormde, was Hercules. De Este-familie bezat in de tweede helft van de vijftiende eeuw een volledige tapijtkamer met voorstellingen uit het leven van deze antieke held. Naast de vier wandtapijten bestond de kamer uit een bedbehangsel met de hemel, het ruglaken en de sprei.¹⁰² Einde vijftiende eeuw bevond zich in de *chamera delle dua letta* in het Florentijnse paleis van Lorenzo de Medici een bedgarnituur, waarvan de hemel was versierd met antieke figuren.¹⁰³ Verder bevat de inventaris nog een rugkleed met *figure anticha*.¹⁰⁴ Om welke voorstellingen het gaat, is spijtig genoeg niet bekend. Hetzelfde probleem stelt zich bij een serie wandtapijten in de collectie van Guillaume Hugonet, heer van Middelburg. Zijn boedelinventaris vermeldt *sept grandes tapisserie à personnages à ystoires romaines*.¹⁰⁵ Hoewel deze omschrijving iets specifiek is, blijven de eigenlijke voorstellingen onbekend.

Voorstellingen uit de middeleeuwse hoofse minneliteratuur en allegorieën

Meer dan de ernstige onderwerpen uit de Bijbel, de antieke oudheid en de middeleeuwse Europese ridderroman werden thema's uit de hoofse minneliteratuur en allegorieën gebruikt voor tapijtkamers en meubeltapisserieën. In groten getale werden tapisserieën versierd met zich vermakende heren en dames van stand, en met rijkgeklede allegorische figuren. Wellicht had Fruosino di Panzano deze 'vrolijke en prettige zaken' in gedachte toen hij in 1448 de Vlaamse markten afspeurde naar een geschikte bedgarnituur voor Giovanni de Medici.¹⁰⁶ In een wereld met zijn constante dreiging van oorlog en epidemieën zochten edellieden en rijke burgers afleiding in de geneugten van de hofcultuur waarin de verhoudingen tussen mannen en vrouwen het voortdurende onderwerp van spel en vermaak waren. In galante conversatiespelen, wedstrijden en jachtpartijen

⁹⁹ PINCHART 1878-1884, p. 16.

¹⁰⁰ PINCHART 1878-1884, p. 46.

¹⁰¹ De legendarische koning Arthur figureert sinds 516, wanneer hij voor het eerst opduikt in de *Annales Cambriae*, in tal van latere geschriften. Tot de bekendste behoren *Erec et Enide* van circa 1170 van Chrétien de Troyes en zijn latere *Yvain* waarin de mytische koning model is van moed, gerechtigheid en hoofsheid. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, pp. 99-100, 267. Andere werken waarin deze koning optreedt, zijn *Perceval of Conte du Graal*, eveneens van Chrétien de Troyes van rond 1181-1185 en de *Mort le Roi Artu* van omstreeks 1230. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, pp. 100, 1029. Ook de figuur van Judas Maccabeus genoot een grote populariteit in de middeleeuwen. Rond het midden van de dertiende eeuw wijdde Gautier de Belleperche een gedicht aan deze oudtestamentische held die hierin geroemd wordt voor zijn strijd om de onafhankelijkheid van Judea, en waarin uitvoerig wordt ingegaan op de veldslagen en de heroïsche daden van de hoofdrolspeler. De tekst werd vervolledigd door Piéros de Riés die een tweede gedicht aan Maccabeus opdroeg in zijn *Chevalerie de Judas Machabée*, voltooid in 1285. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, pp. 873-874. Net als rond Arthur spon zich rond de figuur van Caesar een hele literaire traditie. In zijn kwaliteiten als veldheer en staatsman herkenden de middeleeuwers een nieuwe Alexander. Eén van de invloedrijkste geschriften was het *Faits des Romains* van omstreeks 1213-1214, enkele decennia later gevolgd door een *Hystoire de Julius Cesar*. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 235. De wedervarendigheden van Hector worden verhaald in de roman *Hector de Troyes* uit het begin van de veertiende eeuw. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 663. Het leven van de middeleeuwse ridder Godfried van Bouillon, kruisvaarder en koning van Jeruzalem, werd neergeschreven in tal van heldendichten vanaf de twaalfde tot de vijftiende eeuw die gekend zijn onder de *Cycle de la Croisade*. De heer van Bouillon wordt hierin voorgesteld als een epische held geroemd om zijn fysieke kracht en vroomheid. De verklaring voor zijn lotsbestemming is terug te vinden in de *Chevalier au cygne* en het *Fin d'Elias*. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, pp. 264, 356-357.

¹⁰² FORTI-GRAZINI 1982, pp. 215, 217. Uit dezelfde periode dateren twee tapijten met episodes uit het Hercules-epos in het *Isabella Stewart Gardner Museum* te Boston en de *Burrell Collection* in Glasgow, namelijk het *Tornooi van de Amazones* en *Hercules die de Olympische Spelen sticht*; DELMARCEL 1999, p. 39.

¹⁰³ MUNTZ 1888, p. 61.

¹⁰⁴ MUNTZ 1888, p. 58.

¹⁰⁵ PINCHART 1878-1884, p. 71.

¹⁰⁶ SMIT 1994, p. 17.

was wel steeds, hetzij openlijk of verdoken een erotische ondertoon te bekennen. Leidraad bij dit sociale spel was de hoofse minneliteratuur. Hoewel deze haar echte hoogtepunt kende in de twaalfde eeuw, bleef haar invloed nazinderen in de daaropvolgende eeuwen en kenden bepaalde literaire werken een blijvend succes. De hoofse liefde was echter slechts een onderdeel van het brede begrip hoofsheid, een geheel van deugden en kwaliteiten uit de twaalfde-eeuwse hofethiek. Vanuit een maatschappelijk oogpunt kan hoofsheid omschreven worden als een geheel van regels, een gedragscode waarin het ridderideaal een centrale positie inneemt, een nieuwe geraffineerde ethiek, met een vooraanstaande plaats voor de vrouw, die de ruwe omgangsvormen van de oude krijgscultuur trachtte bij te schaven en te vervangen.¹⁰⁷

Geen enkel werk oefende zo'n grote invloed uit op de hoofse minnecultuur als de *Roman de la Rose* van Guillaume de Lorris en Jean de Meun.¹⁰⁸ De *Roman* is een van de meest gekopieerde boeken tot bij het einde van de vijftiende eeuw en bleef doorheen deze periode een gezaghebbend werk dat de geesten bleef beroeren. Bij het einde van de veertiende, begin vijftiende eeuw kwam een verhitte discussie op gang tussen voorstanders en tegenstanders van het boek, vooral met betrekking tot het tweede deel, een literaire strijd die bekend werd als het *Débat sur le Roman de la Rose*. De misogynie toon van De Meun werd bekritiseerd door Christine de Pisan, voorvechtster van vrouwenrechten. Zij werd in haar kritiek gesteund door Jean Gerson, theoloog en kanselier van de universiteit van Parijs. Jean de Montreuil, secretaris van de Dauphin en later van de hertog van Bourgondië, en zijn vrienden Gontier en Pierre Col,¹⁰⁹ wierpen zich op als verdedigers van Jean de Meun.¹¹⁰ Midden januari 1402 richtten de hertog en hertogin d'Orléans een *Ordre de la Rose* op, een ridderorde met tot doel de verdediging van de vrouw in de hoofse traditie van Guillaume de Lorris. Op 14 februari 1402 presenteerde Christine de Pisan haar *Dit de la Rose*, waarin de oprichting van deze Orde wordt bezongen.¹¹¹ De protagonisten van dit dispuut bewogen zich in, of behoorden rechtstreeks tot de Parijse geletterde kringen en de entourage van de hoven van de Franse koning en de hertogen van Bourgondië, Berry en Orléans. De *Roman de la Rose* maakte dus wezenlijk deel uit van het geestesleven aan deze prinselijke hoven. Dat het boek op een blijvende manier stof leverde voor kunstenaars uit deze hofkringen is bijgevolg niet verwonderlijk. Behalve in talrijke verluchte handschriften werden scènes van de roman op een meer monumentale wijze afgebeeld op tapisserieën. Het woeden van de rel tussen voor- en tegenstanders van het boek wijst op de populariteit die het op dat gegeven ogenblik genoot, een populariteit die enkele jaren voordien nog werd veruiterlijkt in de aankoop van drie wandtapijten en een tapijtkamer door de Bourgondische hertog Filips de Stoute.¹¹² In 1393-1394 betaalde de hertogelijke administratie 467 franken aan Colin

¹⁰⁷ BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 334.

¹⁰⁸ Deze allegorische roman kwam in twee delen tot stand in de tweede helft van de dertiende eeuw. Het eerste deel dat wordt toegeschreven aan De Lorris gebruikt de stijlfiguur van de droom: een jongeman komt bij een ommuurde tuin, met aan de buitenkant de statische personificaties van Haat, Treurnis, Ouderdom, Armoede en andere onhoofse eigenschappen. Binnen in de boomgaard dansen Hoofsheid, Schoonheid, Rijkdom, Liefde en Jeugd onder leiding van Blijheid. In het verdere verloop van de roman probeert de jongeman een roos te bemachtigen die hij in de fontein van de tuin had ontwaard. Na tal van verwickelingen en inspanningen dient hij niettemin het onderspit te delven en blijft de roos onbereikbaar. Dit eerste deel illustreert het ideaal van hoofse cultuur waarin Ledigheid, Rijkdom en Vermaak de dienst uitmaken en waarin de kwaliteiten van de minnaar bestaan uit beschaafdheid, welbespraaktheid en generositeit. Zijn ultieme doel is echter onbereikbaar, zijn verzuchtingen blijven onbeantwoord. Er is geen vervulling van de liefde. Deze blijft slechts verlangen. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, pp. 1308-1309. Het vervolg van Jean de Meun is van een totaal andere inslag. Gewapend met een encyclopedische kennis op het vlak van kosmologie, natuur- en moraalwetenschap treedt de minnaar opnieuw het amoureuze strijdperk en weet ditmaal te overwinnen. De roos wordt geplukt. Het zuiver geestelijke discours van De Lorris wordt bekritiseerd. De kwaliteiten van de minnaar zijn niet langer afstralingen van de geliefde maar middelen om haar te winnen. HUIZINGA 1997, p. 121.

¹⁰⁹ Gontier Col was aanvankelijk in dienst van Charles de Navarre en de Jean de Berry. Einde 1380 is hij notaris van de koning en in 1388 wordt hij secretaris. Zijn broer Pierre was kanunnik in Parijs en stond onder de bescherming van Jean Hue, kanselier en secretaris van de koning. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 553.

¹¹⁰ HUIZINGA 1997, pp. 122-123.

¹¹¹ BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 1311.

¹¹² De betaling door Filips de Stoute aan de tapijthandelaar Jacques Dourdin in 1386 voor een wandtapijt met *De Geschiedenis van de Roman de la Rose*, dateerde van vóór de literaire rel. Het was een luxueus wandtapijt met gouddraad doorweven en met een kostprijs van 1.000 goudfranken. PROST 1908-1910, bd. 2, p. 221. Een jaar later werd hetzelfde bedrag betaald voor een tapijt met een identiek onderwerp aan Pierre de Beaumetz. Het wandtapijt was bestemd als nieuwjaarsgeschenk voor de hertog de Berry. PROST 1908-1910, bd. 3, p. 378. In 1393 kocht Filips de Stoute een derde

Bataille voor een *chambre de tapisserie blainche toute ouvrée a plusieurs ymaiges sur le contenu du romant de la Rose*. De kamer bestond uit een bedgarnituur met een hemel, een ruglaken en een spreij, vier grote wandtapijten met een totale oppervlakte van 176 vierkante *aulnes*, een bankkleed en twaalf kussens. Bij het bedgarnituur hoorden drie gordijnen in wit en groen geruite zijde uit Atrecht.¹¹³

Behalve de *Roman de la Rose* brachten ook andere hoofse allegorieën thema's voor tapijserieën aan. Het schaakspel tussen een heer en een dame gold als een metafoor voor de ontlukende liefde.¹¹⁴ Deze metafoor was zowel in de eigentijdse allegorische literatuur als in de tapijtkunst terug te vinden. De *Echecs amoureux* uit 1370-1380 is een voorbeeld van een roman waarin dit thema wordt uitgewerkt.¹¹⁵ In de tapijtcollectie van Louis d'Orléans bevond zich een tapijtkamer *a tapicerie vert à un chevalier et une dame jouans aux eschés* (sic) *en un paveillon*.¹¹⁶ In 1422 was bij de tapijserieën van Karel VI eveneens een tapijtkamer met dit onderwerp terug te vinden.¹¹⁷ Deze kamer telde een bedgarnituur bestaande uit een hemel, ruglaken en twee spreien en zes bijhorende wandtapijten en toonde centraal *sur champ vermeil un pavillon blanc, à personnages jouans aux eschez* (sic).¹¹⁸ De inventaris maakt verder melding van een tweede ruglaken met *ung d'eches* (sic) *et plusieurs personnages sur champ noir*.¹¹⁹ Soms traden afzonderlijke personificaties uit de hoofse minneliteratuur op als protagonisten. Louis d'Orléans bezat een tapijtkamer met een voorstelling van *Plaisance* bestaande uit zes wandtapijten en een spreij in wol en gouddraad, en het bedgarnituur met een hemel, ruglaken en een spreij in zijde en gouddraad.¹²⁰ Ook Karel VI van Frankrijk had een kamer met *De Geschiedenis van Plaisance*. In de inventaris van 1422 kreeg deze de bijnaam *la Chambre d'Honneur*. De kamer telde een bedbehangsel in zijde en gouddraad en zes wandtapijten in zijde, wol en gouddraad.¹²¹ Op een rode grond bewogen zich meerdere figuurtjes te voet en te paard. De waarde van het bedbehangsel alleen werd reeds geschat op 928 livres, een bijzonder hoog bedrag voor een bedbehangsel.¹²² Ook het jachtmotief kon allegorisch worden gebruikt. In 1415 kocht Jan zonder Vrees een tapijtkamer met *Une chasse d'un Cerf* bij Laurent Champion te Parijs, bestemd voor de bruidschat van zijn dochter Maria. Of het hier een hoofse allegorie betrof of een doodgewone hertenjacht is echter niet duidelijk. De functie van de kamer als huwelijksgeschenk doet niettemin de eerste mogelijkheid vermoeden. De kamer telde een bedgarnituur met een hemel, een ruglaken, twee spreien, bijhorende gordijnen in sergè en zes wandtapijten.¹²³ Het motief van de jacht, vaak gekoppeld aan het motief van de metamorfose, was niet ongewoon in de hoofse allegorie en gaat

tapijt met dit thema bij Nicolas Bataille. Telkenmale betreft het echter een afzonderlijk wandtapijt zonder bijhorende meubeltapijserieën.

¹¹³ DEHAISNES 1886, p. 712.

¹¹⁴ POIRION 1988, p. 154. In het verhaal wordt de jongeman schaakmat gezet door de jonge vrouw. De liefdesgod laat hem hierop trouw aan haar zweren. Bij een volgende partij zal hij winnen. Hierna volgt het discours van Pallas die de gevaren van de liefde uit de doeken doet. In haar rede vertelt Pallas over de drie mogelijke levenswijzen: genotgericht, actief en contemplatief. Contemplatief staat het hoogst aangeschreven, maar ook het actieve leven heeft zijn verdiensten in opvoeding, studie, het huwelijk, de plichten van de standen. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 397.

¹¹⁵ In dit visioen nodigt Natuur de auteur uit haar te volgen. Onderweg ontmoet hij Mercurius, Pallas, Juno en Venus. De tocht herinnert sterk aan de omzwervingen van de jongeman bij Guillaume de Lorris. Uiteindelijk belandt de auteur bij Vermaak, die een partij schaak speelt met een jonge vrouw.

¹¹⁶ 'in groene tapijserie met een ridder en een dame die schaak spelen in een tent (paviljoen)'. CHAMPOLLION-FIGEAC 1844, p. 249.

¹¹⁷ Schaakspelen was een geliefd tijdverdrijf in de middeleeuwen. Deze populariteit maakte het spel tot een aantrekkelijk motief met een brede betekenisgelaagdheid. Voorstellingen van schaakspelende heren en dames zijn in grote getale terug te vinden op veertiende-eeuwse Franse ivoren. In de vijftiende eeuw neemt hun frequentie af. Een evolutie die zich ook in de tapijtkunst lijkt af te tekenen. VAN MARLE 1931, pp. 62-64.

¹¹⁸ GUIFFREY 1878-1884, p. 28.

¹¹⁹ 'een schaakspel met meerder personen op zwarte grond'. GUIFFREY 1878-1884, p. 28. Het is niet duidelijk of de personen schaak spelen of dat ze zelf figureren op een schaakbord.

¹²⁰ Enige voorzichtigheid is hier wel geboden. De inventaris maakt melding van 'une chambre de tappicerie d'or et de soye dont la devise est de plaisance'. Of met *plaisance* de personificatie wordt bedoeld of vermaak in de algemene betekenis lijkt niet duidelijk. Het ontbreken van enige beschrijving van de aanwezigheid van overige personages en de nochtans expliciete vermelding van engelen op de hemel doet vermoeden dat het een allegorie betreft. CHAMPOLLION-FIGEAC 1844, p. 248.

¹²¹ CASTEL 1876, p. 124.

¹²² GUIFFREY 1878-1884, p. 28.

¹²³ PINCHART 1878-1884, p. 19.

terug op de Ovidiaanse traditie. Voorbeelden uit de literatuur zijn de *Chasse aux médisants* en de *Prise amoureuse*.¹²⁴

De allegorische literatuur als bron lijkt wel onuitputtelijk en de rijkdom van de iconografische thema's in de tapijtkamers bij het einde van de veertiende en in de vijftiende eeuw is groot. Tussen de tapijtkamers die Filips de Goede in 1420 van zijn vader erfde, bevond zich een *chambre de la Plaiderie d'Amours*, een bedgarnituur bestaande uit een hemel, ruglaken en spreij, met een weinig gouddraad doorweven. Allerlei heren, dames, en tekstbanderollen vulden een groene grond.¹²⁵ Mogelijk betrof het taferelen en tekstfragmenten uit *La Plainte d'amour*, een werk dat dateert uit de eerste helft van de veertiende eeuw.¹²⁶ Liefde en rechtspraak worden in deze allegorie met elkaar in verband gebracht. De *Hôpital d'Amour* van Achille Caulier fungeerde eveneens als inspiratiebron.¹²⁷ Louis de Saint-Pol bezat een tapijtkamer met scènes uit de *Hôpital d'Amour*, die bestond uit een hemel, een ruglaken en vier wandtapijten.¹²⁸ *Amour*, de liefdesgod, figureert ook als hoofdpersonage. Louis d'Orléans had een tapijtkamer, bestaande uit een bedgarnituur en zes wandtapijten met voorstellingen van Amor.¹²⁹ Ook hoofse allegorieën die de ideale adeldom belichamen, versierden tapisserieën. De erfenis van Jan zonder Vrees telde bijvoorbeeld een vermiljoen bedbehangsel met vrouwenfiguren die onder meer Eer, Adeldom, Eenvoud en Generositeit voorstelden. De hemel ervan was bevolkt met valken.¹³⁰

Soms wordt het thema van de tapisserieën in de bronnen niet duidelijk of slechts kort beschreven. Nu en dan is dit echter voldoende om af te leiden dat het een allegorische voorstelling betrof. Voorbeelden zijn de tapijtkamers in de collectie van Karel VI met als centrale figuur een dame bij een fontein die met een stok het water beroert.¹³¹ De fontein is misschien een liefdesfontein, een motief dat onder meer opduikt in *La Fontaine d'Amour* van Watrquet de Couvin uit 1324.¹³² Ook de fontein voorgesteld op een tapijtkamer van Louis d'Orléans is misschien een liefdesfontein.¹³³ Naast de liefdesfontein was ook de fontein van de Eeuwige Jeugd, met wortels in het Bijbeldiscours, een vaak weerkerend motief. De omvangrijke collectie tapijtkamers van Louis d'Orléans bevatte

¹²⁴ In het eerste werk van de hand van Raimon Vidal wordt een heer door Amor gemetamorfoseerd tot een everzwijn dat gedood wordt bij de jacht en als maaltijd aan de dames wordt aangeboden. Het tweede verhaal, van Jean Acart, vertelt hoe de ingewanden (het hart) van een verdwaalde dichter bij het betreden van het bos van de jeugd door Amor aan zijn honden wordt gevoederd. POIRON 1988, p. 153.

¹²⁵ 'une chambre de tapicerie de haulte-lice, ouvrée à ung pou d'or, garnie de ciel, dossier, couverture de lit, sur champ vert, appelée la chambre de la Plaiderie d'Amours ou il y a plusieurs personnages d'ommes et de femmes, et a plusieurs escriptures d'amours en rolleaux'. PINCHART 1878-1884, p. 23.

¹²⁶ De begrippen *plainte* en *plaiderie*, behoren tot dezelfde betekenisfeer. Een *plainte* is te vertalen als een aanklacht, een *plaidoirie* is een pleidooi. Vaak houdt een aanklacht onrechtstreeks of rechtstreeks een pleidooi in. In de *Plainte d'Amour* beklaagt de liefdesgod zich ervan dat hij uit de wereld is verjaagd. Onrechtstreeks pleit hij door deze aanklacht om terug in de wereld te worden opgenomen. Mogelijk is dit een verklaring voor de begripsswisseling. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 1197.

¹²⁷ In dit metaforisch werk dat zich afspeelt in een hospitaal dat aan een kerkhof grenst, wordt de dichter opnieuw te been geholpen door de verpleegster Hoofsheid en dokter Hoop. POIRION 1988, p. 154.

¹²⁸ PINCHART 1878-1884, p. 46. Of het een hemel en een ruglaken voor een bed of voor een troon zijn, is niet duidelijk.

¹²⁹ 'Une chambre de tappicerie vermeille à la devise du dieu d'amour, à ciel, dossier, couverture pour le lit, couverture pour le couché, six tapis et trois custodes de camelot de Reims': een kamer met op de rode grond voorstellingen van de liefdesgod, met hemel, ruglaken, twee bedspreien, zes wandtapijten en drie gordijnen in *camelot*. CHAMPOLLION-FIGEAC 1844, p. 249.

¹³⁰ PINCHART 1878-1884, p. 23.

¹³¹ 'Ung chambre de tapisserie, ..., et ou milieu a une fontaine et une dame qui remue l'eau à ung batonnet'. GUIFFREY 1878-1884, p. 29.

¹³² Watrquet de Couvin, afkomstig van de streek rond Namen, promootte in zijn teksten de deugden, gehoorzaamheid aan de Kerk, gerechtigheid, generositeit, bescherming van de zwakken en hoofsheid. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 1501. De fontein van de liefde die ook wel met de fontein van Narcissus wordt vereenzelvigd, kende een stevige literaire traditie en duikt op in verscheidene allegorische teksten waaronder de *Roman de la Rose* en de *Echecs amoureux*.

¹³³ 'une chambre de tapisserie à la devise d'une dame qui regarde en une fontaine': een tapijtkamer met voorstelling van een dame die in een fontein kijkt. CHAMPOLLION-FIGEAC 1844, p. 249.

eveneens een kamer met *La Fontaine de Jouvance*.¹³⁴ In 1394 kocht Filips de Stoute een kamer met als hoofdmotief een dame bij een fontein omringd door potten met marjolein.¹³⁵

Een specifieke plaats nemen tapisserieën in met allegorische voorstellingen met kinderen, al dan niet in het gezelschap van volwassenen. Bij sommige van deze voorstellingen maakt het spelelement een belangrijk onderdeel uit. In 1401 betaalde de administratie van Filips de Stoute 1.500 franken aan de tapijthandelaar André de Monchy voor zulke tapijtkamer. De spreij van het bedgarnituur was versierd met *basselettes* en spelende kinderen.¹³⁶ De jonge vrouwen namen de centrale plaats in, de kinderen speelden in de marge. Allen waren geplaatst tegen een beboste achtergrond.¹³⁷ In de collectie van Louis d'Orléans bevonden zich eveneens twee tapijtkamers met kinderen. De eerste kamer had voorstellingen van spelende kinderen in een rivier. Ze bestond uit een bedgarnituur en drie wandkleden, waarbij de bedsprei was gevuld met kinderen, de bedhemel met vogels. Voor de weefsels werd er wol- en zijdegaren en gouddraad gebruikt.¹³⁸ De tweede kamer toonde kinderen tegen een bruingroene achtergrond, waarbij elk kind een banderol vasthield met hierop een devies.¹³⁹ Ook de hertogin van Bourgondië, Margaretha van Male, bezat een tapijtkamer met kinderen die volgens de omschrijving in de inventaris, muziek speelden. De kamer bestond uit een hemel, een ruglaken, twee spreien voor het bed, zeven wandtapijten en één bankkleed. Met uitzondering van de hemel die volledig in zijde was, waren alle overige tapisserieën geweven in wol, zijde en gouddraad.¹⁴⁰ In 1446 kocht Filips de Goede nog een tapijtkamer met kinderen die zich naar school begaven tegen een achtergrond van groenwerk.¹⁴¹ Van sommige tapijtkamers met kinderen is niet duidelijk wat de kinderen doen, bijvoorbeeld in een tapijtkamer die Jan zonder Vrees in 1414 kocht bij Jean Renout, tapijthandelaar te Atrecht. De kamer had een voorstelling van een dame omringd door kinderen. De figuren waren opgehoogd met gouddraad en weergegeven tegen een blauwgroene achtergrond bezaaid met korenbloemen of steenbreek.¹⁴² In de collectie van Jan zonder Vrees bevond zich in 1420 een andere kostbare tapijtkamer met voorstellingen van kinderen. De inventaris vermeldde *une riche chambre de tapisserie de haulte-lice, de file d'Arras, appellée la Chambre aux Petiz Enfans*. De kamer bestond enkel uit een bedgarnituur in zijde en gouddraad. Het ruglaken, de spreij en de rabatten toonden kleine kinderen op een achtergrond van kruiden en boompjes, dit alles bekroond door latwerk met rozenranken en tegen een rode

¹³⁴ CHAMPOLLION-FIGEAC 1844, p. 249. De levensfontein dook ook op als een liefdesmetafoor in allegorieën met een wereldlijk erotische ondertoon.

¹³⁵ 'une chambre entière contenant en total six cents aunes carrées, où, sur chaque pièce qui la composait, on voyait des pots de marjolaine et une femme près d'une fontaine'. In de inventaris van Margaretha van Male uit 1405 is een wandtapijt met gelijkaardige voorstellingen terug te vinden. Ongetwijfeld betrof het een wandtapijt uit de kamer aangekocht in 1394. PINCHART 1878-1884, pp. 9, 16. Dit moeskruid, *Origanum vulgare*, ook wel kranskruid genoemd werd gebruikt voor geurwaters en wondenhelende oliën.

¹³⁶ *Basselette* is een verkleinwoord van *basele* of *baisele*, wat staat voor meisje of dienstmaagd. GODEFROY 1937, bd. I, pp. 558, 591.

¹³⁷ PINCHART 1878-1884, p. 12.

¹³⁸ CHAMPOLLION-FIGEAC 1844, p. 248. Een halve eeuw later maakt de inventaris van de toenmalige hertog, Charles d'Orléans, de oudste zoon van Louis d'Orléans en Valentine Visconti, melding van een ruglaken met zwemmende kinderen en anderen die zich ophouden op de rivierbedding. 'Ung dossierer où il y a enfans nagens et autres qui se meslent des oues'. DE LA BORDE 1852, dl. 3, p. 350. Waarschijnlijk was dit ruglaken een overblijfsel van de kamer van zijn vader.

¹³⁹ CHAMPOLLION-FIGEAC 1844, p. 249.

¹⁴⁰ 'I pavillon de haulteliche de soye a champ vermeil, ouvré et semé de petis enfans faisans esbatement. — Item, le dossier et le couverture de lit de laine et soye ouvré a or de haulteliche, I drap de couche et VII grans draps de haulteliche, ensamble I banquier de mesme ouvraige et devise'. DEHAISNES 1886, p. 905. Het oud-Franse woord *esbatement* is een andere term voor muziek maken. Dit mag blijken uit de omschrijving van een wandtapijt in de collectie van Filips de Stoute waarin de voorstelling wordt beschreven als 'ung tappis de chasse et de mélaudi dit esbatement': 'een tapijt met een jacht en muziek, genaamd *esbatement*'. DEHAISNES 1886, p. 845.

¹⁴¹ SOIL DE MORIAME 1912, p. 197.

¹⁴² 'une chambre de tapisserie de haute-lisse de couleur de perse, semée de persellis, et contenant cinq pièces et les gouttières ; et en chascune pièce avoit une ymage de femme grande, et y avoit des petiz enfans, et ès dessusdiz ymages y avoit de l'or'. PINCHART 1878-1884, p. 19. Over de juiste betekenis van het woord *persellis* bestaat enige onzekerheid. Godefroy stelt dat het zowel een korenbloem als steenbreek zou kunnen betekenen. GODEFROY 1938, bd. 5, p. 113. De kamer wordt als geschenk gegeven aan Robrecht hertog van Albanië, die op dat ogenblik het koninkrijk Schotland bestuurde.

achtergrond. De hemel was versierd met een treillage en rozen.¹⁴³ Andere voorbeelden zijn de tapijtkamers in de collectie van Karel VI, Jean de Berry en Isabella van Portugal.¹⁴⁴

Het kind was een symbool van de onschuld, het verbeelde eenvoud, zuiverheid en spontaneïteit.¹⁴⁵ Afhankelijk van andere motieven die samen met het kindmotief werden gebruikt, werden aan de basisbetekenis van onschuld bijkomende betekenislagen toegevoegd die de uiteindelijke betekeniswaarde van de voorstelling bepaalden. De beschrijvingen van de kindertapisserieën in de archivalische bronnen zijn doorgaans summier. Niettemin geven ze soms voldoende indicaties over de omgeving waarin de kinderen zich bevinden en over hun bezigheden. Nu en dan wordt aangegeven hoe ze zijn voorgesteld: naakt of gekleed. Een enkele keer kan dit uit de context zelf van het thema worden afgeleid, maar bij de meeste tapisserieën is het onduidelijk. De manier waarop de kinderen werden afgebeeld is nochtans van belang voor een juiste interpretatie van hun betekenis. Het puttimotief, naakte kinderen die zich vaak ophouden in een groene omgeving waarin ze allerlei activiteiten uitvoeren, was nauwelijks bekend in de christelijke kunst vóór de vijftiende eeuw.¹⁴⁶ Toch zijn enkele getuigen van voorstellingen van naakte kinderen overgeleverd, onder meer een veertiende-eeuwse tekening met kinderspelen, bewaard in de *Pierpont Morgan Library* in New York.¹⁴⁷ Niettemin het schaarse karakter van dit motief in de veertiende eeuw, is het opvallend hoe putti, maar ook geklede kinderen, vrij snel opduiken in de tapijtweeffkunst van de late veertiende en de vroege vijftiende eeuw. Boedelinventarissen tonen aan dat tapisserieën met kinderen aanwezig waren in de voornaamste Europese prinselijke collecties.¹⁴⁸ Een onmiddellijke verklaring voor de plotse interesse in het kindmotief is er vooralsnog niet. Mogelijk is er een verband met het contemporaine pastorale discours, waarin de aandacht in grote mate uitgaat naar een onbezorgd bestaan in een ideale natuurlijke omgeving.

Het motief van het kinderspel wordt zowel aangetroffen op tapijten met kinderen in een hoofd- als in een bijrol.¹⁴⁹ In de tapijtkamer die Filips de Stoute in 1401 aankocht, waren de kinderen in de boorden van het tafereel bijvoorbeeld bezig met allerlei spelletjes. Ook het baden of zwemmen van de kinderen op de tapijtkamer van Louis d'Orléans kan als spel worden gecategoriseerd.¹⁵⁰ Het staat buiten kijf dat het spelmotief een bepalende factor is bij de interpretatie van deze tapisserieën. Enerzijds kunnen de kinderspelen wijzen op het onbezorgde karakter van de leeftijd, maar anderzijds kan aan het spelen ook een sterk vormende functie worden toegekend en beeldt het een leerproces uit. Bij dit laatste wordt uitgegaan van de stelling dat het kind al spelende, op een onintentionele wijze, zijn persoonlijkheid uitbouwt en zodoende, instinctief en onbewust, zijn plaats voorbereidt in het sociale leven.¹⁵¹ In deze zin grijpt het spel in op de basisbetekenis van het kindmotief: onschuld en

¹⁴³ '...; et sont lesdiz dossier et couverture de lit tout semez d'arbres et herbaiges et petiz enfans, et au bout d'en hault faiz de traillies de rosiers sur champ vermeil, et ledit ciel est tout fait de pareille traillie de rosiers à roses sur champ vermeil, sans autre ouvrage, mais les gouttières d'icelui sont de pareille semeure que ledit dossier et couverture ; tout fait à or et de soye'. PINCHART 1878-1884, p. 23.

¹⁴⁴ Karel VI van Frankrijk bezat een tapijtkamer met kinderen en andere personages omringd door gebladerte en vogels en met centraal een dame bij een fontein. GUIFFREY 1878-1884, p. 29. Bij de kamer hoort wellicht het ruglaken met de voorstelling van twee kinderen, vogels en gebladerte tegen een groen kruidenveld, dat eveneens in de koninklijke inventaris uit 1422 opduikt. GUIFFREY 1878-1884, p. 28. De tapijtkamer van Jean de Berry bestond enkel uit een bedgarnituur met hemel, ruglaken en spreijeweef in gouddraad en zijde, zonder wol en zes assorterende tapijten in wol, goud- en zilverdraad. GUIFFREY 1894-1896, p. 213. De tapijtkamer van Isabella van Portugal, echtgenote van Filips de Goede, bestond eveneens uitsluitend uit een bedgarnituur, met een hemel, ruglaken en een spreijeweef versierd met kleine kinderen op een achtergrond bezaaid met eikenbladeren. PINCHART 1878-1884, p. 28.

¹⁴⁵ CHEVALIER & GHEERBRANT 1999, p. 404.

¹⁴⁶ VAN MARLE 1931, p. 187.

¹⁴⁷ Deze tekening is afgebeeld in VAN MARLE 1931, fig. 62, p. 72.

¹⁴⁸ Tegelijkertijd wordt het ook aangetroffen bij architectuurversieringen binnenshuis. Karel V laat bijvoorbeeld in het *hôtel de Saint-Pol* te Parijs kindmotieven aanbrengen in de kamer van de koningin. VAN MARLE 1931, p. 188.

¹⁴⁹ Het *Musée des Arts décoratifs* in Parijs bezit een vijftiende-eeuwse tapisserie met spelende putti in een bloemenweide met konijntjes en allerlei gevogelte, waaronder pauwen en fazanten. Er is een knaapje dat een stokpaardje berijdt, een andere blaast op een hoorn en slaat de trom, nog een andere vliegert of brengt door middel van een touwtje de wieken van een molentje in beweging.

¹⁵⁰ Zwemmen als een spel van de maan. Zie LHÔTE 1976, p. 21. Maar tegelijkertijd had het motief van het baden ook een sterke symbolische inhoud. Baden was zuiverend en leidde tot een pure, zuivere staat, vrij van zonden. Baden en water werd vereenzelvigd met zuiverheid en herboren worden. In de middeleeuwen kon het bad ook voorafgaan aan een initiatieritus. CHEVALIER & GHEERBRANT 1999, p. 96.

¹⁵¹ CHEVALIER & GHEERBRANT 1999, p. 540.

spontaneïteit worden in het spel onbewust bezwaard. Het motief van het spelende kind krijgt hier een andere betekenis. Van een spontaan, onschuldig wezen in een natuurtoestand wordt het al spelend omgevormd tot een cultuurwezen. Dit werpt een ander licht op de tapijten die niet zozeer een staat van onbezorgde kinderlijke onschuld zouden weergeven, maar wel een cultiveringproces. Het wandtapijt van Filips de Goede met schoolgaande kinderen kan wellicht vanuit een zelfde invalshoek begrepen worden.

Gemeenschappelijk aan al deze tapisserieën is het groene kader waarin de kinderen worden geplaatst: op een bloeiende weide, in een beboste omgeving, aan de oevers van een rivier, of in een tuin tussen de rozenranken. Verwijzingen naar de Tuin van Eden lijken gerechtvaardigd en sluiten naadloos aan bij de symboliek van het kind, waarin het verkeert in een paradijselijke toestand vóór de zondeval.¹⁵² Het motief van de ongrijpbare, angstwekkende natuur dat met het humanisme aan belang zal winnen, lijkt in de kindertapijten uit de vroege vijftiende eeuw nog niet aan de orde. Wellicht vervulden de kinderen op de tapijtkamer van Karel VI gedeeltelijk een andere functie. Ze treden samen op met een dame bij een fontein en zijn omringd door vogels en bosschage. De omgeving met fauna, flora en een waterbekken zou kunnen verwijzen naar een *locus amoenus*, en roept connotaties op met het hoofse minnethema. Men kan zich wellicht terecht afvragen of in bepaalde kindertapijten de kinderen niet optreden als attributen van een liefdesallegorie. In de tapijtkamer die Jan zonder Vrees kocht in 1414 is een vrouw de hoofdfiguur en wordt er vergezeld van kinderen. Allen zijn geplaatst in een veld van korenbloemen of steenbreek. Korenbloemen golden als zinnebeeld van de trouw en hoop.¹⁵³ Mogelijk is het een voorstelling van Venus met de spelende kinderen uit de *Imagines* van Philostratos.¹⁵⁴ Uit een wandtapijt in de collectie van Filips de Stoute met *denouemens d'amans et d'enfans* moge blijkt dat het kindmotief in de vroege vijftiende eeuw met de liefdessymboliek in verband werd gebracht.¹⁵⁵

Voorstellingen gebaseerd op de middeleeuwse pastourelles en bergeries

Behalve hoofse minneliteratuur en allegorieën vormden ook de meer wereldse *pastourelle* en *bergerie* met als centrale topos het plattelandleven, belangrijke inspiratiebronnen voor de tapijtwoefkunst. Het leven in de velden, in de open lucht, was een bepalend element in de benadering van de landman door de edelman. De landman werd geassocieerd met een natuurlijke staat van leven, die wars stond van het keurslijf van de strakke gedragsregels aan de prinselijke hoven. Om deze staat werd hij enerzijds benijd, maar anderzijds bespot. Immers was hij een *vilain*, een laag individu dat nooit tot hoofsheid in staat kon zijn.¹⁵⁶ In de middeleeuwse Franse *pastourelle* ontstonden de eerste contacten tussen de leefwereld van een groep landlieden, namelijk de herders, en het hoofse ridderschap. In dit literaire genre dat haar oorsprong vond in de eerste helft van de twaalfde eeuw, wordt steeds een ontmoeting tussen een ridder en een herderin bezongen en ontspint zich een dialoog tussen beiden.¹⁵⁷ De *pastourelle* is luchtige, speelse poëzie waarin de onschuldige, buitenwereldse herderin in de ban geraakt van de verfijnde, wereldse ridder. De herders en herderinnen uit de *pastourelle* zingen, bespelen instrumenten en verkleeden zich alsof ze

¹⁵² CHEVALIER & GHEERBRANT 1999, p. 404.

¹⁵³ OOMEN 1885, p. 122.

¹⁵⁴ De middenzestiende-eeuwse puttitapijten in de collectie van de hertogen Gonzaga worden rechtstreeks in verband gebracht met het werk van Philostratos. BROWN & DELMARCEL 1996, p. 179. De mogelijkheid als zou het een voorstelling van *Caritas* betreffen, mag zo goed als zeker worden uitgesloten. In de veertiende eeuw werden in Frankrijk personificaties van de Deugden niet afzonderlijk afgebeeld, maar traden ze op als groep, tegengesteld aan de Ondeugden. Bovendien kenmerkte de personificatie van *Caritas* zich sinds de twaalfde eeuw in de Franse traditie door het stellen van een actieve daad, namelijk het kleden van een naakte, een werk van barmhartigheid. FREYHAN 1948, pp. 71-72. Het kind als attribuut van de *Caritas proximi* komt wel reeds voor in Italië in de veertiende eeuw, maar het beperkt zich tot één of maximum twee kinderen. Pas in de vroege renaissance vermeerderd hun aantal en wordt *Caritas* een zinnebeeld van de moederliefde. KIRSCHBAUM 1968-1976, bd. I, kol. 351.

¹⁵⁵ VAN MARLE 1931, p. 189.

¹⁵⁶ De *vilain* vertegenwoordigt geen bestaande sociale stand, maar is de mythische tegenpool van wat de *courtois* als de eigen identiteit beschouwde. VANDENBROECK 1987, p. 64.

¹⁵⁷ KAISER-GUYOT 1974, p. 103.

een opvoering ten beste willen geven aan de ledige ridder die toevallig passeert.¹⁵⁸ In de Franse *bergeries* staan de herders en de landlui zelf, en niet langer een ridder en een herderin, centraal. De vroegste sporen van dit literaire genre zijn niettemin terug te vinden in enkele *pastourelles* van de troubadour Marcabru wiens schrijfactiviteit zich situeert tussen 1130 en 1148.¹⁵⁹ Het ruwe taalgebruik en de sociaal-kritische geladenheid van zijn poëzie waarin hij zich distantieert van het hoofse leven en in het bijzonder van het concept van de hoofse liefde, typeren deze eigenzinnige schrijver.¹⁶⁰ Met zijn persoonlijke, realistische stijl zette Marcabru een nieuwe toon in de dichtkunst. De herder als buitenstaander werd gebruikt als objectieve, kritische beschouwer van het hofleven.¹⁶¹ Dit gegeven van een natuurlijke, eerlijke en ongedwongen samenleving tegenover de gestileerde, hypocriete en verstikkende omgeving van het hof ging de kern uitmaken van de pastorale literatuur.¹⁶² Ook het laatdertiende-eeuwse *Jeu de Robin et Marion* van de Rijsselse schrijver Adam de la Halle opent met het motief van de *pastourelle* waarin een ridder verliefd wordt op een herderin, Marion, die echter trouw blijft aan haar geliefde, de herder Robin. In het midden van het werk verlaat De la Halle de stijlfiguur van de *pastourelle* en wordt het een zuivere *bergerie*. Landelijk vermaak en *farandoles* fleuren, net als in de *pastourelles*, nog steeds het verhaal op.¹⁶³ Dit element van feestende landlui zal bijzonder geliefd blijven in Noord-Frankrijk en in Vlaanderen.¹⁶⁴

De dubbelzinnige benadering van de landlieden door de hoge standen en de rijke variatie op het thema van de herder maakt de interpretatie van tapisserieën met herdervoorstellingen moeilijk. De pastorale literatuur behelst zowel idyllische als boerse, en mystieke als obscene thema's.¹⁶⁵ Iedere voorstelling van een herder lijkt deze tweezijdigheid in zich te dragen: het komische tegenover het idyllische, het spotten met het rustieke tegenover het bekritisieren van het hoofse.¹⁶⁶ Ook de dagelijkse realiteit aan de prinselijke hoven leek van deze dubbelzinnigheid doordrongen. Enerzijds distantieerde de *courtois* zich van de *vilain* aan wie laakbaar gedrag werd toegeschreven, die zich steeds ophield in onherbergzame landschappen, die er onverzorgd bijliep en soms ronduit lelijk was. Anderzijds leek ook een interesse te bestaan voor de ware levensomstandigheden van de landlieden. In 1379 gaf de Franse koning Karel V aan Jehan de Brie, een ervaren herder, de opdracht een traktaat te schrijven over de praktijk van het schapenhoeden.¹⁶⁷ Het werk verschaftte gegevens over de maandelijkse bezigheden, de weerscondities, het herkennen en het behandelen van ziekten, maar ook over de kleding, de voeding en de ideale eigenschappen waaraan een herder diende te voldoen.¹⁶⁸ De activiteiten van de herder waren binnen deze context een metafoor voor de sociale verantwoordelijkheid van de vorst: het hoeden van de herder als zinnebeeld voor goed bestuur. De eigenlijke activiteiten van de herders komen trouwens ook aan bod in tal van andere *bergeries*, terwijl de pastorale literatuur zich vooral concentreert op die momenten waarin de herder zich niet onmiddellijk bezighoudt met zijn kudde.¹⁶⁹ Uit 1404 dateert het hoofse gedicht *Dit de la Pastoure* van Christine de Pisan, waarin bezigheden uit het herdersbestaan zich vermengen met maatschappijkritiek.¹⁷⁰ Het verhaal vertelt de lotgevallen van de herderin Maratole die haar geluk en eenvoudige liederen prijsgeeft voor de liefde van een ridder. Haar perfecte wereld wordt beschadigd

¹⁵⁸ KAISER-GUYOT 1974, p. 104.

¹⁵⁹ COOPER 1977, p. 47 ; en BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 983.

¹⁶⁰ BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 984.

¹⁶¹ COOPER 1977, p. 47.

¹⁶² Dit anderszijn van het landleven ten opzichte van de hofcultuur, dit contrast tussen beide sociale realiteiten is een wezenskenmerk van de pastorale. De pastorale geeft een beeld van een vereenvoudigde samenleving of haar ideeën. Ze vindt haar oorsprong echter steeds binnen een hoofse context. *Bergeries* kunnen een onderdeel zijn van de ruimere pastorale traditie. De term *bergerie* kan duiden op het eigenlijke schapenhoeden zelf, op de maatschappelijke groep, of op een beschrijving van het herdersleven, of op een meer strikte literaire betekenis, met name de *bergerie moralisée*. COOPER 1977, pp. 47-48. Hier wordt het uitsluitend in de twee laatste betekenissen gebruikt.

¹⁶³ De *farandole* is een Provençaalse rondedans.

¹⁶⁴ COOPER 1977, p. 57.

¹⁶⁵ COOPER 1977, p. 49.

¹⁶⁶ COOPER 1977, p. 59.

¹⁶⁷ Dit oorspronkelijke werk ging verloren maar is overgeleverd in een verkorte zestiende-eeuwse versie, *Le Vray Régime et Gouvernement des Bergers et Bergères*, voornamelijk gekend onder de titel *Le Bon Berger*. COOPER 1977, p. 49.

¹⁶⁸ COOPER 1977, p. 49.

¹⁶⁹ COOPER 1977, p. 49.

¹⁷⁰ COOPER 1977, pp. 49-50 ; en BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 282.

door het hofleven en daar heersende waarden.¹⁷¹ Contacten tussen landlieden en heren blijven een steeds weerkerend gegeven in de pastorale traditie. In het echte leven waren deze ontmoetingen echter schaars of onbestaand. Enkel de lage landadel had rechtstreeks contact met hen, bij de hoge adel gebeurde de nodige communicatie via rentmeesters.¹⁷² Enkele decennia voordien reeds had Philippe de Vitri het pastorale element in de *bergerie* binnengehaald in zijn *Les Dictz de Franc Gontier*.¹⁷³ Het hoofdpersonage is hier echter geen herder, doch een houthakker. De karaktertrekken die hem sieren lopen niettemin volledig parallel met de eigenschappen van een ideale schapenhoeder, zodat Gontiers eigenlijke beroepsbezigheden niet langer ter zake doen. Het gedicht is een *chanson d'aventure* waar de hoofse toeschouwer een glimp mag opvangen van een perfecte pastorale wereld, met connotaties naar de paradijs tuin.¹⁷⁴

Het oudste momenteel gekende voorbeeld van een wandtapijt dat rechtstreeks terugging op een *pastourelle* bevond zich in 1364 in de collectie van Louis d'Anjou. Het betrof een zuivere *pastourelle* waarbij een ridder in contact trad met een meisje dat niet tot de adelstand behoorde. Het onderwerp van het tapijt werd in de boedelinventaris omschreven als *un chevalier qui prie d'amour une bourgeoise*.¹⁷⁵ Enkele decennia later bezat Louis d'Orléans minstens drie, mogelijk vier tapijtkamers met herders. Bij twee hiervan nam het liefdesmotief een voorname plaats in, en mogelijk illustreerden deze beide tapijtkamers taferelen uit de pastorale literatuur. De eerste kamer telde een bedgarnituur met een hemel, een ruglaken en een bedsprei, geweven in gouddraad en wol, en een tweede bedsprei en zes wandtapijten enkel in wol. De hemel was versierd met engelen, het ruglaken toonde herders en herderinnen die noten en kersen aten. De bedsprei tenslotte had als centraal motief een herder en herderin in een park.¹⁷⁶ De positieve ingesteldheid ten opzichte van het herdersleven blijkt hier uit de situering van het centrale tafereel op de bedsprei in een park en niet in één of ander woest bos, bevolkt met wilde dieren. Het motief van het park is meerduidig. Het wijst op een beheerste, gecultiveerde natuur en kan in deze wellicht als een liefdestuin begrepen worden. De liefdesthematiek komt verder tot uiting in het eten van kersen dat een gekend motief was om op verbloemde wijze een vrijage uit te beelden.¹⁷⁷ De tweede kamer bestond opnieuw uit een bedbehangsel, ditmaal in gouddraad en zijde, met een hemel, ruglaken en bedsprei en een tweede bedsprei en zes wandtapijten zonder gouddraad. Ditmaal bevolkten herders en herderinnen een tuin omheind met hekwerk.¹⁷⁸ De afgesloten tuin is een geliefd motief in de hoofse minneliteratuur die onder meer optreedt in de *Roman de la Rose*.¹⁷⁹ Het weergeven van herders in een context van hoofse liefde, een omsloten tuin, is een element uit de pastorale literatuur en roept het ideaal op van de trouwe liefde die terug te vinden is in *Les Ditz de Franc Gontier* van Philippe de Vitri. Het pastorale tafereel situeert zich doorgaans in een idyllisch landschap, in de *locus amoenus*, waar het goed toeven is.¹⁸⁰ Vaak is dit een tuin. De bloemen bloeien er overvloedig, het gebladerte is er groen. Het geloof dat liefde de zeden verzacht en nobel maakt, drong door in de pastorale literatuur en bracht zodoende de herder tot het niveau van een edelman.¹⁸¹ Tevens stelde het de edelman in staat zich te identificeren met de trouwe herder. Deze houding staat mijlenver af van de negatieve identificatie met de *vilain*. Maar hoe idyllisch of hoofs de pastorale taferelen ook werden voorgesteld, het bleven

¹⁷¹ COOPER 1977, p. 69.

¹⁷² KAISER-GUYOT 1974, p. 107.

¹⁷³ Philippe de Vitri stamde uit een adellijk geslacht en was verbonden aan het Franse koninklijke hof, eerst als secretaris van Karel IV, later als berichtgever bij de staatsraad. Hij verbleef aan het hof onder Karel IV, Filips VI en Jan II. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 1150.

¹⁷⁴ COOPER 1977, p. 67.

¹⁷⁵ DELMARCEL 1999, p. 34.

¹⁷⁶ CHAMPOLLION-FIGEAC 1844, p. 248.

¹⁷⁷ Een mooie illustratie van de connotatie van het eten van kersen met het bedrijven van de liefde wordt getoond in een miniatuur uit het Rehdingen handschrift die een scène in een openbaar badhuis weergeeft. Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Departement Breslau, Rehdingen manuscript, 48-49, Valerius Maximus, *Facta Dicta et Memorabilia*. In de collectie van Louis d'Orléans bevond zich bij het begin van de vijftiende eeuw een tapijt met de voorstelling van een dame en een schildknaap die samen kersen plukken. Allicht is ook dit een liefdesallegorie, waarbij het plukken van het fruit mogelijk wijst op een ontluikende liefde. 'un autre tappis de cerisiers, où il a une dame et un escuier qui ceuillent cerises en un pannier', DE LABORDE 1849-1852, bd. 3, p. 207.

¹⁷⁸ CHAMPOLLION-FIGEAC 1844, p. 248.

¹⁷⁹ WIRTH 1989, p. 293.

¹⁸⁰ COOPER 1977, p. 67.

¹⁸¹ COOPER 1977, p. 75.

in de kern erotische voorstellingen met een brede betekeniswaaier, waarvan de interpretatie door de toeschouwer zelf werd ingevuld. De derde kamer werd eenvoudig omschreven als *une chambre vert a bergiers*, en bestond uit een hemel, een ruglaken en een bedsprei.¹⁸² Bij het overlijden van Margaretha van Male in 1405, waren in haar inboedel verschillende tapijtkamers. Twee ervan hadden voorstellingen met herders en herderinnen. De eerste kamer met een *demi ciel* en een bedsprei toonde herders en herderinnen tussen riet, doornstruiken en eikenbomen.¹⁸³ De tweede kamer had dezelfde onderdelen: een halve hemel en een bedsprei. Tegen een groene achtergrond met bomen bevonden zich een herder en een herderin bij een kudde schapen. De bijhorende gordijnen waren in groene wol.¹⁸⁴ Verder noteerde de inventaris verscheidene kleinere meubeltapisserieën met herderstaferelen waaronder drie bankkleden met herders en zeven bankkleden met herderattributen. Deze laatste hoorden bij twee wandtapijten met hetzelfde thema.¹⁸⁵

Hoe dienen nu de tapijtkamers met herderstaferelen in de Europese prinselijke collecties geïnterpreteerd te worden? De hoogmiddeleeuwse literaire traditie van de *pastourelle*, het speelse gedicht met de hoofse ridder en het wat naïeve, gewillige herderinnetje leefde nog door in de late veertiende en de vijftiende eeuw. Tegelijkertijd ontstond een oprechte interesse voor de herderstiel. In combinatie met de idealisering van het buitenleven en de inherente kritiek op het hofleven leidde dit tot een pastorale herderliteratuur die het eerlijke en vreedzame buitenleven verheerlijkte. Rekening houdend met het milieu waarin vele van de *bergeries* tot stand kwamen, met name de onmiddellijke omgeving van het Franse hof, lijkt het dat de vroegste tapisserieën in de eerste plaats een positieve boodschap uitstraalden: een boodschap van goed bestuur en leiderschap, en van trouwe liefde. Maar de connotatie met het speelse en het frivole dat aan de herders en de buitenlui in het algemeen werd toegedicht, en voornamelijk in de *pastourelles* tot uiting kwam, bleef ongetwijfeld onderhuids aanwezig. Deze erotische ondertoon maakte tapijtkamers met herderstaferelen bijzonder geschikt voor slaapvertrekken. Hoewel het type van de *vilain* in de Franse hoogmiddeleeuwse literatuur gebruikt werd als tegengesteld aan de hoofse levensidealen, kan men zich terecht afvragen of in de vroege herdertapijten niet eerder dit pastorale element de bovenhand haalt dan wel de burleske en openlijk erotische inslag van de latere boeren- en herdertapijten uit de late vijftiende en de zestiende eeuw.¹⁸⁶ Omstreeks het midden van de vijftiende eeuw werd de figuur van de herder in de Franse koninklijke kringen nog als ideaalbeeld ervaren. René d'Anjou droeg het motief van de herder een warm hart toe, wat op grootse wijze werd veruiterlijkt in het *Pas d'armes de la Bergière* uit 1449, een pastoraal tornooi gehouden in Tarascon.¹⁸⁷ Rond dezelfde tijd zijn er echter ook reeds duidelijke sporen terug te vinden van een contrabeweging tegen het pastorale ideaal dat onder meer door Philippe de Vitri werd gepropageerd. In *Les contredits de Franc Gontier* van François Villon wordt onder de vorm van een debat de draak gestoken met de rustieke liefde.¹⁸⁸ De herdersthematiek had in Frankrijk in het *Pastoralet* van de enigmatische Bucharius bovendien een erg actuele politieke dimensie gekregen. De *Pastoralet* dateert uit de periode 1422-1425 en werd vermoedelijk in Picardië geschreven. Het vertelt de strijd tussen een aantal goede en slechte herders die beeld staan voor de Bourgondiërs en de Armagnacs. De etymologie van de gebruikte eigennamen geeft aan wie tot de slechten of de goeden behoorde.¹⁸⁹ In hoeverre was het rustieke ideaal nog aanwezig in de tapijtkamer met landlieden die Filips de Goede in 1461 bij Pasquier Grenier aankocht? De kamer die bestond uit een bedgarnituur, zes kussens, een bankkleed en vier wandtapijten toonde *plusieurs grans personnaiges come gens paysans et bocherons lesquels font manière de ouvrir et labourer ou*

¹⁸² GRAVES 1913, p. 234.

¹⁸³ DEHAISNES 1886, p. 904.

¹⁸⁴ DEHAISNES 1886, p. 905.

¹⁸⁵ 'Item, deux grans draps de haulte lice, le champ vert, semés de toutes choses appartenant a bergiers. Item, VII banquiers de mesmes': twee grote wandtapijten, bezaaid met allerlei zaken toebehorend aan herders, op een groen veld, .. zeven gelijkaardige bankkleden. DEHAISNES 1886, p. 905.

¹⁸⁶ Tot de belangrijkste herdertapijten met openlijk erotische taferelen behoren de laatzestiende-eeuwse of zeventiende-eeuwse *Gombaut en Macée*-series die in Brugge werden geweven. Zie hiervoor DELMARCEL 1999, pp. 199-202.

¹⁸⁷ PICHARD en RAYNAUD de LAGE 1992, p. 1258.

¹⁸⁸ BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 468.

¹⁸⁹ Tristifer en Belligère, respectievelijk Louis d'Orléans en Isabeau van Beieren behoren tot het kamp van de slechten. Karel VI en Jan zonder Vrees figureren als Florentijn en Léonet en zijn de goeden. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, pp. 1101-1102.

dit bois par diverses façons.¹⁹⁰ Niet langer de amoureuze paartjes uit de pastorale literatuur zoals in de tapijtkamers van Louis d'Orléans, maar werkende landlieden bevolkten de tapijten. Ook de plaats van de actie is verplaatst van een park of een omheinde tuin naar een bos. Een werkelijkheidsgetrouwe *bergerie* en niet een pastoraal gedicht lijkt aan de oorsprong te hebben gelegen van deze tapijtkamer. Doch zou deze relatief nieuwe voorstellingswijze niet onmiddellijk negatief geïnterpreteerd dienen te worden. Guy Delmarcel ziet de realistische afbeeldingen van het landleven nog als een ideaalbeeld dat de adel wordt voorgehouden.¹⁹¹ Maar toch kiemt in deze tapijten reeds de negatieve houding tegenover het herdersbestaan, die volop op de voorgrond zal treden in de latvijftiende-eeuwse en zestiende-eeuwse landliedentapijten.¹⁹² Het motief van het park en de amoureuze spelletjes zijn vervangen door afbeeldingen van het ruwe buitenleven. Met welke bedoeling gaf Filips de Goede in 1466 een tapijtkamer met houthakkers aan zijn nicht Catharina hertogin van Gelderen? Wellicht niet voor de erotische ondertoon. Als zachte kritiek op het hofleven en als na te streven ideaal? Dit lijkt niet te rijmen met de liefde van de hertog voor luxe, zijn standenbewustzijn en vooral zijn identificatie met grootse helden. Eerder fungeerde de tapijtkamer als negatief exemplaar waarbij de eigen adellijke identiteit in de verf werd gezet.

In de late veertiende-eeuwse pastorale literatuur werden herders en houthakkers nog op dezelfde positieve lijn geplaatst. In sommige tapijtkamers uit de vroege vijftiende eeuw traden ze reeds samen op. Valentine Visconti, hertogin d'Orléans, bezat bijvoorbeeld reeds in 1407 zulke kamer.¹⁹³ Een tapijtkamer met alleen houthakkers was in 1405 terug te vinden in de collectie van Margaretha van Male, *une chambre blanc a plain ciel, dossier et couverture de lit de l'ouvrage de Paris ou il a Il bosquillons qui coppent le bois*.¹⁹⁴ De houthakkers werden hier uitgebeeld bij het uitoefenen van hun taak. Waarschijnlijk dient het houthakken, net als het schapenhoeden op dat ogenblik nog positief te worden geïnterpreteerd. Net als het motief van de herder zal dat van de houthakker in de loop van de vijftiende eeuw echter een betekenisverschuiving ondergaan. In de tapijtkamers van Filips de Stoute en van Catharina van Gelderen is hun betekenisinhoud wellicht al niet meer dezelfde. Vanaf het midden van de vijftiende eeuw werden herders en houthakkers vaker gerekend bij de groep van de *vilains*.

Het motief van de herder evolueerde in de tapijtweefkunst van de late veertiende en vijftiende eeuw van een ideaalbeeld naar een negatief exemplaar. Deze evolutie was nauw verbonden met de houding ten opzichte van de herder in de eigentijdse pastorale literatuur, met de interesse voor de herderstiel die zich uitte in contemporaine *bergeries*, en met de rijkdom van de metafoor van de herder. Vele van deze ideeën ontstonden of vonden doorgang in de nabijheid van het Franse hof en zijn onmiddellijke omgeving, de hertogen van Bourgondië, Orléans en Berry. Zij behoorden allen tot de eerste en belangrijkste bezitters van wandtapijten en tapijtkamers met rustieke thema's. Ook de hoge clerus had nu en dan zulk wandtapijt in haar bezit. In de bronnen werden doorgaans enkel wandtapijten en bedbehangsels teruggevonden. Nu en dan werden kussens en bankkleden aangetroffen, zoals in de collectie van Margaretha van Male en in de kamer uit 1461 van Filips de Goede. In burgerlijke collecties lijken landliedentapijten helemaal niet te zijn voorgekomen, maar de aanwezigheid van tapisserie bij de derde stand, zeker in private context, was in de vijftiende eeuw uitzonderlijk (cf. *infra*).¹⁹⁵

¹⁹⁰ 'meerdere grote figuren zoals landlieden en houthakkers die op allerlei wijzen in het voornoemde bos aan het werk zijn'. GÖBEL 1923, p. 252.

¹⁹¹ DELMARCEL 1999, p. 27.

¹⁹² Voorbeelden zijn het wandtapijt met arbeidende landlieden en toekomstige edellieden in het *Metropolitan Museum* te New York en het herdertapijt in het *Victoria & Albert Museum* te Londen. In dit laatste is de overgang van de herder als ideaalbeeld naar een negatieve identificatie volledig. Op het achterplan kijken edelen toe op het laakbare gedrag van de herders en herderinnen op het voorplan.

¹⁹³ VANDENBROECK 1987, p. 66.

¹⁹⁴ DEHAISNES 1886, p. 904.

¹⁹⁵ Tapisserie, hetzij wandkleden, hetzij bankkleden en kussens kwamen in deze periode wel voor in raadszalen en andere officiële gebouwen van wereldlijke overheden.

Fabelwezens waren zowel ingebed in narratieve als in literaire tradities. Op middeleeuwse tapisserieën worden onder meer voorstellingen van eenhoorns en wildemannen aangetroffen. Het motief van de eenhoorn gaat terug tot de antieke oudheid, waar het voor het eerst opdook in de vroege vierde eeuw vóór Christus in een traktaat van een Grieks geneesheer genaamd Ctesias.¹⁹⁶ Belangrijk is dat de eenhoorn in de derde of tweede eeuw vóór Christus zijn intrede deed in de Bijbelgeschiedenis, namelijk bij een vertaling van het Hebreeuws naar het Grieks van een deel van het Oude Testament, de zogenaamde Septuagint. In de Latijnse vertaling van de Septuagint door de heilige Hieronymus, uit de late vierde eeuw, werd het motief van de eenhoorn overgenomen en bedde het zich verder in de christelijke traditie in.¹⁹⁷ De *Physiologus*, een bestiarius uit de tweede tot vierde eeuw na Christus zou een onuitwisbare invloed gaan uitoefenen op het middeleeuwse geestesleven. In dit geschrift worden zowel fabeldieren als echte dieren beschreven, en worden er aan hen kwaliteiten toegedicht waaraan morele lessen werden verbonden. Volgens dit boek kon een eenhoorn enkel gevangen worden in de schoot van een maagd, een eigenschap die de bron zou worden voor de allegorische literatuurtraditie. In de vroegste allegorieën werd de eenhoorn in de schoot van de Maagd een beeld voor de Vleeswording van Christus en werd het motief van de jacht op de eenhoorn geassocieerd met Zijn Passie.¹⁹⁸ In het midden van de veertiende eeuw ontstond echter in het kader van de hoofse minneliteratuur een meer seculiere allegorie, de *Roman de la Dame a la licorne et du Beau Chevalier au lion*. Hierin krijgt een dame omwille van haar zuiverheid tegelijk van God en Amor een eenhoorn gedoteerd.¹⁹⁹ In beide literaire tradities kreeg de eenhoorn nog wel dezelfde betekeniswaarde, namelijk die van zuiverheid. Maar uit het *De doctrina christiana* van de heilige Augustinus blijkt dat dierensymboliek zowel *in bono* als *in malo* kon worden geïnterpreteerd. Een dier kon het ene betekenen en tegelijk het andere, waarbij het andere tegengesteld is aan het ene of volledig verschilt van dit ene.²⁰⁰ De betekenisinhoud die aan een dier werd gegeven, hing dus samen met de context. De eenhoorn is hiervan een schoolvoorbeeld. In de bestiaaria van de vierde tot de zesde eeuw wordt hij geïnterpreteerd als symbool van Christus. Augustinus zag er de belichaming van eenheid en trouw in, maar ook deze van ijdelheid, terwijl de Pseudo-Beda hem de eigenschap van zuiverheid toedichtte, maar hem evenzeer als symbool zag van de arrogantie van de Joden.²⁰¹ In het *Dit de l'Unicorne*, een moraalallegorie uit de dertiende eeuw, staat de eenhoorn symbool voor de dood.²⁰² Maar deze laatste betekenis is eerder ongewoon.²⁰³

Eén van de oudst bekende tapijtkamers met de voorstelling van een eenhoorn behoorde toe aan Louis d'Orléans. In de winter van 1396 betaalde de hertog Nicolas Bataille voor een *chambre vert à bestes et à licornes*. Wellicht betrof het hier geen voorstelling van de *Roman de la dame a la licorne*, en ook geen allegorie van een jacht, maar is het een groepering van dieren met een intrinsieke symboolwaarde. Eenhoorns waren samen met leeuwen, tijgers, panthers, vossen en olifanten geliefde motieven voor randversieringen in verluchte handschriften. Soms traden ze op in groepen waarbij hun betekenis voor de lezer onmiddellijk duidelijk werd. In de *Taymouth Hours*, een verlucht handschrift dat dateert van circa 1325-1335 worden de eenhoorn, de leeuw en de olifant samen afgebeeld en symboliseren ze verschillende aspecten van Christus, respectievelijk zijn offer, wederopstanding en goddelijke kracht.²⁰⁴ Spijtig genoeg is de aard van de andere dieren op de tapijtkamer van de hertog d'Orléans niet bekend. Maar ongetwijfeld werden ze doelbewust

¹⁹⁶ Diens uiteenzetting rond dit mythische dier wordt enige tijd later verworpen door Aristoteles. Plinius de Oude bevestigt opnieuw het bestaan van de eenhoorn, evenals Aelianus, een Romeins natuurkundige. CAVALLO 1998, pp. 19-20. Deze auteur geeft een gedetailleerde uiteenzetting van het motief van de eenhoorn van bij het ontstaan tot de late middeleeuwen met enkele uitwijdingen naar latere eeuwen. CAVALLO 1998, pp. 19-27.

¹⁹⁷ CAVALLO 1998, p. 21.

¹⁹⁸ CAVALLO 1998, p. 22.

¹⁹⁹ BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, p. 365.

²⁰⁰ ZIOLKOWSKI 1997, p. 11.

²⁰¹ KORDECKI 1997, pp. 31-32.

²⁰² BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD de LAGE 1992, pp. 385-386.

²⁰³ KORDECKI 1997, p. 32.

²⁰⁴ HASSIG 1997, pp. 174-175.

samengebracht en vervulden ze een symboolfunctie.²⁰⁵ Het motief van de eenhoorn werd in Frankrijk en de Nederlanden blijkbaar relatief schaars gebruikt op kleinere meubeltapisserieën. Vermeldingen in rekeningen en inventarissen zijn zeldzaam. Kleinere meubeltapisserieën met voorstellingen van andere dieren zoals konijnen, schapen, honden, leeuwen, papegaaien en ander gevogelte, hetzij behorend bij tapijtkamers, hetzij als afzonderlijke stukken, worden daarentegen wel op regelmatige basis in rekeningen en tapijtinventarissen teruggevonden (cf. infra). Voorlopig is het enige voorbeeld een kussen met een eenhoorn, teruggevonden in een archiefdocument uit de late vijftiende eeuw in Douwaai.²⁰⁶

Welke betekeniswaarde vertolkte de eenhoorn op de meubeltapisserieën? Ongetwijfeld een betekeniswaarde even rijk als zijn traditie. De middeleeuwse geest was vertrouwd met de meervoudige gelaagdheid en verscheidenheid van een teken en kon een bepaalde realiteit op verschillende niveaus en vanuit meerdere betekeniswaarden lezen. De eenhoorn kon tegelijk fungeren als symbool van zuiverheid en als beeld van Christus. Het lijkt bovendien niet uitgesloten dat in navolging van de *Roman de la dame a la licorne* in zekere, voornamelijk hoofse kringen die dit literaire werk kenden, ook meer seculiere, erotische gedachten opdoken bij het zien van dit mythische dier. Meestal zullen bijkomende figuren en attributen de nodige aanduidingen hebben gegeven hoe de voorstelling diende gelezen en begrepen te worden. Een eenhoorn in de schoot van een vrouw met een aureool en een boek op haar schoot, verwijst ontegensprekelijk naar de Heilige Maagd. Een eenhoorn omgeven door hekwerk heeft primair een seculiere betekenis en duidt op de minnaar die zich overgeeft aan zijn geliefde.²⁰⁷

Een tweede fabelwezen dat als motief voor tapisserieën werd gebruikt was de wildeman. Net als aan de helden uit de Bijbel, de antieke oudheid en de middeleeuwse krijgsgeschiedenis, aan de verfijnde edelen en de personificaties uit de hoofse literatuur, en aan de herders en houthakkers, werd aan de wildeman een aantal eigenschappen toegeschreven, die hem een identiteit gaven en een plaats bezorgden in het middeleeuwse universum. In tegenstelling echter met de dappere helden en de hoofse edelen was deze identiteit in grote mate negatief. Het motief van de wildeman werd dan ook in de regel gebruikt ter aanduiding van datgene wat men niet was of pretendeerde niet te zijn. De wildeman bevond zich in een natuur- of oertoestand waar gebrek aan beheersing, ongeremde driften en irrationaliteit overheersten. Volgens de volkskundige Spamer omvatte het begrip 'wildheid' 'alles wat buiten de menselijke cultuur, zeden en normen stond, al het demonische, bovennatuurlijke, al het ontrouwe en amorele, al het woeste en onbewerkte, al het verkeerde en verwarde, al het vreemde en beangstigende, wonderbare'.²⁰⁸ Toch kon het wildemanmotief ook een positieve betekenisinhoud vertolken. Zo stond hij ook beeld voor een onbezorgde, ideale natuurtoestand.²⁰⁹

De wildeman vond zijn oorsprong in de volksmythes, lang voor het ontstaan van de stedelijke milieus en de standenideologie in Europa. Hij dook er op tussen een uitgebreide reeks van reuzen, elfen en andere fabelwezens. De orale traditie van de wildeman werd later opgenomen in de middeleeuwse, voornamelijk Hoogduitse, maar ook Italiaanse en Franse literatuur.²¹⁰ Een ondeugd die de wildeman wel eens werd aangewreven was het gebrek aan zelftucht in de liefde. Dit stond in schril contrast met de normen die de hoofse *ars amatoria* voorschreef. De wildeman werd het zinnebeeld van lust zonder zelfbeheersing, tegengesteld aan het hoofse liefdesideaal. In de belichaming van deze ondeugd putte de wildeman wellicht een grote aantrekkingskracht en kan de aanwezigheid van tapijtkamers met wildemannen in hoofse context begrepen worden. Maar ook het

²⁰⁵ Op de serie eenhoorn tapijten die zich vandaag in museum van de *Cloisters* in New York bevinden, die weliswaar dateren van een eeuw later, toont het tapijt waar de eenhoorn wordt gevonden, tevens leeuwen in de onmiddellijke nabijheid van de eenhoorn. Het wandtapijt behoort tot een allegorische *Passie*-serie. De leeuwen worden rechtstreeks met de eenhoorn geassocieerd en belichamen wellicht eigenschappen van Christus. Voor de betekenisrijkdom van de leeuw zie onder meer CAVALLI 1998, pp. 118-119.

²⁰⁶ GÖBEL 1923, p. 506.

²⁰⁷ CAVALLI 1998, p. 40.

²⁰⁸ VANDENBROECK 1987, p. 7.

²⁰⁹ KURTH 1926, p. 199.

²¹⁰ Voorbeelden uit de Middelhoogduitse traditie zijn het *Orendel*-, *Kudrun*- en het *Nibelungen*-lied. VANDENBROECK 1987, p. 8. De stevige inbedding van dit motief in de Duitse volkscultuur en zijn specifieke betekenisinhoud verklaren zijn populariteit als motief voor meubeltapisserieën in de Duitse gebieden.

belijden van het natuurideaal mag niet uit het oog worden verloren. In het *hôtel du Porc-épic* van Willem van Beieren, graaf van Henegouwen, te Parijs bevond zich in 1409 een tapisserie bedgarnituur met een wildeman en -vrouw, dat bestond uit een hemel, ruglaken, en een spreij.²¹¹ Een archiefdocument citeert zes kussens met voorstellingen van wildemannen die zouden zijn geweven in Doornik omstreeks dezelfde periode.²¹² Bij het einde van de vijftiende eeuw leverde de tapijthandelaar Etienne Bodineau nog een tapijtkamer met groenwerk en wildemannen aan Karel VIII van Frankrijk.²¹³

De natuur die op de voorgrond trad in de tapisserieën met fabelwezens, hetzij positief of negatief, werd het meest zuiver en treffend voorgesteld in de *verdures* of groenwerktapisserieën. De adellijke tapijtcollecties telden doorgaans meerdere tapijtkamers en kleinere meubeltapisserieën met bloemen en planten, bloeiende weides en loofrijke bossen, al dan niet bijkomend versierd met heraldische wapens en dieren. De beperkte grootte en de makkelijke vertaalbaarheid naar kleine oppervlakken van de plant- en diermotieven maakten hen uitermate geschikt voor kleinere tapisserieën zoals kussens, bank- en rugkleden. Hierdoor konden ook minder kapitaalcrachtige edelen en burgers zich makkelijker zulke tapisserieën veroorloven. De *verdures* bekoorden door hun oprechte, eenvoudige charme en vervulden bijtijds de functie van achtergrond voor andere betekenisdragende motieven. Deze tapisserieën met eenvoudige voorstellingen van planten en dieren behoren vaak tot de oudste getuigen van de tapijtweefkunst in Europa (afb. 2).

Een deel van de laatveertiende-eeuwse en vijftiende-eeuwse *verdure*-tapisserieën toont uitsluitend bloeiende planten op een effen achtergrond. Deze worden in de vakliteratuur *millefleurs* genoemd. Ze beelden verschillende bloeiende planten uit. Tapisserieën met slechts één of twee plantensoorten bestaan ook. Deze vallen echter niet onder de noemer van *millefleurs*. Eén van de oudst bekende voorbeelden van een tapijtkamer met de voorstelling van één plantensoort was opnieuw in het bezit van Louis d'Orléans. Zijn tapijtcollectie omvatte *une chambre de tappicerie blanche semé de glay*.²¹⁴ *Glai*, *glai* of *glé* is een oud-Franse benaming van een rietsoort, misschien te identificeren als lisdodde.²¹⁵ In dezelfde periode leverde de tapijthandelaar André de Monchy aan de Bourgondische hertog Filips de Stoute *une chambre vermeille, faite de hobellons* die cadeau werd gegeven aan Jean graaf de Nevers.²¹⁶ Tapisserieën met twee bloemsoorten waren meer courant. Margaretha van Male bezat in 1405 *une chambre blanc de haulte liche, semée de roses et de violettes de mars, ensemble le couverture, le dossier et demi ciel de semblable ouvrage*.²¹⁷ Verder telde de kamer nog een tapijt ter aankleding van de bedstede, een bankkleed en zes kussens, alle met dezelfde voorstellingen. Dezelfde inventaris bevat nog twee groene bankkleden met rozen en margrieten, evenals meerdere kussens met bloemen.²¹⁸ Het gebruik van het motief van de margriet laat vermoeden dat het bloemendecor niet lukraak maar weldoordacht werd uitgekozen. Naast een verwijzing naar de naam van de hertogin was wellicht ook de dieperliggende christelijke

²¹¹ PINCHART 1878-1884, p. 21.

²¹² SOIL DE MORIAME 1912, p. 197.

²¹³ GÖBEL 1928, p. 261.

²¹⁴ CHAMPOLLION-FIGEAC 1844, p. 249.

²¹⁵ GODEFROY 1938, bd. 4, p. 285.

²¹⁶ 'Hobellons' werd door Alexandre Pinchart getranscribeerd als *houblons*, hopplanten. PINCHART 1878-1884, p. 12. Het begrip 'hobelon' werd door Godefroy opgenomen in zijn *Dictionnaire* maar hij kent de eigenlijke betekenis er niet van, hij plaatste dan ook een vraagteken. Vermoedelijk gaat het wel degelijk om een plantensoort met een klokvormige bloeiwijze. Als voorbeeld van een historische bron waarin het woord 'hobelon' voorkomt, geeft Godefroy een rekening van de Bourgondische hertog Filips de Stoute waarin sprake is van 'une escharpe d'or ... ou il y a plusieurs cloichettes en maniere de hobelons, ..., garnye chascun d'un hobelon et plusieurs feuillages et tronches'. Uit dit citaat waarin een omslagdoek in goudweefsel wordt beschreven, moge blijken dat het motief van de 'hobelon' samen wordt gebruikt met ander groenwerk. De sjaal is versierd met klokjes zoals bij de 'hobelon', mogelijk een verwijzing naar de hopplant dus volgens Pinchart. GODEFROY 1938, bd. 4, p. 480.

²¹⁷ 'een witte kamer bezaaid met rozen en viooltjes, bestaande uit een spreij, ruglaken en halve hemel in hetzelfde werk'. DEHAISNES 1886, p. 903.

²¹⁸ 'Item III bancquiers dont les II sont vers a rosettes et de margherites, et l'autre blans a personnages de gens et de chiens'. DEHAISNES 1886, p. 903.

bloemensymboliek inherent aanwezig.²¹⁹ Een tapijthemel en ruglaken in de collectie van Guillaume graaf van Henegouwen waren versierd met rozenstruiken en akeleien op een groene grond.²²⁰

Rond het begin van de vijftiende eeuw duikt in de bronnen het begrip *champ herbu* op, te vertalen als een kruidenveld. Wellicht zijn tapisserieën met deze voorstellingen verwant of zelfs identiek met de tapisserieën die later in de vijftiende eeuw werden omschreven met het begrip *menue verdure*, en vandaag de dag bekend staan als *millefleurs*. Bij de bankkleden in 1420 aanwezig in de Bastille te Parijs bevonden zich vijf *bancquiers vers herbeaux*, groene bankkleden met kruiden (afb. 3).²²¹ De vraag is in hoeverre het begrip *herbeaux* eigenlijk werd gebruikt. Bestond de voorstelling inderdaad uitsluitend uit kruiden of waren er in het *champ herbu* ook andere planten afgebeeld? Uit het onderzoek van de afgebeelde plantensoorten op vijftiende-eeuwse tapisserieën, onder meer door Adolfo Cavallo, mag worden geconcludeerd dat het begrip strikt werd gehanteerd. Voorbeelden van bewaarde vijftiende-eeuwse *millefleurs* tapisserieën tonen planten die behoren tot de families van de kruiden en kruidenachtigen. Er zijn het muntkruid (*Menta arvensis*) en havikskruid (*Hieracium*), het pijlkruid (*Sagittaria Sagittifolia*) en het kruiskruid (*Senecio paludosus*), weegbree (*Plantago arnoglossum*) maar ook minder voor de hand liggende kruiden of kruidenachtigen zoals viooltjes (*Viola*), sleutelbloempjes (*Primula*), aardbeien (*Fragaria vesca*), vrouwenmantel (*Alchemilla vulgaris*) en narcissen (*Narcissus pseudo-narcissus*). Viooltjes behoren tot de familie van de anjers (*Dianthus caryophyllus*) en hierdoor tot de kruidenachtigen. De sleutelbloemen of primula zijn zuivere kruiden. De bosaardbeien zijn roosachtigen, evenals de vrouwenmantel die in hun oorsprong tevens terug te brengen zijn tot de kruiden. De narcissen zijn dan weer kruidenachtige bolgewassen. In de historische bronnen wordt er dus wel degelijk terecht gesproken over kruidenvelden. Het lijkt daarbij aannemelijk dat de middeleeuwse herbaria als wegwijzer dienden bij de samenstelling van deze plantencomposities. Ook de planten die als alleenstaand motief of met twee werden gebruikt zijn kruiden of kruidenachtigen. Naast de rozen en viooltjes zijn er akeleien, een kruidenachtige plant, margrietten (*Chrysanthemum leucanthemum*) die tot de familie van de kruiden behoort, evenals de lisdodde (*Typha*) en de hopplant (*Humulus*).

In het tweede kwart van de vijftiende eeuw duikt het begrip *verdure* op wat voor de nodige verwarring zorgt bij de interpretatie van de historische bronnen. Bij het begin van de vijftiende eeuw bestond het begrip *verdure* voor tapisserie nog niet. Op dat ogenblik werden de voorgestelde planten nog met soortnaam of eigenaam in de rekeningen en inventarissen genoteerd. Er zijn de hoger vermelde voorstellingen van lisdodde, hopplanten, rozen en viooltjes, van rozen en margrietten en rozen en akeleien, naast meer algemene omschrijvingen als *plusieurs arbriceaux*, *feuilles de plusieurs feuillages*, *arbres et herbaiges*.²²² Momenteel dateert de oudste bekende bron waarin voor het eerst sprake is van *verdure* uit 1434-1435. In die periode kocht Filips de Goede een tapijtkamer *à devise de boscaige, d'oyseaulx et de verdure à plaisance* als geschenk voor de graaf de Meurs.²²³ Opmerkelijk is het onderscheid tussen bosschage en *verdure*. Dit zou later verdwijnen. *Verdure* werd een ruim begrip dat alle tapisserieën waarin groenwerk overheerst, omvatte en wat de interpretatie van wat juist werd voorgesteld danig bemoeilijkt. In sommige bronnen werd het begrip *verdure* afgekort tot het bijvoeglijke naamwoord *verd*. Bij het overlijden in 1477 van Guillaume Hugonet, kanselier van de hertog van Bourgondië en heer van Middelburg vermeldt de boedelinventaris van zijn residentie in Middelburg onder meer elf wandtapijten en negen bankkleden *verde*, een bedsprei, drie rabatten en *cielz de semblable verdure*, gevolgd door nogmaals elf stuks *tapisserie verde*, dertien bankkleden *de verdure* en *trois pièces de verdure servant aux bancs du comptoir de feu monditseigneur*. Tot slot zijn er 24 zitkussens *de tapisserie verd*.²²⁴ Op basis van deze beschrijving kan echter niet meer worden

²¹⁹ De margriet kan gelden als het attribuut voor personen die deze naam dragen. DE Tervarent 1958, kol. 260. De margriet is in de christelijke traditie een Mariale bloem. Ze staat beeld voor onschuld en zuiverheid. Oomen 1885, p. 84.

²²⁰ De hemel en het ruglaken figureren in een inventaris van 20 november 1409. 'ung autre ciel de tappicerie vert à rosiers et acolies, avecques ung dossier de mesmes et trois custodes de sarge vert'. PINCHART 1878-1884, p. 21. Het woord *acolies* is ofwel een drukfout, een foute transcriptie of een foute notering in het oorspronkelijke document. Bedoeld wordt de bloem ancolie.

²²¹ DEVILLE 1878-1880, dl. I, p. 273.

²²² Uit een kamer van Louis d'Orléans, CHAMPOLLION-FIGEAC 1844, p. 249; uit een kamer van Karel V, GUIFFREY 1878-1884, p. 24; uit een kamer van Jan zonder Vrees, PINCHART 1878-1884, p. 23.

²²³ 'met voorstellingen van bosjes, vogels en groenwerk tot vermaak'. DE LABORDE 1849-1852, bd. I, p. 346.

²²⁴ PINCHART 1878-1884, p. 71.

uitgemaakt of de wandtapijten en meubeltapisserieën voorstellingen hebben van bloeiende plantjes, of dat ook bosschage, of misschien zelfs uitsluitend groter groenwerk werd afgebeeld.²²⁵ Rond de bankkleden die door Maximiliaan van Oostenrijk tussen 1480 en 1481 bij de Brusselse weverondernemer/handelaar Michel Nyettens werden besteld, bestaat meer duidelijkheid. Volgens de bron betrof het zeven tapisserieën *de menue verdure*.²²⁶

Een deel van de *verdure*-tapisserieën werd de drager van heraldische emblemen. Bij het begin van de vijftiende eeuw leverde Martin de Paris een tapijtkamer aan Jan zonder Vrees, die bestond uit een hemel, een ruglaken en een spreij met voorstellingen van groenwerk met daarin de wapens van de prins. Het bedbehangsel werd vervolledigd met zijden tapisserie gordijnen.²²⁷ Het bekendste voorbeeld is ongetwijfeld het tapijt met de wapens van Filips de Goede op een grond van bloeiende plantjes. Dit wandtapijt maakte deel uit van de levering in 1466 van zes wandtapijten, een buffetkleed en een bankkleed door de Brusselse wever/handelaar Jan de Haze. Voor de tapijtkamer werd 2.130 livres en zeven sols betaald. Elk van de stukken droeg centraal het wapen van de hertog en was uitgevoerd in wol en zijde, opgehoogd met goud- en zilverdraad.²²⁸ Een ander voorbeeld is de wapenverdure van Jacqueline van Luxemburg van het einde van de vijftiende eeuw.²²⁹ Ook Guillaume Hugonet, heer van Middelburg bezat wapenverdures, alleen staat niet vast of de voorstelling uitsluitend uit kleine bloeiende plantjes bestond. Het archiefdocument spreekt van *verdure fine*.²³⁰ De kamer bestond uit zes wandtapijten, een hemel, drie rabatten, een schouwkleed, twee bankkleden en zes kussens. Ieder stuk, misschien met uitzondering van het schouwkleed, toonde de *lettres et les armes de feu monditseigneur*.²³¹ De wapenverdures ontwikkelden zich wellicht vanuit de tapisserieën met louter heraldische emblemen. Karel V van Frankrijk bezat bijvoorbeeld in 1380 een wandtapijt en een bankkleed dat bezaaid was met blauwe lelies die op hun beurt volledig waren gevuld met kleinere gele lelies. Temidden van deze heraldische bloemen stond een leeuw en in elk van de vier hoeken hield een ander dier een banier vast.²³² Net als de bloemen had de leeuw een symboolfunctie.²³³ Een ander voorbeeld zijn de bedspreien in het *Hôtel-Dieu* in Beaune. De spreien zijn versierd met het devies van Nicolaas Rolin en het wapen van zijn echtgenote Guigone de Salins op een rode grond. Dit laatste is opgehangen aan een afgesneden kale tak waarop een vogel zit. Deze takken met wapens zijn opgenomen in een rij van gelijkaardige takken met vogels maar zonder wapens, en enkele sterren (afb. 4).

De hoeveelheid van bloeiende planten op de *millefleurs*, elk met hun specifieke symboliek, vormt een samenspel van bewonderenswaardige eigenschappen die kunnen verwijzen naar de flora in de paradijs tuin.²³⁴ Recent werd de stelling van de paradijs tuin echter genuanceerd.²³⁵ Andere

²²⁵ Oudere archiefbronnen tonen aan dat de drie types voorkwamen. Een voorbeeld van een tapisserie met alleen bloeiende plantjes is het bankkleed in de Bastille. Dezelfde collectie bevat een ander bankkleed met bladertakken en een valk, en een bankkleed met bomen en konijntjes. DEVILLE 1878-1880, dl. I, p. 273. In tapisserieën met bosschage en bomen werden in de late veertiende en de vijftiende eeuw doorgaans dieren afgebeeld. Een twijfelgeval is de tapijtkamer die Filips de Stoute bij het einde van de veertiende eeuw cadeau geeft aan André Raponde. Het archiefdocument spreekt enkel van een decor bestaande uit *plusieurs feuillages*. Is dit een voorbeeld van een tapijtkamer met alleen voorstellingen van gebladerte? PINCHART 1878-1884, p. 8.

²²⁶ GÖBEL 1923, p. 302.

²²⁷ DE LABORDE 1849-1852, bd. I, p. 22.

²²⁸ 'huit pièces de tapisseries de verdures que par commandement de M.S. j'ay faites et délivrées à Regnault Aubery, son varlet de chambre, les six pièces pour servir à tendre muraille, une pieche pour servir à dresschoir, et un piece pour faire bancquier, ouvrées de filleés d'or, d'argent et de soye et le champ de fin filée de layne et au milieu de chascune des dites pieces a les armes et le heaulne timbre de M.d.S.'. HOUDOY 1871, p. 140; en DELMARCEL 1999, pp. 34, 41.

²²⁹ Dit tapijt bevindt zich in het kasteel van Langleais. DELMARCEL 1999, p. 42.

²³⁰ Hier stelt zich de vraag of het bijvoeglijke naamwoord *fine* slaat op de afgebeelde plantengroei of op de kwaliteit van het weefsel.

²³¹ Het schouwkleed is het enige stuk meubeltapisserie waar niet expliciet wordt bij vermeld dat het de wapens van Hugonet draagt. PINCHART 1878-1884, p. 71.

²³² GUIFFREY 1878-1884, p. 24.

²³³ Volgens de *Bestiaire* van Philippe de Thaon uit 1121-1135, geïnspireerd op de bekende *Physiologus*, regeerde de leeuw over de andere dieren en was hij om deze reden hun koning. De leeuw symboliseert bovendien Christus, de koning van alle mensen. Eigenschappen als moed, liefde en genade worden aan hem toegedicht. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD DE LAGE 1992, p. 1149; en CAVALLO 1998, p. 118.

²³⁴ DELMARCEL 1999, p. 41.

²³⁵ Deze nieuwe visie wordt naar voren gebracht door Rapp Buri en Stucky-Schurer naar aanleiding van een bespreking van de wapenverdures van Karel de Stoute. RAPP BURI & STUCKY-SCHURER 2001.

iconografische motieven die naar Eden verwijzen, zoals een bron, een omheining of andere bloeiende of niet bloeiende struiken en bloemen ontbreken doorgaans in deze kruidentapijten. Een nieuwe interesse voor de geneeskrachtige eigenschappen van het plantenrijk ontloek in de vijftiende eeuw, gebaseerd op antieke geschriften van Plinius de Oude en Dioskurides, en op eigentijdse traktaten van Hildegard von Bingen, Albertus Magnus en Johannes Plaeterius.²³⁶ Wat opvalt bij de laatmiddeleeuwse *millefleurs*-tapisserieën is dat de bloemen allemaal tegelijk bloeien terwijl dit in de realiteit niet zo is. De tapisserieën scheppen een wereld van eeuwig bloeiende plantenweelde. In deze hoedanigheid vormen de bloemen een symbolische achtergrond voor de wapenschilden, initialen en deviezen die nu en dan in deze plantenrijkdom worden opgenomen. De heraldische motieven geven onverbloemd de afkomst en maatschappelijke positie van de bezitter weer. In het samenspel van heilzame krachten en symbolische eigenschappen met de emblemen van de adellijke bezitter zouden de wapenverdures de eeuwigdurende bloeiperiode van het geslacht van de bezitter verzinnebeelden.²³⁷

Tenslotte werden de middeleeuwse *verdure*-tapisserieën vaak bijkomend voorzien van dieren. Een onderscheid kan gemaakt worden tussen tapisserieën met voorstellingen van planten en dieren, en met groot groenwerk en dieren. Louis d'Orléans bezat bij het einde van de veertiende eeuw een vermiljoenroede kamer met voorstellingen van gebladerte, valken en jachthonden.²³⁸ Margaretha van Male had tal van kleinere meubeltapisserieën, waaronder kussens en bankkleden met voorstellingen van bloemen en vogels, waaronder meeuwen en patrijzen.²³⁹ De tapisserieëninventaris van de Bastille uit 1420 bevat een vermiljoen bankkleed met een valk omgeven door groenwerk.²⁴⁰ De inventaris van Karel VI van Frankrijk telde dan weer drie bankkleden met honden en konijnen in bloemenkransen.²⁴¹ De bronnen maken overigens melding van tientallen meubeltapisserieën met dieren zonder verdere aanduiding van bijkomende motieven. De *verdures* met groot groenwerk en dieren waren zeer geliefd en er zijn sporen van terug te vinden in vele Europese contemporaine collecties. De inventaris van Margaretha van Male telt verscheidene bankkleden en kussens met schapen tegen een groene achtergrond, al dan niet met boompjes. De hertogin bezat ook een tapijtkamer met schapen, met centraal een doornstruik waaraan haar wapen was opgehangen. De kamer bestond uit een halve hemel en een bedsprei.²⁴² Een bankkleed met bomen en konijntjes werd opgetekend in de inventaris van de Bastille in 1420.²⁴³ Soil de Moriamé maakte melding van een half dozijn kussens met bomen en vogels in een bron uit 1420, evenals een kamer met bomen en dieren in 1430.²⁴⁴ Later in die eeuw bezat de Franse koning Karel VIII in Amboise minstens drie *verdure* tapijtkamers, waarvan één met een voorstelling *à oyseaulx fort riche*.²⁴⁵ Deze struiken, planten, bomen en dieren verwijzen naar een tuin van Eden, een *locus amoenus* die tegengesteld is aan de menselijke cultuur. Ze gelden niet als iets beangstigend, iets dat te mijden of daarentegen te cultiveren is, maar belichamen een verloren ideaal. De maatschappijkritische ondertoon uit de pastorale traditie, onder meer aanwezig in de landliedentapijten uit de late veertiende en vroege vijftiende eeuw, is hier eveneens in terug te vinden.

Voorstellingen van jachten en toernooien

De jacht in al haar betekenisrijkdom was een geliefd thema in de tapijtweeffkunst van de late veertiende en de vijftiende eeuw. Omdat het jachtrecht enkel de adel toebehoorde, kon het thema

²³⁶ RAPP BURI & STUCKY-SCHURER 2001, p. 132.

²³⁷ RAPP BURI & STUCKY-SCHURER 2001, p. 134.

²³⁸ 'une chambre vermeille à branches, à bras et à faucons'. CHAMPOLLION-FIGEAC 1844, p. 249.

²³⁹ DEHAISNES 1886, pp. 904, 910.

²⁴⁰ 'un bancquier vermeil à un faucon blanc et plusieurs branchages'. DEVILLE 1878-1880, dl. I, p. 273.

²⁴¹ 'trois banquiers, sur champ vert perdu, à la marche, de gros file, à chappeaulx, connins, et chiens dedens les chappeaulx'. GUIFFREY 1878-1884, p. 29. In het oud-Franse werd het begrip *chapeau* onder meer gebruikt ter aanduiding van een bloemenkrans. HUGUET 1932, p. 192.

²⁴² 'Item, une chambre vert de haulteliche a demy ciel, semée de brebis ou il a l'obespin et y pent l'escriptiau des armes de Madame, et dessoubz trappiaux de brebis, la couverture du lit de mesme'. DEHAISNES 1886, p. 904.

²⁴³ 'un bancquier vert à la marche, à connins et arbres'. DEVILLE 1878-1880, dl. I, p. 273.

²⁴⁴ SOIL DE MORIAME 1912, p. 197.

²⁴⁵ Een andere kamer toonde wildemannen in *verdure*, van nog een andere blijft de beschrijving beperkt tot 'chambre de verdure à erse (sic) sur fond jaune'. GÖBEL 1928, p. 261.

uitgroeien tot een krachtige positionele bepaler. Jachtattributen zoals valken en jachthonden kenden een oude traditie als statussymbolen zowel in het dagelijkse leven als in de kunsten. Vanaf de dertiende eeuw werd de valk een embleem van adeldom, zowel voor de dames als de heren die de vogel doorgaans op de arm droegen.²⁴⁶ Aan de jachthonden werd dezelfde betekenis verleend, ze werden regelmatig met de leiband voorgesteld aan de hand van de edelen.²⁴⁷ Het tornooi was net als de jacht een sport van de adel, maar was grootser, zeldzamer en had een sterke symbolische geladenheid. Het thema kende evenwel niet dezelfde populariteit in de tapijtweefkunst.

Eén van de oudste getuigenissen van een tapisserie met een jachtvoorstelling dateerde van 1388. In dat jaar kocht de Bourgondische hertog bij Jacques Dourdin een tapisserie met dames op een vogeljacht. Het stuk mat twaalf *aulnes* bij één *aulne* en kan daarom waarschijnlijk geïdentificeerd worden als een rug- of bankkleed.²⁴⁸ De inventaris van Margaretha van Male vermeldt een kamer bestaande uit een halve hemel en een bedsprei met voorstellingen van een hert dat wordt omringd door vier honden.²⁴⁹ Er kan echter niet met zekerheid worden vastgesteld of de kamer is uitgevoerd in tapisserie, de omschrijving in de inventaris is hiervoor te vaag. Tot de oudste kamers met jachtvoorstellingen die ook als zodanig in de bronnen werden omschreven, behoort de kamer met een hertenjacht die Jan zonder Vrees in 1415 aankocht bij Laurent Champion voor 900 *livres*, en als huwelijksgegeschenk meegaf aan zijn dochter Maria in 1416.²⁵⁰ De kamer bestond uit een bedgarnituur en zes wandtapijten en was doorweven met gouddraad. Mogelijk werd het thema van de jacht hier allegorisch gebruikt. Twee decennia later kocht Filips de Goede eveneens een tapijtkamer met een jachtvoorstelling, namelijk een berenjacht, die hij cadeau gaf aan Arnold van Egmond, hertog van Gelderen. Met uitzondering van drie rabatten werd de aard van de overige zes tapisserieën in de rekening niet gespecificeerd.²⁵¹ Twee bankkleden met jachten op een zwarte grond, waarvan één met een vogeljacht, werden aangetroffen in de inventaris van de Bastille te Parijs uit 1420.²⁵² Isabella van Portugal, hertogin van Bourgondië, bezat een kostbare tapijtkamer met jagende dames en heren tegen een groene achtergrond met groenwerk en kruiden. Het bedgarnituur bestond uit een hemel, een ruglaken en een bedsprei. Verder telde de kamer tien wandtapijten, drie grote en zes kleine bankkleden, alle met dezelfde voorstellingen.²⁵³ De inventaris uit 1454 van de tapisserieën van Charles hertog d'Orléans in zijn hotel te Orléans vermeldt een bankkleed met een vossenjacht.²⁵⁴

De jacht maakte in dergelijke mate deel uit van het dagelijkse leven van de adel, dat de inspiratie voor de taferelen op de tapisserieën als het ware rechtstreeks aan het leven kon worden ontleend. Ongetwijfeld werd eveneens beroep gedaan op traktaten die de kunst van het jagen beschreven. Rond 1400 bestond een omvangrijke jachtliteratuur. Gace de la Buigne, fervent jager en achtereenvolgens kanselier van de Franse koningen Filips VI, Jan II de Goede en Karel V schreef in opdracht van Jan II een literair werk over de jacht, bestemd voor de jongste zoon van de vorst, de hertog van Bourgondië, Filips de Stoute. Een belangrijk deel van zijn inspiratie putte de auteur uit zijn persoonlijke ervaringen met de koninklijke jachten. Het werk, de *Roman des deduis*, kwam tot stand tussen 1359 en 1377, en was zowel technisch, moralistisch als allegorisch. De eigenschappen van de valkenjacht, de *faucconnerie*, worden er afgewogen met deze van de hondenjacht, de *venerie*. De hond wordt er geroemd om zijn trouw, de valk om zijn schoonheid en nobelheid.²⁵⁵ Het gedicht was in 1420 in drie exemplaren aanwezig in de bibliotheek van Filips de Goede. In een inventaris stonden de boeken respectievelijk opgetekend als *Gasse de la Buigne*, *Déduit des chiens et des oiseaux* en *Livre des*

²⁴⁶ VAN MARLE 1932, p. 26.

²⁴⁷ VAN MARLE 1932, pp. 31, 33.

²⁴⁸ 'ung autre drap de dames qui vont vouler en engibier': een ander kleed met dames die met de vogels gaan jagen (op wild). PROST 1908-1910, bd. 3, p. 379.

²⁴⁹ DEHAISNES 1886, p. 903.

²⁵⁰ PINCHART 1878-1884, p. 19.

²⁵¹ DE LABORDE 1849-1852, bd. I, p. 345 ; en PINCHART 1878-1884, p. 25.

²⁵² DEVILLE 1878-1880, dl. I, p. 273.

²⁵³ PINCHART 1878-1884, p. 28.

²⁵⁴ 'Ung bancquier où il y des ymages qui chassent ung regnart'. DE LABORDE 1849-1852, bd. 3, p. 350. Een unieke en prachtige getuige van wandtapijten met het jachtthema uit het tweede kwart van de vijftiende eeuw zijn de zogenaamde Devonshire tapijten bewaard in het *Victoria and Albert Museum* te Londen. De vier wandtapijten tonen taferelen uit de hertenjacht, de berenjacht, de vogeljacht en de jacht op kleiner wild.

²⁵⁵ BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD DE LAGE 1992, pp. 477-478.

Deduis de Messire Gace.²⁵⁶ Een ander toonaangevend werk was de *Livre de la Chasse* van Gaston Phébus dat dateert van 1387-1388. Het traktaat kenmerkt zich door een bijzondere accuraatheid van de opgenomen gegevens, de auteur wijdde onder meer verschillende hoofdstukken aan de hertenjacht.²⁵⁷ Ook van dit boek was een exemplaar aanwezig in de bibliotheek van Filips de Goede, evenals van de *Modus et Racio*, een ander gezaghebbend jachttraktaat.²⁵⁸ Een werk uitsluitend met betrekking tot de valkenjacht, de *Traité de fauconnerie*, werd geschreven door Jean de Francières in het derde kwart van de vijftiende eeuw.²⁵⁹ Kenmerkend voor alle traktaten is hun nauwe band met de reële jachtpraktijk, wat zich zonder twijfel ook heeft vertaald in de manier waarop de jachtaferelen werden weergegeven in de tapijtweefkunst.

Geheel in de traditie van het middeleeuwse symbolisme werd een gegeven uit de dagelijkse realiteit, de jacht, voorzien van meerdere betekenislagen. Uit geschriften van contemporaine moralisten blijkt dat zij het hele jachtgebeuren, dat doorgaans werd afgerond met een somptueus banket, met zekere argwaan bekeken en qua wenselijkheid als tijdverdrijf min of meer vanuit dezelfde hoek benaderden als het schaakspelen en het dobbelen.²⁶⁰ Het *Livre de chevalerie* van Geoffroy de Charny dat dateert uit het derde kwart van de veertiende eeuw en dat de opleiding van de ideale ridder beschrijft, bevat tal van aanbevelingen voor het gedrag van de jonge krijger, zoals het harden van het lichaam, het leiden van een zedig leven, maar ook het dansen, zingen en converseren met dames, evenals het zich onthouden van gokspelen en het matigen van de *deduis des chiens et des oiseaux*, het jagen.²⁶¹ De voorzichtige en afwijzende houding ten overstaan van deze sport, doorgaans gedictieerd vanuit klerikale kringen, nam niet weg dat de bibliotheken van de prinsen in de regel meerdere jachttraktaten bevatten en zij met volle overtuiging deze sport beoefenden. Tenslotte was het recht op jagen eigen aan hun stand en behoorde de jacht tot de diepste wezensgrond van de edelman. Gaston de Phébus schreef in zijn voorwoord *tout mon temps me suis delité par espécial en trois choses, l'une est en armes, l'autre est en amour, et l'autre si est en chasce*.²⁶² Bovendien worden deze drie domeinen met elkaar in verband gebracht. De jacht gold, net als het tornooi, als substituut voor de ware krijgsverrichtingen op het slagveld. In de jacht bleef de edelman behendig en soepel. Binnen de eigen klasse werd de jacht beschouwd als een goede leerschool voor de jonge edelman, die bij deze zijn sociale plicht vervulde als lid van de *bellatores*, diegenen die met het wapen de zwakken verdedigen tegen onrecht.²⁶³ Maar de jacht was ook verbonden met de liefde. In het bijzonder de valkenjacht waaraan ook de dames deelnamen, bood ruimte voor amoureuze verwickelingen. Gebeurtenissen uit de jacht werden metaforen voor de relatie tussen de minnaars. De zoektocht naar de geliefde werd reeds bij Ovidius vergeleken met het opsporen van de jager van zijn prooi. De strikken en de netten van de liefde werden rechtstreeks aan het jachtdiscours ontleend, evenals de pijlen en de boog van de liefdesgod.²⁶⁴ De hertenjacht werd een liefdesmetafoor bij uitstek. In het allegorische gedicht *Dit du cerf amoureux* uit de dertiende eeuw, worden de verschillende etappes in de jacht vergeleken met de verovering van de dame.²⁶⁵ In de eigenlijke jachttraktaten is er ook ruimte voor allegorieën. Bij het gedicht *Deduis des chiens et des oiseaux* van De la Buigne werd de moralistische en allegorische inslag van het boek reeds aangestipt. Het debat tussen *Amour d'Oiseaux* en *Amour de Chiens*, personificaties van respectievelijk de valken- en de hondenjacht, wordt voorafgegaan door een *Psychomachia*, een strijd tussen de Deugden en Ondeugden.²⁶⁶

²⁵⁶ DOUTREPONT 1906, pp. 79, 96, 113.

²⁵⁷ POIRION 1988, p. 360.

²⁵⁸ DOUTREPONT 1906, p. 163 ; DOUTREPONT 1906, p. 64. Het is een exemplaar van de *Livres du Roy Modus et de la roïne Ratio* van Henri de Ferrières. Het boek kwam tot stand tussen 1355 en 1377. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD DE LAGE 1992, p. 671.

²⁵⁹ BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD DE LAGE 1992, p. 770.

²⁶⁰ POIRION 1988, p. 359.

²⁶¹ POIRION 1988, p. 362.

²⁶² 'mijn tijd verdeelt zich specifiek over drie dingen : het ene is de krijgskunst, het andere is de liefde en de jacht'. STRUBEL & DE SAULNIER 1994, p. 165.

²⁶³ STRUBEL & DE SAULNIER 1994, p. 168.

²⁶⁴ STRUBEL & DE SAULNIER 1994, p. 169.

²⁶⁵ STRUBEL & DE SAULNIER 1994, p. 170.

²⁶⁶ BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD DE LAGE 1992, p. 478.

Hoewel de jacht onderdeel was van de dagelijkse leefwereld van de edelman, werd deze sport dus argwanend bekeken door sommige theoretici en moralisten. Jean Gerson dacht er bijvoorbeeld niet aan om jachttraktaten als verplichte literatuur voor een toekomstige vorst voor te schotelen, in tegenstelling tot moralistische, religieuze, politieke, wetenschappelijke, historische en militaire werken.²⁶⁷ Hetzelfde gold met betrekking tot literatuur waarin toernooien ter sprake kwamen, maar hiervoor bleek de tolerantie enigszins groter. Deze gevechtssport maakte tenslotte, net als de eigenlijke oorlogvoering, deel uit van de *mestiers d'armes* die een ware edelman zich diende eigen te maken.²⁶⁸ Het toernooi behoorde tot de *fais d'armes de pais*. De *fais d'armes de guerre*, de ware krijgsfeiten, werden echter hoger aangeschreven.²⁶⁹ De middeleeuwse toernooien baadden in de sfeer van de hoofse liefde. Het steekspel was, zoals Johan Huizinga het stelde, toegepaste literatuur waarin de liefde voor de onbereikbare vrouw op het artificiële strijdperk werd uitgevochten.²⁷⁰ De kunstmatigheid van het gebeuren werd nog verhoogd door de uitgekozen thema's, de speciaal voor de gelegenheid opgetrokken decors en gemaakte gevechtstkledij. Hoewel de praal en de uitstraling van sommige toernooien door kroniekschrijvers werd vastgelegd, kwamen wandtapijten en meubeltapisserieën die taferelen uit steekspelen afbeeldden niet veel voor. Met uitzondering van verluchte handschriften en gesneden ivoeren tabletten was het thema in de middeleeuwse kunst zeldzaam.²⁷¹ Het toernooimotief werd in de tapijtweeffkunst bijvoorbeeld gebruikt in de ruimere context van een heldengeschiedenis.²⁷² Een uitzonderlijk voorbeeld van een tapijtkamer met een toernooi bevond zich in de collectie van Louis d'Orléans, *une autre chambre de hautelysse à tournoyement*. De kamer bestond uit een hemel, ruglaken, twee spreien voor het bed en zes wandtapijten en was doorweven met gouddraad.²⁷³ Over de aard van het toernooi, wordt in de bron met geen woord gerept.²⁷⁴ Een ander voorbeeld bevond zich in de collectie van Karel VI van Frankrijk. Het was een prestigieuze tapijtkamer met voorstellingen van het toernooi van Saint-Denis, gehouden in de abdij van Saint-Denis ter ere van de opname van zijn broer Charles d'Orléans en zijn neef Louis d'Anjou in de ridderorde.²⁷⁵ De tapijtkamer bestond uit een bedgarnituur en een aantal grotere tapisserieën en één kleine; wellicht wandtapijten en een rug- of bankkleed.²⁷⁶ De opdracht voor het weven van de kamer werd gegeven aan Nicolas Bataille en Jacques Dourdin. De kamer kostte het fabelachtige bedrag van 6.103 livres.²⁷⁷ Hiermee was ze één van de duurste tapijtkamers uit de late middeleeuwen. De inventaris uit 1422 geeft een gedetailleerde beschrijving van het ruglaken en de hemel van het bedgarnituur. Op het rugkleed stonden centraal een ridder te paard en een andere te voet die werden begeleid door een dame. Het schouwspel werd gadeslagen door twee Roynes, wellicht de koning en de koningin, en een dame. Alle figuren waren uitgevoerd in gouddraad en zijde en weergegeven tegen een vermiljoenrode achtergrond bezaaid met gouden eikenbladeren en gouden bomen. De hemel toonde een bosje eikenhout in gouddraad en zijde, een gouden standaard met lansen die aan weerszijde werd geflankeerd door vechtende mannen met lansen, op een veld met her en der lansen.²⁷⁸

²⁶⁷ POIRION 1988, p. 359.

²⁶⁸ POIRION 1988, p. 361.

²⁶⁹ POIRION 1988, p. 362.

²⁷⁰ HUIZINGA 1997, p. 82.

²⁷¹ VAN MARLE 1932, p. 145.

²⁷² Een voorbeeld is het *Toernooi der Amazones*, een wandtapijt uit het tweede kwart van de vijftiende eeuw dat in het *Isabella Stewart Gardner Museum* in Boston wordt bewaard. De afgebeelde scène gaat terug op een fragment uit de tekst met de *Daden van Hercules*. DELMARCEL 1999, p. 39.

²⁷³ GRAVES 1913, p. 235.

²⁷⁴ CHAMPOLLION-FIGEAC 1844, p. 249.

²⁷⁵ GUIFFREY s.d., p. 30.

²⁷⁶ Uit hoeveel stuks de kamer juist bestond is niet geheel duidelijk vanuit de bronnen. Guiffrey spreekt van een kamer van tien stuks met een oppervlakte van 285 vierkante *aunes*. Wat verder is er sprake van een bedgarnituur, met hemel, ruglaken en spreien en tien grote tapijten en één klein. GUIFFREY s.d., p. 30.

²⁷⁷ GUIFFREY s.d., p. 30.

²⁷⁸ 'le champ vermeil, a feuilles de chesne d'or et arbroyé de plusieurs arbres d'or, et a deux personnes, l'un d'un homme armé, à cheval, et l'autre d'une dame qui le maine et au dessus, les personnaiges de deux Roynes, et d'une dame, tous lesdiz personnaiges ouvrez et faiz d'or et de soye; et oudit ciel a une touffe de bois de chesne grans, tous d'or et de soye, un estendart d'or tout desployé et des lances, et à chascun costé un personnage de hommes ferrent lancet et plusieurs lances qui sont espandues par le champ'. GUIFFREY s.d., p. 30.

Niettegenstaande deze gevechtssport een wezenlijk onderdeel was van het leven van de actieve edelman, besteedde de contemporaine literatuur weinig aandacht aan het onderwerp. Slechts één auteur, Geoffroy de Charny, behandelde het fenomeen in zijn *Livre de chevalerie* van circa 1355.²⁷⁹ Anderen, voornamelijk kroniekschrijvers, vertellen wel over specifieke tornooien, maar de regels en de zijnsgrond van het tornooi laten zij links liggen.

Met uitzondering van de tornooien in de ridderromans en het steekspel als motief in allegorieën, steeg dit thema, in tegenstelling tot het thema van de jacht, niet boven de dagelijkse realiteit uit. Dit doet echter geen afbreuk aan het feit dat het tornooi met thema's uit de literaire traditie, zoals de hoofse liefde in verband werd gebracht. Het tornooi was echter geen metafoor van de liefde, maar een middel tot het uiten ervan. In het *Pas d'armes de la bergère* gehouden in 1449 door René d'Anjou, een tornooi waarin de krijgers waren gekleed als herders, was het tornooi opnieuw een medium voor het omzetten van een literair thema, ditmaal uit het discours van de *bergeries* en de pastorales naar de dagelijkse realiteit van het hofleven. In deze hoedanigheid van medium miste het tornooimotief de kracht om te worden aangewend als een zelfstandig thema. De ondeugende speelsheid en intellectuele spanning van de jacht- en herdertapijten, waarbij de codetaal diende te worden ontcijferd, was in de tornooitapisserieën afwezig. Afgezien van de emblematische en statuswaarde van dit adellijk tijdverdrijf, was de symboolwaarde gering.

²⁷⁹ POIRION 1988, p. 361.

1.4. De patroonschilders, de tapisserieontwerpen en -patronen, en hun bronnen voor de vorm

Ondanks de schaarse gegevens aangaande de bestelling en de vervaardiging van laatmiddeleeuwse tapisserieontwerpen en -patronen bestemd voor de Vlaamse, Zuid-Brabantse en Noord-Franse ateliers, kan een beeld worden gevormd van de kunstenaarontwerpers die hen maakten. De bronnen, voornamelijk rekeningen, inventarissen en correspondentie, maar ook enkele bewaarde ontwerpen, verstrekken informatie over de maatschappelijke positie van de kunstenaarontwerpers en hun artistieke bedrijvigheid, over het materiaalgebruik en de inspiratiebronnen van de ontwerpen en de patronen, de aanwending ervan tijdens het productieproces, de herkomst en de bestemming na gebruik.²⁸⁰

De tapisserienijverheid was zeker in een vroeg stadium in grote mate afhankelijk van belangrijke bestellingen van edelen, kerkelijke hoogwaardigheidsbekleders en in mindere mate van stedelijke overheden. Deze cliëntèle nam doorgaans contact met tapisseriehandelaars en vroeg hen een bepaald thema of motief in tapisserie uit te laten voeren. Tussen de keuze van het onderwerp en de vertaling ervan in tapisserie situeerde zich de ontwerpfase van de voorstelling in het zogenaamde *petit patron* en de uitvergroting van dit ontwerp voor het weefproces, het zogenaamde *patron*.²⁸¹ Het *petit patron* of ontwerp was in de late veertiende en de vijftiende eeuw een gewassen vedertekening op perkament of papier. Op de uitvergroting ervan, die diende als leidraad bij het weven, het *patron*, werd de voorstelling in pigment aangebracht op een linnen drager.²⁸² Voor de bestelling van tapisserieontwerpen bestonden verschillende mogelijkheden. Soms werden zowel het ontwerp als het patroon geleverd door de opdrachtgever, soms bezorgde de klant enkel het ontwerp en was de handelaar die optrad als de tussenpersoon tussen de opdrachtgever en de wever (cf. infra) verantwoordelijk voor de uitvergroting naar het patroon. Nu en dan werd de tapisseriehandelaar belast met zowel de fase van het ontwerp als van het patroon.²⁸³ De bronnen die hieromtrent informatie verschaffen zijn zeldzaam. Toch is het duidelijk dat de opdrachtgever steeds het laatste woord had, en dat hij of zij de beslissing nam of een ontwerp werd uitgevoerd of niet. Soms viel de beslissing pas nadat het ontwerp, dat doorgaans op een schaal 1/15 werd uitgevoerd, reeds was omgezet in het eigenlijke patroon op schaal 1/1. In 1399 bijvoorbeeld verwierp Isabeau van Beieren, koningin van Frankrijk, vier patronen die de Parijse kunstenaar Colart de Laon (?-ca. 1417) in haar opdracht had gemaakt.²⁸⁴ Wanneer ontwerp en patroon werden geleverd door de opdrachtgever, bleek de uitvoerende kunstenaarontwerper zich vaak in diens onmiddellijke omgeving op te houden. Een bekend voorbeeld zijn de tapisserieontwerpen en -patronen van de *Apocalyps*-serie van Angers. In 1378 werd Hennequin de Bruges, hofschilder van Karel V van Frankrijk, betaald voor de levering ervan. De ontwerpen en patronen werden gemaakt in opdracht van de broer van de koning, Louis d'Anjou.²⁸⁵ Ook buitenlandse opdrachtgevers bezorgden soms zelf hun ontwerpen en patronen aan Vlaamse of Brabantse weefateliers. De modellen voor de 22 bankkleden en de troonhemel die Niccolò III d'Este in 1434 via de tussenkomst van Polo di Miliam in Vlaanderen liet weven (cf. supra), werden in Ferrara gemaakt.²⁸⁶ Lionel d'Este bestelde in 1447 en 1449 bij Jacopo Sagromoro (?-1456/57)²⁸⁷ en Niccolò Panizzato (?-1454/55)²⁸⁸ ontwerpen voor tapisserie rugkleden met wapens

²⁸⁰ In het Louvre te Parijs worden enkele ontwerpen bewaard voor een *Troje*-reeks. Het *Historisches Museum* in Bern en het *Victoria and Albert Museum* te Londen beschikken over enkele ontwerpen van een *Alexander*-serie.

²⁸¹ Rapp Bury en Stucky-Schurer kiezen de term *patron* boven *carton* die doorgaans in de vakliteratuur gebruikt wordt, omdat in de laatmiddeleeuwse bronnen enkel sprake is van *patron*. RAPP BURY & STUCKY-SCHURER 2001, p. 400. Hun keuze is wetenschappelijk het meest verantwoord en wordt ook hier gebruikt.

²⁸² RAPP BURY & STUCKY-SCHURER 2001, pp. 400, 401, 403.

²⁸³ Deze fase wordt grondig toegelicht door Rapp Bury en Stucky-Schurer. Zie hiervoor RAPP BURY & STUCKY-SCHURER 2001, pp. 400-403.

²⁸⁴ RAPP BURY & STUCKY-SCHURER 2001, p. 401.

²⁸⁵ RUAIS 1987, p. 33.

²⁸⁶ RAPP BURY & STUCKY-SCHURER 2001, p. 402.

²⁸⁷ Jacopo Sagromoro's eigenlijke naam is Jacopo da Soncino. Sinds 1419 figureerde hij op de loonlijst van het hof van Ferrara en vanaf 1430 was hij geassocieerd met Niccolò Panizzato en Simone d'Argentina. Behalve het ontwerpen van tapisserieën, beschilderde hij kasten en bruidskisten met wapens en emblemen, en *tondi* met religieuze en profane voorstellingen. Hij ontwierp speelkaarten, maakte ontwerpen voor de faiencenijverheid in Faenza en zelfs fresco's. THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 29, p. 313.

²⁸⁸ Niccolò Panizzato was naast tapijtonwerper, ook stempelsnijder, en beschilderde eveneens glas en kisten. THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 26, p. 197.

met de bedoeling om deze eveneens in het Noorden te laten weven.²⁸⁹ Bij zulke bestelling werden soms tegelijkertijd met de weefopdracht ook het ontwerp en het patroon meegestuurd. De verzending van de patronen bracht haar eigen problemen mee. Dit laatste blijkt onder meer uit een brief van Tommaso Portinari aan Giovanni de Medici waarin hij vraagt om de verflagen op de patronen die vanuit Italië worden opgestuurd niet zo dik te leggen omdat deze tijdens de reis te makkelijk afbladderen.²⁹⁰ Vaak stond de tapisseriehandelaar ook zelf in voor de vervaardiging van het ontwerp en het patroon. In dat geval waren de ontwerpen en patronen, eens de kunstenaar was betaald, zijn eigendom. Nu en dan kocht de opdrachtgever na de voltooiing van de tapisserieën de ontwerpen en patronen van de tapisseriehandelaar om te verhinderen dat die opnieuw zouden worden gebruikt. Maar dit was uitzonderlijk.²⁹¹ Goede ontwerpen waren voor de tapisseriehandelaars een kostbaar goed die werden ingezet bij het aantrekken van klanten. Naast specifieke bestellingen lieten de handelaars immers ook regelmatig tapisserieën weven voor de vrije markt. Een hergebruik van de patronen betekende in zulke gevallen een aanzienlijke besparing op het budget. Maar indien de ontwerpen door de opdrachtgever aan de handelaar werden bezorgd, en deze eerste er dus zelf voor had betaald, keerden de modellen vanzelfsprekend terug naar de eigenaar. Zo werden zelfs de patronen die in Vlaanderen in opdracht van een Italiaanse klant naar een Italiaans ontwerp waren gemaakt aan deze klant bezorgd.²⁹²

De kunstenaars die werden aangezocht om de tapisserieontwerpen te leveren, vervaardigden in de regel ook ander schilderwerk. Hennequin de Bruges en Colart de Laon, beiden hofschilders van de Franse koning en de laatste ook van Louis d'Orléans, waren miniaturisten. De Laon schilderde eveneens panelen en efemere feestdecors op zijde en linnen.²⁹³ Hij verzorgde onder meer het decor van de ridderslag van Louis d'Anjou en Charles d'Orléans in de abdij van in 1389. Werd hij vanuit deze opdracht misschien ook belast met het ontwerp van de tornooitapijten van Saint-Denis voor Karel VI (cf. supra)? Zijn vertrouwde met tornooien blijkt nogmaals uit betalingen door de administratie van de hertog d'Orléans voor het beschilderen van tornooiharnassen en het vervaardigen van kostuums voor de schildknappen voor een tornooi in 1398.²⁹⁴ In 1395 was hij nog betrokken bij schilderwerken in het *hôtel de Behaigne*, de residentie van de hertog.²⁹⁵ Baudoin de Bailleul, verantwoordelijk voor de ontwerpen van een *Gedeon*-serie voor Filips de Goede, was in eerste instantie een schilder van gelegenheidstextiel.²⁹⁶ Zo beschilderde hij wimpels, vaandels en behangsels voor de rouwdienst van Jan zonder Vrees die doorging op 23 oktober 1419 in de Sint-Servaaskerk te Atrecht.²⁹⁷ Jacopo Sagromoro en Niccolò Panizzato, schilders aan het hof van de Estes in Ferrara, baatten sinds 1430 samen een atelier uit waar ze kasten en kisten, panelen, muren en glas beschilderden en tevens ontwerpen voor speelkaarten en faïence maakten.

Bij alle kunstenaars was er een duidelijke band met een koninklijk of prinselijk hof. Sommigen waren *valet de chambre*, kamerdienaar. Ze werden ingezet bij feesten en plechtigheden, verluchtten handschriften of schilderden altaarstukken. Deze nauwe betrokkenheid met een hof was ongetwijfeld een permanente inspiratiebron voor het uitwerken van hun tapisserieontwerpen. De kunstenaars observeerden de galante omgangsvormen en het adellijk tijdverdrijf. Zowel hun bezigheden als miniaturist, paneelschilder of schilder van decoratief textiel, als de eigen observatie van de leefwereld

²⁸⁹ MUNTZ 1878-1884, p. 16.

²⁹⁰ RAPP BURY & STUCKY-SCHURER 2001, p. 403.

²⁹¹ RAPP BURY & STUCKY-SCHURER 2001, p. 402.

²⁹² RAPP BURY & STUCKY-SCHURER 2001, p. 403.

²⁹³ De eigenlijke naam van Hennequin de Bruges luidde Jean de Bondol (Bondolf, Bandol). Hij werd geboren in Brugge en stond sinds 1368 in dienst van de Franse koning. Het laatste spoor van hem dateert van maart 1381. THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 4, p. 279. Colart de Laon werkte sinds 1376 voor de hertog van Bourgondië, de koning en de koninklijke familie. Tussen 1390 en 1411 werd hij vernoemd als kamerdienaar van de koning en van de hertog d'Orléans. Hij overleed vóór mei 1417. THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 7, p. 189. Zie ook: RAPP BURY & STUCKY-SCHURER 2001, p. 405. Onder de titel 'Die Maler der Tapisserieentwürfe und -vorlagen' worden in het boek van Rapp Bury en Stucky-Schurer alle gegevens samengebracht die tot nu toe gekend zijn van deze en andere kunstenaars die vanuit de bronnen gekend zijn als tapijtonwerpers. Voor een meer uitgebreide toelichting verwijs ik daarom graag naar dit boek, pp. 404-410.

²⁹⁴ DE LABORDE 1849-1852, bd. 3, pp. 155-156.

²⁹⁵ DE LABORDE 1849-1852, bd. 3, p. 107.

²⁹⁶ Over Baudoin of Baudecon de Bailleul is weinig geweten. Vermoedelijk was hij ook verantwoordelijk voor de beschilderingen met wapenschilden van het gestoelte van de hertog in de raadszaal van Atrecht in 1419-1420. THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 2, p. 369.

²⁹⁷ RAPP BURY & STUCKY-SCHURER 2001, p. 406.

van hun broodheren brachten materiaal aan voor hun tapisserieontwerpen. Soms werd rechtstreeks beroep gedaan op bestaande modellen. Opnieuw levert de *Apocalyps*-serie van Louis d'Anjou hiervan een mooi bewijs. Tijdens zijn leven liet Karel V van Frankrijk een inventaris opmaken van zijn bibliotheek. In de lijst prijkt onder meer een *Apocalipse en françois toute figurée et ystoriée*. Na zijn dood werd de inventaris overgeschreven en voorzien van aantekeningen die de afwezigheid van bepaalde werken diende te verklaren. Bij de *Apocalipse* noteerde Jean Blanchet dat het boek was uitgeleend aan Louis d'Anjou *pour faire faire son beau tapis*.²⁹⁸ Het is aan te nemen dat de kunstenaars bij een ontwerp voor tapijtkamers met historische voorstellingen zoals *De Geschiedenis van Alexander* of *De Geschiedenis van Hercules*, of voor voorstellingen ontleend aan de hoofse minneliteratuur zoals de *Echecs amoureux* of de *Hôpital d'Amour*, terugvielen op bestaande verluchte handschriften. Zelf beschikten zij niet over deze kostbare boeken. Hiervoor waren ze aangewezen op de bibliotheek van hun opdrachtgevers of hun naaste omgeving. De toelating van de eigenaar om de kunstenaar de rijkelijk verluchte manuscripten in te laten kijken die reeds door de tijdgenoten zeer hoog werden gewaardeerd, wijst op een bijzondere vertrouwensrelatie tussen de ontwerper en de opdrachtgever. Ongetwijfeld werd de opdrachtgever soms nauw betrokken bij de totstandkoming van het ontwerp. Zo geven Rapp Bury en Stucky-Schurer Louis d'Anjou een actieve rol bij de bespreking van het beeldprogramma van de *Apocalyps*-serie.²⁹⁹

In hoeverre werd er voor tapisserieën met jachten, *millefleurs*, groenwerk en dieren, of met landlieden een rechtstreeks beroep gedaan op verluchte handschriften? Jachttraktaten, kruidenboeken, bestiaria, *bergeries*, alle waren ze in min of meerdere mate voorzien van tekeningen of miniaturen en maakten ze deel uit van de bibliotheken van de vorsten. Deze adellijke boekencollecties geven een beeld van de topoi die op een bepaald ogenblik actueel waren in het denken en handelen van een maatschappelijke groep. Het zijn ook die thema's die gebruikt werden in de kunstnijverheid, onder meer in tapisserieën die op een monumentale wijze het heersende culturele discours uitbeeldden. De handschriften traden hierbij op als kristallisatiepunten van het historische en eigentijdse geestesleven. Als zodanig fungeerden ze als inspiratiebronnen voor voorstellingen op tapisserieën. Niet het boek omwille van het boek echter, maar wel de verbeelding erin van het geldende culturele discours binnen een bepaalde groep, maken dat het boek of bepaalde delen ervan als thema werden uitgekozen om vertaald te worden in tapisserie. De oprechte interesse bij het einde van de veertiende eeuw in het leven van de herder leidde bijvoorbeeld tot het ontstaan van de *bergeries*. Samen met de pastorale literaire stromingen van het begin van de vijftiende eeuw, onder meer neergeschreven in *Les Ditz de Franc Gontier*, creëerde dit een context waarin landliedentapijten ontstonden.

Dat de miniatuurkunst dienst deed als bron voor de tapijtweefkunst wordt op een wat dubbelzinnige wijze bevestigd in een laatvijftiende-eeuws handschrift, de *Dictz moraulx* of voluit *Dictz moraulx pour faire tapisserie* van Henri Baude.³⁰⁰ Dit geschrift wordt in de vakliteratuur omschreven als een 'miniatuuranthologie van ethische gemeenplaatsen'.³⁰¹ In hoeverre de ondertitel *pour faire tapisserie* letterlijk dient te worden genomen, is niet duidelijk. Muurschilderingen in het kasteel van Bourbon-Busset, de residentie van Pierre de Bourbon, zijn enerzijds op illustraties van een kopie van Baudes handschrift geïnspireerd.³⁰² Anderzijds kan de vraag worden gesteld in hoeverre deze ondertitel niet satirisch werd gebruikt. Hoger mocht reeds blijken hoezeer uit de vijver van de moraalliteratuur thema's werden gevist om in tapisserie te worden omgezet. Hekelde Henri Baude met die ondertitel niet deze praktijk en zo ook de bezitters van zulke tapijten? In ieder geval gebruikte de auteur de band tussen literatuur en de tapijtweefkunst om zijn maatschappijvisie uit te dragen.

De tekeningen en miniaturen in de handschriften konden fungeren als leidraad, als een inspiratiebron voor het iconografische programma. Ze waren wellicht niet de enige bron waarnaar

²⁹⁸ RUAIS 1987, p. 31.

²⁹⁹ RAPP BURY & STUCKY-SCHURER 2001, p. 408.

³⁰⁰ Baude was als belastingambtenaar werkzaam in de Bas-Limousin en kwam tijdens zijn leven een aantal keren in contact met het gerecht. Zijn geschriften kenmerken zich door een satirische, antiklerikale geest waarin een beeld wordt opgehangen van het contemporaine politieke bedrijf. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD DE LAGE 1992, p. 670.

³⁰¹ BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD DE LAGE 1992, p. 670.

³⁰² De kopie werd gemaakt door François Robertet, de secretaris van Jan II de Bourbon, de neef van Pierre de Bourbon. BOSSUAT, PICHARD & RAYNAUD DE LAGE 1992, p. 670.

de kunstenaar teruggreep. De kunstenaarontwerper was vanuit zijn artistieke bedrijvigheid als miniaturist, paneel- of muurschilder en schilder van efemere feestdecors in grote mate vertrouwd met de uiteenlopende beeldprogramma's die op een bepaald ogenblik in de kunsten aan bod kwamen. In zijn atelier beschikte hij ongetwijfeld over reeksen voorbereidende tekeningen en schetsen die voor nieuwe opdrachten konden worden aangewend.

1.5. De distributie en het gebruik van meubeltapisserieën in de late veertiende en de vijftiende eeuw

De tapisseriehandelaars

De tapisseriehandelaars waren in de late veertiende en in de vijftiende eeuw een belangrijke schakel in het productieproces. Doorgaans traden zij op als tussenpersoon tussen de cliëntèle en de tapisseriewevers. Zij coördineerden de productie, stelden wevers tewerk, investeerden kapitaal in patronen en grondstoffen. Hun financiële middelen haalden ze vaak uit andere industriële activiteiten (cf. infra). De distributie van de tapisserieproductie gebeurde ook grotendeels via hen. Zij brachten de tapisserieën naar de opdrachtgevers, of verhandelden tapisserieën via agenten, op jaarmarkten en in handelspanden.³⁰³ Sommige wevers traden wellicht ook zelfstandig op en stonden zelf in voor de distributie van hun productie of hadden hierover afspraken met tapisseriehandelaren. Het lijkt aannemelijk dat kleinere meubeltapisserieën met eenvoudige voorstellingen die beperkte kapitaalinvesteringen in grondstoffen en patronen vereisten onder meer via deze weg op de markt kwamen. Sommige laatnegentiende-eeuwse auteurs maakten fouten bij de interpretatie van de functie van de tapisseriehandelaars door hen als de eigenlijke wevers te beschouwen. Nu en dan leidde dit tot verkeerde conclusies omtrent de toeschrijving en de herkomst van bepaalde tapisserieën.³⁰⁴ Ondertussen zijn reeds heel wat vergissingen rechtgezet maar toch is het nog niet altijd mogelijk om op basis van de overgeleverde bronnen te besluiten of de persoon die in een document wordt vermeld als handelaar of als wever optrad.³⁰⁵ Soms blijkt uit de bronnen dat de handelaren die door een prinselijke opdrachtgever belast werden met de taak om tapisserieën te leveren, zich binnen de invloedssfeer van dit hof situeerden. In enkele gevallen bekleedden ze het ambt van kamerdienaar. Voorbeelden zijn Pierre de Beaulmez of Beaumetz en Jean Cosset, respectievelijk burgers van Parijs en Atrecht die de titel van kamerdienaar van de hertog van Bourgondië droegen. Beiden leverden op regelmatige tijdstippen tapisserieën aan Filips de Stoute. Nicolas Bataille voerde de titel van kamerdienaar van Louis d'Anjou.³⁰⁶ In de vijftiende eeuw was de uit Rijsel afkomstige Brusselse tapijthandelaar Jan de Haze, kamerdienaar van Karel de Stoute.³⁰⁷ Het ambt van kamerdienaar of *valet de chambre* onderscheidde zich van het adellijke ambt van *chambellan*, kamerheer.³⁰⁸ Met uitzondering van enkele plechtige gebeurtenissen dienden deze kamerheren niet actief, en ook de kamerdienaren kweten zich doorgaans van hun taak door deze te dirigeren aan hun ondergeschikten. De titel was in grote mate een eretitel die de dragers ervan verzekerden van bepaalde prinselijke gunsten. Waaruit deze gunsten voor de tapisseriehandelaars juist bestonden, is niet duidelijk. Wellicht bezorgde de titel hen regelmatige bestellingen, maar bovenal verschaft de titel hen een hogere sociale status omdat ze werden beschouwd als hovelingen. Mogelijk uitte hun positie aan het hof zich ook in hun kledij. Hovelingen genoten van donaties van kleding en andere vormen van uitbetalingen in *natura*.³⁰⁹ Op 6 maart 1381 werd Anthoine Brun, *drapier*, bijvoorbeeld betaald voor de levering van 48 *aulnes* textiel die de hertog wilde geven aan zijn kamerdienars, wellicht voor het vervaardigen van kleding.³¹⁰ Sinds de late dertiende eeuw was het een gebruik om lengtes van een zelfde stof aan te kopen om hiermee ridders, kamerheren en klerken te kleden en hen in de hofhouding zodoende van elkaar te onderscheiden.³¹¹

³⁰³ Voor een toelichting van de rol van de tapisseriehandelaren en een overzicht van de tapisseriehandelaren actief in Vlaanderen, Brabant en Noord-Frankrijk, zie RAPP BURY & STUCKY-SCHURER 2001, pp. 343-347.

³⁰⁴ Een bekend voorbeeld is Nicolas Bataille, de Parijse textielhandelaar die door Jules Guiffrey ten onrechte als een tapisseriewever werd geïdentificeerd.

³⁰⁵ Dit probleem wordt herhaaldelijk in de vakliteratuur aangehaald, en gold voor alle centra van tapisserienijverheid. Zie bijvoorbeeld VANWELDEN 1999, p. 41. Twee voorbeelden zijn de Rijsselse Camus Dujardin die aan Karel de Stoute vier bankkleden en een klein wandtapijt leverde, en de Bruggeling Pieter de Meestere die bij het begin van de vijftiende eeuw de plaatselijke stedelijke overheid bank- en rugkleden bezorgde (cf. supra).

³⁰⁶ RUAIS 1987, p. 34.

³⁰⁷ RAPP BURY & STUCKY-SCHURER 2001, p. 347.

³⁰⁸ PARAVICINI 1991, p. 72.

³⁰⁹ Het behoorde tot de plichten van een heer om zijn hofhouding in hun levensbehoeften te voorzien. Hiertoe behoorde onder meer de voeding, het verlenen van onderdak, ziekteverzorging, ontspanning, religieuze diensten en transport. PARAVICINI 1991, p. 71.

³¹⁰ PROST 1908-1910, bd. I, p. 96.

³¹¹ VALE 1997, p. 85.

Uit de rekeningen van de prinselijke administraties wordt eveneens duidelijk dat een aantal van deze tapisseriehandelaars, naast tapisserieën ook ander textiel verkochten en sommigen waren ook actief in het bankwezen. Nicolas Bataille leende zijn broodheer, Louis d'Anjou, bijvoorbeeld herhaaldelijk sommen geld.³¹² Ze waren geldschietters en kooplui in kostbaar textiel, die niet alleen interieurtextiel verkochten, maar ook kledingtextiel. Voorbeelden van leveranciers die behalve tapisserieën ook andere weefsels aan Filips de Stoute leverden, zijn Pierre de Beaumetz, Jacques Dourdin, Colin Bataille en Nicolas Bataille. De meeste stoffen, maar voornamelijk de kostbare zijdeweefsels zoals fluweel, brokaat en damast konden dikwijls zowel in het interieur als voor kledij worden gebruikt, hoewel er verschillen in gewicht en soepelheid konden zijn al naargelang de bestemming.³¹³ De Parijse textielhandelaars kochten hun stoffen op de jaarmarkten van de Champagne, Beaucaire en Lyon. Vanaf het midden van de vijftiende eeuw kreeg Lyon het monopolie op het verhandelen van geïmporteerde zijde afkomstig uit Italië en uit het Verre Oosten.³¹⁴ Maar ook in Frankrijk werden in de veertiende en de vijftiende eeuw reeds zijden stoffen vervaardigd, onder meer in Parijs, in Rouen, in Montpellier en Avignon. In Tours kwam een productie van zijden weefsels op gang na 1470.³¹⁵ Parijs wist in de middeleeuwen een stevige reputatie uit te bouwen met betrekking tot het verven van zijdegarens.³¹⁶ Naast passementen en *couvre-chefs* werden er ook zijden stoffen geweven.³¹⁷ Belangrijk is dat de productie van deze zijdeweefsels volledig voorbehouden was aan de koning, de koningin en de overige leden van de koninklijke familie.³¹⁸ Deze rechtstreekse contacten van de lokale zijde-industrie met het koninklijk huis verklaren wellicht voor een deel de nauwe banden tussen beide en de plaats van sommige textielhandelaars aan de Franse koninklijke en prinselijke hoven. De oude textieltraditie zorgde ook voor een stevige kapitaalbasis wat in de tapisserieweverij een absolute vereiste was voor de aankoop van de kostbare grondstoffen zoals zijde, metaaldraad en fijne wol. Daarenboven hadden de tapisseriehandelaars vanuit hun overige handelsrelaties onmiddellijke toegang tot deze grondstoffen. Ze bouwden een netwerk uit van tapisseriewevers die zij voorzagen van de nodige materialen en kapitaalinput om de grootschalige weefopdrachten uit te voeren. Ook in het hertogdom Brabant en het graafschap Vlaanderen werd een groot deel van het kapitaal voor de tapisserieweverij aangetrokken vanuit de bestaande textielnijverheid, met name de lakennijverheid. De Brusselse lakenwevers onderhielden bevoorrechte relaties met het Brabantse hof en de prinselijke hoven in Frankrijk. Doordat de tapisseriewevers aanvankelijk onder het ambacht van de wolwevers ressorteerden,³¹⁹ lijkt het aannemelijk dat het kapitaal opgebouwd in de lakennijverheid eveneens werd geïnjecteerd in de tapisserieweverij. Hetzelfde geldt voor Atrecht waar de middeleeuwse lakennijverheid en -handel met Genua de nodige kapitaalreserves bezorgde voor de tapisseriewevers.³²⁰ In de handelsmetropool Brugge voorzag wellicht ook deels de oude lakennijverheid, maar voornamelijk het nieuw uitgebouwde bankwezen de tapisserienijverheid van de nodige kapitaalreserves. Italiaanse kooplieden en bankiers vestigden zich in de stad, bekleedden ereambten aan het Bourgondische hof dat in de vijftiende eeuw Brugge had uitgekozen als hoofdresidentie, traden op bij de tapisserieaankopen van de Bourgondische hertogen en fungeerden als tussenpersoon voor tapisseriebestellingen vanuit hun thuisland.³²¹

³¹² RUAIS 1987, p. 34.

³¹³ Met dank aan Frieda Sorber, conservator van de historische collecties van het Modemuseum in Antwerpen, die me opmerkzaam maakte voor deze verschillen in vijftiende-eeuws fluweel bedoeld voor het interieur of voor kleding.

³¹⁴ CLOUZOT s.d., pp. 8, 16.

³¹⁵ MARKOWSKY 1976, pp. 24, 26. Ongeveer gelijktijdig met de zijdeweverij ontstond ook een zijdeteelt die zich situeerde in de Provence en in delen van de Languedoc. Eveneens importeerden Italiaanse handelaars ruwe zijde afkomstig uit het Europese deel van het Byzantijnse rijk, de landen rond de Kaspische zee en Syrië. En mogelijk bestond in Frankrijk, net als in Italië een zekere invoer van ruwe zijde vanuit Spanje. MARKOWSKY 1976, p. 18 ; en CLOUZOT s.d., p. 16.

³¹⁶ MARKOWSKY 1976, p. 24.

³¹⁷ Een *couvre-chef* kan meerdere dingen betekenen. Het is een sluier die aan de *hennin* wordt bevestigd. De *hennin* is een kegelvormig dameshoofddeksel. In de vijftiende eeuw kan het begrip *couvre-chef* elke vorm van hoofddeksel voor de dames beduiden, maar het verwijst ook naar de strook stof of passement, die ter ondersteuning van de borsten, over het kleed werd gedragen. LELOIR 1951, p. 131.

³¹⁸ CLOUZOT s.d., p. 9.

³¹⁹ SMOLART 2000, pp. 89-90.

³²⁰ RAPP BURY & STUCKY-SCHURER 2001, p. 347.

³²¹ Voor een uitgebreide toelichting van de rol van de Italiaanse kooplieden zie RAPP BURY & STUCKY-SCHURER 2001, p. 347; en in het bijzonder SMIT 1994.

Enkel de toplaag van de middeleeuwse samenleving en enkele personen uit hun onmiddellijke entourage bezaten wandtapijten en tapijtkamers met levensgrote figuren teruggaand op de antieke en eigentijdse geschiedenis en de hoofse minneliteratuur, met voorstellingen van jachten en landlieden. Concreet waren dit de regerende vorsten, leden van de koninklijke families, hoge adel en clerici, en heel uitzonderlijk burgers. Ongetwijfeld was niet alleen het financiële aspect van doorslaggevende betekenis. Ook de voorstellingen op de tapijten waren slechts voor een kleine groep toegankelijk. Tapisserieën waren in Frankrijk en de Nederlanden een bij uitstek adellijk product, misschien verhinderde dit in de middeleeuwse standenmaatschappij de doorstroming naar andere standen. Private boedelinventarissen van burgers en clerici uit Brugge, een productieplaats en draaischijf van de tapijthandel in Europa, blijken in de vijftiende eeuw opvallend weinig en doorgaans zelfs geen voorbeelden van meubeltapisserieën, laat staan wandtapijten, te bevatten. Het geringe aantal gepubliceerde bronnen dat in het kader van dit onderzoek kon worden geraadpleegd, laat voorlopig niet toe om hieromtrent verregaande uitspraken te doen, maar geven bij wijze van steekproef toch reeds een indicatie.³²² Een bijkomend probleem is dat de aard van de weefsels in deze boedels zelden werd beschreven en het dus vaak niet duidelijk is welk type weefsel het betrof, doorgaans werd enkel de kleur vernoemd. Vermoedelijk waren de opgetekende *saerges*, *sarges* of dekens bijna steeds in wol, de *lijnakenen*, *slaepmakenen* of *lininlakens* in linnen. Vanaf de tweede helft van de vijftiende eeuw werden bijzondere of waardevolle objecten in deze boedelinventarissen ruimer omschreven en zou dus mogen worden verwacht dat ook tapisserieën uitdrukkelijk als zodanig werden genoteerd. Momenteel dateert de oudst gekende vermelding van meubeltapisserie in Brugge in een privaats burgerlijke context van 1502. Tussen de huisraad van Aleyt van Hessen bevonden zich vier *tappysche cussens*.³²³ De oudste geraadpleegde inventaris dateert van 1400 en behoorde toe aan Jan van Biervliet, de kapelaan van het Brugse Sint-Juliaanhospitaal. Met uitzondering van bedlinnen bezat de kapelaan geen interieurtextiel.³²⁴ De inventaris van kanunnik Teel van de plaatselijke Sint-Donaaskerk uit dezelfde periode was rijker. Johannes Teel bezat heel wat meubelen en het textiel daartoe, waaronder kussens en een bankkleed, beddendekens en linnen slaaplakens, maar geen tapisserie.³²⁵ Een andere kanunnik, Jacob Balderan, was vrij vermogend en betrof op het ogenblik van zijn overlijden in 1460 een ruim en rijkelijk bemeubeld huis in de Brugse binnenstad. Een teken van zijn rijkdom was de aanwezigheid van zeven bedden en bijhorende bedbehangsels, tientallen kussens en enkele bankkleden.³²⁶ Hoewel het materiaal van het meeste textiel niet werd gespecificeerd, lijkt het onwaarschijnlijk dat er tapisserie in het huis aanwezig was. Op dat ogenblik werd ook reeds in kleinere boedels de aard van de waardevolle voorwerpen beter omschreven en bij de rijke boedel van de kanunnik is dit niet anders. Jacob Balderans huisraad bevatte onder meer zes *Rysselsche stoelen*, *8 groene cussenen van zaerke* en *drie cleen zilverin zoutvaetkins*. Zijn garderobe was bijzonder rijk en had adellijke allures. De kleerkast telde onder meer *twee groene kerels dene ghevoedert met samytten*, *dandre met rigghen* en *zeven zwarte kerels deene ghevoedert met lammerspooten*, *dandre met bevers*, *de derde met vossevelen*, *de vierde met maerters*, *de vijfste met grauwe rigghen*, *de zesste met fynerden*, *de sevenste met fluwynen*.³²⁷ Andere contemporaine inventarislijsten van minder rijke boedels beginnen ook bepaalde voorwerpen meer in detail te beschrijven. In het belangrijkste vertrek van het huis van Adolf Hoonin bevonden zich in 1467 bij het interieurtextiel twee *bescreven cleederen*.³²⁸ Weduwe Sintyns had in 1473 een bed met blauwe gordijnen en rabatten en een *beschreven cleet*

³²² Het was onmogelijk om binnen het kader van dit proefschrift zelf archiefonderzoek te verrichten naar de aanwezigheid van tapisserie in vijftiende-eeuwse boedels. Om deze reden diende beroep te worden gedaan op gepubliceerd materiaal.

³²³ ANONIEM 1964, p. 53.

³²⁴ GELDHOF 1974, p. 54.

³²⁵ DEWITTE 1970, p. 329.

³²⁶ VIAENE 1968, pp. 339-341.

³²⁷ 'twee groene tabaards, een gevoerd met *samit* de andere met eekhoornvellen', 'zeven zwarte tabaards, een gevoerd met lamsvet, een andere met bevervel, een derde met vos, een vierde met marter, de vijfde met eekhoornvellen, de zesde met zeer fijn bont, de zevende met steenmarter'. VIAENE 1968, p. 340.

³²⁸ ANONIEM 1962, p. 304.

daertoe.³²⁹ En in een boedel uit 1478 werd voor de eerste maal de voorstelling op een bedsprei aangegeven, een *bescreven cleed van sinte Christoffele*.³³⁰ In Brugge had zich in de vijftiende eeuw binnen het lakenambacht een zekere productie van beschilderd lijnwaad ontwikkeld dat dienst deed als een goedkope imitatie van tapisserie.³³¹ Interieurtextiel is schaars bij de derde stand in de vijftiende eeuw. De boedels van een wagenmaker uit 1422 en van een smid van huishoudgereedschappen uit 1480 telden behalve de onmisbare lakens en dekens voor het bed nog enkele kussens, maar daar bleef het bij.³³² Indien nu en dan een meer vermogend burger toch tapisserie bezat, zal dit enkel een kussenblad of een zeer zeldzame keer een bankkleed of een spreij zijn geweest.

De kamerdistributie

De middeleeuwse woning bestond uit een groepering van vertrekken die doorheen gans Europa gemeenschappelijke trekken vertoonde. In de late veertiende en de vijftiende eeuw was het vroegmiddeleeuwse schema van een vorstelijke residentie met een grote zaal, met aanpalend één of meerdere vertrekken reeds enigszins verfijnd. De burgerlijke woning bestond op dat ogenblik veelal nog uit één grote kamer waarin werd gegeten, geslapen en ontvangen, kortom geleefd.³³³ In de vroege middeleeuwen beperkte het publieke of officiële deel in een adellijke woning zich tot de grote hal waarin recht werd gesproken, de administratie werd opgevolgd, en waarin diners, ontvangsten en bals werden gehouden. Slapen deed de edelman en zijn familie in een aantal aanpalende of bovenliggende vertrekken. Gaandeweg kreeg de kamer van de heer die zich aanvankelijk in de private sfeer bevond een semi-publiek karakter. Sommige maaltijden werden in deze kamer genuttigd en kleine ontvangsten vonden er plaats. Deze verschuiving en aanpassing van functies maakten nieuwe privé-vertrekken noodzakelijk wat uiteindelijk zou uitmonden in een vernieuwde kamerdistributie die bestond uit een officiële ontvangstaal, een raadkamer, een antichambre, een slaapkamer met eventueel een garderobe en een studiekabinet.³³⁴

Onderzoek naar de toegankelijkheid van de vertrekken in de koninklijke residenties onderschrijft de verplaatsing van het publieke leven naar kamers die zich voordien in de private sfeer bevonden. Naast de grote zaal in het kasteel van het Louvre, de *Salle du Roi*, waren ook de aangrenzende *chambres à parer et de retrait*, uitgegroeid tot officiële vertrekken waar hovelingen en bezoekers vrij toegang toe hadden en die volgens Christine de Pisan zo overbevolkt geraakten dat er *a peine se pouvoit-on tourner*.³³⁵ Aanpalend aan deze publieke ruimtes bevonden zich in het Louvre aan het ene uiteinde de koninklijke kapel en een privaat vertrek waarin slechts enkele hovelingen en bezoekers met uitdrukkelijke toestemming binnen mochten, en de private vertrekken aan het andere uiteinde waar de koning zich in meer intieme kring kon terugtrekken.³³⁶ In de verblijven van de hoge adel onderscheidde zich naar voorbeeld van de koninklijke kastelen eveneens een officieel van een privaat gedeelte. In het *hôtel Bourbon*, vlak bij het Louvre was in het midden van de vijftiende eeuw de *chambre à parer*, de kamer die dienst deed voor de officiële ontvangsten, bemeubeld met een grote bank op een verhoogd podium, twee dressoirs voor het uitstellen van zilverwerk, eveneens op

³²⁹ VIAENE 1972, p. 179.

³³⁰ ANONIEM 1962, p. 236. *Bescreven cleederen* kunnen geïdentificeerd worden als beschilderde doeken, meerbepaald beschilderd lijnwaad. Verwijs en Verdam omschrijven het als een gekleurd, een veelkleurig kleed. VERWIJS & VERDAM 1885-1952, dl. 1, kol. 1007-1008. *Bescriven* komt van *scriven* in de zin van schilderen, beschilderen, in kleuren voorstellen. VERDAM 1932, p. 81. Deze kleden werden vervaardigd door *cleerscrivers*, zij maakten deel uit van het Sint-Lukasgilde, maar geen schilderijen mochten maken of tentoonstellen. VERWIJS & VERDAM 1885-1952, dl. 3, kol. 1498. Het beschilderde lijnwaad was een goedkopere imitatie van tapisserie waarbij met het gebruik van penseel en verf op een betrekkelijk economische manier gefigureerde voorstellingen op linnen konden worden verkregen. Voor een inleidende studie over beschilderd lijnwaad: zie MANDER 1997.

³³¹ RAPP BURY & STUCKY-SCHURER 2001, p. 410.

³³² J.D.S. 1962, p. 278; en VIAENE 1962, pp. 148-149.

³³³ LOUANDRE & SERE 1857, p. 255.

³³⁴ BLAKEMORE 1997, p. 64.

³³⁵ 'men zich nauwelijks kan omdraaien'. WHITELEY 1997, p. 191. Christine de Pisan, vermaard schrijfster, was als dochter van een functionaris aan het koninklijk hof vertrouwd met het reilen en zeilen ervan en beschrijft in haar biografie van de koning een dag uit zijn leven.

³³⁶ WHITELEY 1994, p. 191.

een verhoog, en twaalf kandelaars.³³⁷ De vertrekken met de bedden bevonden zich hier niet in de onmiddellijke omgeving, maar situeerden zich in een ander gebouw. Enkel de intimi van de eigenaars kregen hier toegang. Niet alleen de kamerdistributie maar ook delen van het koninklijke hofceremonieel werden door de hoge adel overgenomen. Hun hoven werden afspiegelingen in miniatuur en uitzonderlijk, zoals bij het Bourgondische hof in de vijftiende eeuw, overtroffen ze in luister hun origineel.³³⁸

Met de evolutie van het binnensluipen van een deel van het publieke leven in de private ruimtes kreeg het bed in de vroegere private kamer van de heer een ontvangstfunctie in plaats van een slaapfunctie. Het bed waarin de heer sliep, bevond zich voortaan in de *chambre de retrait*. Het bed in de ontvangstruimte werd een *lit de parade* of *lit de parement*, waarop de heer plaatsnam bij publieke ontvangsten. Volgens het handboek voor de hofetiquette, geschreven tussen 1480 en 1490 door Aliénor de Poitiers, was het paradebed *un lit où nully ne couche*.³³⁹ In Engeland fungeerde de vroegere private kamer reeds in de tweede helft van de dertiende eeuw als een ruimte voor de ontvangst van gasten, gezanten en het aanbieden van geschenken.³⁴⁰ Een miniatuur uit de *Dialogues* van Pierre Salmon toont een kamer waarin een gesprek plaatsvindt tussen Karel VI van Frankrijk, de Bourgondische hertog, en de hertogen de Berry en d'Anjou. De koning zit hierbij op het bed (afb. 5). Het gebruik van het bed om op te zitten bij ontvangsten wordt herhaaldelijk aangehaald bij contemporaine kroniekschrijvers.³⁴¹ Deze nieuwe functie van het bed als ontvangstmeubel in een officiële context heeft er zeker toe bijgedragen dat bij de keuze van de voorstellingen op de bedbehangsels eveneens een wijziging plaatsvond. Thema's die tot dan voornamelijk voor de publieke ruimtes waren voorbehouden, deden nu wellicht hun intrede in de private sfeer. De *Painted Chamber* in het paleis van Westminster, een voormalig privaat vertrek, dat onder Henry III en Edward I meer en meer als vergaderruimte werd gebruikt, was bijvoorbeeld beschilderd met scènes ontleend aan de verhalen rond Judas Maccabeus. De bed- en wandbehangsels waren versierd met heraldische motieven.³⁴²

Mogelijk is er een rechtstreeks verband met het gebruik van het bed als ontvangstmeubel en de aanwezigheid van de bedhemel, die in dit vertrek als plaatsvervanger kon optreden voor de troonhemel in de zaal. Dat het bed wel degelijk als het juiste ontvangstmeubel bij een audiëntie werd geacht, blijkt trouwens uit de miniatuur met Karel VI. Naast het bed staat een rijkelijk gestoffeerde armstoel met een kussen. Toch zit de koning niet in deze troonzetel maar op het bed. Een concreet voorbeeld uit het koninklijke Franse hofleven bevestigt het gebruik van het bed als ontvangstmeubel. In 1445 bracht Isabella van Portugal, hertogin van Bourgondië, een bezoek aan de koningin van Frankrijk, Marie d'Anjou, in het kasteel van Châlons-sur-Marne. De ontvangst werd in detail beschreven door Aliénor de Poitiers, dochter van één van de eredames van de hertogin. De koningin ontving de hertogin niet in de officiële ontvangstruimte, maar in haar kamer. Eens de hertogin haar intrede in het vertrek deed, en na de gebruikelijke knievalen, wachtte de koningin haar op bij het voeteinde van haar bed.³⁴³ Behalve het bed kon ook de rustbank dienst doen als ontvangstmeubel. Dit blijkt uit een andere miniatuur waarop de koningin van Frankrijk Christine de Pisan in haar private kamer ontvangt die haar een boek aanbiedt. De koningin zit hierbij niet op het bed maar op een bank of rustbed en de hofdames hebben plaats genomen op grote zitkussens. In het zitten werd er duidelijk een hiërarchie gevolgd.³⁴⁴

³³⁷ ROUX 1991, pp. 89-90.

³³⁸ PARAVICINI 1997, pp. 12-13.

³³⁹ SCHELLER 1989, p. 196.

³⁴⁰ VALE 1997, p. 88.

³⁴¹ Zie hiervoor SCHELLER 1989, p. 197.

³⁴² VALE 1997, p. 88.

³⁴³ PAVIOT 1997, p. 94.

³⁴⁴ Het bed als meubel van waarop staatszaken worden besproken, doet zonder meer denken aan het *Lever* en *Coucher du Roi*, die enkele eeuwen later zouden uitgroeien tot de voornaamste gebeurtenissen in het dagelijkse leven aan het Franse hof (cf. infra).

Het is moeilijk om voor de meeste tapisserieën een scheidingslijn te trekken tussen het gebruik in publieke en private context. Als representatief medium lijkt het gebruik in publieke en semi-publieke vertrekken een zekerheid, ongeacht de voorstelling. Dit moge onder meer blijken uit bewaarde miniaturen in verluchte handschriften.³⁴⁵ Eerder het tijdstip of de gelegenheid lijken bepalend geweest te zijn bij de keuze van de voorstelling in een welbepaalde ruimte. Niet toevallig werd bijvoorbeeld bij het banket dat Filips de Goede in Utrecht gaf de prestigieuze *Gedeon*-serie in de feestzaal opgehangen (cf. infra). Een miniatuur uit het verluchte handschrift *Les très riches heures du duc de Berry*, toont een banket in aanwezigheid van de hertog met aan de muren een wandtapijtserie met krijgstaferelen. De hertog zit onder een hemel met voorstellingen van cirkels met Franse lelies tegen een achtergrond met takken, beren en zwanen (afb. 6).³⁴⁶ Ook wapenverdures werden bij feestelijke banketten opgehangen, en *millefleurs* werden bijvoorbeeld gebruikt bij samenkomsten van de ridders van het Gulden Vlies (cf. supra).

De mogelijkheid om in tapisserie grote figuratieve voorstellingen uit te beelden, maakte haar uitermate geschikt om de drager te zijn van uitgebreide iconografische programma's. Wandtapijten met historische voorstellingen versierden officiële ontvangstruimten en werden opgehangen bij plechtige bijeenkomsten. Het ontstaan van het paradebed verklaart wellicht mede het gebruik van historische voorstellingen op bedgarnituren, die dus eerder in een publieke dan in een private context gebruikt zullen zijn geweest. De aanwezigheid van een bedbehangsel bij een tapijtkamer met *De Kroning van de Heilige Maagd* roept vragen op die niet onmiddellijk kunnen worden beantwoord. Wellicht was de tapijtkamer bedoeld om te worden gebruikt voor een specifieke gelegenheid, een bepaalde feestdag, net zoals er voor de Paasdagen specifieke kamers bestonden (cf. infra). Het gebruik van historische voorstellingen op bedbehangsels was niet vanzelfsprekend, zelfs voor tijdgenoten. Wanneer Fruosino di Panzano een bedbehangsel met de *Geschiedenis van Samson* op de Antwerpse markt tegenkwam, maakte hij zich de bedenking dat deze thematiek eigenlijk niet geschikt is voor de slaapkamer waar vrolijke zaken de boventoon zouden dienen te voeren.³⁴⁷ Evoluties in de kamerdistributie en het gebruik van het bed als ontvangstmeubel lagen dus mogelijk mee aan de basis van de opkomst van historische voorstellingen op bedbehangsels. Zulke bedgarnituren waren in de vijftiende eeuw echter behoorlijk schaars (cf. supra). Zeldzamer nog blijken kussens en bankkleden met historische voorstellingen te zijn geweest. Een sluitende verklaring hiervoor is er voornamelijk niet.

Net als het gold voor de tapisserieën met historietaferelen, belichaamden de voorstellingen op de minne- en allegorische tapisserieën de nagestreefde of voorgehouden ambities van de bezitter. De meervoudige betekenisgelaagdheid van de voorstelling gaf aan deze tapisserieën een ruime toepasbaarheid. Afhankelijk van het vertrek waarin ze werden opgehangen of het ogenblik waarop ze werden gebruikt, trad de ene of de andere betekenis op de voorgrond. Hun functie kon zowel streng allegorisch zijn, en zinspelen op de deugden van de adel, als speels erotisch zijn en het kader vormen van blijmoedig vermaak. Het is echter te makkelijk om het voor te stellen als zou deze erotische ondertoon voorbehouden zijn geweest voor de private sfeer en het moraal allegorische discours voor een publieke context. Erotiek was een belangrijke speler in het openbare leven en tapisserieën met een openlijk erotische inhoud werden wellicht niet geweerd uit publieke vertrekken of bij officiële gelegenheden. Omgekeerd behoorde het moraal allegorische discours evenzeer tot de private levenssfeer. Wandtapijten met voorstellingen uit de *Roman de la Rose* droegen in zich dezelfde kenmerken van adel als een *Geschiedenis van Troje*. De boodschap die werd uitgedragen, was grotendeels dezelfde. Tot hoofse liefde waren slechts zij in staat die andere heldhaftige, adellijke eigenschappen bezaten. Tegelijkertijd werd zowel gewezen op het hoofse karakter van de bezitter, zijn kapitaalkracht, zijn maatschappelijke positie, als op zijn trouw met de wereld. Tapijtkamers met moraal allegorische personificaties vervulden binnen het officiële kader van bepaalde vertrekken dezelfde functie als historietaferelen en zorgden voor het nodige ontzag bij de

³⁴⁵ Het realiteitsgehalte van de miniaturen wordt wetenschappelijk onderbouwd in SMEYERS & CARDON 1993.

³⁴⁶ Deze miniatuur toont accuraat het gebruik van historietapijten in een officiële context. Ook het dressoir en een troon onder een hemel in een officiële audiëntiezaal komen overeen met eigentijdse boedels van *chambres à parer* (cf. supra).

³⁴⁷ SMIT 1994, p. 17.

geprivilegieerde bezoekers en hoge functionarissen die tot die vertrekken werden toegelaten. De bijhorende wandtapijten van tapijtkamers, vaak vier of zes stuks, waren in de regel kleiner dan de soms meterslange afzonderlijke wandtapijten, en waren dus makkelijker hanteerbaar, en ook toepasbaar in kleinere, meer private vertrekken.

Allegorische en minnetaferelen werden in tegenstelling tot de bedbehangsels zelden op kussens en bankkleden aangetroffen. Schaarre teruggevonden voorbeelden zijn de kussens en het bankkleed met de harpspelende dame in de tapijtcollectie van Margaretha van Male. De kussens en het bankkleed maakten deel uit van een volledige tapijtkamer.³⁴⁸ Hoewel uit de bronnen enkele wandtapijten gekend zijn met allegorische voorstellingen van kinderen, komt dit motief toch het vaakst terug op tapijtkamers. Opvallend is het veelvuldig gebruik van kostbare grondstoffen in deze kindertapijten. De meeste van de bekende tapisserieën waren doorweven met gouddraad en zijde. Voor de inslagen van het bedgarnituur van de kamer van de hertog de Berry bijvoorbeeld werd zelfs uitsluitend zijde en gouddraad gebruikt (cf. supra). De idee van de Tuin van Eden in de kindertapijten sluit nauw aan bij de *verdure*-tapijten die in een publieke context werden gebruikt (cf. infra). Ook het vormende, opvoedende aspect van het spel, waarbij natuur wordt omgezet in cultuur, mag niet verwaarloosd worden en heeft een semiotisch belang dat het gebruik in een publieke context lijkt te ondersteunen. Niettemin leenden zulke tapijten zich ontegensprekelijk tot het creëren van een omgeving van welbehagen waarbij aan de dagelijkse realiteit kon worden ontsnapt, zodat afhankelijk van de context een gebruik in private sfeer zeker niet kan worden ontkend.

Net als tapisserieën met historische of hoofse taferelen werden tapisserieën met landlieden in de late veertiende en de vijftiende eeuw in de regel aangetroffen bij de hoogste maatschappelijke standen. Maar in tegenstelling tot de historie- en allegorische tapisserieën ondergaan de landmantapisserieën in de loop van de vijftiende eeuw duidelijke betekenisverschuivingen. Waar bij het begin van die eeuw de voorstellingen op de tapisserieën afbeeldingen waren van een onbezorgde wereld die hetzij vanuit erotisch, hetzij vanuit zacht maatschappijkritisch standpunt konden worden bekeken, verlegde de klemtoon zich naar het einde van de vijftiende eeuw steeds meer nadrukkelijk op een sterk klassenbewustzijn en een negatieve zelfidentificatie, waarbij de edelman niet langer het pastorale gedachtegoed bijstond, maar zich duidelijk afzette tegen de gebruiken en levenswijzen van de landlieden (cf. supra). Maar ongeacht hun inherente betekenisinhoud werden deze tapisserieën in beide periodes wellicht in dezelfde plaatsen en bij dezelfde gelegenheden gebruikt. Net als de tapisserieën met herdersidylles of met uitbeeldingen van het ware landleven als ideaalbeeld, versierden tapisserieën met 'onbehouden lieden' als negatief exemplaar zowel de officiële als de private ruimten en wel om dezelfde reden: het uitdragen van de opvattingen, de levenshouding en de maatschappelijke positie van de bezitter. Zoals de historietapisserieën de afstamming, de heldenmoed bezongen, de hoofse allegorieën de levensverfijning in het daglicht stelden, belichaamden de landmantapisserieën aanvankelijk de zucht naar eenvoud en eerlijkheid, goed bestuur en bekommernis, later het afwijzen van liederlijkheid, ongeremdheid en onstandvastigheid. Maar ook de landliedentapijten hadden een dubbele bodem. Ongetwijfeld verbeelden ze afhankelijk van de context ook het erotisch onbevangen leven uit de *pastourelles* of de onbeheerste geslachtsdrang van de *vilain*. In het gebruik sloten de landliedentapisserieën aan bij de allegorische en minnetapisserieën. Enerzijds waren er de afzonderlijke wandtapijten, soms van grote afmetingen, en anderzijds de tapijtkamers met bedgarnituren en eventuele wandkleden. Beide groepen gebruikten dezelfde materialen, zijde, wol en metaaldraad en konden zowel worden toegepast in officiële als private context.

De fabelwezens zoals de eenhoorn en de wildeman hadden meerdere betekenislagen. Naargelang de plaats, het ogenblik en het milieu werd de betekenisinhoud ervan ingevuld. Enerzijds maakte de eenhoorn deel uit van het religieuze discours, anderzijds kreeg hij een rol toebedeeld in de hoofse literaire traditie (cf. supra). In beide tradities lijkt zowel een toepassing in een officiële als in een private sfeer mogelijk. De wildeman belichaamde een natuurtoestand, was een wezen dat zich bevond in een situatie voorafgaand aan de cultuur. Deze idee vormde het vertrekpunt om het motief enerzijds te gebruiken als negatief exemplaar waarbij het in schril contrast stond met de hoveling. Maar anderzijds kon het, diametraal tegengesteld aan deze houding, ook verwijzen naar een onbezorgde natuurtoestand waardoor het bijna een pastorale dimensie kreeg. Dit pastorale gegeven leefde sterk

³⁴⁸ DESHAISNES 1886, p. 904.

in de Franse koninklijke kringen omstreeks 1400. Het is niet denkbeeldig dat de wildemantapisserieën in het licht hiervan begrepen dienen te worden. Semiotisch benaderen ze in deze hoedanigheid de landliedentapisserieën. Naar het einde van die eeuw toe lag de klemtoon in de hoofse kringen veel sterker op een negatieve identificatie met dit mythisch natuurwezen, conform de houding die op dat ogenblik werd aangenomen ten opzichte van de figuur van de landman.

Tapisserieën met heraldische bloemen in de collecties van de Franse koning laten weinig twijfel over hun betekenis en gebruik. Heraldiek en affirmatie van de koninklijke macht in een officiële context liggen voor de hand. De interpretatie van meubeltapisserieën met voorstellingen van rozen, viooltjes en margrietten of een combinatie van deze bloemen is moeilijker. Het zijn Mariale bloemen beladen met een rijke symboliek. Ze kunnen respectievelijk beeld staan voor martelaarschap en deugdzaamheid, nederigheid en ingetogenheid, onschuld en zuiverheid.³⁴⁹ Ongetwijfeld droegen deze motieven hun symbolische betekenis inherent met zich mee wanneer ze werden gebruikt op een representatief medium als tapisserie. Bloementapisserieën met uitsluitend rozen, konden misschien ook verwijzen naar meer wereldse zaken: de roos was immers ook het attribuut van Venus, en verzinnebeeldde de liefde en de schoonheid.³⁵⁰ Miniaturen in verluchte handschriften tonen dat *millefleurs* gebruikt werden in publieke context. Een mooi voorbeeld is een miniatuur ter illustratie van het *Bal des Ardents* in 1392 (afb. 3). De dames zitten op een bankkleed met bloeiende plantjes op een groene grond. Een andere miniatuur, van de hand van Loyset Liédet, uit *Les Faits et gestes d'Alexandre* toont Karel de Stoute in het bijzijn van de kopiist David Aubert die gezeten is tegen een *millefleurs* rugkleed.³⁵¹ De omvangrijke serie *millefleurs* met wapens die in 1466 door Jan de Haze aan Filips de Goede werden geleverd, werden mogelijk opgehangen in de grote zaal van het paleis van de Caudenberg in Brussel.³⁵² De bankkleden met bloeiende plantjes die Maximiliaan van Oostenrijk bestelde bij Michel Nyettens waren bestemd voor de zitbanken bij de samenkomsten van de Orde van het Gulden Vlies.³⁵³ De vele *verdures* met en zonder wapens in de collectie van Guillaume Hugonet (cf. supra) werden aangetroffen zowel in slaap-, werk- als in woonwerkvertrekken. Net als de *millefleurs* en de *menues verdures* werden meubeltapisserieën met groot groenwerk ook in publieke context gebruikt. Een miniatuur in het handschrift *Histoire de la Toison d'or* van Guillaume Fillastre toont rugkleden met grootbladige *verdures* opgehangen aan de gestoelten van de ridders.³⁵⁴

Tapisserieën met jachtvoorstellingen hadden voor de middeleeuwse mens ook tal van onderliggende betekenislagen. Ze refereerden aan de sociale status, met de hieraan verbonden rechten en plichten, ze zinspeelden op de erotische geladenheid van het jachtmotief en hadden nu en dan een openlijk religieuze inhoud. Deze betekenisrijkdom laat vermoeden dat jachttapijten in een ruime sociale context konden worden gebruikt. Sommige jachttapijten dienden in het gebruik van kostbare grondstoffen niet onder te doen voor historietapijten. De *Hertenjacht* bijvoorbeeld die Jan zonder Vrees aan zijn dochter gaf als onderdeel van haar bruidsschat was doorweven met gouddraad. Zulke tapisserieën waren somptueuze pronkobjecten met een hoge statuswaarde en waren zeker niet uitsluitend bedoeld voor privé-gebruik. Een miniatuur uit een gebedenboek van koning Alfonso V di Aragon van omstreeks 1442 toont een vertrek met een prachtig gestoffeerd bed geplaatst tegen een wand waartegen een tapijt met een valkenjacht is opgehangen (afb. 7).³⁵⁵ Het is opvallend dat het jachtthema vaak wordt aangetroffen op tapijtkamers, en in tegenstelling tot historische en allegorische thema's, ook op kleinere meubeltapisserieën zoals bank- en rugkleden.

De uitmonstering en het onderhoud van textiele kamers

Aan de hand van een concreet voorbeeld, de aankleding van de kamer van Jan II van Frankrijk voor het Paasfeest in 1352, kan een beeld worden gevormd van de personen die aan het Franse koninklijke hof bij de uitmonstering van een textiele kamer betrokken waren en van de materialen

³⁴⁹ OOMEN 1885, pp. 30, 78, 84.

³⁵⁰ OOMEN 1885, p. 28.

³⁵¹ Parijs, *Bibliothèque nationale*, fr. 12574, fol. I recto.

³⁵² RAPP-BURY & STUCKY-SCHURER 2001, pp. 139-140.

³⁵³ GÖBEL 1923, p. 302.

³⁵⁴ Parijs, *Bibliothèque nationale*, fr. 139, fol. 4 recto.

³⁵⁵ Londen, *British Museum*, Additional MS 28962, fol. 14 verso.

die hierbij werden gebruikt. De eerste persoon die voor de vervaardiging van deze Paaskamer werd gecontacteerd, was Eduard Thadelin, een *mercier* afkomstig uit Lucca en burger van Parijs.³⁵⁶ Hij leverde 38 panden groene *cendal*. Dit zijdeweefsel werd vervolgens bezorgd aan Thomas de Chalons, de *coustepointier du Roy*. De Chalons maakte uit deze 38 panden een bedsprei, een ruglaken, een hemel, een tweede kleine spreij bedoeld voor het voeteinde van het bed, drie bedgordijnen, een kleine hemel bestemd om opgehangen te worden boven de wastafel van de koning, en zeven spreien voor de kamerdienaren. Alle onderdelen werden gevoerd met violette stof, eveneens geleverd door Thadelin. Verder leverde de *mercier* goud- en zilverdraad, zijdegaren in verschillende kleuren, een partij groene *samit*, enkele stukken fluweel en een hoeveelheid groen linnen. Al deze materialen werden bezorgd aan De Chalons. De metaaldraad, het fluweel en een deel van het zijdegaren dienden om het bedbehangsel te borduren met sterren. Het overige zijdegaren diende als naaigaren. De *samit* werd gebruikt voor zes kussenvertrekken, met het groene linnen als tussenvoering. De kussens werden geleverd door Pierre de Villiers, *coutier*, evenals hun beschermhoezen. De kussens waren in *coutil*, een eenvoudig ongefigureerd linnen weefsel in effen- of keperbinding, en waren gevuld met dons.³⁵⁷ Jehan du Trambly, *tapissier*, leverde zes wandbehangsels met de wapens van Frankrijk in de hoeken, waarvan drie met afmetingen van vijf bij twee ellen en drie van vier bij twee ellen. Verder bezorgde hij twee tapijten met gouden lelies op een azuurblauwe grond die zouden dienen als bekleding van de matrassen van het bed.³⁵⁸ Voor de Paaskamer werden geen nieuwe matrassen of hoofdkussens geleverd.³⁵⁹ Climent le Maçon, eveneens *tapissier*, leverde tien groene *sargetes*, die werden opgehangen bij de deuren en aan de vensters.³⁶⁰ Verrassend en interessant was de tussenkomst van Girart d'Orléans, een hofschilder, die instond voor de aanmaak en de bekleding van vier stoelen en de beschildering van twee ervan.³⁶¹ De bekleding van twee stoelen bestond uit leder en fluweel, die van de twee andere was in leder en laken. Boeiend is de omschrijving *paintes et couvertes de cuir par dessous ledit veluyau* : beschilderd en bekleed met leder onder het genoemde fluweel.³⁶²

Het aantal personen dat bij de uitmonstering van een kamer werd betrokken, varieerde wellicht naargelang het belang en de aard van de kamer, maar doorgaans bestond de equipe uit een viertal verschillende personen. Een *mercier* werd aangezocht voor de levering van het nodige textiel. Een *coustepointier* was verantwoordelijk voor het naaien van het bedbehangsel, de spreien en de

³⁵⁶ Edouart of Eduard Thadelin of Tadelin was voordien ook reeds de *mercier* van koning Filips IV. DOUET-D'ARCQ 1874, p. III.

³⁵⁷ Een *coutier* staat in voor alle voorwerpen die met dons en pluimen te maken hebben zoals kussens en matrassen. Zijn stiel is verwant met die van de latere stoffeerder.

³⁵⁸ DOUET-D'ARCQ 1874, p. 110. De rekening spreekt van '6 tapis vers armoiez aus quatre cornes des armes de France'. Uit de omschrijving is echter niet af te leiden of de wandbehangsels in tapisserie waren. Ook de identificatie van Jehan de Trambly als *tapissier* laat helemaal niet toe dit besluit te trekken. Dezelfde opmerking geldt voor de twee dekkleden van de matrassen, voor een tapijt bezaaid met de wapens bestemd voor de matras van de *armeures* en voor vier kleden met wapens in de hoeken bedoeld als bekleding van de matrassen *du commun* van de koning, die eveneens door du Trambly geleverd werden. DOUET-D'ARCQ 1874, p. 111. *Armeures* zijn schildwachten. GODEFROY 1937, bd. I, p. 401. *Commun* is in deze context wellicht te vertalen als burgers in dienst van de koning, bijvoorbeeld de juristen. GODEFROY 1938, bd. 2, p. 196.

³⁵⁹ De matrassen waren gevuld met katoenpluksel of pluimen, het hoofdkussen met dons. DOUET D'ARCQ 1851, pp. XLIV, LIII.

³⁶⁰ *Sargete* is een verkleining van het begrip *sarge*. GODEFROY 1938, bd. 7, p. 318. De *sargete* of *sagette* is een lichte wollen *sergé*.

³⁶¹ 'Ledit maistre Girart, pour le fust et façon des dictes chaires, ..'. DOUET-D'ARCQ 1851, p. 111. Het begrip *fust* kan worden vertaald als het houten raamwerk. GODEFROY 1938, bd. 4, p. 187.

³⁶² Dit zou betekenen dat de stoel eerst werd beschilderd, nadien geheel, maar wellicht eerder gedeeltelijk, werd bekleed met leder en dat hierover het fluweel werd aangebracht. Uit het document blijkt niet om welk stoeltype het ging, maar in de veertiende eeuw waren de schaarse stoelen veelal vouwstoelen waarvan de poten in vooraanzicht een X vormden. Voor- en achterpoten waren bij de kruising met een regel verbonden, en ook boven- en onderaan bij of net onder het uiteinde van de poten. De regels bovenaan fungeerden als dragers van het doek dat hiertussen bij wijze van zitvlak werd opgespannen. Het is niet onwaarschijnlijk dat eerst een lederen lap tussen de regels werd genageld en dat deze nadien met fluweel werd bekleed (cf. infra). Het leder gaf het zitvlak een stevigheid die een zijdeweefsel niet kan geven. Een bekleding uit zijdefluweel alleen zou bijzonder breekbaar zijn geweest. Meestal werd op het opgespannen doek een kussen gelegd om het zitcomfort te verhogen. Eventueel werden er armleggers voorzien. De achterste poten liepen door tot de hoogte van de rug waartussen een doek werd gespannen als ruggesteun. Afbeeldingen van zulke troonzetels zijn in talrijke iconografische bronnen terug te vinden. Vaak zijn ze gekleurd wat overeenstemt met de beschrijving in de rekeningen van de vier koninklijke stoelen.

kussenhoezen. Een *tapissier* werd aangesproken voor de wandbehangsels en bepaalde delen van het bedgarnituur, en een *coutier* leverde de kussenvullingen en indien nodig ook de matrassen. Soms werd de hofschilder aangesproken voor het bekleden en beschilderen van assorterende stoelen. Bij de aankleding van een tapijtkamer werd op dezelfde manier te werk gegaan. Alleen werd hier de tapisserie niet door een *mercier* geleverd, maar wel door de *tapissier*, hier in de betekenis van tapisseriehandelaar. Deze tapisseriehandelaars verkochten soms ook ander textiel (cf. supra), zodat zij eveneens konden instaan voor het leveren van weefsels nodig voor de bedgordijnen en het voeren van de verschillende onderdelen van de kamer.³⁶³ In tegenstelling tot bijvoorbeeld fluweel, damast of satijn dat in losse panden werd geleverd, dienden de tapisserie onderdelen van een bedgarnituur niet meer op basis van een patroon te worden versneden en aan elkaar genaaid, maar werden de spreij, de hemel, het ruglaken en eventuele rabatten doorgaans op maat geweven. Voor de afwerking, waaronder het voeren en het aannaaien van de linten ter ophanging, zorgde de *tapissier* of de *varlet de tapisserie*, net zoals dit gold voor de wandbehangsels. Een voorbeeld hiervan dateert uit 1388. Op 5 september werd Jacques Dourdin, een belangrijke tapisserieleverancier van Filips de Stoute, betaald voor het aannaaien van de linten aan de wollen wandbehangsels horend bij een fluwelen kamer van Filips de Stoute, en aan het wandtapijt met de *Negen Helden en Heldinnen*.³⁶⁴

Aan het textiel werd de grootste aandacht en zorg besteed. De financiële kant van het beheer van het kostbare textiel berustte in de late middeleeuwen aan de Franse hoven bij de *argentier*.³⁶⁵ De *argentier* hield toezicht op de voorraad textiel, en deed de betalingen van de nodige aankopen van weefsels en van taken van onderhoud.³⁶⁶ Hij beheerde de voorraden die in de koninklijke residenties waren opgeslagen en waarop de koninklijke familie een beroep kon doen om aan hun noden te voldoen.³⁶⁷ Met betrekking tot het onderhoud van het textiel verrichtte hij bijvoorbeeld de betalingen van het linnen dat werd vermaakt tot beschermhoezen en gaf de opdrachten voor de vereiste herstellingen. Zo kocht Etienne de Fontaine, *argentier* van Jan II van Frankrijk, op een gegeven ogenblik 68 *aunes toilles bourgeoise* om hiervan *teillettes* te laten vervaardigen die bestemd waren om tussen de plooiën van de bedsprei, de bedhemel en het ruglaken van een *chambre à parer*, een staatskamer, te worden aangebracht ter bescherming van de gouddraad en om de kamer netjes te houden.³⁶⁸ Tevens liet hij uit deze stof een aantal hoezen maken ter bescherming van de assorterende kussens.³⁶⁹ Met dezelfde zorg werden de kostbare weefsels behandeld aan het hof van Jean hertog de Berry. De inventaris van 1416 vermeldt bij een kamer in geborduurde satijn drie beschermdoeken voor respectievelijk de hemel, het ruglaken en de bedsprei bedoeld om het gouborduursel te vrijwaren.³⁷⁰ Ook een ruglaken in wit geborduurde fluweel, bestemd om

³⁶³ Uit het voorbeeld van de Paaskamer blijkt dat bij zulke opdrachten verschillende ambachtslieden en handelaars samenwerkten. Niets sluit dus uit dat bij een tapijtkamer de zijden en linnen voeringstoffen, het textiel voor de bedgordijnen en voor eventuele assorterende kussenvertrekken door *merciers* werden geleverd.

³⁶⁴ PROST 1908-1910, bd. 3, p. 444.

³⁶⁵ Vanzelfsprekend werd de *argentier*, net zoals de overige ambt dragers, voor de uitvoering van de concrete taken bijgestaan door een reeks bedienden.

³⁶⁶ De textielvoorraad was zowel bestemd voor het interieur als voor de kledij. De *argentier* besteedde het textiel uit voor de aanmaak van kamers en van kleding. Naast het textiel was de *argentier* verantwoordelijk voor de pelzen en lederwaren waaronder handschoenen en schoenen, de serviezen en ander tafelgerei in edelmetaal, de juwelen en hoofddekseis, en *communes choses* zoals stoelen, kisten en tafeltjes. De halfjaarlijkse afrekening van de boekhouding van Etienne de Fontaine geeft een overzicht van de bevoegdheden van de *argentier*. Zie hiervoor DOUET-D'ARCQ 1874, pp. XXV-XXVIII.

³⁶⁷ De textielvoorraad werd gebruikt voor de persoonlijke garderobe van de koninklijke familie en voor de aankleding van hun vertrekken, evenals voor hun 'dons', giften die aan de leden van de hofhouding werden gedaan uit hoofde van hun functie als vorst. DOUET-D'ARCQ 1874, pp. XXVII-XXVIII.

³⁶⁸ Etienne de Fontaine volgt Guillaume de Montreuil op als *argentier* van Filips IV in 1348. Na diens dood in 1350 komt hij in dienst van Jan II. DOUET-D'ARCQ 1874, p. XVIII. Godefroy lichtte het begrip *teilllette* enkel toe als een *pièce d'étoffe*, zonder enige specificatie van het gebruikte materiaal. GODEFROY 1938, bd. 7, p. 717. Hedendaagse woordenboeken Frans-Nederlands vertalen het begrip *teille* of *tille* als hennepschil. HERCKENRATH & DORY 1980, p. 522. Wellicht werden de *teillettes* gemaakt uit hennepvezels. Wegens het stugge karakter werd de vezel aangewend voor het weven van grovere stoffen. Weefsels in hennep kenmerken zich door een grote stevigheid.

³⁶⁹ '...pour 68 aunes de toille bourgeoise, dont l'argentier fist faire teillettes pour mettre entre les ploys de la coutepointe, ciel et cheveciel de la chambre à parer ..., pour garder l'or de Chippre et tenir nettement'. DOUET-D'ARCQ 1851, p. L.

³⁷⁰ '... et y a une coustepointe blanche par dedans pour garder la brodeure'. GUIFFREY 1894-1896, p. 214.

opgehangen te worden achter een koning of een hertog aan tafel gezeten, had een beschermkleed.³⁷¹ Op een zelfde manier werd het borduurwerk beschermd van een kamer in het bezit van Margaretha van Male. Een paar linnen lakenen dienden er ter protectie.³⁷² De rekeningen van Filips de Stoute werpen een licht op de manier waarop de wandtapijten werden bewaard in de opslagplaatsen. Op 1 december 1386 betaalde de administratie van Filips de Stoute 16 *livres*, 18 *sous* en 10 *deniers* aan Jean Cosset voor de levering en aanmaak van tien linnen zakken die zouden dienen als omhulsel van de ongebruikte wandtapijten van de hertog.³⁷³ Op 21 april 1387 werd nogmaals een partij linnen gekocht met hetzelfde doel.³⁷⁴ En op 6 augustus 1388 werden bij Dourdin 20 linnen beddenlakens gekocht als bescherming voor het wandtapijt van de *Negen Helden en Heldinnen* van de hertog.³⁷⁵

Ondanks de goede zorgen werd het textiel regelmatig beschadigd en diende het te worden opgeknapt. Soms was de architectuur van een bepaald vertrek belastend voor de weefsels. In een document uit 1396 was er sprake van een textiele kamer die zwaar was beschadigd omdat ze werd gebruikt in een ruimte waarin veel zuilen en uitkragingen voorkwamen.³⁷⁶ Het is niet moeilijk om de schade in te beelden die de hoekige kanten van kapitelen en uitkragingen kunnen veroorzaken aan wandkleden, bijvoorbeeld wanneer enige druk werd uitgeoefend bij het er tegen aanleunen of zitten, of gewoon door het gewicht van bepaalde weefsels. Ook de schade aangebracht door ongedierte en de schade inherent aan het gebruik noopten tot ingrepen. Bijgevolg worden in de Franse koninklijke boekhouding dan ook regelmatig rekeningen van herstellingen aangetroffen. In 1387 werd aan Martin Didele, *coustepointier*, een bedrag van 4 *livres* en 16 *sous* betaald voor het aannaaien van strikken, ringen en franjes aan een kamer in geborduurde witte satijn van de koningin, en voor het stoppen van verschillende gaten in de hemel, de bedsprei, het ruglaken en de tafzijden gordijnen.³⁷⁷ Hij ontving nog twee lonen voor herstellingen en het op punt stellen van twee andere kamers in satijn voor de koning en de hertog de Tourraine. De strikken dienden om de wandbehangsels en mogelijk ook het ruglaken, de rabatten en de hemel op te hangen. Tegelijkertijd dienden ze ter versteviging en voorkwamen het inscheuren bij het ophangen.³⁷⁸ De ringen werden waarschijnlijk gebruikt voor de gordijnen. De bedgordijnen konden met ringen worden opgehangen aan ijzeren roeden die waren bevestigd aan de houten bedconstructie en zo konden worden open- en dichtgeschoven.³⁷⁹ Het is echter ook mogelijk dat de bepaalde onderdelen van het bedgarnituur, zoals het ruglaken, de rabatten en de hemel door middel van rijggaatjes en koordjes aan de bedconstructie werden bevestigd. In een hertogelijke rekening uit 1388 is er sprake van *cordes à tendre une chambre*, koorden om een kamer op te hangen.³⁸⁰ Douet d'Arcq maakt voor de tweede helft van de veertiende eeuw melding van koorden *à tendre les pavillons et chambres vermeilles du Roy*.³⁸¹ De praktijk om wandkleden met koorden op te hangen, wordt geïllustreerd in enkele miniaturen in de *Zürcher Chronik*.³⁸² Op één miniatuur, die het banket voorstelt van Karel de Stoute met de Duitse keizer, werden de *millefleurs* wandtapijten met de wapens van de Bourgondische hertog, met touwen aan houten balken opgehangen (afb. 8). Het gebruik van koorden en strikken vergemakkelijkte de regelmatige verwisseling van de wand- en bedbehangsels, iets wat bij een nagelvaste montage moeilijk of zelfs

³⁷¹ 'D'un dosselet à mettre sur la teste d'un roy ou d'un duc estant à table, ... et y a dedans uns petite coustepointe blanche pour garder la broderie'. GUIFFREY 1894-1896, pp. 217-218. Uit de omschrijving valt af te leiden dat het ruglaken bijkomend van een hemel was voorzien.

³⁷² DEHAISNES 1886, p. 903.

³⁷³ PROST 1908-1910, bd. 2, p. 247.

³⁷⁴ PROST 1908-1910, bd. 2, p. 292.

³⁷⁵ PROST 1908-1910, bd. 3, p. 438.

³⁷⁶ 'laquelle avoit esté tendu en la grant chambre basse... en laquelle avoit plusieurs pilliers et corbeaux de pierre, pour quoy elle avoit esté moult grandement dommagée'. DOUET-D'ARCQ 1851, p. L.

³⁷⁷ Een *coustepointier* voerde taken uit die later werden opgeknapt door een stoffeerder (cf. infra). Hij naaide onder meer bedbehangsels, onderhield en repareerde dit textiel. DOUET-D'ARCQ 1874, p. 175.

³⁷⁸ DEHAISNES 1886, p. 599.

³⁷⁹ De inventaris van Karel V vermeldt bij een kamer in *camocas* een houten bedhemel waaraan drie ijzeren roeden zijn bevestigd waaraan evenveel gordijnen zijn opgehangen. LABARTE 1879, p. 368.

³⁸⁰ PROST 1908-1910, bd. 3, p. 438. Een onderdeel van een zeventiende-eeuwse geborduurde satijnen bedhemel wordt bewaard in het *The Bowes Museum* te Barnard Castle in het Verenigd Koninkrijk. De hemel toont aan de zijanten de rijggaatjes waardoor de koorden werden getrokken bij de montage van het bedbehangsel. Zie MERTENS 2001 A, cat.nr. 171.

³⁸¹ DOUET D'ARCQ 1851, pp. L-LI.

³⁸² *Zürcher Chronik*, bewaard in de *Zentralbibliothek* in Zürich, Ms. A 5, S. 135.

onmogelijk zou zijn geweest. De linten en koorden werden aangekocht bij textielhandelaars. In 1387 verkocht Digne Responde of Raponde 500 stuks lint aan Filips de Stoute die dienden om te worden aangenaaid aan de wandbehangsels van de hertogin.³⁸³ Jacques Dourdin leverde de koorden voor een kamer van de graaf de Nevers.³⁸⁴

Voor het aannaaien van linten en voor het onderhoud van de tapisserieën had Filips de Stoute een *varlet de tapisserie* in dienst. Deze kamerdienaar, Fournet, wordt in de hertogelijke rekeningen geïdentificeerd als de *ouvrier de hauteliche de Monseigneur*. Hij werkte niet alleen, maar beschikte over enkele medewerkers.³⁸⁵ Op 16 juli 1385 werd door Jean Cosset aan Fournet een partij garen geleverd voor de herstelling en het onderhoud van meerdere tapisserieën van de hertog.³⁸⁶ Fournet stond niet alleen in voor het dagelijkse beheer van de kamers. Hierin werd hij bijgestaan door Jehan Le Cambier, een *garde de tapisserie*. Zo was Le Cambier bevoegd voor het inpakken van de wandtapijten in de linnen hoezen.³⁸⁷ De tapisserieën waren doorgaans gevoerd. In 1410 bijvoorbeeld werd Jehan de Jandomme, een *tapissier* te Parijs, betaald voor het herstellen en opnieuw voeren van zeven wandtapijten van de koning. Als voering werd *toile* gebruikt.³⁸⁸ De tapisserieën toonden op verschillende plaatsen gaten, en de gezichten en andere huidpartijen waren sterk aangetast.³⁸⁹ Herstellingen aan kamers andere dan in tapisserie werden naargelang het materiaal toevertrouwd aan *coustepointiers* en *brodeurs*. Robinet de Varennes, borduurwerker te Parijs, kamerdienaar van de hertog van Bourgondië, en leverancier van verscheidene met borduurwerk versierde kamers en kledingstukken, werd op 10 januari 1381 door de hertogelijke administratie betaald voor de herstelling van een kamer geborduurd met leeuwen en engelen.³⁹⁰

Ten gepaste tijde werd het textiel gereinigd. Op basis van een rekening uit 1385 mag worden besloten dat deze taak onder meer werd uitbesteed aan een *tapissier*.³⁹¹ In dat jaar werd Gilet de Morquan, *tapissier* in Atrecht, betaald voor het reinigen en repareren van dekens, tapijten en kussens, twintig stuks in totaal, van de hertog van Bourgondië.³⁹² De tapijten kunnen wellicht geïdentificeerd worden als wandkleden omdat De Morquan eveneens werd betaald voor het aannaaien van linten die dienden ter ophanging van de weefsels. Twee jaar later, op 18 maart 1387 ontving Jean de Jaudoine 4 livres en 16 sous voor het herstellen en het reinigen van twaalf witte wollen dekens horend bij de geborduurde witte satijnen kamer van de koningin.³⁹³ Het reinigen van tapisserieën behoorde echter ook tot de taken van de *garde de tapisserie*. Jean Prevost, kamerdienaar en *garde de tapisserie* van Filips de Goede was volgens een rekening uit 1419-1420 belast met het *garder, essorer, nectoyer et mettre à point*, van de hertogelijke tapisserieën.³⁹⁴

De plaats van meubeltapisserie ten opzichte van ander interieurtextiel

De rijkdom aan onderwerpen en de aantallen tapijtkamers die figureren in de inventarissen van de prinselijke Europese collecties creëren een beeld van vertrekken en residenties die, lijkt het wel,

³⁸³ PROST 1908-1910, bd. 2, p. 310.

³⁸⁴ PROST 1908-1910, bd. 3, p. 438.

³⁸⁵ Dit blijkt uit een rekening van een gift van *chaucés* voor Fournet en zijn medewerkers de dato 24 december 1387. PROST 1908-1910, bd. 3, p. 324. *Chaucés* zijn hoozen, een voorloper van de broek of broekkousen die met veters aan een lijfje of wambuis worden geknoopt.

³⁸⁶ PROST 1908-1910, bd. 2, p. 192.

³⁸⁷ PROST 1908-1910, bd. 2, p. 292.

³⁸⁸ Voor sommige onderdelen van de kamer die langs beide zijden zichtbaar konden zijn zoals de bedspreien, werden duurdere voeringen in zijde gebruikt (cf. infra).

³⁸⁹ DOUET D'ARCQ 1851, pp. LIV-LV.

³⁹⁰ PROST 1908-1910, bd. 1, p. 92.

³⁹¹ Het begrip *tapissier* dekt meerdere ladingen. Soms werd hiermee de tapisserie- of textielhandelaar aangeduid, soms de eigenlijke ambachtslieden. Deze laatsten konden herstellingen doorvoeren aan wandtapijten en wollen stoffen, deze reinigen, voeren en voorzien van strikken ter ophanging. Ook zij voerden taken uit die later tot de stiel van een stoffeerder worden gerekend. In dit opzicht overlappen hun beroepsactiviteiten vaak die van de *coustepointiers*.

³⁹² 'Payé 10 fr. à Gilet de Morquan, tapissier à Arras, pour nectoyer, laver, enrubaner et appareiller 20 tant sarges comme tapis et 8 coissins ...'. PROST 1908-1910, bd. 2, p. 203.

³⁹³ DOUET D'ARCQ 1874, p. 177. Jean de Jaudoine was ook verantwoordelijk voor de herstellingen aan het wandtapijt met het tornooi van Saint-Inglevert in de collectie van koning Karel VI (cf. infra).

³⁹⁴ 'bewaren, uitluchten, reinigen en op punt stellen'. DE LABORDE 1849-1852, bd. 1, p. 169.

uitsluitend met tapisserieën waren aangekleed. Dit vertekende beeld wordt versterkt door de aandacht die de tapijtweefkunst sinds het midden van de negentiende eeuw bij enkele gezaghebbende historici wist op te wekken en zich gaandeweg tot een bredere kring van wetenschappers en amateurs uitbreidde. Aanvankelijk ontstaan in het tweede kwart van de negentiende eeuw vanuit een vernieuwde interesse in de Europese middeleeuwse maatschappij en haar cultuuruitingen, ontwikkelde de studie van de tapijtweefkunst zich tot een afzonderlijke discipline. De aandacht spitste zich toe op de wandtapijten en hun iconografische programma's, op hun functie en gebruik. De relatie met ander textiel werd en wordt nog steeds veronachtzaamd. Niettemin nam dit andere textiel een belangrijke plaats in bij de stoffering en de uitstraling van een residentie en werd het niet zelden samen met tapisserie gebruikt. Maar in tegenstelling tot tapisserie dat ondanks een regelmatig gebruik, maar mits de nodige goede zorgen, toch enigszins aan het sluipende verval weet te weerstaan, zijn de meeste andere weefsels meer kwetsbaar en minder bestand tegen slijtage. Allerhande interieurtextiel in zijde en in borduurwerk, dat doorgaans op een zijden ondergrond werd uitgevoerd, is niet of slechts in kleine fragmenten overgeleverd.³⁹⁵ Ook kleinere stukken in tapisserie uit de late veertiende en vroege vijftiende eeuw zoals kussens, bankkleden en bedbehangsels zijn niet of slechts beperkt bewaard gebleven. Eigentijdse bronnen maken reeds melding van herstellingen die dienden te worden uitgevoerd, vaak zelfs in tapisserieën die slechts enkele jaren of decennia oud waren.³⁹⁶ Het is niet verwonderlijk dat sommige stukken die veelvuldig en intens werden gebruikt na enige tijd sporen van slijtage en herstellingen begonnen te vertonen. Op een bepaald ogenblik werden ze niet langer aangewend, maar werden ze opgeborgen om stiller verder te vervallen tot ze uiteindelijk werden afgestoten of een andere functie kregen toegewezen, bijvoorbeeld als beschermkleed voor meer precieuze objecten.³⁹⁷ Wanneer Hendrik III van Navarra in 1576 het Louvre verliet om zijn toevlucht te zoeken in Nérac, liet hij bijvoorbeeld een deel van zijn boedel inpakken in oude tapisserieën. Acht oude tapijten, waaronder twee uit een *Hercules*-reeks en enkele *verdures* die werden beschreven als *peu de valeur*, dienden om de karren te bedekken. Elf andere oude *verdure*-tapijten werden gebruikt als verpakking van andere tapisserieën.³⁹⁸

Vele eens prestigieuze tapisserieën gingen verloren door allerlei interne en externe factoren, maar een aantal is tot vandaag de dag bewaard gebleven.³⁹⁹ Deels verklaart deze materiële overlevering en de vrij goede conditie van de weefsels het wetenschappelijke onderzoek dat er naar werd en wordt gevoerd, maar er is meer. In de afgebeelde taferelen krijgt de onderzoeker een, zij het beperkte toegang tot de leefwereld van de voormalige bezitters ervan. De figurenweelde met hun open of verborgen betekenissen blijft intrigeren en imponeren. Tenslotte genoten de tapisserieën ook reeds bij hun tijdgenoten een bevoorrechte positie en golden ze als instrument bij uitstek om de maatschappelijke positie van de bezitter kracht bij te zetten. Dit werd treffend geïllustreerd tijdens het banket in Den Haag dat werd aangeboden door Filips de Goede. Om de revolutie van de burgers van Utrecht in de kiem te smoren overblufte de hertog hen met tafelwaar in goud en zilver, twee kisten gevuld met gouden munten en met tapisserieën, dit alles bedoeld om hen zijn solvabiliteit en financiële slagkracht te bewijzen mocht het tot gewapend treffen komen.⁴⁰⁰ Het waren wandtapijten uit de prestigieuze *Gedeon*-reeks⁴⁰¹ waarmee de muren van de grote zaal in het Haagse paleis waren

³⁹⁵ Een mooi voorbeeld is het geborduurde wandbehangsel van Bayeux.

³⁹⁶ In 1396 werd aan Jean de Jodoigne gevraagd de nodige reparatiewerken uit te voeren aan het wandtapijt met het tornooi van Saint-Inglevert dat amper enkele jaren voordien in opdracht van de koning was geweven. GUIFFREY s.d., p. 29.

³⁹⁷ Een inventaris uit 1536 van de tapisserieën aan het hof in Brussel bevat meerdere tapijten uit de oude Bourgondische collecties, waarvan sommige reeds ten prooi zijn gevallen aan verval. Tussen de bedgarnituren bevonden zich onder meer het bedbehangsel van de *Alexander*-reeks van Filips de Goede, en een bedsprei met de *Fontaine de Jouvent* (cf. supra). Beide met gouddraad doorweven bedgarnituren waren blijkbaar nog in goede staat. Bij de *couverture de lit ancienne* met de levensfontein werd genoteerd dat ze *belle et riche* is. Minder was het gesteld met een bedsprei met jachtvoorstellingen eveneens doorweven met gouddraad. Ze werd omschreven als *vieille et usée*, oud en afgeleefd. Nog slechter verging het een sprei met een herdertaferel. Deze was *bien vieille, caducque et troué*. PINCHART 1876, p. 176.

³⁹⁸ DE LAPRADE 1962, p. 429.

³⁹⁹ Naast externe factoren zoals slijtage door gebruik, insectenvraat en andere calamiteiten ondermijnen interne factoren de bewaring zoals de verzwakking van de vezels, de oxidatie van zilverdraad, de autodestructie van de zijdegarens.

⁴⁰⁰ PARAVICINI 1991, p. 76.

⁴⁰¹ Filips de Goede had deze reeks in 1449 besteld bij de Doornikse handelaars-wevers Robert Dary en Jean de l'Ortye. De acht wandtapijten waren doorweven met goud- en zilverdraad en hadden een totale lengte van honderd meter. DELMARCEL 1999, p. 30.

behangen. Op drie buffetten die verspreid in de zaal stonden opgesteld, waren serviezen in goud en zilver uitgesteld. Eén buffet vervulde louter een representatiefunctie. Gouden tafelhoed belegd met edelstenen schitterde er verdeeld over vijf of zes etages.⁴⁰² De hertog zat onder een kostbare hemel.⁴⁰³

Bij het begin van de veertiende eeuw werd reeds tapisserie in de Europese textielcollecties aangetroffen, maar het aandeel ervan is beperkt. De boedelinventaris uit 1328 van Clémence van Hongarije, koningin van Frankrijk en weduwe van Lodewijk X, vermeldt een reeks van acht wandkleden, wellicht in tapisserie, met jachtaferelen.⁴⁰⁴ Mogelijk zijn ook vier wandkleden met cirkels en papegaaien, en een rug- en bankkleed met margrieten, in tapisserie, maar uitsluitend geeft de inventaris niet.⁴⁰⁵ De overige bed- en wandbehangsels, kussens, rug- en bankkleden waren in ander textiel. Het meest voorkomende weefsel in de inventaris is *cendal*, opgetekend in negen van de 24 nummers die de inventaris uitmaken.⁴⁰⁶ De tweede plaats in de lijst wordt ingenomen door *bougueran*. Er is een kamer in witte *bougueran* met een hemel, ruglaken, bedsprei, gordijnen, drie wandbehangsels en twaalf kussenhoezen. Verder telt de inventaris nog twee bedspreien, waarvan één met appeltjes, een *doublet* en tenslotte een beddenzak in genoemde stof.⁴⁰⁷ De overige weefsels zijn min of meer evenwaardig vertegenwoordigd. Er zijn acht kussens in bruine en acht in loodgrijze *camocas*, een weefsel dat verwant zou zijn met satijn,⁴⁰⁸ negen groene kussens in een niet nader gespecificeerd wollen weefsel, een kamer met een hemel, ruglaken en spreij in *samit* met dolfijnen en de wapens van Hongarije in de boorden, een staatsiehemel in *marramas*, eveneens met wapens, twee Oosterse geknoopte tapijten en tot slot een *doublet* in *fusteine*. Aan de acht wandkleden met jachtaferelen, met een totale oppervlakte van 68 vierkante *aunes* werd een waarde toegekend van 64 *livres*.⁴⁰⁹ De veertien wandbehangsels in bruine *cendal* maten 120 vierkante *aunes*. Samen met het bedbehangsels in *tartaire* en de twaalf kussens in *cendal* werd de volledige kamer geschat op 160 *livres*.⁴¹⁰ De kamer in *bougueran* werd een waarde gegeven van 45 *livres*, deze in *samit* 54 *livres*. Met uitzondering van enkele hemels en ruglakens in *cendal* is de materiële staat van de weefsels niet gekend, maar wellicht was deze goed omdat bij één hemel en ruglaken expliciet werd vermeld dat ze *mauvais* was. Beide stukken hadden een gezamenlijke waarde van 10 *livres*, wat in deze inventaris ongeveer overeenkomt met de waarde van acht kussens in *camocas*. De negen kussens in wol werden bijvoorbeeld slechts geschat op 60 *sols*. In de inventaris verschilt de waarde van de wandtapijten dus niet dermate van deze van andere weefsels zoals *samit* of *cendal*. Ook aan *bougueran* werd nog een min of meer gelijkwaardige prijs toegekend.

Het aanbod textiel in deze inventaris van koningin Clémence is uiterst bescheiden.⁴¹¹ Het contrast met de weelde aan interieurtextiel een halve eeuw later in het bezit van koning Karel V is enorm.⁴¹² Een inventaris van zijn roerende goederen uit 1380 vermeldt zo maar eventjes 59 textiele

⁴⁰² CHASTELLAIN 1864, p. 90.

⁴⁰³ De aard van dit weefsel wordt door de kroniekschrijver spijtig genoeg niet vernoemd.

⁴⁰⁴ 'Item, huit tapis d'une sorte, à parer une chambre, à ymages et à arbres, de la devise d'une Chace...'. DOUET-D'ARCQ 1874, pp. 73-76.

⁴⁰⁵ DOUET-D'ARCQ 1874, p. 74.

⁴⁰⁶ Dit bevestigt de stelling van Francisque-Michel die *cendal* bij de meest voorkomende weefsels van de tweede helft van de middeleeuwen rekende. FRANCISQUE-MICHEL 1852-1854, p. 198. Er was een kamer in *cendal* die bestond uit een hemel, ruglaken, bedsprei, gordijnen en twee wandbehangsels; een andere kamer in zwarte *cendal* met hemel, ruglaken, bedsprei, gordijnen, en drie stuks oude ruglakens en of hemels; verder waren er een hemel en een bedsprei, beide gevoerd met groene stof; een hemel en een rugkleed zonder meer; een loodgrijs bankkleed, zeven kussenhoezen en een bedsprei met lelies en drie wit en rood gestreepte gordijnen. De lelies werden wellicht op de *cendal* geborduurd, hetzij in applicatieborduurwerk, hetzij met een borduursteek. Veertien wandbehangsels en twaalf kussens in bruine *cendal* maakten deel uit van de grootste kamer. Het bijhorende bedbehangsels was in bruine *tartaire*.

⁴⁰⁷ Een *doublet* is een soort laken dat onder de dekens wordt gelegd. GODEFROY 1938, bd. 2, p. 757.

⁴⁰⁸ FRANCISQUE-MICHEL 1852-1854, p. 171.

⁴⁰⁹ DOUET-D'ARCQ 1874, p. 74. Wellicht werd het textiel in de oude *aune de France* opgemeten. Deze geijkte lengte was ook in Parijs in gebruik en bedroeg 1188,45 millimeter. DOURSTHER 1965, p. 39. Omgerekend bedroeg de totale oppervlakte van de wandbehangsels circa 80,81 vierkante meter.

⁴¹⁰ DOUET-D'ARCQ 1874, p. 75.

⁴¹¹ Het linnengoed werd apart geïnventariseerd, en werd in deze context niet nader bekeken.

⁴¹² Karel V de Wijze was een achterneef van koningin Clémence die gehuwd was met Lodewijk X de Twistzieke, de zoon van Filips IV de Schone. De broer van Filips IV was Charles I graaf van Valois en Anjou, de overgrootvader van Karel V.

kamers.⁴¹³ Hiervan hadden er 39, naast het traditionele bedgarnituur bestaande uit een hemel, een ruglaken en een bedsprei, ook bijhorende wandbehangsels en of kussens, en bedgordijnen in hetzelfde of in een ander materiaal. Een combinatie van verschillende materialen was niet ongewoon. De bedgordijnen waren dikwijls in een ander weefsel dan de overige onderdelen van het bedgarnituur (cf. supra). Soms werden meerdere weefsels gecombineerd voor de verschillende onderdelen van een kamer. Zo bezat de koning bijvoorbeeld een bedgarnituur in een combinatie van groen fluweel en *camocas* met gordijnen in *cendal*, en een tweede kamer in goudbrokaat en *camocas* met opnieuw gordijnen in *cendal*.⁴¹⁴ Behalve de volledige textiele kamers beschikte de vorst over een twintig- tot veertigtal afzonderlijke bankkleden, zeventien afzonderlijke kleinere en grotere rugkleden en nog eens 160 afzonderlijke kussens.⁴¹⁵ De inventaris telt verder een twintigtal bedspreien gevoerd met allerlei bontsoorten, nog een twintigtal andere spreien zonder bont, en 34 textiele paviljoenen bestemd voor allerlei doeleinden.⁴¹⁶ Het is opvallend dat tussen de tientallen textiele kamers slechts één tapijtkamer werd aangetroffen.⁴¹⁷ De tapijtkamer had behalve het bedgarnituur met gordijnen in groene *cendal* nog elf assorterende wandtapijten.⁴¹⁸ Die ene tapijtkamer staat in schril contrast met het aantal wandtapijten in de koninklijke inventaris. De collectie gefigureerde wandkleden telde in totaal 47 stuks; 36 wandkleden hadden wereldlijke en religieuze onderwerpen, elf waren versierd met lelies. Bij deze laatste werd specifiek aangegeven dat ze waren geweven in *l'œuvre de Damas*, in damast. Naar alle waarschijnlijkheid waren de overige 36 behangsels allemaal in tapisserie. In principe is het niet uitgesloten dat sommige geborduurd waren, maar in de overige rubrieken van de inventaris werd steeds aangegeven of het borduurwerk betrof of niet. Er is geen reden om aan te nemen dat het in deze rubriek anders zou zijn. Andere weeftechnieken voor textiel met grote variërende figuren waren uitgesloten. Eén wandtapijt had een geassorterd bankkleed.⁴¹⁹

Hetzelfde probleem voor de identificatie van de weeftechniek stelt zich bij de rubriek *Autre tapisserie d'armoirie*. Deze rubriek telt 130 behangsels met wapens. Bij twee behangsels werd expliciet vermeld dat ze geborduurd waren, acht andere waren in *fil de arras*, een benaming die een uiterst twijfelachtige lading dekt (cf. supra).⁴²⁰ Bij de overige 120 behangsels tast men qua weeftechniek in het duister. Voor de identificatie van de weeftechnieken in deze rubriek reiken de gebruikte motieven slechts voor een deel een oplossing aan. De voorkomende motieven zoals leeuwen, herten, dolfinen, cirkels, lelies en andere florale motieven konden evenzeer worden aangetroffen op andere contemporaine weefsels zoals damast, *camocas* en *samit*. Identificatie louter op basis van motieven is niet mogelijk. Het samen voorkomen van deze motieven met wapens is evenmin een indicatie. Middeleeuwse weefsels met wapens, andere dan in tapisserie en in borduurwerk bestonden ook.⁴²¹ Gefigureerde weefsels andere dan tapisserie hebben in de regel een

⁴¹³ In dit getal werden de zeven '*salles d'Angleterre*' die een aparte rubriek vormen binnen de inventaris niet opgenomen. Volgens Labarte zou het begrip *salle d'Angleterre* een synoniem zijn van *chambre* en zouden volgens hem de stoffen in Engeland zijn vervaardigd. Hij brengt hiervoor echter geen argumenten aan. Deze stelling wordt om deze reden niet bijgetreden en er wordt geopteerd om deze kamers verder buiten beschouwing te laten. LABARTE 1879, p. 377.

⁴¹⁴ LABARTE 1879, p. 364.

⁴¹⁵ De inventaris maakt gewag van 'vingt cinq tapiz à fleurs de lys, tant bancquiers comme tappiz' : 25 tapijten met lelies, zowel bankkleden als (wand)tapijten. LABARTE 1879, p. 372.

⁴¹⁶ LABARTE 1879, pp. 362-393.

⁴¹⁷ De voorstelling bestond uit vijf gemetselde bouwwerkjes tegen een achtergrond van groenwerk. Temidden van de metselwerken bevond zich een fontein met zwanen en in het centrale bouwseltje werd een leeuw gekroond door twee koninginnen.

⁴¹⁸ 'une très belle chambre verte ouvree de soye, d'ouvrage de tapisserie, sur champ vert, semé de feuilles de plusieurs feuillages; à cinq euvres par manière de maçonnerie, dont en celuy du mylieu a ung lyon que deux roynes couronnent: et outre, ou mylieu de ladicte maçonnerie, une fontaine où il y a signes qui se baillent'. LABARTE 1879, p. 368.

⁴¹⁹ Op een veld van lelies stond centraal een leeuw, in de hoeken hielden vier dieren banieren vast (cf. supra).

⁴²⁰ 'Item, ung retrait de deux tappiz vers, brodé aux armes de France et de Behaigne', 'Item, cinq tappiz azurez, du fille d'Arras, borde de ombres de fueilles, à escussons de France entour. Item, troys tappiz tannez, du fille d'Arras, de pareille façon'. LABARTE 1879, p. 380.

⁴²¹ In het cisterciënzerklooster van Las Huelgas wordt een weefselfragment bewaard met een patroon van uitsluitend wapenschilden uit het derde kwart van de dertiende eeuw, afkomstig uit de sarcofaag van Fernandos de la Cerda. Het weven van wapens samen met andere motieven in verschillende kleuren was technisch wel een huzarenstuk. Het vereiste in de eerste plaats een trekgetouw en een kennis van het weven met meerdere ketting- en inslagstelsels. Enige vakkennis terzake was in de veertiende eeuw in Frankrijk echter wel reeds voorhanden. In Parijs werd bij het begin van de veertiende eeuw al goudbrokaat geweven. De koningin van Frankrijk droeg bij haar zalving in Reims in 1316 goudbrokaat gemaakt in Parijs. MARKOWSKY 1976, p. 24. Het weven van deze kostbare stof vraagt een gevorderd technisch kunnen. Op het

repetitief weefpatroon, het rapport. De beperkingen van de weefselbreedte en het patroonharnas maakt grote variërende figuren onmogelijk. Zo is het vrij onwaarschijnlijk dat een middeleeuws behangsel met centraal een grote figuur tegen een achtergrond van groenwerk op een trekgetouw werd uitgevoerd. De motieven op de meeste wapenbehangsels in de inventaris laten echter een uitvoering in een andere techniek dan tapisserie toe. Mogelijk waren vele van deze heraldische behangsels in tapisserie, maar sluitende zekerheid geven de summiere beschrijvingen niet.⁴²² Wel zijn er enkele tapisserieën bewaard gebleven met vergelijkbare voorstellingen zoals deze in de inventaris worden beschreven. De spreien in het *hospice de Beaune* (cf. supra) benaderen in uiterlijk wellicht sommige van de weefsels in de koninklijke inventaris. En de beschrijving van negen rood en wit gestreepte behangsels met bomen en centraal een wildeman die het wapenschild van de koning draagt, herinnert aan het uiterlijk van het tapijt met edelen in een rozentuin in het *Metropolitan Museum of Art* te New York. De inventaris van Margaretha van Male telt tientallen wapentapijten die wel in tapisserie zijn uitgevoerd (cf. infra) wat bevestigt dat deze weeftechniek voor wapentapijten op dat ogenblik wel gebruikelijk was.

Tussen de 160 kussens in de collectie van de koning was niet één overtrokken met tapisserie. Fluweel, hetzij effen, hetzij met ingeweven of geborduurde motieven, was het talrijkst.⁴²³ De inventaris vermeldt onder meer vier kussens met engelen en personen die de wapens van Frankrijk en Behaigne dragen, twee kussens met dames bij een fontein en een boom van parels, en drie kussens met jonkvrouwen en papegaaien met de wapens van Frankrijk en Evreux.⁴²⁴ Na het fluweel volgt verrassend het leder met 28 stuks. *Samit* en *camocas* nemen respectievelijk veertien en achttien kussen overtrekken voor hun rekening. Zeven kussens zijn in brokaat, vijf in *cendal*, vier in *sortail*, drie in *coultpointe blanche* en twee in een niet nader gespecificeerd borduurwerk.⁴²⁵ Fluweel was een bijzonder kostbaar weefsel. De prijs werd medebepaald door de dure grondstoffen zoals zijde - in sommige werd gouddraad gebruikt - en door het arbeidsintensieve productieproces. Intrinsieke eigenschappen waaronder de soepelheid, de glans en de zachtheid maakten het tot een geliefd textiel voor kleding en interieur. Misschien verklaart de hoge kostprijs voor een deel de spaarzame aanwending van dit textiel voor volledige kamers. Karel V beschikte over drie kamers in fluweel. Eén kamer was in azuurblauw fluweel met geborduurde lelies, één in afwisselende stroken van rood en wit fluweel en één in rood fluweel. De twee laatste kamers hadden assorterende wandbehangsels. De eerste kamer had bedgordijnen in azuurblauwe *zatabiz*. Bij de tweede waren de gordijnen in hetzelfde fluweel als de overige onderdelen van de kamer, en bij de derde waren ze uitgevoerd in paarse *tartaire*. In een vierde kamer werd groen fluweel met *marramas* gecombineerd. Hier waren de gordijnen in geel en groen gestreepte *cendal*. Schaarser nog dan fluweel was brokaat. De inventaris vermeldt slechts één kamer in uitsluitend goud-, en één in zilverbrokaat. Geen van beide kamers had bijhorende wandkleden. De bedgordijnen waren respectievelijk in goud en groen gestreepte *tartaire* en in violette *cendal*. Bij een andere kamer werd goudbrokaat met *camocas* gecombineerd. Hier waren de bedgordijnen in wit en violet gestreepte *cendal*. Veruit het meest aangewende textiel voor kamers in de koninklijke boedel was *camocas* en *samit*. Van beide waren er elf. Ze werden gevolgd door *sortail* en satijn, waarvan er telkens zes kamers waren. Borduurwerk was een belangrijke

basisweefsel in zijde wordt een extra inslag gebonden in gouddraad met een aanvullend inslagstelsel. Een voorbeeld van Frans brokaat met lelies en griffoenen uit de late dertiende of de veertiende eeuw wordt bewaard in Klosterneuburg bij Wenen. Niets sluit bovendien uit dat dergelijke stoffen werden ingevoerd, hoewel niet geweten is of in deze periode in de Italiaanse zijdecentra reeds stoffen werden geweven naar Franse modellen. De patronen van de Italiaanse zijdeweefsels inspireerden zich in de veertiende eeuw in belangrijke mate op Oosterse weefsels, meer bepaald op deze van de Chinese Yüan-dynastie (1278-1368) die vanaf de late dertiende eeuw in Italië werden geïmporteerd. MARKOWSKY 1976, pp. 48-49.

⁴²² Het is eigenaardig dat voor de meeste behangsels de gebruikte weeftechnieken nergens vermeld worden, terwijl dit wel gebeurt bij de andere rubrieken in de inventaris, uitgezonderd bij die van de wandtapijten.

⁴²³ 53 kussens waren in effen of in met ingeweven motieven versierd fluweel. Bij 26 andere diende het fluweel als grond voor borduurwerk. Naast wapens werden ook figuren geborduurd.

⁴²⁴ 'Item, quatre autres carreaux de veluiau vermeil brodez à angelz et à gens armez aux de France et de Behaigne, ..., Item, deux autres carreaux de veluiau azuré, d'un costé brodé à une fontaine et à dames et ung arbresseau de perles ..., Item, troys tays de carreaux de veluiau vermeil, brodez à dames et à papegaux emmantelez des armes de France et d'Evreux'. LABARTE 1879, p. 375. Een *taye* is een overtrek voor een kussen en is afgeleid van *taiete* wat enveloppe betekent. GODEFROY 1938, bd. 7, p. 624.

⁴²⁵ LABARTE 1879, pp. 373-376. De juiste aard van *coultpointe* is niet gekend, het is geen weefsel op zich maar een voorwerp in textiel, namelijk een spreij of deken. Mogelijk zijn het kussenovertrekken in *bougueran*, een wit katoenen weefsel.

versieringstechniek. 22 kamers waren geborduurd, waaronder één van de drie kamers in fluweel, drie van de zes in satijn, twee van de drie in *tartaire*, alle vier de kamers in *cendal*, beide kamers in goud- en zilverbrokaat, en vanzelfsprekend de zes kamers in *sortail*. Eén oude kamer was in geborduurd leder en van drie geborduurde kamers is de grond niet gekend.

In de late veertiende eeuw was er, zoals uit het bovenstaande blijkt, een uitgebreide variatie in textiel. De inventaris van de Franse koning toont een staalkaart van het aanbod aan zijden weefsels. Met uitzondering van één kamer in wollen *sarge*, en mogelijk twee andere waarvan het materiaal niet is gekend⁴²⁶, waren alle kamers volledig of grotendeels in zijde, de kamer in tapisserie inclusief. Laken of *camelot* waren niet aanwezig. Satijn en *cendal* waren effen stoffen. *Camocas* en *samit* waren doorgaans gefigureerd. De inventaris noteert *camocas* met voorstellingen van vogels, rozen, slangen, maansikkels, dennenappels, dambordpatronen gevuld met bladeren en lelies. De Oosterse oorsprong van sommige motieven is duidelijk. Ook het borduurwerk bood een ruime waaier aan versieringen. Er waren voorstellingen van vleermuizen, papegaaien, lelies en vijgenbladeren in applicatieborduurwerk, wapens, kruisen, cirkels, paviljoenen, rozen, lelies, boeketten, bomen, reigers, leeuwen, dolfijnen en jonkvrouwen in andere borduurtechnieken. In het totaalaanbod van textiel was tapisserie een optie tussen vele aantrekkelijke alternatieven. Ze bezat echter enkele troeven. Vooreerst bood tapisserie de mogelijkheid om op een grote oppervlakte een rijke variatie te brengen in figuren en kleuren. Deze eigenschap deelde ze met borduurwerk, maar dit werd, zoals uit de boedellijst van Karel V mocht blijken, vaak op kwetsbare ondergronden aangebracht zoals fluweel, satijn en *cendal*. Tapisserie was een relatief gezien sterk textiel en verdroeg vrij goed het regelmatige afnemen, in- en uitpakken dat gepaard ging met de reizende levensstijl van de adel. Maar het was ook een stroef materiaal. Als aankleding van een staatsiebed wist het wellicht een plaats te veroveren, maar het stak in het laatste kwart van de veertiende eeuw andere luxueuze, meer soepele en comfortabele stoffen niet naar de kroon. Het comfort van een fluwelen of satijnen bedbehangsel en een zijden spreij gevoerd met bont werd niet ingeruild voor het stugge, zware materiaal van een bedbehangsel en een spreij in tapisserie.

De boedelinventaris van Jean de Berry, de broer van de koning, laat toe om een blik te werpen op de verschillende soorten textiel die de hertog bezat en dit aanbod te vergelijken met de koninklijke boedel. Jean de Berry beschikte bij zijn dood in 1416 over enkele somptueuze kamers waaronder drie kamers in tapisserie. De eerste tapijtkamer, genaamd *La Chambre aux Enfants* (cf. supra) had een bedgarnituur, geweven in gouddraad en zijde en telde verder zes wandtapijten in wol, goud- en zilverdraad, en twee grote en zes kleine kussens in satijn met geborduurde bloemen. De bedgordijnen in taf waren doorstreept met goud.⁴²⁷ Een bedgarnituur, vijf wandtapijten en een extra bedsprei vormden de onderdelen van de tweede tapijtkamer, genaamd *La Chambre au paliz*. In de inventaris werd ze omschreven als *bien usée et pertuisée* en werd nog slechts op 87 livres getaxeerd. De derde tapijtkamer bestond enkel uit een bedgarnituur met een hemel, een ruglaken en een bedsprei.⁴²⁸ Alle onderdelen waren doorweven met gouddraad. De waarde van deze kamer werd geschat op 600 livres.⁴²⁹ Ondanks de aanwezigheid van gouddraad en de ingeweven voorstellingen van grote figuren die de kostprijs verhoogden, kon de tapijtkamer niet tippen in waarde aan een andere kamer uit de collectie in geborduurd rood fluweel.⁴³⁰ De waarde van het fluwelen bedgarnituur werd geschat op 3.400 livres. Bij het bed hoorden nog zes wandkleden, en twee bijkomende spreien, alle bezaaid met geborduurde twijgen van sinaasappelboompjes, eiken en kastanjes.⁴³¹ Het materiaal van de grond van de twee spreien en de wandkleden werd niet vermeld. Maar ze waren blijkbaar niet in

⁴²⁶ In de inventaris worden beide kamers enkel omschreven als *chambre blanche*, zonder verdere aanduiding van het materiaal. Is het misschien katoen? Dit materiaal stond in de middeleeuwen eveneens hoog aangeschreven.

⁴²⁷ GUIFFREY 1894-1896, p. 213.

⁴²⁸ De hemel toonde een fontein geflankeerd door twee dames, op het ruglaken zat centraal een koningin met links en rechts een jonkvrouw en op de bedsprei was er opnieuw een fontein ditmaal met vier personen.

⁴²⁹ GUIFFREY 1894-1896, p. 216. De waarde van de eerste kamer werd niet aangegeven. Zij werd bij testament gelegateerd aan de gravin d'Armagnac.

⁴³⁰ Het ruglaken en de bedsprei van de geborduurde kamer toonden een vijver midden in een park met aan de oevers een reiger en een beer. De grond was bezaaid met twijgen van sinaasappelboompjes. De hemel van het bed was versierd met valken, de gordijnen waren in rood satijn.

⁴³¹ GUIFFREY 1894-1896, p. 278.

fluweel. Hun gezamenlijke waarde bedroeg slechts 152 *livres*. Een tweede kamer in geborduurd rood fluweel overtrof zonder enige twijfel de eerste nog in waarde. In de inventaris werd echter geen taxatie gegeven. Deze kamer vererfde op de hertogin de Bourbonnais.⁴³² Opnieuw was het bedgarnituur het belangrijkste onderdeel van de kamer. De hemel was centraal versierd met een zon in gouddraad waarrond zilveren en gouden zwanen vlogen. De rabatten van de bedhemel waren samengesteld uit panden wit en azuurblauw fluweel waarop de wapens en het devies van de hertog waren geborduurd.⁴³³ Het ruglaken toonde in het midden een fontein met hierrond zwanen, beren, herten en menselijke figuren. Alle waren geborduurd in zijde, goud- en zilverdraad. Het hoofdmotief van de twee bedspreien was een vijver omzoomd met bomen, met op de oevers personen en zwanen in goud en zilver. Vliegende zwanen vulden de achtergrond. De bedgordijnen waren in *cendal*. Bij de kamer hoorden verder twee grote en vier kleine kussens, een bankkleed en acht wandkleden. Tot slot waren er twee wollen dekens.⁴³⁴ De hertogin de Berry erfde een kamer in geborduurde witte damast, met op het ruglaken, de bedsprei en de hemel een beer die was getooid met een halsketting met de wapens van Berry bij een sinaasappelboom. De achtergrond was gevuld met sinaasappelen. Zes wandkleden en twee bijkomende bedspreien vervulde de kamer.⁴³⁵

In totaal telt de boedelinventaris van de hertog de Berry achttien kamers, waarvan elf kamers met bedgarnituren. De overige zeven bestonden enkel uit een hemel en een ruglaken. Hiervan dienden wellicht een aantal als troonhemels, maar een gebruik als bedbehangsel is niet uit te sluiten. Sommige hadden bijhorende gordijnen, bijvoorbeeld twee kamers in goudbrokaat met gordijnen in taf.⁴³⁶ Acht van de achttien kamers, waarvan zeven van die met bedgarnituren hadden geborduurde voorstellingen. Drie ervan waren in fluweel, één in satijn, één in damast, één in *scabis* (sic) en één in een niet nader omschreven weefsel. Net als bij de kamers van koning Karel V was borduurwerk bij de hertogelijke kamers een belangrijke versieringstechniek. Daarenboven behoorden de geborduurde kamers tot de meest waardevolle in de collectie. De waarde van het bedgarnituur van de kamer in geborduurde satijn werd bijvoorbeeld op 2.000 *livres* geschat, die van de kamer in geborduurde *scabis* (sic) op 3.375 *livres*.⁴³⁷ In verhouding tot de totaliteit van de kamers namen de tapijtkamers kwantitatief een niet onbelangrijke plaats in. Met drie kamers staan ze op dezelfde lijn als het geborduurde fluweel en vertegenwoordigen ze procentueel ongeveer 28% van de kamers met bedgarnituren. Dit is een groot verschil met de collectie van de Franse koning, waar slechts één kamer van de 59 in tapisserie was. De waarden van de twee tapijtkamers van de hertog de Berry die gekend zijn, liggen echter veel lager dan die van de andere textiele kamers in zijn collectie. Bij de tapijtkamer *au paliz* was dit ongetwijfeld in grote mate te wijten aan de slechte toestand waarin ze verkeerde. Maar het contrast met de geborduurde kamers blijft doorgaans heel groot. Een kamer in geborduurde taf met pijnbomen, eiken, leeuwen, beren, konijntjes en een heer en dame te paard werd een waarde toegekend van 1.200 *livres*.⁴³⁸ Een eenvoudige geborduurde kamer in rood fluweel met als enige motief een witte beer en het devies *Le temps vendra*, was nog steeds 300 *livres* waard.⁴³⁹ Naast de aangewende materialen zoals fluweel voor de grond en zijde voor het borduursel, bepaalden de aard en de omvang van het borduurwerk in grote mate de waarde van de kamer.

De hertog mocht misschien in aantal over minder kamers beschikken, in uiterlijk dienden ze niet onder te doen voor die van de koning. Bovendien is het opvallend dat in tegenstelling tot de koninklijke collectie goedkopere technieken zoals applicatieborduurwerk of iets minder kostbaar textiel zoals effen satijn en *tartaire* niet voor kamers werden gebruikt. Ook *camocas* kwam niet aan bod. Net deze stoffen blijken bijzonder populair in de koninklijke inventaris. Misschien is er een

⁴³² GUIFFREY 1894-1896, p. 212. Naast de geborduurde kamer kreeg de hertogin een andere kamer in goudbrokaat. De hemel en het ruglaken waren in stroken wit en rood brokaat, de gordijnen waren in rode taf. Er was geen bedsprei. GUIFFREY 1894-1896, p. 239.

⁴³³ De alternerende panden in verschillende kleuren in combinatie met heraldische emblemen verwezen doorgaans naar de ridderkleuren van de bezitter. SCHELLER 1989, p. 193.

⁴³⁴ GUIFFREY 1894-1896, pp. 211-212.

⁴³⁵ Het materiaal van de wandbehangsels en de twee assorterende spreien werd niet vermeld. Bij de behangsels was enkel sprake van *tappicerie blanche*. Maar uit de inventaris is niet op te maken of het tapisserie betrof. De bedspreien waren versierd met sinaasappelen, bladeren van sinaasappelbomen en beren. GUIFFREY 1894-1896, pp. 239-240.

⁴³⁶ GUIFFREY 1894-1896, pp. 239-240.

⁴³⁷ GUIFFREY 1894-1896, pp. 214, 216.

⁴³⁸ GUIFFREY 1894-1896, p. 240.

⁴³⁹ GUIFFREY 1894-1896, p. 240.

verband tussen het relatief grote aandeel van de tapijtkamers in het geheel van de textiele kamers en de voorliefde van de hertog voor de tapijtweefkunst die blijkt uit de 59 wandtapijten waarover hij beschikte.⁴⁴⁰ In aantal overtroffen de wandtapijten in deze boedel alvast die van de koning. Net als bij Karel V telt de hertogelijke boedel geen afzonderlijke kussens, bedspreien of paviljoenen in tapisserie. Interessant om te vermelden zijn twee paviljoenen in geborduurde *camelot* die dienden om boven een bed of een rustbed te worden geplaatst.⁴⁴¹ In absolute cijfers bezat Jean de Berry twee tapijtkamers meer dan Karel V, en in het geheel van de textiele kamers namen deze procentueel een vrij belangrijke plaats in, maar hun aandeel in de volledige verzameling tapisserieën was klein. Bovendien waren geen andere meubeltapisserieën aanwezig, met uitzondering van een assorterend bankkleed bij de kamer in geborduurde satijn.

Ook de collectie textiele kamers van Filips de Stoute toonde een zelfde verscheidenheid als die van zijn broers. De inventaris uit 1404 die de goederen opsomde die vererfden op zijn zoon Jan zonder Vrees telde 23 kamers.⁴⁴² Vier kamers waren in tapisserie, een zelfde aantal was in *cendal*, gevolgd door drie kamers in goudbrokaat en drie in fluweel. In damast, leder en *sergé* waren er telkens twee. Eén kamer was in satijn, één in *camelot* en één in pelzen van ezels en jonge konijntjes.⁴⁴³ Drie tapijtkamers hadden een volledige bedhemel, waarvan er twee waren doorweven met gouddraad, met name een kamer met figuren en een kamer met exotische dames en bloemenplukkende kinderen. Eén kamer had een *demi ciel* en was versierd met rozentwijgen. In de inventaris van de hertog de Berry werd reeds duidelijk dat ondanks de aanwezigheid van gouddraad, de kamers in geborduurde fluweel deze in tapisserie vaak in waarde overtroffen. Maar in tegenstelling tot de voorstellingen op de geborduurde fluwelen kamers bij Jean de Berry waren deze van Filips de Stoute eerder eenvoudig te noemen. Eén was versierd met de wapens van Frankrijk en Evreux, de tweede was geborduurd met de letters P en M in gouddraad en het devies van de hertog, en de derde had als hoofdmotief een geborduurde beer. Zulk eenvoudig uiterlijk was ook bij één geborduurde kamer van Jean de Berry terug te vinden. Daar bedroeg de waarde van die kamer, ondanks de fluwelen ondergrond, de helft van een kamer in tapisserie met figuren die was doorweven met gouddraad (cf. supra). Waardebepalingen op basis van vergelijking blijven echter moeilijk, bijna onmogelijk. In de inventaris van Filips de Stoute bedroeg het aandeel van de tapijtkamers in het totale aanbod 17%, iets minder dan één op vijf.

Uiteindelijk vertegenwoordigden de tapijtkamers slechts een fractie van het totale aanbod aan tapisserieën. De boedel telde naast de vier tapijtkamers immers 71 wandtapijten. Opnieuw valt het op dat kleinere meubeltapisserieën ontbraken. Er waren geen kussens, bank- of rugkleden.

⁴⁴⁰ De optelsom bevat enkel de afzonderlijke wandtapijten. De wandtapijten die bij de kamers hoorden, werden hierbij niet in rekening gebracht. Een probleem stelt zich bij de wandkleden van de kamer in geborduurde satijn. In tegenstelling tot het bedgarnituur waren die niet in zijde, maar in wol. In de inventaris luidt het: 'd'un tapis de layne servant à ladicte chambre, ou milieu duquel sont trois grans arbres de pin et dessous un ours et un lyon, semé à rinceaulx et pommes de pin'. Vertaald wordt dit een tapijt in wol dienende tot de kamer, met in het midden er van drie grote pijnbomen met eronder een beer en een leeuw, bezaaid met lofwerk en dennenappels. Zo waren er twaalf stuks. Wellicht zijn het wandtapijten. In de beschrijving is er enige gelijkenis met de omschrijving van twee van de drie tapijtkamers waarin die werden omschreven als 'une chambre de tappicerie de plusieurs laynnes' of 'une chambre de tappicerie de layne'. Maar echte zekerheid is er niet. Hiervoor is de omschrijving te vaag. Het lijkt bijvoorbeeld niet onmogelijk dat de wandkleden in borduurwerk op een wollen ondergrond werden uitgevoerd. De waardebepaling is een indicatie maar kan geen sluitend bewijs leveren. Samen met een bijkomende bedsprei en een bankkleed bedroeg deze 500 livres. Een aanzienlijk bedrag, maar dit kan zowel betrekking hebben op borduurwerk als tapisserie. Toch lijkt eenvoudig borduurwerk op wol niet dermate hoge prijzen te halen. Zes wandbehangsels in *sarge* geborduurd met sinaasappeltwijgen werden in de inventaris, samen met een bedsprei, op 30 livres getaxeerd. De materiële toestand van deze stukken is echter niet gekend.

⁴⁴¹ Het ene paviljoen was in zwarte *camelot*, gevoerd met rode taf en had een spreij met geborduurde kronen, beren, zwanen en sinaasappeltakken. Het andere paviljoen was in rode *camelot*, gevoerd met groene taf, en had een spreij waarop banderollen met het devies *Le temps vendra* en sinaasappeltakken waren geborduurd. GUIFFREY 1894-1896, p. 217. Een miniatuur uit het handschrift met het *Cuer d'amours espris* van René d'Anjou, bewaard in de Österreichische Nationalbibliothek in Wenen toont op folio 31 verso dergelijk paviljoen. Het handschrift draagt het nummer Codex vindob. 2597.

⁴⁴² Wellicht bevat deze inventaris niet alle roerende goederen van Filips de Stoute, maar wel een aanzienlijk deel. Zie PINCHART 1878-1884. Met uitspraken rond het belang van de tapijtkamers dient bijgevolg omzichtig te worden omgesprongen.

⁴⁴³ DEHAISNES 1886, pp. 825-854.

Traditiegetrouw waren die in goudbrokaat, fluweel en leder. Op dat punt verschilde de collectie van Filips de Stoute in belangrijke mate met die van zijn echtgenote, Margaretha van Male.

De boedelinventaris van de hertogin van Bourgondië uit 1405 telde maar liefst 45 textiele kamers. Van negen kamers stond onomstotelijk vast dat ze in tapisserie waren, twee andere waren mogelijk in tapisserie. De negen tapijtkamers namen 20% van het totale aanbod in. Eén kamer op vijf was dus zeker in tapisserie. Ze werden onmiddellijk gevolgd door de kamers in *cendal* waarvan er acht waren. Andere materialen waren goudbrokaat, satijn, *sergé*, *samit*. Opvallend was het schijnbaar ontbreken van fluweel, maar allicht was een aantal geborduurde kamers, die niet verder werden gespecificeerd, in fluweel. Het lijkt weinig waarschijnlijk dat dit kostbare zijdeweefsel niet in de hertogelijke collectie was vertegenwoordigd. In totaal vernoemde de inventaris van negen kamers de aard van het weefsel niet. Borduurwerk bleef ook hier een zeer vaak aangewende versieringstechniek. Minstens twaalf kamers waren geborduurd. Twee tapijtkamers hadden een *demi ciel*. Ze hadden enkel een bijhorende bedsprei en geen ruglaken. De kamer met het paviljoen had een assorterend ruglaken en twee bedspreien (cf. supra). De bedgarnituren van de overige tapijtkamers hadden de klassieke onderdelen: hemel, ruglaken en bedsprei. Vier kamers hadden bijhorende kussens en of bankkleden. Opvallend in de boedel van de hertogin was het grote aantal kleinere meubeltapisserieën zoals kussens en bankkleden. Meestal maakten ze deel uit van een kamer, maar dit hoefde niet per definitie een tapijtkamer te zijn. Een kamer in borduurwerk met margrietten en meeuwen had bijvoorbeeld een bankkleed in tapisserie met identieke voorstellingen.⁴⁴⁴ Een andere kamer in *cendal* met geborduurde patrijzen en margrietten telde veertien tapisserie kussens, groot en klein, met dezelfde motieven, evenals veertien wandtapijten, eveneens met deze voorstellingen.⁴⁴⁵ Wandtapijten bij kamers in een ander textiel kwamen regelmatig voor. Bij een kamer in blauwe satijn met de geborduurde wapens van Artois, en bezaaid met lelies en margrietten, hoorden elf wandtapijten met hetzelfde motief.⁴⁴⁶ Een kamer in blauwe *samit* met motieven van zwanen en wapenschilden, had vijf assorterende wandtapijten. Hetzelfde gold voor een paviljoen in rode geborduurde *cendal*, waarvan de zes wandtapijten versierd waren met margrietten, herten en de wapens van de hertogin d'Orléans.⁴⁴⁷

Het aantal tapijtkamers in de collectie van Karel V, Jean de Berry, Filips van Bourgondië en Margaretha van Male was verhoudingsgewijs echter klein in vergelijking met de tapisserie bedgarnituren en assorterende wandtapijten in de boedel van Louis d'Orléans. Het verschil was zo groot dat het bijna onmogelijk leek, en bijgevolg drong zich de vraag op of bij de interpretatie van de bronnen fouten werden gemaakt. Kort na het overlijden van de hertog in 1407 vermeldde de boedelinventaris maar liefst 22 mogelijke tapijtkamers. Zeventien ervan hadden bijhorende wandtapijten, vaak betrof het vier of zes stuks. Dit leverde een totaal op van mogelijk 86 wandtapijten. De afzonderlijke wandtapijten werden hier niet bij gerekend. Dit waren er nog eens 27. Opvallend was de afwezigheid van kamers in borduurwerk, althans dit leek te mogen worden afgeleid uit de omschrijvingen in de inventaris. Het bedgarnituur van de eerste kamer werd beschreven als zijnde in *tappicerie d'or et de soye*, de zes assorterende wandbehangsels waren *d'or et de laine*.⁴⁴⁸ Met uitzondering van het begrip *tappicerie* verwees er niets naar een weef- of een borduurtechniek. Gouddraad en zijde werden zowel in tapisserie als borduurwerk gebruikt. Strikt genomen verstrekten de gehanteerde begrippen geen afdoende bewijzen om te kunnen besluiten tot deze of gene techniek. Enige hulp bood de terminologie in andere contemporaine documenten. De boedelinventaris van de hertog de Berry maakte melding van *une chambre de tappicerie de plusieurs laynes*. Hier betrof het ongetwijfeld tapisserie. Borduurwerk werd in deze inventaris steeds als

⁴⁴⁴ 'Item une chambre bleue ouvrée de brodeure a chiel et dossier et couverture de lit, ouvréz de brodeure a myawes et a margheritas, et l banquier de haulteliche de oeuvre pareille'. DEHAISNES 1886, p. 904. Een *myawes* of *miawe* is een bepaalde meeuwensoort. GODEFROY 1938, bd. 5, p. 207.

⁴⁴⁵ 'Item une chambre de cendal garnie de ciel, dossier et III courtines et est brodée la dite chambre de perdris et marguerites, et y XIII grans tapis de haultelice de mesme devise, II grans quarriaux, VIII aultres quarriaux plus petit, II aultres petis quarriaux longhes, II aultres grans quarriaux de haulteliche de mesme devise.' DEHAISNES 1886, p. 910.

⁴⁴⁶ 'Item une chambre de satanin bleu a V compas des armes Madame d'Artois, et est la dite chambre de lis et margherites, et y a XI tapis de haulte lice de la mesme devise'. DEHAISNES 1886, p. 909.

⁴⁴⁷ DEHAISNES 1886, p. 908.

⁴⁴⁸ GRAVES 1913, p. 233.

zodanig aangegeven, namelijk met de term *brodé* of *broderie*. Wanneer het begrip *tappicerie* niet werd aangewend, waren *l'ouvrage de haute lisse* of *l'ouvrage d'Arras* gebruikelijk. Ook in de inventaris van Karel V werden de geborduurde kamers duidelijk als dusdanig omschreven met de term *brodé*. Tapisserie werd er aangeduid met de begrippen *d'ouvrage de tapisserie*. Hetzelfde gold voor de Bourgondische inventarissen, waar borduurwerk ook als dusdanig werd omschreven en de tapijtkamers genoteerd stonden als *hauteliche*. Hierbij aansluitend is het verdedigbaar om de kamer van Louis d'Orléans te identificeren als zijnde in tapisserie. Tien andere kamers werden in de inventaris eveneens omschreven als *chambre de tappicerie* en mogen om die reden tot de groep van tapijtkamers gerekend worden.

Evenwel nog moeilijker was de beschrijving van vier kamers die zich beperkte tot *ouvrez d'or et de laine* of *d'or, de soye et de laine*. Begrippen als *tapicserie*, *ouvrage d'Arras* of *hauteliche*, maar ook *brodé* of *broderie*, ontbraken hier volledig. Bij één kamer kon een meer recent document verduidelijking brengen. Het ruglaken van de kamer *d'or, de soye et de laine* dook op in de inventaris van Charles d'Orléans uit 1454 waar het onder de tapisserieën ressorteerde. Voor de drie overige kamers werden geen zulke ondersteunende bronnen teruggevonden. Enkel de verwantschap in omschrijving met de vorige kamer kan als argument naar voor worden geschoven. Slechts drie kamers werden expliciet genoemd als *chambre de hautelisse* of als *chambre de tappicerie de hautelisse*. In de lijst worden ze gevolgd door drie *chambres vermeilles* en één *chambre vert*. Telkens betrof het textiel met figuurlijke voorstellingen, maar zonderaarduiding van gebruikte materialen of technieken. Een van deze kamers was met voorstellingen van herders en houthakkers, een andere met figuren zonder meer, een derde toonde dames en de vierde was met brakken en valken. Iconografisch sloten ze perfect aan met wat op eigentijdse tapisserieën was terug te vinden, maar dat gold evenzeer voor borduurwerk. Definitieve uitspraken rond de aard van dit textiel zijn niet mogelijk.

Met uitsluiting van de laatste vier kamers, hoewel dit niet onomstotelijk vaststaat, bezat Louis d'Orléans op een totaal van 34 kamers toch nog steeds achttien kamers waarvoor, bij de ene al met wat meer zekerheid dan bij de andere, kan worden aangenomen dat ze in tapisserie waren. De tapijtkamers namen 53% van het aanbod voor zich, iets meer dan één op twee. In vergelijking met de collectie van Karel V en de hertog de Berry was dit een opvallend aantal. En hoewel dit grote aanbod enige verwondering opwekt, uniek bleek dit niet te zijn. Enkele decennia later telde de tapijtcollectie van de Estes in Ferrara eveneens achttien kamers in tapisserie.⁴⁴⁹ Van de overige zestien kamers in de collectie van Louis d'Orléans waren er vier in *sergé*, drie in goudbrokaat, twee in een niet nader bepaald zijdeweefsel, één in damast, één in *cols de maslart*⁴⁵⁰ en vier in een onbepaalde techniek.⁴⁵¹

Het aandeel van de tapijtkamers in het totale aanbod van de textiele kamers was verschillend naargelang het huishouden en werd, onafhankelijk van de beurs, in belangrijke mate bepaald door de voorkeur van de bezitter, een grotendeels onberekenbare factor. Toch kan op basis van een gegrond vermoeden worden besloten dat de grote Europese adellijke families in de late veertiende en in de vijftiende eeuw behalve over afzonderlijke wandtapijten of wandtapijtreksen doorgaans ook over één of meerdere tapijtkamers beschikten. Het belang van deze tapijtkamers mag echter niet worden overschat. Meerdere documenten van uiteenlopende herkomst wijzen erop dat, niettegenstaande het prestigieuze karakter van deze kamers, andere materialen en in het bijzonder fluwelen kamers met geborduurde figuratieve voorstellingen, de tapijtkamers in kostbaarheid dikwijls overtroffen. Behalve fluweel en tapisserie bevatten de Europese textiele boedels kamers en meubelstoffen in uiteenlopende materialen, vaak in zijde en al dan niet doorweven met gouddraad, maar ook in wol, katoen en linnen.

⁴⁴⁹ FORTI-GRAZZINI 1982, pp. 215-222. 50 jaren scheidden beide boedelinventarissen. De discrepantie tussen de aankoopdata van de tapijtkamers bij de hertog d'Orléans en de Estes is wellicht minder groot. De Este-inventarissen beschrijven sommige tapijtkamers als oud en gebruikt. Wellicht dateren ze uit de eerste decennia van de vijftiende eeuw. Niccolo d'Este kocht bijvoorbeeld reeds in 1434 meubeltapisserieën op de Brugse tapijtmarkt. (cf. supra). Een dergelijke hoeveelheid tapijtkamers was niettemin ook in Italië eerder de uitzondering dan de regel, hoewel in het midden van de vijftiende eeuw tapijtkamers of onderdelen van een bedgarnituur in tapisserie op regelmatige basis bij vooraanstaande adellijke Italiaanse families kunnen worden teruggevonden.

⁴⁵⁰ *Cols de maslart* zijn pelzen van ezels.

⁴⁵¹ GRAVES 1913, pp. 233-237.

Allerlei beweegredenen lagen ten grondslag aan de keuze van een welbepaald textiel: de duurzaamheid, de gebruiksvriendelijkheid, het uiterlijk, de kostbaarheid, de persoonlijke voorkeur. Voor elke omstandigheid kwamen ongetwijfeld een aantal weefsels in aanmerking. De kalender en de seizoenen, de aard van de vertrekken, officiële feesten en ontvangsten, de gebeurtenissen in de levensloop zoals geboorte, huwelijk en overlijden, alle vroegen om een welomschreven decorum dat een uitgebreide textielcollectie vereiste en waarbij tapisserieën een rol hadden te vervullen. Voor tapisserieën met uitgebreide iconografische programma's was deze in de regel officieel, hoewel dit een toepassing in meer private vertrekken of bij niet-officiële gebeurtenissen niet uitsluit. Maar ook eenvoudige bloem- en diermotieven in combinatie met wapens, zoals die ook op andere eigentijdse weefsels werden teruggevonden, bezaten evengoed een grote zeggingskracht wat een toepassing in een ruime context mogelijk maakte.

Hoofdstuk II. Meubeltapisserieën in de Nederlanden en in Frankrijk in de zestiende eeuw

II.1. De evolutie in de onderscheiden vormen van meubeltapisserie

Doorheen de zestiende eeuw bleven de meeste vormen van meubeltapisserie uit de voorgaande eeuw bestaan. Sommige werden minder belangrijk om uiteindelijk bijna volledig te verdwijnen, andere wonnen juist aan belang en gingen een grote bloeiperiode tegemoet. Een bepaalde type dat in deze periode ontstond, zou een blijvende invloed uitoefenen op de geschiedenis van de meubeltapisserie: het met nagelvaste tapisserie beklede zitmeubel. Alvorens op dit nieuwe type wordt ingegaan, wordt de evolutie van de overige meubeltapisserieën en hun productieplaatsen toegelicht.

Bedgarnituren

De tapijtkamers met een bedgarnituur, eventueel aangevuld met wandtapijten, bankkleden en kussens, moesten tijdens de zestiende eeuw aan populariteit inboeten. De prinselijke hoven in Europa bezaten zulke tapijtkamers nog wel, maar vaak dateerden ze uit de vorige eeuw en waren door vererving of legaat in bezit gekomen. In de boedelinventarissen werden de tapijtkamers meermaals omschreven als oud en versleten. Dikwijls waren bepaalde onderdelen verloren, voor enkele kamers werden restauraties ondernomen. Zo liet Margaretha van Oostenrijk bijvoorbeeld de kostbare tapijtkamer van Filips de Goede met *De Geschiedenis van Alexander*, bewaard in het paleis van Brussel, in 1514 restaureren door de weverondernemer Pieter van Aelst.¹ Meestal bleven de tapijtkamers echter opgeslagen en werden ze wellicht nog nauwelijks of niet meer gebruikt. Indien nieuwe tapisserie bedgarnituren werden besteld, beperkte die zich doorgaans tot rabatten voor boven- en onderaan het bed. Het volledige met tapisserie beklede bed was binnen de hoogste kringen niet langer geliefd.

De inventaris van de keizerlijke tapisserieën in het paleis te Brussel in 1536, bevatte verscheidene wandtapijten en enkele onderdelen van tapijtkamers uit de oude hertogelijke collecties van Bourgondië.² Bij de wandtapijten bevonden zich bijvoorbeeld zes tapijten met *De Slag van Westrozebeke*, oorspronkelijk geweven circa 1387 als één groot wandtapijt in opdracht van Filips de Stoute, en de prestigieuze *Gedeon*-reeks die door Filips de Goede werd besteld in 1449.³ De rubrieken met de textiele kamers en afzonderlijke meubelkleden telden garnituren in damast, geborduurde satijn en fluweel, en ook enkele onderdelen van oudere tapijtkamers, waaronder nog steeds het bedgarnituur van de kamer met *De Geschiedenis van Alexander* van Filips de Goede. In totaal bevatte de inventaris twee volledige bedgarnituren in tapisserie, en vier, mogelijk vijf, bedhemels, evenals vier of mogelijk vijf tapisserie bedspreien. Alle bedgarnituren waren oud. Zo vermeldde de beschrijving van een bedsprei dat de voorgestelde personen gekleed gingen volgens de oude mode, *habilliez à l'ancienne mode*. Een andere spreij werd bestempeld als *une couverture de lit ancienne*. Nieuwe bedgarnituren in tapisserie kwamen in de keizerlijke inventaris niet voor. Ook Margaretha van Oostenrijk, landvoogdes van de Nederlanden van 1507 tot 1530, dochter van Maximiliaan I van Oostenrijk en tante van keizer Karel, bezat volgens de bewaarde boedelinventarissen van haar residentie te Mechelen, geen nieuwe en zelfs geen oude bedgarnituren in tapisserie.⁴ Wanneer in 1568, onder het bewind van Filips II van Spanje, François Hannart als nieuwe *garde-joyaux* werd aangesteld voor het paleis te Brussel, ter vervanging van de overleden Pierre Damant, werd ook het textiel opnieuw geïnventariseerd. Uit deze inventarisatie bleek dat sinds de aanstelling van Damant in 1536, met uitzondering van enkele rugkleden, tafelkleden, beklede

¹ SAINTENOY 1921, pp. 8-9.

² MICHELANT 1871, pp. 245-256.

³ Ook deze *Gedeon*-reeks werd in opdracht van Margaretha van Oostenrijk gerestaureerd. SAINTENOY 1921, p. 9.

⁴ Een inventaris van de boedel in het paleis van Mechelen werd gepubliceerd door Michelant. MICHELANT 1870, pp. 5-78.

stoelen, kussens, gordijnen en wandkleden in goudbrokaat, satijn, damast en fluweel, geen andere textiele voorwerpen in de collectie waren binnengekomen.⁵

In 1598 werd naar aanleiding van het overlijden van Filips II een inventaris aangelegd van de tapisserieën in de koninklijke collecties te Madrid. Opnieuw valt het op dat meubeltapisserieën een bijzonder klein aandeel in het totale tapijtbezit uitmaakten, en dat er geen sprake meer was van bedgarnituren. De Madrileense inventaris telt maar liefst 701 tapisserieën en omvatte niet de gehele maar toch het overgrote deel van de koninklijke tapijtcollectie.⁶ Behalve het tapijtwerk dat Filips II tijdens zijn bewind aankocht, bestond de collectie uit de tapisserieën afkomstig uit het legaat van zijn vader uit 1555 van bij zijn troonsafstand, en een groot deel van de tapisserieën van zijn tante, Maria van Hongarije, die op hem overgingen in 1571.⁷ Het ontbreken van bedgarnituren in de Madrileense collectie kan onrechtstreeks ook wijzen op de afwezigheid van zulke stukken in deze overgeërfde en gelegateerde verzamelingen, maar het is niet uitgesloten dat de koning reeds vóór 1598 bepaalde oude en versleten tapisserieën had afgestoten. Tussen het legaat van keizer Karel en de inventaris in Madrid ligt bijna een halve eeuw. Toch is het spaarzame opduiken van bedgarnituren in de zestiende-eeuwse Habsburgse boedelinventarissen opvallend. Bovendien zijn er van Margaretha van Oostenrijk, keizer Karel, Maria van Hongarije of Filips II geen bestellingen van nieuwe bedgarnituren gekend. Het is een type meubeltapisserie dat de Habsburgse vorsten niet meer wist te bekoren, dit in tegenstelling tot troonhemels en bankkleden die nog wel nieuw besteld werden (cf. infra).

In de Nederlanden werden in dezelfde periode nu en dan nog wel bedgarnituren in tapisserie aangetroffen bij de adel en een enkele keer bij het hoge patriciaat. Sommige garnituren waren wellicht eveneens door vererving of legaat in hun bezit gekomen, en niet zelden dateerden de tapijtkamers, net als bij het regerende vorstenhuis, uit de vijftiende of de vroege zestiende eeuw. Niettemin werden in de zestiende eeuw ook nog nieuwe bedgarnituren geweven. Bij de Blijde Inkomst van de hertogin de Vendôme in Edingen op 8 mei 1534 werd haar door de baljuw en de schepenen van de stad een tapijtkamer met een bedgarnituur ten geschenke gegeven. De tapijtkamer werd geweven en geleverd door Laureis Flascoen die hiervoor 312 livres ontving.⁸ Tapijtkamers waren bijvoorbeeld in het bezit van Philips de Beer, heer van Meulebeke en Merchem, en van Anthoine de Lalaing, graaf van Hoogstraten.⁹ Een bedhemel in tapisserie werd in 1543 aangetroffen in de woning van Albert Pigge, de tesorier van de kathedraal van Utrecht. De hemel droeg het wapen van de kathedraal.¹⁰ In de collectie van Willem I prins van Oranje werden echter geen bedgarnituren in tapisserie aangetroffen, noch in boedellijsten van de residenties in Breda en Brussel uit 1567 en 1568, noch in een lijst met verpande goederen uit 1572. De lijst met verpande goederen bevat een rubriek *tapyserey*, maar het begrip werd hier in de ruimere betekenis van interieur- en meubeltextiel gebruikt en slaat niet op tapisserie in enge zin.¹¹ In de lijst werd geen enkel tapisserie bedgarnituur als zodanig vermeld. Gezien de nauwkeurige beschrijvingen van de overige bedbehangsels is het onwaarschijnlijk dat eventuele bedgarnituren in tapisserie niet dergelijke gedetailleerde beschrijving kregen. Tapijtkamers met volledige bedgarnituren die bestonden uit een hemel, rabatten, een ruglaken en een bedsprei blijken in de Nederlanden in de zestiende eeuw een zeldzaamheid te zijn geworden. Bij de Habsburgers bestond er, ongeacht hun liefde voor de tapijtweefkunst, nauwelijks interesse voor zulke tapisserieën. In de boedels van de hoge adel werden enkele voorbeelden

⁵ 'Inventaire des bagues, ornements d'église, pierres, vaisselles, tapisseries, livres et autres joyaux appartenants à Philippe II, fait à Bruxelles, au mois de mars 1568 avant Pâques'. MICHELAN 1872, pp. 199-236. Een belangrijke randbemerking is echter dat de bewindvoerders, Margaretha van Oostenrijk, keizer Karel, Maria van Hongarije en Filips II, het paleis te Brussel nauwelijks bewoonden. Verbouwingswerken, voornamelijk de bouw van een nieuwe kapel, zouden het paleis tussen 1526 en circa 1555 weinig aantrekkelijk voor bewoning hebben gemaakt. De grote zaal, de *Aula Magna*, werd wel gebruikt bij grote plechtigheden. SMOLART-MEYNART 2000, p. 93.

⁶ DELMARCEL 1999 A, p. 156.

⁷ Het legaat van keizer Karel omvatte ook het tapijtwerk uit de erfenis van Margaretha van Oostenrijk, overleden in 1530, van zijn echtgenote Isabella van Portugal, overleden in 1539, en van zijn moeder Johanna de Waanzinnige, overleden in 1555. DELMARCEL 1999 A, p. 156.

⁸ GÖBEL 1923, p. 521.

⁹ Zie bijlage I; VANWELDEN 1999, p. 46; VAN GELDER 1972, pp. 33, 53.

¹⁰ FOCK 1997, p. 50.

¹¹ De prins had een groot deel van zijn kostbare bezittingen verpand voor het bijeenkrijgen van het nodige geld voor het voeren van de strijd in de Nederlanden tijdens de Spaanse successieoorlog. DROSSAERS & LUNSINGH SCHEURLEER 1974, p. 45.

aangetroffen, maar in bepaalde gevallen bestaat rond de aard van de tapisserieën geen volledige zekerheid. Indien er al tapijtkamers aanwezig waren, stelt zich de vraag in hoeverre ze nog daadwerkelijk werden gebruikt. Uit de boedelinventarissen bleek dat ze niet zelden lagen opgeslagen in de garderobes, terwijl bedbehangsels in ander textiel de bedden aankleedden.¹²

Ook aan het Franse hof waren in de zestiende eeuw tapijtkamers met bedgarnituren zeldzaam. De inventaris uit 1551 van het interieurtextiel dat toebehoorde aan Frans I van Frankrijk, en dat lag opgeslagen in het *hôtel Bourbon* te Parijs, maakt geen melding van bedbehangsels in tapisserie.¹³ Wel is het belangrijk op te merken dat deze inventaris niet alle textiele bezittingen van de koning bevatte, maar slechts deze die in Parijs werden bewaard. Dit mag blijken uit tal van documenten.¹⁴ Bijgevolg mag niet volledig worden uitgesloten dat Frans I tapijtkamers bezat, al werden momenteel hiervan nog geen voorbeelden teruggevonden. Een tapijtkamer met *De Geschiedenis van de heilige Johannes* die volgens De Laprade uit de collectie van Frans I zou hebben gestamd, bleek bij nader onderzoek niet aan Frans I maar wel aan Hendrik III van Navarra te hebben toebehoord. Tussen de tapisserieën die Hendrik III in 1578 vanuit het kasteel van Pau naar Nérac liet overbrengen, bevond zich *une chambre de tapisserie contenant huict pièces rehaussée d'or de l'istoire de Saint Jehan, deux pantes et ung soubassement de mesme*.¹⁵ Dezelfde kamer verhuisde in 1602 vanuit Nérac naar Parijs. In de begeleidende boedellijst van dit laatste transport werd de kamer met identieke bewoordingen omschreven, alleen werd er ditmaal expliciet bij vermeld dat de rabat *un soubassement de lict* was, wat de stelling staft dat het wel degelijk een kamer met een bedgarnituur betrof.¹⁶ De Laprade identificeerde de kamer uit het kasteel van Nérac foutief met een kamer met *De Geschiedenis van de heilige Johannes* die een eeuw later zou worden genoteerd in de boedellijst van Lodewijk XIV. Deze reeks droeg de wapens van Frans I, en was volgens de boedellijst geweven in Brussel naar ontwerpen gebaseerd op het werk van Albrecht Dürer (1427-1502).¹⁷ De kamer met *De Geschiedenis van de heilige Johannes* uit de collectie van Hendrik van Navarra, is de enige kamer in tapisserie in de transportlijst van de verhuis van Pau naar Nérac, waarvan met zekerheid kan worden vastgesteld dat ze nog een bedgarnituur had. In de lijst is er verder nog sprake van twee hemels doorweven met gouddraad. Ze hoorden respectievelijk bij zes wandtapijten met *De Negen Helden*, en bij acht wandtapijten met *Kinderen*. Het is evenwel onmogelijk af te leiden of het hier om bed- of troonhemels ging. Bij de hemel met de kinderen hoorde een ruglaken en drie rabatten.¹⁸ Een bedsprei was er niet, maar dit hoeft niet te betekenen dat het geen bedgarnituur kon zijn. Tot slot maakt de inventaris melding van vijf stuks tapisserie met leeuwen, eveneens met gouddraad doorweven, en drie bijhorende rabatten. Opnieuw stelt zich hetzelfde probleem. Niets kan een gebruik als bedbehangsel of als troonhemel bevestigen of ontkennen.

Net als in Nederlanden bezaten sommige leden van de Franse hoge adel nog tapijtkamers. Ook bij hen zal ongetwijfeld een deel door vererving of legaat in hun bezit zijn gekomen. Soms werden

¹² Zie bijlage I.

¹³ De inventaris werd integraal gepubliceerd door Sophie Schneebalg-Perelman. De boedellijst werd in 1551 aangelegd bij het aantreden van een nieuwe koninklijke *tapissier*, Philippe Legendre, die de overleden Guillaume Moynier opvolgde. SCHNEEBALG-PERELMAN 1971, pp. 253-254. Het *hôtel Bourbon* werd in 1524 geconfisqueerd en bij de verbouwingen van het Louvre in het nieuwe gebouw geïntegreerd. SCHNEEBALG-PERELMAN 1971, p. 267, voetnoot 4.

¹⁴ Sophie Schneebalg-Perelman haalt enkele voorbeelden aan, onder meer de aankoop door de koning van wandtapijten met *Leda en haar nimfen*, *De Vijf Leeftijden* en *De Schepping van de Wereld* die niet in deze inventaris terug te vinden zijn. SCHNEEBALG-PERELMAN 1971, p. 264.

¹⁵ 'een tapijtkamer bestaande uit acht stuks, opgehoogd met gouddraad, met *De Geschiedenis van de heilige Johannes*, twee vallen en een rabat om te poten te verbergen van hetzelfde'. DE LAPRADE 1962, p. 426. Een *soubassement* is een rabat die onderaan bij de poten van een bed werd opgehangen om deze te verbergen. Het werd toegepast bij bedden waarvan de gordijnen niet tot op de grond reikten. LITTRE 1875, pp. 1991-1992.

¹⁶ 'Une chambre de tapisserie conentant huict pièces rehaussée d'or de l'histoire de Saint Jean, deux pantes et un soubassement de lict'. DE LAPRADE 1962, p. 426, voetnoot 101.

¹⁷ Het is immers bijzonder onwaarschijnlijk dat de kamer met *De Geschiedenis van de heilige Johannes* die zich in het kasteel van Pau bevond, de wapens van Frans I droeg. In 1578 was de Franse troon nog in handen van Hendrik III van Valois. Pas in 1589, na de moord op deze Franse koning, komt Hendrik van Navarra als eerste Bourbon op de Franse troon. De tapisserieën in het kasteel van Pau, de geboorteplaats van Hendrik van Navarra, kunnen onmogelijk dezelfde zijn geweest als de wandtapijten met de wapens van Frans I de Valois. Voor het oeuvre van Dürer als inspiratiebron voor de tapijtweeffkunst, zie DELMARCEL 1999, pp. 70, 72.

¹⁸ DE LAPRADE 1962, p. 427.

nieuwe tapisserie ensembles gekocht. In het kasteel van Gaillon, de residentie van kardinaal George d'Amboise, lagen in 1550 220 tapisserieën opgeslagen. Hiertussen waren er zes kamers met een hemel, maar zonder assorterende spreien. Het is niet mogelijk om de hemels als troon- of bedhemels te identificeren.¹⁹ Interessant is evenwel de aankoop van tapijtkamers door de Franse burgerij. In 1547 leverde Pierre du Lanoy, een tapijtwever die gevestigd was in de *rue des Auldriettes*, te Parijs, twee tapisserie bedgarnituren aan twee Parijse goudsmeden. Bij beide bedhemels hoorde telkens één rabat van 3 ellen bij een ½ el.²⁰ De voorstelling bestond uit wapens met groenwerk en vogels. Deze aankoop van bedgarnituren in deze kringen midden de zestiende eeuw was blijkbaar niet uitzonderlijk. In 1571 bestelde de notaris Nicolaas Hannequin een bedgarnituur met voorstellingen uit *Het Leven van Tobias* bij de Parijse wever Pierre Blasse.²¹

Sinds de laatste decennia van de veertiende eeuw hadden de tapijtkamers met bedgarnituren gedurende anderhalve eeuw deel uitgemaakt van de textiele boedel van de Europese vorstenhuizen om uiteindelijk in de loop van de zestiende eeuw stilaan te verdwijnen. De bedgarnituren in tapisserie die tijdens de zestiende eeuw vervaardigd werden, werden geconcipeerd volgens de laatste mode en bestonden uit een hemel met bijhorende vallen en rabatten voor onderaan het bed. Een verklaring voor de terugval van tapisserie bedbehangsels bij de hoogste kringen dient wellicht niet te worden gezocht in vernieuwingen van de kamerdistributie in vorstelijke residenties. Hoewel een deel van het openbare leven zich vanuit de paradekamer met het staatsiebed verplaatste naar aangrenzende vertrekken zoals de antichambre, de garderobe en zelfs het kabinet,²² bleef het vertrek waarin het staatsiebed van de vorst stond opgesteld gedurende de hele zestiende eeuw een belangrijke rol spelen in het hofleven.²³ Het staatsiebed wist zijn functie als ontvangstmeubel te behouden en verloor niets van zijn representatieve waarde, integendeel, het was één van de kostbaarste gestoffeerde meubelen in het vorstelijke huishouden. De vorstelijke boedels tellen tientallen bedgarnituren in allerhande zijde weefsels, de ene al rijker dan de andere. Borduurwerk bleef hierbij een uiterst geliefde versieringstechniek. De meeste bedbehangsels die in 1578 in opdracht van Hendrik III van Navarra, vanuit het kasteel van Pau naar de residentie in Nérac werden overgebracht, waren met borduurwerk op een zijden ondergrond versierd. Een van de kostbaarste was het bedgarnituur genaamd *Melusine*. Figuren en groenwerk waren in goud- en zilverdraad geborduurd op een rode fluwelen ondergrond. Het garnituur telde een hemel met drie bijhorende vallen, een ruglaken en drie rabatten die dienden om onderaan de poten en de bedbak te verbergen.²⁴ Alle onderdelen waren afgewerkt met rode zijden franjes.

De binnenkant van de hemel en het ruglaken van een bedgarnituur hoefde blijkbaar niet langer in hetzelfde materiaal als de overige onderdelen van het garnituur te zijn uitgevoerd. Het bedbehangsel van een kamer in zilverbrokaat en zwart fluweel, tevens opgenomen in het transport naar Nérac, had op uitdrukkelijk verzoek van de koningin, enkel drie rabatten in zilverbrokaat en fluweel voor de hemel en evenveel rabatten ter verberging van de poten en de bedbak. De koningin wilde de binnenkant van het bed, waar de zichtbare onderkant van de hemel en het ruglaken deel van uitmaakten, volledig in witte stof.²⁵ Wellicht was de aankleding van het bed van de tapijtkamer met *De Geschiedenis van de heilige Johannes* (cf. supra) op dezelfde wijze opgevat. De tapisserie rabatten werden enkel aangewend aan de buitenkant onder- en bovenaan het bed, terwijl voor de hemel, de spreien, de gordijnen, en het eventuele ruglaken, andere weefsels werden gebruikt. Deze nieuwe manier bij het aankleden van bedden speelde mogelijk een rol bij de geleidelijke neergang van

¹⁹ Vier van de zes ensembles hadden voorstellingen met groenwerk en dieren, de vijfde was met fonteinen versierd. De zesde toonde scènes met wijnbouwers en druivenplukkers. Drie ensembles droegen de wapens van de kardinaal en dateerden bijgevolg uit de late vijftiende of de eerste helft van de zestiende eeuw.

²⁰ GÖBEL 1928, p. 27.

²¹ GÖBEL 1928, p. 30.

²² BOUDON & CHATENET 1994, p. 68. De antichambre dook als nieuw vertrek op onder het bewind van Hendrik II. Het was een kamer die werd toegevoegd tussen de zaal en de kamer van de koning. Over het gebruik van deze kamer onder Hendrik II is men niet goed ingelicht. Wel is geweten dat ze werd gebruikt om de toegang tot de koninklijke kamer te regelen en dat er werd gegeten. BOUDON & CHATENET 1994, p. 74.

²³ BOUDON & CHATENET 1994, p. 77.

²⁴ DE LAPRADE 1962, p. 421.

²⁵ DE LAPRADE 1962, p. 418.

tapisserie als bedbehangsel. Misschien gold het stugge karakter van tapisserie eveneens als een oorzaak voor de sterke terugval. Tapisserie is een behoorlijk zwaar materiaal dat het mooiste effect teweegbrengt als het vlak is opgehangen. Als rabat vervult het deze rol prima, maar meer soepele draperieën hebben in dit materiaal minder kans op slagen. Het spel van het licht op zwierige plooien is zoveel subtieler op damast en fluweel.

De neergang van de tapisserie bedbehangsels betekende echter niet dat tapisserie als materiaal op zich aan belang inboette. Wandtapijten behielden in de zestiende eeuw hun positie van geliefde en prestigieuze wandbekleding. De tientallen exemplaren in de Europese vorstelijke boedels getuigen hiervan. Wanneer Filips de Schone en Johanna de Waanzinnige, in december 1501, een bezoek brachten aan de Franse vorsten in het kasteel van Blois, waren de vertrekken behangen met wandtapijten. In de grote zaal hing een wandtapijt met *De Vernietiging van Troje*, in de kamer waar werd gegeten, hing een wandtapijt genaamd *de Formigny*. In de kamer palend aan de zaal was een herdertapijt opgehangen. Een wandtapijt met exotische personen en dieren sierde de kamer van de koningin. In de aangrenzende zaal bekleedde een wandtapijt met een veldslag de muren. Ook de logeervertrekken van de aartshertog waren met wandtapijten aangekleed.²⁶ Het traditionele representatieve karakter van tapisserie bleef dus overeind in de zestiende eeuw. Noch een falen als representatief medium, noch een verandering in de kamerdistributie of in het gebruik van het staatsbed kunnen aan de basis hebben gelegen van de terugval in tapisserie bedbehangsels. Enkel een verschillend omgaan met het textiel aan het bed kan momenteel een verklaring bieden voor de geleidelijke ommezwaai in het gebruik van dit type meubeltapisserie.

In schril contrast met het geleidelijke verdwijnen van uitgebreide tapisserie bedgarnituren in de vorstelijke collecties staat de opkomst van tapisserie bedspreien bij de derde stand, een maatschappelijke groep die in de voorgaande periode nauwelijks of geen tapisserieën bezat (cf. supra).²⁷ Rond het midden van de zestiende eeuw duiken in de boedelinventarissen van de Noord-Nederlandse en de Zuid-Nederlandse burgerij op steeds regelmatig basis tapisserie bedspreien op. Voordien was tapisserie voor deze groep een vrij ontoegankelijk product geweest. Wellicht door de gestage toename en diversificatie van de tapijtweeffcentra in Vlaanderen en Brabant, die zowel hoogkwalitatieve tapisserieën als weefsels van een lagere kwaliteit en prijs produceerden, kwam dit in oorsprong adellijke materiaal binnen hun bereik.

Voor de Nederlanden werden voorbeelden van tapisserie bedspreien teruggevonden in boedelinventarissen in meerdere steden. Vaak waren het spreien met groenwerk en bloemen, soms bijkomend versierd met wapens.²⁸ Een voorbeeld is de bedsprei met grote bloemen in de boedel uit 1553 van Peter Proostman, een Antwerpse handelaar in garen.²⁹ Sommige spreien hadden historische voorstellingen zoals die in een Antwerpse boedel uit 1582 met *Arius en Fonagris*.³⁰ Jachten en herdertaferelen werden vooralsnog niet teruggevonden, maar dikwijls werd in de boedel over de voorstelling op de spreien niets gezegd. Nu en dan werpen de boedelinventarissen licht op de vertrekken waarin de spreien werden gebruikt. Tapisserie bedspreien uitgestald op het pronkbed in de ontvangstkamer konden hun functie als statussymbool het best vervullen. Vaak situeerde het gebruik zich dan ook in de kamers die in de hiërarchie van de leefruimten bovenaan stonden: de grote kamer of *salette*, de voorkamer, de kamer met het bed van de belangrijkste bewoner van het huis. Soms werden de spreien op het ogenblik van de inventarisatie niet gebruikt maar lagen ze

²⁶ JESTAZ 1988, p. 110. Of het uitsluitend om wandtapijten ging of om volledige tapijtkamers, of om een combinatie van beide, is niet gekend. Dit laatste lijkt de meest reële optie. De logeervertrekken van de aartshertogin waren behangen met geborduurd stoffen. Eén vertrek was aangekleed met rood geborduurd fluweel, een tweede kamer was in rood geborduurd satijn, een derde kamer die als retraite dienst deed, was behangen met wit en violet geborduurd fluweel. Op de vloeren van alle vertrekken van de aartshertogen lagen knooptapijten. JESTAZ 1988, p. 110.

²⁷ Interessant om te vermelden is de grote hoeveelheid tapisserie bedspreien in de collectie van Hendrik VIII van Engeland, die hierin duidelijk verschilt met de Habsburgers en de Franse koning. In de verschillende koninklijke residenties werden samen om en bij de 148 tapisserie bedspreien geteld, de overgrote meerderheid van deze spreien waren *verdures*. Zie hiervoor INVENTORY 1998, namelijk de residenties van de Tower, Hampton Court, Windsor, Otelandes, The More, Richmond, Newhall, Woodstock, Nottingham.

²⁸ Zie bijlage II, nrs. 3, 4, 5, 7, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 24, 25, 26.

²⁹ VAN GELDER 1973, p. 609.

³⁰ Antwerpen, SA, *Not. Arch., Notaris Adriaan de Witte*, N 1171, fol. 444 verso.

opgeslagen in een kamer die dienst deed als garderobe. In sommige rijkere boedels werden in één vertrek bedspreien met andere meubeltapisserieën zoals kussens en schouwkleeden gecombineerd.³¹

Het is niet mogelijk om uit de inventarissen af te leiden wanneer de spreien in de respectievelijke boedels zijn terechtgekomen. Ze kunnen reeds verschillende jaren voordien zijn aangekocht of waren misschien pas recent vóór de inventarisatie aangeschaft. Toch is het niet onwaarschijnlijk dat sommige reeds dateerden uit de eerste helft van de zestiende eeuw. Reeds in 1535 werd een tapisserie bedsprei aangetroffen in de boedel van meester Hector Masseel in zijn huis te Axel in Zeeland.³² Enkele spreien waren misschien nog ouder. Sommige bedspreien worden in de inventarissen omschreven als oud of versleten. In een Antwerpse boedelinventaris van 1580 wordt een spreï beschreven als een *oude tapytte sargie*. Dezelfde omschrijving wordt aangetroffen in een inventaris uit 1582.³³ In een boedel uit 1583 luidt het een *quade tapytte sargie*.³⁴ Of de spreien na aankoop verouderden bij de eerste eigenaar en zo in diens boedelinventaris werden opgetekend, of dat ze tweedehands aangekocht werden, kan echter niet uit deze documenten worden afgeleid. Bij de eigenlijke tapisseriewevers was nauwelijks of geen meubeltapisserie in hun boedel terug te vinden. Noch Arnold Hennocq, tapisseriewever te Doornik, noch Arrendt Cobbrandt, tapisseriewever te Oudenaarde, bezat meubeltapisserie. Hun roerend bezit was bijzonder schamel en bestond uit het broodnodige huisgerei zoals stoelen, tafels, bedden, wat linnengoed, kookgerief, kisten, kuipen en manden en de weefgetouwen, met nu en dan een spinnewiel.³⁵

Kussens en bankkleeden

Kussens en bankkleeden behoren met de bedgarnituren tot de oudste typen meubeltapisserieën. In de late middeleeuwen maakten ze dikwijls deel uit van een tapijtkamer. Aan de Europese prinselijke hoven waren tapisserie kussens blijkens de geraadpleegde bronnen niet echt courant (cf. supra). Nu en dan duiken ze op in boedelinventarissen of in rekeningen, maar de aantallen blijven beperkt. Bankkleeden worden er vaker in aangetroffen. Deze tendens lijkt zich te bevestigen in de zestiende eeuw. De vorstelijke aandacht voor de tapijtweefkunst concentreerde zich in de eerste plaats op wandtapijten. Soms werden bestellingen van bankkleeden teruggevonden in rekeningen, of werden er bankkleeden in boedelinventarissen genoteerd. Tapisserie kussens bleven schaars. Een heel ander beeld geven de boedelinventarissen van de burgerij. Naar het einde van de zestiende eeuw toe worden hierin steeds vaker en in steeds grotere getale tapisserie kussens opgesomd.

In 1504 kocht Filips de Schone twaalf bankkleeden met groenwerk bij Philippe van Horne, een Oudenaardse weverondernemer. Ze kostten 100 livres en waren bestemd voor de kamer van de aartshertog in het paleis te Brussel.³⁶ Enkele jaren later, in 1510, kocht Maximiliaan van Oostenrijk een reeks tapisserieën met jachtvoorstellingen bij Arnould Poissonnier te Doornik, waaronder zes bankkleeden.³⁷ Margaretha van Oostenrijk beschikte in haar paleis te Mechelen over verschillende tapisserie bankkleeden. De boedelinventaris uit 1523 vermeldt onder de rubriek *Tapisserie*, zes bankkleeden met groenwerk en de wapens van de regentes, die assorteerden bij zestien wandtapijten met dezelfde voorstellingen.³⁸ Misschien werden deze tapisserieën geweven in Edingen. In 1523 plaatste de prinses daar immers een andere bestelling van twaalf wandtapijten met groenwerk en wapens bij Laurent Flaschoen.³⁹ De mogelijkheid dat deze wandtapijten en bankkleeden in Brussel of Brugge werden geweven, is echter evenmin uit te sluiten. Aankopen door Margaretha van Oostenrijk in beide centra zijn gekend. Een beetje verder in de lijst werden bijvoorbeeld acht bankkleeden genoteerd, opnieuw met groenwerk dat werd omschreven als *feulaige*. Ze vormden een ensemble

³¹ Zie bijlage II.

³² VANWELDEN 1999, p. 46.

³³ Antwerpen, SA, Not. Arch., Notaris Adriaan de Witte, N 1172, fol. 199 verso, fol. 246 verso.

³⁴ Antwerpen, SA, Not. Arch., Notaris Adriaan de Witte, N 1173, fol. 94 recto.

³⁵ VAN GELDER 1973, pp. 31, 33.

³⁶ PINCHART 1878-1884, p. 96.

³⁷ PINCHART 1878-1884, p. 78.

³⁸ MICHELAN 1870, p. 23.

³⁹ DELMARCEL 1999, p. 170.

met twaalf wandtapijten met dezelfde voorstelling. Mogelijk waren het zogenaamde *distelverdures*.⁴⁰ Net voorafgaand aan dit ensemble werden zeventien wandtapijten opgetekend als *tappisseries de feulaiges de chardons*.⁴¹ Misschien kunnen deze acht bankkleden geïdentificeerd worden als de acht *bancquiers de tapisseries de verdure* die Margaretha van Oostenrijk rond 1509 had aangekocht bij de Brusselse weverondernemer Pieter van Aelst.⁴² De prinses had ook enkele tapisserie kussens. De rubriek *Tapisserie* in de boedelinventaris uit 1523 vermeldt zes stuks. Over de voorstelling wordt in de inventaris met geen woord gerept. Mogelijk waren het de zes kussens die de regentes in 1509 bij Paul du Jardin in Brugge had aangekocht. Mocht dit zo zijn, dan hadden ze wellicht hetzelfde patroon met *grant cardon*,⁴³ zoals de wandtapijten die gelijktijdig bij Du Jardin werden aangeschaft.⁴⁴ In een aparte rubriek, verder in de inventaris, getiteld *Aultres coussins de tappisserie*, worden nog eens vijf tapisserie kussens opgesomd. Alle hadden een lederen onderkant, slechts twee waren gevuld. Opnieuw werden de voorstellingen niet beschreven.⁴⁵ Na de dood van de regentes erfde keizer Karel V haar tapisserieën. In de keizerlijke inventaris die in 1536 werd aangelegd van de boedel van het paleis te Brussel werden achttien, mogelijk 21 tapisserie kussens en kussenbladen genoteerd. Twaalf waren in *tapisserie verde*, in groenwerk, en hadden de wapens van Bourgondië en Beieren. Ze waren niet opgemaakt. Twee bladen waren aan elkaar genaaid.⁴⁶ Doorgaans was de achterkant in een ander materiaal, bijvoorbeeld laken of leder. Zes andere kussenbladen waren bezaaid met twijgen van braamstruiken op een rode grond.⁴⁷ De lijst met textiel werd afgesloten door drie kussens met voorstellingen van heren en dames, aan de onderzijde bekleed met een groene stof.⁴⁸ Mogelijk waren het tapisserie kussens, maar dit is niet zeker. Of er hiertussen kussens waren uit de voormalige collectie van Margaretha van Oostenrijk is niet duidelijk. Het is echter eigenaardig dat in de inventaris van 1536 geen bankkleden van de prinses zijn terug te vinden, terwijl dit in de inventaris die in 1544 van de tapisserieën werd aangelegd, wel zo is. De boedellijst uit 1544 vermeldt immers tweemaal vier bankkleden *de grosse verdure venant de Madame feue Dame Marguerite*.⁴⁹ Wellicht betrof het hier de acht bankkleden die bij het begin van de zestiende eeuw bij Pieter van Aelst werden aangekocht. In september 1543 werden door de keizerlijke *tapissier* in Brussel, Jehan Nicolay, nog twee nieuwe bankkleden gekocht.⁵⁰ In de inventaris van 1544 zijn de tapisserie kussens uit de lijst van 1536 niet langer aanwezig. Mogelijk werden ze afgestoten. In 1536 stonden ze al beschreven als *de petite valeur*, van geringe waarde.⁵¹

⁴⁰ *Distelverdures* zijn tapisserieën met voorstellingen van grote distelachtige planten, en onderscheiden zich van *koolbladverdures* en *millefleurs*. Wellicht is een aantal van de disteltapijten te identificeren als *tapisserie à chardons*. De bloeiwijze en het loof van deze plant, de *cardon* of kardoen, toont sterke verwantschap met de distel. *Koolbladverdures* tonen grote krullende bladeren die doen denken aan volumineuze acanthusbladeren.

⁴¹ De twaalf wandtapijten assortierend bij de bankkleden worden omschreven als *tappisserie de verdure, aussi de feulaige*. MICHELANT 1870, p. 24.

⁴² De aankoop van dit bankkleed werd vermeld door Saintenoy in verband met de connectie van Pieter van Aelst met het huis van Habsburg. In 1502 was Van Aelst kamerdienaar en *tapissier* van Filips de Schone. SAINTENOY 1921, pp. 10-11.

⁴³ Kardoen of met de Latijnse benaming *Cynara cardunculus* is een plantensoort die behoort tot de familie van de artisjokken. KNUTTEL 1909, kol. 1967. Ongetwijfeld zijn een aantal van de zogenaamde *distelverdures*, voorstellingen van deze plantensoort.

⁴⁴ 'Premièrement pour 12 pièces de tapisserie d'ung grant cardon, acheté a Pol du Jardin, .. et 6 coussins de tapisseries ..'. VERSYP 1954, p. 183.

⁴⁵ MICHELANT 1870, p. 125.

⁴⁶ In het document staat expliciet geschreven dat indien de kussens op deze wijze werden gebruikt, er eigenlijk slechts zes en geen twaalf waren. 'Une douzaine de coussins de tapisserie verde, aians au milieu les armes de Bourgongne et de Bavière, desquelz n'ont esté trouvez que les feulletz de tapisserie dont l'on en a fait l'un à deux endroiets et qui voldra faire les autres semblables ne feront que six'. MICHELANT 1871, p. 253.

⁴⁷ 'Six toyes de coussins de tapisserie rouge, semées de feuilles de mourier, de petite valeur'. MICHELANT 1871, p. 253. *Mourier* is hetzelfde als *meurier*. Een *meurier* is een *ronce*, een braamstruik. GODEFROY 1938, bd. 5, p. 320.

⁴⁸ 'Trois coussins de personnaiges d'hommes et de femmes, et le dessoubz de drap verd, de fort petite valeur'. MICHELANT 1871, p. 256.

⁴⁹ SAINTENOY 1921, p. 19.

⁵⁰ Over de bankkleden die door Filips de Schone voor het paleis in Brussel werden aangekocht, wordt noch in de boedel uit 1536, noch in die uit 1544, met een woord gerept.

⁵¹ In de boedellijst van 1536 wordt nog melding gemaakt van een hemel met *menu verdure*, die nog wel was beschreven bij een vorige inventarisatie, maar bij de nieuwe boedellijst niet langer werd opgenomen, omdat hij niet werd overgedragen aan de nieuwe *tapissier* omwille van het ontbreken van enige waarde: 'Quant à ung ciel de menu verdure, déclaré au precedent inventoire de tapisserie, folio XIII, icellui n'a esté délivré au garde, parce qu'il a esté trouvé de petite ou nulle valeur'. MICHELANT 1871, p. 256.

In de collectie tapisserieën van Filips II te Madrid bevonden zich einde zestiende eeuw nog verschillende bankkleden in tapisserie. In totaal werden in diens inventaris uit 1598 34 bankkleden opgetekend. De beschrijving van de onderscheiden bankkleden verschilt danig. Van sommige werden de voorstelling en de materialen vernoemd, van andere niet. Twaalf bankkleden waren bijvoorbeeld in gouddraad en zijde, 22 waren *verdures*.⁵²

In de Franse koninklijke collecties waren kleinere meubeltapisserieën blijkbaar zeer zeldzaam. Noch kussens, noch bankkleden werden aangetroffen in de lijst met het textiel in de opslagplaats van het Louvre in 1551 (cf. supra). Wel zijn er nog twee rugkleden, *espallières*.⁵³ Deze rugkleden werden geweven in Brussel in 1534.⁵⁴ Ze waren van hoge kwaliteit en doorweven met goud- en zilverdraad. Het eerste rugkleed stelde *Orpheus* voor in een landschap terwijl hij met zijn muziek de dieren betoverde. Het tweede kleed toonde *De Geschiedenis van Acteon*.⁵⁵ Bij de kussens die Hendrik III van Navarra in 1578 vanuit het kasteel van Pau naar Nérac liet overbrengen waren er geen in tapisserie. Evenmin bevonden zich in dit transport enige tapisserie bank- of rugkleden.

Net als de regerende vorsten bezat de adel in de Nederlanden in de zestiende eeuw tapisserie kussens en bankkleden, maar het betrof geen grote hoeveelheden. In het kasteel van Hoogstraten, de residentie van graaf de Lalaing, waren in 1548 een bankkleed met de voorstelling van vergulde *cardons*, en zeven kussenbladen met groenwerk met de wapens van Lalaing en Culemborg.⁵⁶ In het kasteel te Duurstede werd na het overlijden van de kasteelheer, Joos van Bueren, een aantal kussens met wapens geïnventariseerd die hoogstwaarschijnlijk in tapisserie waren uitgevoerd. In de *snyerye* in de grote toren bevonden zich een *tapitzcussen mit letteren, dat goet es*, wellicht te verstaan als een voorstelling met deviezen, zeven *sitcussenen mit de wapen van biscop David*, en twee oude kussens met het wapen van Diepholt.⁵⁷ De boedel van Catharina van Hoochstraten, weduwe van jonkheer Johan van der Bouchorst, en woonachtig in Leiden, telde in 1591 achttien kussens met wapens waarvan het bovenblad naar alle waarschijnlijkheid in tapisserie was.⁵⁸ Ook in het kasteel van Breda, residentie van Willem I van Oranje, bevonden zich, ten tijde van de inventarisatie voor de verzending van de boedel naar Dillenburg, wat tapisserie kussenbladen en wellicht een enkel kussen.⁵⁹

Meer nog dan de tapisserie spreien veroverden de tapisserie kussens de interieurs van de burgerij en de clerus in de Nederlanden. Tapisserie kussens waren ongetwijfeld het type meubeltapisserie dat zich het meest verspreidde binnen de verschillende standen. In de zestiende eeuw werden ze zowel aangetroffen binnen vorstelijke en adellijke huishoudens als bij burgers en clerici. In zestiende-eeuwse boedelinventarissen duiken ze in steeds grotere getale op. Het gebruik van tapisserie kussens bij de burgerij en clerus kan worden vastgesteld in de voornaamste steden van de Nederlanden en mag wellicht worden uitgebreid tot een belangrijke segment van de vermogende clerus en derde stand in het hele grondgebied. Blijkens enkele boedelinventarissen lagen tapisserie kussens nu en dan ook binnen het bereik van minder vermogende burgers en ambachtslui. In deze behoren zulke kleine meubeltapisserieën tot de meer waardevolle voorwerpen van de textiele

⁵² DELMARCEL 1999, pp. 172-173.

⁵³ Rugkleden bleven bestaan in de zestiende eeuw, maar werden zeldzamer.

⁵⁴ SCHNEEBALG-PERELMAN 1971, p. 261.

⁵⁵ SCHNEEBALG-PERELMAN 1971, pp. 261, 290.

⁵⁶ '...ung bancquier de tapisserie de cardons dorez; ... 6 feuilles de coussins de verdure, armoyez des armes de feu Monsieur et de Madame; I idem.' VAN GELDER 1972, pp. 33, 34.

⁵⁷ VAN GELDER 1972, p. 110.

⁵⁸ VAN GELDER 1973, p. 236.

⁵⁹ Uit de omschrijving van het kussen is niet onomstotelijk af te leiden af het wel degelijk een tapijtkussen was. Er is sprake van *ung couchin tapissée avec les armes*, in de huidige betekenis te vertalen als een opgemaakt kussen met wapens. Vaak waren wapenkussens echter in tapisserie, maar borduurwerk behoorde ook tot de mogelijkheden. Op 21 januari 1568 noteerde de klerk een tapijtkussen met het wapen van de echtgenote van de prins, Anna van Egmond, erfdochter van Maximiliaan van Buren. 'Item encoire ung couchin tapissée avecq les armes de madame'. DROSSAERS & LUNSINGH SCHEURLEER 1974, p. 21. De opgesomde kussenbladen waren nog niet als kussens opgemaakt. De eerste vormden nog een lange strook, met negen wapens van Nassau en Catzenellenbogen, die nog tot evenzoveel kussens dienden te worden verknipt. Een tweede serie van twaalf kussenbladen was versierd met leeuwenhoofden. Tot slot waren er nog twee kleine stukken met rozen die eveneens tot kussens dienden te worden vermaakt. 'Item encoire une longue pièchette de tapisserie avecq noeuff armories de Nassau et de Catzenelnpoge, servant pour faire de couchins. Item encore doux aultres pièchettes de tapisserie avecques des testes de lyon, aussy servant pour faire de couchins. Item encoire, deux petitiz pièchettes de tapisseries avecques de roses, servant aussy pour faire de couchins'. DROSSAERS & LUNSINGH SCHEURLEER 1974, p. 22.

boedel. De voorstellingen op de kussens in de burgerlijke boedels waren verwant met die van de adel. Wapens, bloemen en groenwerk waren het meest courant.⁶⁰ Bankkleden kwamen in burgerlijke context eerder zeldzaam voor. Een schaars voorbeeld is een bankkleed in de boedel van de Doornikse tapisseriehandelaar Adam le Cocq.⁶¹

In het kussengebruik, zowel bij tapisserie kussens als bij kussens in ander textiel, tekenden zich verschillen af. Uit de boedelinventarissen blijkt dat sommige kussens bestemd waren voor dagelijks gebruik, terwijl andere in hoofdzaak een pronkfunctie vervulden. In het voorhuis van Claes Cornelisz bijvoorbeeld, een droogscheerder uit Amsterdam, bevonden zich *6 dagelicxe stoelcussenen*. Ook in de achterkamer lagen *3 dagelicxe cussenen*. In de benedenkamer bevonden zich *6 tappysbloemde cussenen* en *4 cussenen met wapenen*.⁶² Het ontbreken van het bijvoeglijke naamwoord *dagelicx* bij deze tien kussens laat vermoeden dat ze slechts uitzonderlijk gebruikt werden. In de boedellijst van Mary Gijsbertsdr wordt het gebruik van bepaalde kussens extra onderlijnd. Zo is er sprake van *6 oude roo stoelcussenen daer men dagelijcx op sit*.⁶³ In een enkel geval werd de pronkfunctie van sommige kussens wel op een bijzondere wijze in de verf gezet. Het kussen lag niet op een zitmeubel, maar lag te pronk op een tafel. Boer Cornelis Claess uit Assendelft had in 1568 in zijn voorhuis twee tafeltjes waarop een kussen te pronk stond. In de boedellijst luidt het bij één van deze kussens: *'een cleyn viercant taefelken mit een cussenken daerop staende ende een tafellaken daerover hangende'*.⁶⁴ De statuswaarde van tapisserie neigt ertoe om aan tapisserie kussens in eerste instantie een pronkfunctie toe te kennen. Ook de zorg waarmee de kussens werden bejegend, onder meer door het beschermen ervan in linnen hoezen, wijst op de status van het object. Een Antwerpse boedelinventaris uit 1582 bijvoorbeeld beschrijft acht tapisserie kussens met voorstellingen van kleine bloemen met bijhorende groene linnen beschermhoezen.⁶⁵ Tapisserie bank- en rugkleden werden ontegensprekelijk gebruikt om op of tegenaan te zitten. Bijgevolg is er geen reden om aan te nemen dat ook tapisserie kussens ook niet gebruikt werden om effectief op te zitten. Ook het begrip 'tapijt zitkussen' lijkt dit te staven. Leder werd ook hier gebruikt als onderkant blijkens twee tapisserie kussens met rood leder in een boedel uit de jaren 1580.⁶⁶

Tafelkleden en buffetkleden

Bij het begin van de zestiende eeuw was het tafelkleed in Europa een behoorlijk nieuw type interieurtextiel. In de hoogste kringen bestond het reeds in de late vijftiende eeuw, maar wijd verbreid was het nog niet.⁶⁷ Dit schaarse voorkomen hing nauw samen met het tafelgebruik. In de late middeleeuwen was in de representatieve vertrekken van een prinselijke residentie een eettafel een zeldzaamheid. Wanneer er werd gegeten, werden er hiervoor in de regel schragen en houten bladen in een kamer aangedragen, die vervolgens werden gedekt. Sierkleden voor zulke tijdelijke tafels waren overbodig. Bij het dekken ervan werd fraai linnendamast over de tafelbladen gelegd.⁶⁸ Het ontbreken van tafelkleden in de boedellijsten kan een indicatie zijn dat massieve, onverplaatsbare tafels nauwelijks voorkwamen. Het lijkt immers onwaarschijnlijk dat op zulke tafels geen kleden werden gelegd. Andere meubelen, verbonden met uitstraling en representatie, kregen zulke sierkleden wel. Buffetkleden bijvoorbeeld werden in deze periode wel in boedellijsten aangetroffen,

⁶⁰ Zie bijlage II, nrs. 1, 2, 5, 6, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 27.

⁶¹ Zie bijlage II, nr. 12.

⁶² VAN GELDER 1973, p. 35.

⁶³ VAN GELDER 1973, p. 473.

⁶⁴ VAN GELDER 1973, p. 351.

⁶⁵ '8 tapytte sittecussens klein blomme met grun lynwaete overtrecksels'. Antwerpen, SA, Not. Arch., Notaris Adriaan de Witte, N 1172, fol. 393.

⁶⁶ Antwerpen, SA, Not. Arch., Notaris Adriaan de Witte, N 1172, fol. 4 recto.

⁶⁷ De Italiaanse zusters Angela en Ippolita Sforza hadden bijvoorbeeld, volgens hun boedellijst uit 1493, een *tapede grande de tavola*, een groot tafelkleed. VAN OVERLOOP 1934, p. 30.

⁶⁸ Dat in die periode evenwel in sommige kamers tafels ook constant aanwezig waren, is niet uitgesloten. Laatmiddeleeuwse prinselijke boedelinventarissen maken echter zelden gewag van zware houten eettafels, maar dit is in hoge mate afhankelijk van de aard van de inventaris zelf. Deze problematiek met betrekking tot de interpretatie van de boedelinventarissen uit de veertiende en vijftiende eeuw wordt belicht door Penelope Eames in haar artikel *Inventories as Sources of Evidence for Domestic Furnishings in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. Zie hiervoor EAMES 1973, pp. 33-40.

terwijl de eigenlijke buffetten vaak niet in de boedelinventarissen van de roerende goederen werden opgenomen. De aanwezigheid in representatieve vertrekken van buffetten waarop kostbaar serviesgoed kon worden uitgesteld, wordt in bronnen van uitlopende aard bevestigd. Er zijn de vele afbeeldingen van buffetten met serviesgoed in verluchte handschriften. De verslagen van eigentijdse feesten of de mémoires van sommige hovelingen maken er melding van.⁶⁹ En in sommige uitgebreide boedelinventarissen werden ze effectief opgenomen.⁷⁰ Buffetkleden in tapisserie waren afgaande op de laatmiddeleeuwse prinselijke boedelinventarissen en rekeningen echter een schaars goed. Een voorbeeld is het buffetkleed dat hoorde bij het bankkleed en de zes wandtapijten met *millefleurs* en de wapens van Filips de Goede, dat in 1466 werd besteld bij Jan de Haze uit Brussel (cf. supra).

Het oude gebruik om afzonderlijke inventarissen aan te leggen van vorstelijke textiele boedels en andere kostbaarheden bleef in de zestiende eeuw bestaan. Daarnaast werden in deze periode de boedelinventarissen van alle voorwerpen die op een bepaald ogenblik in een vorstelijke residentie aanwezig waren, talrijker. In die uitputtende boedellijsten werden bijgevolg ook de zwaardere meubelen opgenomen zoals tafels, banken, bedden, buffetten, kisten en kasten. De opname van die meubels in een zelfde boedellijst is een belangrijk hulpmiddel bij het onderzoek naar interieurtextiel. Verbanden tussen bepaalde meubels en het opgesomde textiel kunnen op die manier makkelijker gelegd worden. In die uitgebreide zestiende-eeuwse boedellijsten kan op regelmatige basis de aanwezigheid van tafels in de verschillende vertrekken van een adellijke en burgerlijke woning worden vastgesteld. De tijdelijke tafel met schragen en een tafelblad, verbonden aan een welbepaald moment in de dagcyclus of een ceremonieel, bleef niettemin bestaan. Gaandeweg werd in de zestiende eeuw de tafel die als meubel constant in een vertrek aanwezig was evenwel prominenter. Tegelijkertijd met de toename van dit tafeltype trad ook het siertafelkleed meer op de voorgrond. In navolging van de overige meubelen in het vertrek kreeg het nieuwe tafeltype eveneens een sierkleed. Indien in de kamer een buffet stond met een buffetkleed, werd het tafelkleed hiermee niet zelden geassorteerd.

Bij het begin van de zestiende eeuw beschikten de vorstelijke hoven nu en dan over siertafelkleden maar veelvuldig kwam dit interieurtextiel niet voor. De weinige teruggevonden tafelkleden in de prinselijke boedels waren uitgevoerd in kostbare materialen en technieken zoals goud- en zilverbrokaat, fluweel, knoop tapijt en borduurwerk. Tapisserie kwam uiterst zelden voor. In de inventarissen van het textiel van de Habsburgers die tot hiertoe gekend zijn, werden geen tafelkleden in tapisserie teruggevonden. Wel beschikten de vorsten over kleden in andere weefsels. In het kleine kabinet, uitgevend op de galerij naar de kapel, van het paleis van Margaretha van Oostenrijk te Mechelen, stond in 1523 een tafel met hierop een tafelkleed in groen fluweel. Over het fluwelen kleed lag een tweede kleed, in groene stof, ter bescherming.⁷¹ Andere tafelkleden in tapisserie of in een ander weefsel waren er volgens deze boedellijst niet. De inventaris van het aanwezige textiel in het paleis van Brussel uit 1536 vermeldt al helemaal geen tafelkleden. In de boedellijst van het textiel van dit paleis uit 1568 werden twee tafelkleden teruggevonden, aangekocht na de inventarisatie van 1536. Eén was in rood goudbrokaat, het andere in rood fluweel. In verschillende vertrekken van het kasteel van Binche, de nieuwe residentie van Maria van Hongarije, lagen in het midden van de zestiende eeuw verschillende kleden op de tafels. Zo lag in het slaapvertrek van prins Filip een zijdeweefsel gebrocheerd met goud- en zilverdraad en veelkleurige zijdegarens.⁷² De lijst uit 1598 met de tapisserieën die waren opgeslagen in het koninklijk paleis te Madrid bevatte evenmin tafelkleden in tapisserie.

Het schaarse karakter, of misschien zelfs de totale afwezigheid van tapisserie tafelkleden in de inventarissen van de Habsburgers, geldt evenzeer voor het Franse koninklijke hof in de eerste helft van de zestiende eeuw. Een verklaring voor deze afwezigheid kan vooralsnog niet gegeven worden. De inventaris van het textiel in de garderobe van het Louvre, aangelegd in 1551, bevat geen enkel

⁶⁹ Een illustratie voorbeeld zijn de buffetten met het serviesgoed in de zaal van het paleis in Den Haag bij het banket van Filips de Goede (cf. supra).

⁷⁰ Twee voorbeelden van inventarissen waarin alle meubelen zijn opgenomen, zijn de boedellijsten van het *hôtel Bourbon* te Parijs uit 1457 en 1465. Zie hiervoor ROUX 1991.

⁷¹ MICHELAN 1870, p. 97.

⁷² PETIT 1876, p. 90.

tapisserie tafelkleed. Net als in de boedellijsten van het paleis te Brussel, zijn tafelkleden er sowieso bijzonder schaars. Het is niet uitgesloten dat sommige knooptapijten uit de boedel nu en dan op een tafel werden gelegd, maar dit werd in de inventaris nooit met die bewoordingen aangegeven. Het enige tafelkleed dat als dusdanig in de lijst werd genoteerd, was in zwart fluweel, geborduurd met gouddraad en gevoerd met zwarte tafzijde. Het diende om te worden gebruikt op de tafel van de keizer bij een eventueel bezoek aan Frankrijk: *pour servir à l'empereur quant il passa par ce royaume*.⁷³ In de tweede helft van de zestiende eeuw werd het siertafelkleed in de Franse adellijke kringen blijkbaar belangrijker. De lijst met de goederen die in opdracht van Hendrik III van Navarra in 1578 uit het meubeldepot van het kasteel te Pau werden gelicht om naar zijn residentie in Nérac te worden overgebracht, bevatte zelfs een aparte rubriek *Tapis de tables*. De rubriek telde negen tafelkleden. Vijf ervan waren in fluweel, twee in knooptapijt en twee in *gros point*.⁷⁴ Elders in de lijst dook een tiende tafelkleed op in een niet nader genoemde stof: *deux tapis, l'un de table et l'autre de buffet*. De kans dat dit een tapisserie kleed was, is echter klein.

Ook bij de hoge Zuid- en Noord-Nederlandse adel waren tapisserie tafelkleden een zeldzaamheid. Graaf de Lalaing bezat in het kasteel te Hoogstraten anno 1548 reeds verscheidene tafelkleden in fluweel, in borduurwerk en in knooptapijt, maar geen enkel in tapisserie. In het kasteel van Duurstede was in 1533 evenmin een tafelkleed in tapisserie terug te vinden. Er werden sowieso nog geen tafelkleden in de boedel opgetekend. In de woning van Floris graaf van Culemborg te Brussel was in 1557 ook geen tapisserie tafelkleed aanwezig. Het ontbrak er trouwens aan elke vorm van meubeltapisserie.⁷⁵ In het huis waren er slechts twee tafelkleden in een niet nader omschreven groene stof. Ze lagen respectievelijk in de kamer en in de zaal van de heer.⁷⁶ Bij de inventarisatie van de boedel van het kasteel in Breda in 1567 werden er twee *tapis de tables avecq les armes de madame* opgetekend.⁷⁷ Uit de omschrijving is niet met zekerheid af te leiden of het wel degelijk tapisserie tafelkleden waren en niet twee geknoopte of geborduurde kleden. In de boedellijst volgen de twee tafelkleden na een tapisserie kussen met het wapen van de prinses van Egmond. Hoorden kussen en tafelkleden bij elkaar? Niet zelden vormden kussens en tafelkleden een geheel. Zo hoorde bij het zwart fluwelen tafelkleed in de collectie van Frans I van Frankrijk een kussen in zwart fluweel dat volgens de inventaris *doit avoir servy à la garniture*.⁷⁸ Dit kussen assorteerde bij een zwart fluwelen stoel met de wapens van de keizer. Dat zulke stoelen aan de tafel werden gebruikt, mag blijken uit de omschrijving van een andere met fluweel beklede stoel in de Franse koninklijke boedellijst. De stoel wordt omschreven als *servant à asseoir à table*.⁷⁹ Bijgevolg is het niet uitgesloten dat ook het kussen en de tafelkleden met de wapens van de prinses van Egmond bestemd waren om samen te worden gebruikt, en dat alledrie in tapisserie waren uitgevoerd. Voor het overige bezat de prins van Oranje in zijn residentie te Breda nog zeventien andere tafelkleden in knooptapijt, fluweel, goud- en zilverbrokaat, en wol.⁸⁰

Ook in Zuid- en Noord-Nederlandse burgerlijke boedelinventarissen uit de zestiende eeuw waren tapisserie tafelkleden zeldzaam. Eigenaardig is dit niet. In leefwijze richtten de rijke burgers zich naar de adel. De aankleding van hun woningen was hier een onderdeel van. Het nieuwe gebruik om sierkleden op de tafel te leggen straalde langzaam af van de hoogste kringen naar de burgerij. Verklaart de geringe populariteit van tapisserie tafelkleden aan de prinselijke hoven, en dus het ontbreken van een model, waarom zulke tafelkleden ook bij de burgerij niet onmiddellijk aansloegen? De tafelkleden die in burgerlijke boedels worden aangetroffen zijn vaak in goedkopere, voornamelijk wollen stoffen. In burgerlijke milieus, zowel in de Zuidelijke als in de Noordelijke Nederlanden was een weefsel genaamd *carpet* behoorlijk geliefd. Vincent Laureysz, een koopman, en Symoen Jansz, apotheker, beiden uit Middelburg, hadden in 1568 bijvoorbeeld een *carpet taeffelcleet*.⁸¹ Een *carpet*

⁷³ SCHNEEBALG-PERELMAN 1971, p. 294.

⁷⁴ DE LAPRADE 1962, pp. 423-424.

⁷⁵ SCHOTEL 1840, p. 38 e.v.

⁷⁶ SCHOTEL 1840, pp. 38-39.

⁷⁷ DROSSAERS & LUNSINGH SCHEURLEER 1974, p. 21.

⁷⁸ SCHNEEBALG-PERELMAN 1971, p. 294.

⁷⁹ SCHNEEBALG-PERELMAN 1971, p. 279.

⁸⁰ DROSSAERS & LUNSINGH SCHEURLEER 1974, pp. 8-12, 21-22.

⁸¹ VAN GELDER 1973, pp. 400, 532.

tafelcleet was tevens in het bezit van Willem Adriaenss, koopman in Antwerpen.⁸² Maar toch werden tapisserie tafelkleden nu en dan in private burgerlijke milieus aangetroffen. Een voorbeeld is het tapisserie tafelkleed in de boedel van meester Hector Masseel in Axel anno 1535.⁸³ In het laatste kwartaal van de zestiende eeuw doken tapisserie tafelkleden in een rijke handelsstad zoals Antwerpen al iets vaker op in een burgerlijke boedel. Voorbeelden zijn twee tapisserie tafelkleden die werden teruggevonden in twee boedellijsten uit de jaren 1580. Beide tafelkleden werden in de inventarissen opgetekend als *tapyt tafelcleet*. De voorstellingen van de kleden werden evenwel niet vermeld. Interessant is wel dat in beide gevallen nog andere meubeltapisserieën aanwezig waren, waaronder kussens, spreien en een schouwgarntuur.⁸⁴

In burgerlijke overheidsgebouwen, die tegelijkertijd burgerlijk zelfbewustzijn en autoriteit dienden uit te stralen, waren meubeltapisserieën, voornamelijk tapisserie kussens en bankkleden met wapens, veelvuldig aanwezig. Het gebruik om overheidsgebouwen met zulke kleinere meubeltapisserieën uit te rusten, kon reeds worden vastgesteld in de vijftiende eeuw. Een voorbeeld zijn de leveringen van bankkleden en kussens aan de overheden van Rijsel, respectievelijk in 1424 en 1442 (cf. supra). Met de opkomst van het tafelkleed werden ook vrij vroeg tapisserie tafelkleden in deze context gebruikt. In de *Thesauriersrekeningen* van de stad Haarlem uit 1510 is er sprake van 45 $\frac{3}{4}$ ellen tapisserie voor drie tafelkleden in tapisserie die waren bestemd voor de tafels in de kamers van de burgemeester, de schepenen en de *tresorier*. Het centrale motief van de tafelkleden was het stadswapen van Haarlem.⁸⁵ In 1527 kocht Cornelis Jansz. Bos in opdracht van het stadsbestuur van Gouda een tafelkleed voor het Goudse stadhuis.⁸⁶ Ook het productieaspect mag niet veronachtzaamd worden. Wanneer er vanuit de hoek van de consument geen toereikende vraag bestond die het weven van zulke tafelkleden de moeite waard maakte, voelde de weverondernemer zich wellicht niet geroepen om hierin te investeren. Indien er al tafelkleden werden geweven zal dit in de regel op bestelling zijn geweest. Boedels van tapisseriehandelaars en -wevers die werden geraadpleegd voor deze periode, zowel uit Doornik, Antwerpen als Oudenaarde, bevatten opvallend geen tafelkleden.⁸⁷ Een zeldzaam bewaard voorbeeld van een zestiende-eeuws tapisserie tafelkleed, mogelijk geweven in Edingen, wordt bewaard in het *Metropolitan Museum* te New York. Het is gedateerd in 1564, en werd geweven in opdracht van de Engelse nobele familie Lewknor.⁸⁸ De voorstelling toont op het centrale veld drie wapenschilden in bloemenkransen tegen een achtergrond van rozenranken. Het schild in het midden wordt geflankeerd door twee putti. De boord is gevuld met vruchten, waartussen wapenschilden (afb. 9).

Net zoals tafelkleden waren tapisserie buffetkleden een zeldzaamheid. In tegenstelling tot de tafelkleden, bestonden er reeds buffetkleden in het eerste kwart van de vijftiende eeuw. Met de toename van het bronnenmateriaal in de zestiende eeuw, worden ook op meer regelmatige basis buffetkleden teruggevonden. Of het buffetkleed als interieurobject in de zestiende eeuw ook meer courant werd, is echter moeilijker vast te stellen. Wel werd het in deze periode behalve bij de adel, ook aangetroffen in boedellijsten van de clerus en de burgerij. De boedelinventaris van het paleis in Mechelen uit 1523 bevat geen tapisserie buffetkleden. Wel zijn er buffetkleden in andere materialen. Onder de rubriek *Tapisserie* werden veertien knooptapijten teruggevonden, waarvan een aantal diende als buffetkleed (afb. 10).⁸⁹ In het vertrek, in de inventaris genaamd *la seconde chambre à chemynée*, lagen drie buffetkleden, één in een wit zijdeweefsel, een tweede in paarse zijde, *ouvré à la*

⁸² VAN GELDER 1973, p. 509.

⁸³ VANWELDEN 1999, p. 46.

⁸⁴ Antwerpen, SA, *Not. Arch.*, *Notaris Adriaan de Witte*, N 1172, fol. 200 recto, fol. 306 recto.

⁸⁵ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 2, p. 25.

⁸⁶ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 1, p. 51.

⁸⁷ Voor Doornik waren dit de boedels van wever Arnold Hennocq (1568), van handelaar Adam le Cocq (1569). VAN GELDER 1973, pp. 31, 613. Voor Oudenaarde werden de respectievelijke boedels bekeken van de wever Arendt Cobbandt (1568), en handelaars Gillis van den Broucke (1568), Adrien Happaert (1568) en Gillis Stichelbant (1568). VAN GELDER 1973, pp. 33, 618, 619-620, 621. Voor Antwerpen werden de boedels onderzocht van tapisseriehandelaars Henri van Beringen (1581) en Amant Vrancx (1577). DONNET 1898, pp. 37, 47-49; en DONNET 1894, p. 10 e.v.

⁸⁸ Zie hiervoor STANDEN 1985, dl. 1, pp. 180-184, (inventarisnummer Fletcher Fund, 1959 (59.33)).

⁸⁹ 'Item, vi tappis veluz, tant pour mettre à terre que pour buffetz, qui sont bien viez; Item, plus ii aultres moiens tapis veluz; Item, ung aultre tappis veluz pour Madame, quant elle est en conseil; Item, trois aultres petit tapis pour mettre sus buffetz; Item, deux gros tapis veluz, pour mettre devant le lict.' MICHELAN 1970, pp. 24-25.

mode de Turquie, en een derde in een niet nader genoemd weefsel eveneens *ouvrée de plusieurs couleurs à la mode de Turquie*.⁹⁰ In de garderobe, in beheer van Etienne Luillier, *garde-joyaux*, lag een buffetkleed opgeslagen in goudbrokaat.⁹¹ Tussen het textiel dat Pierre Damant bij zijn indiensttreding in 1536 als *garde-joyaux* aan het Brusselse hof onder zijn hoede kreeg, waren evenmin tapisserie buffetkleden terug te vinden. Eigenaardig genoeg werden er helemaal geen buffetkleden opgetekend, ook niet in knooptapijt, borduurwerk of een ander weefsel. Wanneer er in 1544 een inventaris werd aangelegd van de *tapisseries, dossierers, oratoires, coussins, tapis veluz et autres choses*, die beheerd werden door Jehan Nicolay, *tapissier*, ontbrak opnieuw enig tapisserie buffetkleed.⁹² Ook in de daaropvolgende jaren ontbraken tapisserie buffetkleden in het paleis in Brussel. Wanneer Pierre Damant in 1568 kwam te overlijden werd hij als *garde-joyaux* opgevolgd door François Hannart, en werden de goederen geïnventariseerd die bij zijn indiensttreding aan hem in bewaring werden overgedragen. Hiertussen bevonden zich opnieuw geen tapisserie buffetkleden.

Aan het hof van de koning van Frankrijk waren tapisserie buffetkleden, indien ze al bestonden, eveneens een zeldzaamheid. In de geraadpleegde inventarissen werden geen voorbeelden teruggevonden.⁹³

Dezelfde schaarsheid kon worden vastgesteld bij de Nederlandse adel. De voorkeur voor buffetkleden in knooptapijt was daarentegen opvallend. Graaf de Lalaing beschikte in zijn kasteel te Hoogstraten over verschillende buffetkleden, maar geen enkel was in tapisserie. In de kamer, genaamd *de Hoochstraten*, lag een buffetkleed *à la façon de Turquie*.⁹⁴ Mogelijk betrof het een authentiek Turks tapijtje. In de kamer van Culemborg bevond zich een buffetkleed in borduurwerk met de wapens van Lalaing. Het hoorde bij zes wandbehangsels in groene geborduurde fluweel en damast.⁹⁵ In de garderobe lag een tiental buffetkleden opgeslagen in knooptapijt. Enkele waren volgens de inventaris *de Gand*, van Gent.⁹⁶ Prins Willem van Oranje had geen enkel buffetkleed in tapisserie. De meeste buffetkleden in zijn collectie assorteerden met de tafelkleden. In totaal waren er in het kasteel van Breda vijf buffetkleden. Twee er van waren in knooptapijt, nog twee in geborduurde fluweel, en het vijfde in goud- en zilverbrokaat.⁹⁷

Ook in burgerlijke en klerikale boedels konden nu en dan sierkleden worden aangetroffen op de buffetten, *trezoren* of kabinetten, en *cantoren*.⁹⁸ Sommige waren in tapisserie. Vaak komen zulke tapisserie buffet- of kantoorkleden echter niet voor. In een Antwerpse boedelinventaris uit 1582 werd een *tapijt tresoordeet met grun syden frenien* genoteerd.⁹⁹ De inventaris van een Antwerps

⁹⁰ MICHELANT 1870, pp. 74-75. De aard van de weefsels van de drie kleden is moeilijk of niet vast te stellen. Wat juist bedoeld wordt met *à la mode de Turquie* is onduidelijk. Wordt hiermee gerefereerd naar een bepaalde voorstelling, of wordt verwezen naar de techniek, namelijk knooptapijt? In de inventaris van het textiel in het paleis te Brussel uit 1536 werden twee hemels opgetekend in goudbrokaat *de Turquie*. MICHELANT 1871, p. 250. De vraag of deze zijdestof inderdaad uit Turkije werd ingevoerd, wordt open gelaten, maar het begrip *de Turquie* werd wellicht te pas en te onpas gebruikt om textiel met voorstellingen of technieken van Oosterse origine aan te duiden.

⁹¹ MICHELANT 1870, p. 113.

⁹² SAINTENOY 1921, pp. 18-19.

⁹³ De inventaris uit 1551 van de garderobe in het Louvre bevat geen buffetkleden in tapisserie. Er werden trouwens geen enkele buffetkleden als zodanig vernoemd. Maar tussen de tientallen geknoopte tapijten, tussen het goud- en zilverbrokaat en de andere zijden stoffen zullen zich allicht wel enkele kleden bevonden hebben die op een buffet konden worden gelegd. Tussen het textiel dat Hendrik III van Navarra in 1578 naar het kasteel in Nérac liet overbrengen waren er slechts twee buffetkleden. Een er van was in knooptapijt, het ander in rood fluweel. Het fluwelen kleed was gevoerd met rode tafzijde en had franjes in rode zijde, zilver en goud. DE LAPRADE 1962, pp. 418, 424.

⁹⁴ VAN GELDER 1972, p. 32.

⁹⁵ VAN GELDER 1972, p. 32.

⁹⁶ VAN GELDER 1972, p. 34. Het is niet uitgesloten dat deze knooptapijtjes inderdaad in Gent vervaardigd werden. In Vlaanderen bestond in de zestiende eeuw een productie van knooptapijten. SHERRILL 1995, p. 131.

⁹⁷ DROSSAERS & LUNSINGH SCHEURLEER 1974, pp. 8-11.

⁹⁸ Buffetten of *trezoren* en kabinetten of *cantoren* behoren alle tot een zelfde groep van pronkmeubelen met een bijkomende functie om kostbaarheden op uit te stallen zoals dit gold voor een buffet, of om kostbaarheden in op te bergen, zoals bij de kabinetten. Bakker en Van Oostrom rekenen een tresoor tot dezelfde groep als een buffet en een *contoir*. BAKKER 1960, kol. 2726. *Contoir* werd afgeleid van het Franse woord *comptoir* en werd vernederlandst tot kantoor of *cantoor*, een gesloten kist, kast of schrijn ter bewaring van kostbaarheden. BEETS 1926, kol. 1383. Om deze reden worden het buffet- en het kantoorkleed onder één noemer behandeld.

⁹⁹ Antwerpen, SA, *Not. Arch.*, *Notaris Adriaan de Witte*, N 1171, fol. 404 verso.

koopman uit 1583 telde eveneens een tapisserie *tresoorcleet* met groene zijden franjes.¹⁰⁰ Een voorbeeld uit de Noordelijke Nederlanden is het *comptoirkleed* dat zich in 1569 in de collectie van Pieter Philipsz van Noorden bevond. Het droeg de familiewapens van Van Noorden en van Paenderen. Bij het sierkleed hoorden twaalf kussens, eveneens met wapens.¹⁰¹ Net als tapisserie tafelkleden worden nu en dan tapisserie buffetkleden aangetroffen in de context van burgerlijke overheidsgebouwen. In 1513 en in 1534 kochten de schepenen van de stad Oudenburg een tapisserie buffetkleed op de Brugse tapijtmart om op het buffet in de vierschaar te leggen.¹⁰² Een *comptoircleet* in tapisserie werd in 1595 aan het stadhuis van Gouda geleverd door wever Jan Rufelaer.¹⁰³

Vaak ontbreekt in de boedellijsten elke aanduiding van materiaal. Dit is bijvoorbeeld het geval in de inventaris van Claes Cornilsz, uit Amsterdam. In zijn benedenkamer stond een *comptoir met een cleet daerop*, maar de aard van het textiel werd niet gespecificeerd.¹⁰⁴ Ook over de aard van de drie kantoorkleden in de boedel van Catharina van Hoochstraten, uit 1591, tast men in het ongewisse.¹⁰⁵ Soms is de omschrijving meer gedetailleerd. Tussen de textiele boedel van Jehan le Cocq uit Doornik, bevond zich in 1568 een buffetkleed in borduurwerk.¹⁰⁶ Het kleed was afgeboord met rode, groene en gele franjes. Het borduurwerk was in zijde en wol, en naar alle waarschijnlijkheid uitgevoerd op een linnen drager, de voorloper van stramien. In de boedellijst luidde het: *tapisserie fait de sayette et soye à l'esgille*. Voorafgaand aan het geborduurde buffetkleed dat hoorde bij een geborduurde bedgarnituur, werden zes patronen voor geborduurde kussens opgetekend. In de boedellijst luidde het *6 patron de kennevache servant à faire coussin de tapisserie à l'esgille*.¹⁰⁷ Mogelijk assorteerden de kussens met het buffetkleed en het bedgarnituur. Interessant is de connotatie van het begrip *kennevache*, oud-Frans voor *canvas*, met *tapisserie à l'esgille*, oud-Frans voor *tapisserie à l'aiguille*. Deze *tapisserie à l'aiguille* is borduurwerk op stramien dat in de zestiende eeuw als interieurtextiel aan belang begon te winnen.¹⁰⁸

Schouwgarituren

Reeds in de vijftiende eeuw werd tapisserie bij de schoorsteen aangewend. De oudste teruggevonden vermelding van tapisserie bij een schoorsteen dateerde uit 1477. De boedelinventaris van Guillaume Hugonet uit Brugge, bevatte een *une autre pièce d'icelle verdure servant à la cheminée* (cf. supra).¹⁰⁹ Het is nog steeds niet duidelijk in welke hoedanigheid tapisserie in deze periode bij een schoorsteen werd gebruikt. Mogelijk was het een klein tapijt dat boven de haard, tegen de schoorsteenboezem hing. Maar misschien kon het ook dienen om in de zomer de open stookplaats af te dekken (cf. infra). Vooralsnog werden niet voldoende gegevens teruggevonden die hierover uitsluitsel kunnen geven. Noodgedwongen wordt in deze context het ietwat vage begrip schouwgarituur gebruikt waarbij de functie dus vaak in grote mate onduidelijk blijft.

Ontegensprekelijke voorbeelden van tapisserie schouwgarituren in Franse of Habsburgse in zestiende-eeuwse boedels werden er niet teruggevonden.¹¹⁰ Ook in de geraadpleegde adellijke

¹⁰⁰ Antwerpen, SA, *Not. Arch.*, *Notaris Adriaan de Witte*, N 1173, fol. 41 recto.

¹⁰¹ FOCK 1997, p. 49.

¹⁰² DUVERGER 1987, p. 67.

¹⁰³ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 2, p. 50.

¹⁰⁴ VAN GELDER 1973, p. 35.

¹⁰⁵ VAN GELDER 1973, p. 238.

¹⁰⁶ Het buffetkleed maakte deel uit van een ensemble dat verder bestond uit een bedgarnituur met een rabat, een ruglaken en een spreij in hetzelfde borduurwerk. VAN GELDER 1973, p. 571.

¹⁰⁷ Wellicht betrof het hier geen modellen in de betekenis van patronen zoals bij tapisserie, maar zijn het linnen dragers waarop het ontwerp is aangebracht dat met borduursteken diende te worden ingevuld. In het kasteel van Hoogstraten bevonden zich in 1548 vijf kussens *ouvrées à l'esguille sur le quennenach*. VAN GELDER 1972, p. 34.

¹⁰⁸ Stramien in de huidige betekenis bestond nog niet. Er werd geborduurd op een linnen weefsel in effenbinding waarbij de weefdichtheid en de dikte van de draden van linnenweefsel tot linnenweefsel varieerde. Vaak was de dichtheid van het linnen dat werd aangewend voor meubelborduurwerk vrij los, en waren ketting- en inslagdraden iets dikker getwijnd, wat het borduren, en voornamelijk het tellen van de borduursteken, vergemakkelijkte. Op deze drager werd voornamelijk geborduurd in *gros* of *petit point*.

¹⁰⁹ PINCHART 1878-1884, p. 71.

¹¹⁰ In de collectie van Hendrik VIII van Engeland werden wel enkele voorbeelden van tapisserie schoorsteenkleed teruggevonden. In het huis te Woodstock bevonden zich twee schouwkleed. Ze maten beide 1 ¾ yards bij 2 yards. Beide

boedels werden geen tapisserie schouwgarituren aangetroffen, ze bestonden wel in andere materialen. In het kasteel van Hoogstraten bijvoorbeeld bevonden zich in 1548, negen grote stukken geborduurde fluweel en satijn, met bijhorend *une petite piece de mesmes, servant à la cheminee de lad. chambre*. Het schouwgarituur droeg, net als de negen behangsels, de wapens van Lalaing.¹¹¹ Uit de bronnen blijkt dat zulke schouwgarituren doorgaans met de wandkleden assorteerden, in materiaal en voorstelling.

Er werden enkele voorbeelden van tapisserie schouwgarituren in openbaar burgerlijke context teruggevonden, maar ook hier is er onduidelijkheid omtrent de eigenlijke toepassing. In 1506 of 1507 werd Jan Saillié, die in het archiefdocument werd betiteld als *lechwerckere*, tapisseriewever, door het Brugse Vrije betaald voor de vervaardiging en levering van wandtapijten en rugkleden, en een bijhorend schouwgarituur.¹¹² Alle tapisserieën waren *verdures* met de wapens van Vlaanderen en van het Brugse Vrije. Het schouwgarituur toonde het wapen van aartshertog Karel. Het ontwerp voor het aartshertogelijke wapen werd gemaakt door Joris de Meyere, een lokale kunstenaar.¹¹³ Uit de archivalische bronnen kan echter niet worden afgeleid of het schouwgarituur tegen de schoorsteenboezem werd opgehangen, of dat het daarentegen een rabat was die onderaan de mantel werd bevestigd, of misschien zelfs een kleed dat diende ter afsluiting van de open stookplaats.¹¹⁴ Het document vermeldde enkel dat het kleed was bestemd *omme te hanghene voor tcafkoen in schepenen camere*.¹¹⁵ Een boedelinventaris van het gebouw van het Brugse Vrije uit 1532 brengt geen duidelijkheid. Het merendeel van de *verdures* was op dat ogenblik aangewend in de *vertreck camere*, drie stuks tapisserie waren bij de conciërge van het pand.¹¹⁶ De omschrijving van de schouwgarituur in de boedellijst luidt: *een oudt tapijts voor 't cafkoen*. Aard of toepassing van de tapisserie kan niet worden achterhaald. Er was op dat ogenblik een tweede schouwgarituur, met de voorstelling van een leeuw, die was opgehangen in de eetkamer.¹¹⁷ Maar ook hier ontbreken aanwijzingen over de aard of het gebruik. De afmetingen zouden hierin misschien opheldering kunnen brengen, maar deze ontbreken.¹¹⁸ In het eerste kwart van de zestiende eeuw werden in Oudenaarde voor het stadhuis aldaar, eveneens een tapisserie schouwgarituur en kussens met wapens geweven. Ook hier is de eigenlijke toepassing niet duidelijk. Het ontwerp werd geleverd door een zekere Guillaume Hoste, een plaatselijke kunstenaar.¹¹⁹

Het gebruik om rabatten aan de schoorsteenmantel te hangen kan vanaf ongeveer het midden van de zestiende eeuw worden vastgesteld. De schoorsteenrabat werd onderaan de schoorsteenmantel opgehangen, boven de stookplaats, en liep rondom de mantel. Voorbeelden van tapisserie rabatten in vorstelijke boedels uit deze periode zijn niet gekend. In enkele burgerlijke boedelinventarissen uit de tweede helft van de zestiende eeuw werden wel reeds tapisserie schoorsteenrabatten teruggevonden.¹²⁰ Bij Arendt Cobbandt, een tapisseriewever uit Oudenaarde, bevonden zich in 1568 in zijn woning *3 rabatten om voor de cave te hanghen*, en nog 4 andere rabatten waarvan het gebruik niet werd aangegeven.¹²¹ Een schouwrabat was ook aanwezig in de

waren *verdures*. In de *Manor* van Otelandes was eveneens een tapisserie schoorsteenkleed aanwezig. Het maakte deel uit van een wandtapijtreeks met *De Geschiedenis van Saul en Samuel* en was volgens de omschrijving in de boedellijst *cut for that purpose*. Meer duidelijkheid over de plaats van ophanging werd gegeven bij het schoorsteenkleed in het huis van *Saint John* bij Londen. In de *Great Chamber* hingen twee wandtapijten met historische onderwerpen, aangevuld met vijf kleinere tapisserieën waarvan één boven de deuren en één boven de haardplaats. Hier fungeerde het schoorsteenkleed dus als passtuk. INVENTORY 1998, pp. 273-274, 295, 321, 344.

¹¹¹ VAN GELDER 1972, p. 31.

¹¹² VERSYP 1954, pp. 182-183.

¹¹³ VERSYP 1954, p. 183.

¹¹⁴ Het gebruik om kleden te hangen voor de open vuurplaats bestond mogelijk wel in de zeventiende eeuw, maar het is voornamelijk niet duidelijk of dit ook reeds gebeurde in de zestiende eeuw. Voor de zeventiende eeuw, zie hiervoor FOCK 2001, p. 40.

¹¹⁵ VERSYP 1954, p. 182. Een *cafkoen* is een schoorsteen, een schouw. Het woord werd afgeleid van *kaaf*, *kave*. Het begrip *cave* is een Zuid-Nederlands woord, en werd gebruikt ter aanduiding van de schouw. In Noord-Nederland was het onbekend. BEETS 1926, kol. 598.

¹¹⁶ VERSYP 1954, p. 196.

¹¹⁷ VERSYP 1954, p. 196.

¹¹⁸ Zelden werden afmetingen in minder omvangrijke en niet bijzonder waardevolle boedels opgenomen.

¹¹⁹ DUVERGER 1986, p. 90.

¹²⁰ Zie bijlage II.

¹²¹ De vier rabatten kunnen zowel schoorsteenrabatten als bedrabatten zijn geweest. VAN GELDER 1973, p. 33.

boedelinventaris van Vincent Laureys, uit Middelburg, in 1568. In de *cleyne keuken* van het huis was er een *tapijts rabat voor de schoorsteen*.¹²² Ook Symoen Jansz, apotheker in Middelburg, beschikte in 1568 over een *tapijtsch rabat voor de schoorsteen*.¹²³ Het is niet altijd mogelijk om uit de omschrijvingen in de boedelinventarissen af te leiden om welk type schouwgarntuur het gaat: een kleed of een rabat. Dit geldt bijvoorbeeld voor het schouwgarntuur in de boedel van Jehan Laurens uit Doornik. In 1569 werd in zijn *salette* een *tapisserie devant la cheminee* opgetekend. Opvallend is de hoge waarde van 9 *livres* die aan het stuk werd toegekend. Een tapisserie kussen in zijn boedel werd slechts geschat op 24 *sous*. De waarde van het bedgarntuur, matras, bedlinnen en deken inclusief, bedroeg 14 *livres*.¹²⁴ Het lijkt daarom weinig waarschijnlijk dat het schouwgarntuur een smalle strook tapisserie, zoals een rabat, zou zijn geweest. Een tapisserie spreij uit het bezit van Jehan le Cocq werd in 1568 op 7 *livres* geschat¹²⁵, een contemporair tapisserie bankkleed in de collectie van Adam le Cocq kreeg een waarde van 6 *livres*.¹²⁶ Behalve tapisserie werd er in burgerlijke milieus voor schoorsteengarnituren ook ander textiel aangewend. In 1578 had Mary Gijsbertsdr uit Amsterdam een schoorsteenrabat in gele en rode stof, afgewerkt met vergulde belletjes, assorterend met de val van het bed. Dezelfde boedel bevatte een blauw linnen schoorsteengarnituur, horend bij de blauw linnen bedgordijnen en bedrabat op de *voorcamer*.¹²⁷ Een schoorsteengarnituur in blauwe stof, tevens afgewerkt met vergulde belletjes, was aanwezig in de boedel van Pieter Jansz Kies, een brouwer te Haarlem, in 1568.¹²⁸

Troonhemels

Omwille van redenen verbonden met functie en status worden troonhemels enkel aangetroffen in vorstelijke, adellijke en hoogkerkelijke milieus. Hemels die boven tronen en boven zitplaatsen aan tafel werden opgehangen vervulden een symboolfunctie. Onder de hemels mochten enkel de hoogste personen in rang, en eventueel hun naaste familieleden, plaatsnemen. De troonhemel uit de late middeleeuwen bleef in de zestiende eeuw bestaan. Meestal was hij rechthoekig van vorm, had drie enkele of dubbele vallen, en een ruglaken. Op de vloer, onder de troon, lag doorgaans een vloerkleed dat al dan niet met de troonhemel assorteerde. De hemel werd in de eerste plaats gebruikt in de belangrijke representatieve ruimten zoals de grote zaal, onder meer bij officiële plechtigheden en banketten. Dat in de zestiende eeuw de hemel boven de zitplaats bij de tafel courant bleef, blijkt bijvoorbeeld uit de lijst met de verpande goederen van Willem I van Oranje uit 1572. Minstens elf van zulke hemels werden door de prins verpand. Verschillende waren in brokaat en fluweel.¹²⁹ Hemels in tapisserie bezat de prins, volgens deze lijst en de boedelinventarissen van het kasteel van Breda en het huis in Brussel, respectievelijk daterend uit 1567 en 1568, niet.

De Habsburgers hadden wel tapisserie troonhemels. Margaretha van Oostenrijk bezat een troonhemel in tapisserie die op haar verzoek in de periode 1523-1524 bij Pieter de Pannemaker te Brussel werd geweven.¹³⁰ De hemel staat opgenomen in de boedellijst van het paleis te Mechelen uit 1523, onder de rubriek met de recentelijk aangekochte tapisserieën. In de inventaris werd specifiek vermeld dat de hemel pas was geleverd na de voltooiing van de inventaris, *depuis cest inventoire fait a receu ledit garde-joyaulx ung riche ciel de tapisserie*.¹³¹ De troonhemel werd binnengebracht in 1524. Centraal toont de hemel *God de Vader en de heilige Geest* omringd door engelen.¹³² Op het ruglaken is *Christus aan het kruis* voorgesteld, vereerd door *Misericordia* die zijn bloed opvangt, en wordt

¹²² VAN GELDER 1973, p. 401.

¹²³ VAN GELDER 1973, p. 532.

¹²⁴ VAN GELDER 1973, p. 537.

¹²⁵ VAN GELDER 1973, p. 571.

¹²⁶ VAN GELDER 1973, p. 613.

¹²⁷ VAN GELDER 1973, pp. 473-474. In de boedel werden verder nog twee rode wollen schoorsteenkleeden en een oud groen schoorsteenkleed aangetroffen.

¹²⁸ Het schoorsteenkleed hoorde bij de gordijnen en een val van het alkoofbed in de voorkamer. VAN GELDER 1973, p. 112.

¹²⁹ DROSSAERS & LUNSINGH SCHEURLEER 1974, pp. 54-55, 57.

¹³⁰ PAREDES 2000, p. 63.

¹³¹ MICHELANT 1870, p. 129.

¹³² MICHELANT 1870, p. 129.

vergezeld van *Justitia*.¹³³ De hemel maakte deel uit van een reeks met *De Passie van Christus*. De wandtapijten werden eveneens geweven bij de Pannemaker.¹³⁴ In 1526 werden de troonhemel en de wandtapijten aan keizer Karel ten geschenke gegeven ter gelegenheid van zijn toekomstige huwelijk met Isabella van Portugal.¹³⁵ De textielinventaris van het paleis te Brussel uit 1536 bevat vijf tapisserie hemels. Ruglakens ontbreken. Mogelijk was slechts één ervan een troonhemel, namelijk een hemel met engelen, serafijnen en vogels.¹³⁶ Wanneer bij het overlijden van François Hannart in 1568 een nieuwe inventaris van het textiel in het paleis van Brussel werd opgesteld, werden hierbij geen nieuwe tapisserie troonhemels opgenomen. De weinige aankopen tijdens de ambtsperiode van Hannart verwonderen niet. Keizer Karel verbleef zelden in Brussel en onder Filips II resideerde het hof in Spanje. Om deze reden is de boedellijst uit 1598, die de tapisserieën in het paleis te Madrid bevat, interessant. De inventaris bevat niet de volledige koninklijke tapijtcollectie. In de lijst is echter slechts één hemel aanwezig, in gouddraad en zijde, met de bijhorende rabatten.¹³⁷ Verder telt de inventaris zeven rabatten die horen bij een hemel met *De Geschiedenis van bersave* (sic).¹³⁸

In het kasteel van Binche, de residentie van Maria van Hongarije, landvoogdes van de Nederlanden en zuster van de keizer, stonden bij het bezoek van haar broer met kroonprins Filip in augustus 1549, verspreid over de verschillende vertrekken van het paleis, verscheidene troonhemels opgesteld. Twee ervan waren deels of volledig in tapisserie. De eerste hemel bevond zich in de grote zaal op de eerste verdieping en was opgetrokken boven de zitplaats van de keizer, de koninginnen en de prinsen. Volgens de omschrijving die Juan Christoval Calvete de Estrella, een edelman uit het gevolg van de keizer, in zijn reisnotities van de hemel gaf, was het eigenlijke baldakijn uitgevoerd in goudbrokaat met als ruglaken een tapisserie met een voorstelling van *Hoogmoed* (afb. 11).¹³⁹ Dit ruglaken, eigenlijk een wandtapijt, maakte deel uit van de serie met de *Zeven Hoofdzonden*. De zes overige wandtapijten waren opgehangen aan de muur van de grote zaal, tegenover de vensters.¹⁴⁰ Een tweede troonhemel bevond zich in de antichambre van de keizer die volgens Calvete door Karel V werd gebruikt tijdens zijn maaltijden. De muren waren behangen met negen wandtapijten met *De Geschiedenis van Vertumnus en Pomona*. Volgens de beschrijving van Calvete was de hemel, die ongetwijfeld als baldakijn boven de eettafel diende, in hetzelfde materiaal uitgevoerd als die in de grote zaal. Het ruglaken toonde *De Geschiedenis van Paris* die als arbiter optrad in de discussie tussen Juno, Pallas en Venus.¹⁴¹ Of het eigenlijke baldakijn eveneens in tapisserie was, is niet duidelijk, mogelijk was het in goudbrokaat. De baldakijnen en bijhorende ruglakens in de andere vertrekken waren overigens meestal uitgevoerd in goud- en zilverbrokaat, vaak met bijkomend borduurwerk. Na de dood van Maria van Hongarije werd haar tapijtcollectie gelegateerd aan haar nicht, Johanna van Portugal onder het beding dat bij haar dood de tapisserieën zouden toekomen aan Filips II van Spanje.¹⁴²

De identificatie van twee tapisserie hemels als zijnde troonhemels in de garderobe van het Louvre in 1551, is eenvoudiger. Net als voor de inventaris van de tapisserieën in het paleis van

¹³³ DELMARCEL 1999, p. 72.

¹³⁴ PAREDES 2000, p. 63.

¹³⁵ HERRERO CARRETERO 2000, p. 84.

¹³⁶ De overige vier waren mogelijk bedhemels. Twee bedhemels toonden respectievelijk landlieden en *personnaiges de plaisance*. De rubriek *Couvertures* van de boedellijst bevat een bedsprei met *personnaiges sur ung camp rouge, vielle et usée, assçavoir, de plaisance, de chasse, vollerie et d'oiseaulx*. Ook de hemel wordt beschreven als *vielz* en heeft dezelfde thema's. Mogelijk maakten beide deel uit van dezelfde kamer. Een derde hemel had als thema *De Geschiedenis van Narcissus*. Dat dit thema in de vijftiende eeuw aangewend werd voor tapijtkamers met bedgarnituren, mocht blijken uit de correspondentie van Fruosino di Panzano met Giovanni di Medici omtrent de aanschaf van een tapijtkamer op de Vlaamse markt (cf. supra). De vierde hemel was in groenwerk. Een voorstelling, zeker in combinatie met wapens, die zowel geschikt was voor bed- als troonhemels.

¹³⁷ DELMARCEL 1999, p. 170.

¹³⁸ DELMARCEL 1999, p. 170.

¹³⁹ Deze ondeugd werd verbeeld door voorstellingen van de reus Encelade die door Jupiter wordt neergebliksemd, Phaëton die eveneens wordt neergebliksemd omdat hij het waagde om met de Zonnewagen van Apollo te rijden, en koning Phegias die in de onderwereld stort omdat hij de tempel van Apollo in Delphi verbrandde. Het wandtapijt droeg verder de wapens van Lodewijk II van Hongarije en Maria van Spanje, was doorweven met zilver- en gouddraad, en was afgeboord met rood fluweel tevens met goud geborduurd. PETIT 1876, p. 86.

¹⁴⁰ PETIT 1876, p. 84.

¹⁴¹ PETIT 1876, p. 88.

¹⁴² DELMARCEL 1999, p. 156.

Madrid, geldt hier dat de lijst van het Louvre slechts een deel bevat van de volledige tapijtcollectie van Frans I. Bijgevolg is het niet uitgesloten dat in de Franse koninklijke collectie nog meer tapisserie troonhemels aanwezig waren. De twee troonhemels in het Louvre behoorden ongetwijfeld tot de kostbaarste. Ze waren overdadig gefigureerd en doorweven met draden van edelmetaal. De eerste troonhemel kreeg in de inventaris de naam *Dez de la Charité, Hemel van de Barmhartigheid*. Hij was geweven in zijde en zilverdraad en bestond uit een ruglaken en een hemel. Centraal op het ruglaken bevond zich een voorstelling met de personificatie van *Barmhartigheid* die een borst aanbood aan haar vader en de andere aan haar kind, met aan haar voeten een tweede kind. Ze was gezeten boven een fries met putti, en onder een architraaf met kroonlijst en fries. Het ruglaken mat iets minder dan 3 *aulnes* bij 2 1/6 *aulnes* en was gevoerd met grijze Brugse satijn. De hemel, eveneens in zijde en zilverdraad, toonde centraal een pelikaan en een compartiment met kinderen die vier plaketten droegen met Griekse en Latijnse opschriften. De drie dubbele rabatten waren versierd met architraven. Passementen waaronder franjes in goud en zilver boorden de rabatten af. De afmetingen van de hemel bedroegen 2 1/2 *aulnes* bij 2 1/6 *aulnes*. Alles was gevoerd met grijze Brugse satijn.¹⁴³ De tweede troonhemel had geen ruglaken, maar was minstens even prestigieus. Hij assorteerde met negen wandtapijten uit de serie met *De Handelingen van de Apostelen*.¹⁴⁴ De kunstenaar verantwoordelijk voor het ontwerp van de troonhemel is niet gekend. De inventaris van 1551 geeft een beknopte, doch duidelijke omschrijving. Centraal werd *De Heilige Drieuldigheid* voorgesteld, tegen een lucht en gedragen door de symbolen van *De Vier Evangelisten*.¹⁴⁵ De hemel had vier smalle rabatten. Ze waren niet in tapisserie maar in een zijdeweefsel, versierd met rozen, afgewerkt met franjes en met opgenaaide parels. De voering van de rabatten was in goudbrokaat. De totale lengte van de rabatten bedroeg 8 1/3 *aulnes*. De hoogte was *quatre doight seulement*, slechts vier duim.¹⁴⁶ Het aantal rabatten, vier en niet het normale aantal van drie enkele of drie dubbele, en het ontbreken van een ruglaken, doen vermoeden dat de hemel niet tegen een wand werd geplaatst zoals dit doorgaans gebruikelijk was voor troonhemels, maar dat hij daarentegen vrij stond opgesteld. Mogelijk werd hij ook niet door middel van koorden aan het plafond opgehangen zoals gewoonlijk, maar werd hij als een draaghemel gestut door vier stokken op de hoeken, die eventueel met dwarsbalkjes met elkaar waren verbonden. De wandtapijten en wellicht ook de troonhemel gingen verloren bij de Franse Revolutie.¹⁴⁷ In de lijst met de textiele boedel van Catherina de Medici die werd opgesteld in 1589, bevonden zich 24 wandtapijten met het devies en de wapens van de koningin. Een troonhemel met hetzelfde patroon vervulde de set. De tapijten werden in de inventaris omschreven als zijnde oud.¹⁴⁸

Behalve de regerende vorsten beschikten sommige leden van de Europese hoge adel ook over tapisserie troonhemels. Karel hertog van Lotharingen bijvoorbeeld beschikte ook over een troonhemel in tapisserie. In een inventaris van het huis van Lotharingen uit 1575/1606 wordt deze hemel in detail beschreven.¹⁴⁹ Vandaag wordt de hemel in het *Kunsthistorisches Museum* te Wenen bewaard (afb. 12). De majestueuze set, die behalve de hemel uit een ruglaken en drie dubbele rabatten bestaat, werd in opdracht van de hertog geweven in de manufactuur van Frans Geubels te Brussel.¹⁵⁰ Het jaar van productie, 1561, is bekend door een ingeweven jaartal in een zuil op het

¹⁴³ SCHNEEBALG-PERELMAN 1971, p. 276.

¹⁴⁴ De wandtapijten met de *Handelingen* werden voor het eerst geweven in de werkplaatsen van Pieter van Edingen, alias van Aelst te Brussel, in de periode 1516-1519, naar ontwerpen van Rafael (1483-1520), en in opdracht van paus Leo X. Bij de oorspronkelijke tien wandtapijten voor paus Leo X was er geen hemel. In 1534 betaalde Frans I voor drie wandtapijten, die opnieuw naar deze patronen werden geweven bij Daniel en Antoon Bombergen en Willem Dermoyen in Brussel. SCHNEEBALG-PERELMAN 1971, p. 261.

¹⁴⁵ SCHNEEBALG-PERELMAN 1971, p. 289.

¹⁴⁶ SCHNEEBALG-PERELMAN 1971, p. 289. De afmetingen van de hemel werden in de gepubliceerde inventaris niet vermeld, maar kunnen afgeleid worden uit de totale lengte van de rabat en moet ongeveer 2 bij 2 *aulnes* bedragen hebben.

¹⁴⁷ SCHNEEBALG-PERELMAN 1971, p. 261.

¹⁴⁸ GÖBEL 1928, p. 502, voetnoot 14.

¹⁴⁹ 'Un daiz de tapisserie de haulte lisse à la queue est une arche faite en prospective, ou est l'histoire de Diz et de Prosperine, le tout fait de soye fine rehaussée d'or et d'argent au champ d'or, et au fond du dit daiz est un grand rond en prospective avec plusieurs colonnes, le champ remply d'une grotesque de mesme estoffe que dessus au champ d'or, avec six pentes de grotesque, mesme ouvrage, les trois du dedans aux franges de soye bleue et crespines d'or, et les trois du dehors frangées de houppes de soye bleue, couvertes de crespines nouées d'or'. MAHL 1968, p. 95.

¹⁵⁰ Het monogram van Geubels bevindt zich in de rechterboord van het ruglaken. MAHL 1968, p. 96.

ruglaken. De tapisserieën zijn geweven in zijde, goud- en zilverdraad. Het centrale motief van dit ruglaken is een voorstelling van *Pluto en Prosperina*, gezeten in een boogvormige nis, geflankeerd door Korinthische zuilen die een klassieke architraaf, fries en kroonlijst, ondersteunen. Deze klassieke architecturale motieven herinneren aan de beschrijving van de voorstelling van de *dez de Charité* in de inventaris van het Louvre uit 1551. Doorheen de nis met Pluto en Prosperina is een diepe galerij met een klassiek tongewelf zichtbaar. De zuilen onderaan, de fries en de wanden van de nis zijn alle rijkelijk versierd met grotesken. Er zijn vier médaillons, in de hoeken boven- en onderaan de nis, met voorstellingen uit het leven van Prosperina die zinspelen op de vier jaargetijden.¹⁵¹ De hemel is eveneens met grotesken gevuld met centraal een koepelperspectief dat bestaat uit op elkaar gestapelde cirkels van zuilenrijen. De voorstelling op de rabatten is een aaneenschakeling van grotesken met lofwerk, cartouches, bloemen- en fruitkorven, saters en andere fabelwezentjes.¹⁵² Een ander voorbeeld van een troonhemel bevond zich in de garderobe van graaf de Lalaing in het kasteel van Hoogstraten. De graaf bezat een wandtapijtreeks *De Geschiedenis van Gressellidis*, met een assorterende troonhemel en drie bijhorende rabatten, versierd met de wapens van graaf de Lalaing en zijn echtgenote Elizabeth van Culemborg.¹⁵³ De rabatten waren afgeboord met rode, groene en gele franjes. Bij de hemel en de wandtapijten hoorden nog zes tapisserie kussens.¹⁵⁴ In de boedellijst van het kasteel van Joinville, werd in 1583 ook een tapisserie troonhemel opgetekend. Hij was uitgevoerd in zijde en gouddraad. De voorstelling ervan is evenwel niet gekend. De hemel was afgeboord met rode geborduurde fluweel en had rabatten die waren gevoerd met goudbrokaat en afgewerkt met franjes in rode zijde en gouddraad.¹⁵⁵ Bijzonder zijn nog enkele hemels in de boedel van Charlotte d'Albret, weduwe van de Italiaanse edelman Cesare Borgia. De inventaris dateert van 1514 en bevat meerdere tapisserieën, onder meer een hemel en tien bijhorende tapisserieën, evenals een kleiner stuk dat bestemd was om te worden verknipt tot drie kussens.¹⁵⁶ Het ensemble had voorstellingen van groenwerk met dieren tegen een goudkleurige achtergrond. Vervolgens vermeldde de inventaris 22 tapisserieën met een assorterende hemel en negen bankkleden. Alle waren *verdures* op een bruine grond.¹⁵⁷ Nergens staat het in duidelijke bewoordingen geschreven dat beide hemels troonhemels zouden zijn geweest. Het grote aantal bankkleden en tapisserieën die deel uitmaken van het tweede ensemble, respectievelijk negen en 22 stuks, laten uitschijnen dat de tapisserieën bedoeld waren om te worden gebruikt in een grote ruimte, bijvoorbeeld de zaal. Bijgevolg zou de hemel eerder als een troonhemel dan als een bedhemel kunnen worden geïdentificeerd. Bij het eerste ensemble is het gebruiksdoel zo mogelijk nog onduidelijker. Opmerkelijk is wel dat bij een derde ensemble met twee hemels in tapisserie expliciet werd neergeschreven dat deze voorzien was van een rabat voor onderaan of bovenaan het bed.¹⁵⁸ De voorstelling op de rabat, groenwerk op

¹⁵¹ MAHL 1968, p. 94.

¹⁵² Een grondige studie waarin het ontwerp en het beeldprogramma volledig worden toegelicht is verschenen in het *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1968. Zie hiervoor MAHL 1968. Zie ook ANTWERPEN 2002, cat.nr. 34, pp. 211-213. Het verspreide gebruik van tapisserie hemels door de Europese vorsten wordt tevens geïllustreerd door een prachtige hemel in het *Nationalmuseum* in Stockholm. De hemel werd in 1585-1586 geweven in opdracht van Frederik II van Denemarken, door Hans Knieper, een wever afkomstig uit Antwerpen. Knieper leidde het tapisserieatelier in het kasteel Kronborg in Elsinore. Volgens het archiefdocument was de hemel bestemd om opgehangen te worden *über unsren Tisch auf dem grossen Sale*. Het rugkleed van de hemel toont de wapens van de koning en de koningin geflankeerd door de figuren van *Temperantia*, *Justitia* en *Fortituta* tegen een achtergrond van grotesken. Zie voor meer details WOLDBYE 2002, pp. 101-104.

¹⁵³ '7 pieces de tapisseries de la vie de Gressellidis, le ciel, 3 gouttieres de mesmes, armoyez des armes de mond. Sieur et de Madame, les fringes desd. Gouttieres de rouge, verd et jaune'. VAN GELDER 1972, p. 32.

¹⁵⁴ In hetzelfde kasteel stond in de kamer van Hoogstraten een troonhemel opgesteld. Het materiaal wordt in de inventaris niet vernoemd, maar wellicht assorteerde de hemel met de wandbehangsels in geborduurde fluweel en satijn. De hemel had vier rabatten, waarvan drie dubbele, en een ruglaken. Er waren tevens twee bijhorende stoelen, bekleed met dezelfde stof en twee kussens. Al het textiel droeg de wapens van Lalaing en Culemborg. Ook in de kamer van Culemborg stond een troonhemel, deze was uitgevoerd in geborduurd zilverbrokaat. Hij droeg eveneens de wapens van Lalaing en Culemborg en had wederom bijhorende rabatten en een rugkleed. VAN GELDER 1972, p. 32. Mogelijk bevonden zich in de garderobe nog drie andere troonhemels, maar uit de onvolledig gepubliceerde inventaris is niet af te leiden of het troon- of bedhemels betrof. Beide zijn mogelijk.

¹⁵⁵ 'Un dais de tapicerie de haulte lice fait d'or et de soye, à l'entour y a une bande de velours cramoisy semé de chiffres DAAD et y a fond, et la guène avec trois pantes doublé de toile d'or, les franges de soie cramoisie à crepine de fil d'or.' GUIFFREY 1878-1884, p. 87.

¹⁵⁶ '...', et une petite piece de ledite sorte, ou il y a faire trois carreaux'. GUIFFREY 1878-1884, p. 57.

¹⁵⁷ GUIFFREY 1878-1884, p. 57.

¹⁵⁸ 'Ung entour de lict de tappicerie..'. GUIFFREY 1878-1884, p. 57.

alternerende rode, witte en groene banen, was gelijkaardig met dat van de twee hemels: *deux cielz à menuz feuillaiges sur bandes rouges, blanches et vertes*. Uniek is de aanwezigheid van twee hemels in deze kamer. Waren beide bedhemels, of fungeerde er één als troonhemel? Het samen voorkomen van een hemelbed en een baldakijn in dezelfde kamer was immers mogelijk. In de slaapkamers van keizer Karel en prins Filips in het kasteel van Binche bijvoorbeeld stonden naast hun rijkelijk gestoffeerde bedden baldakijnen opgesteld die in dezelfde stoffen waren uitgevoerd als de bedden.¹⁵⁹ De hemels in de collectie van Charlotte d'Albret illustreren mogelijk de aanwezigheid van troonhemels bij de Franse hoge adel in de eerste helft van de zestiende eeuw, maar zijn nog om een tweede reden interessant. Ze zijn immers de eerste getuigenissen van tapijtweefkunst in de streek van de Marche in midden Frankrijk. Volgens de inventaris werden de tapisserieën namelijk geweven in Felletin, een klein stadje gelegen in het huidige departement van de Creuse, op enkele dagreizen verwijderd van de gebieden van de Albrets. De zestiende eeuw kenmerkte zich in hoge mate door een verdere diversificatie van de plaatsen waar tapisserieën werden geweven. De belangrijkste uitwaaiering vond plaats in het traditionele kerngebied: het oude graafschap Vlaanderen en het hertogdom Brabant. Doch ook in Frankrijk ontwikkelden zich centra die een bepalende rol zouden gaan spelen op de tapijtmarkt in de volgende eeuwen.

¹⁵⁹ Zie PETIT 1876, pp. 88-90.

II.2. De productieplaatsen

De opmerkelijkste evoluties bij de meubeltapisserieën in de zestiende eeuw waren het verdwijnen van de uitgebreide tapijtkamers die tijdens de late middeleeuwen terug te vinden waren in elke vorstelijke en hoogadellijke tapijtcollectie (cf. supra), en de sterke opkomst van kleinere meubeltapisserieën zoals kussens en bedspreien, en in mindere mate van schoorsteengarnituren bij de derde stand in de Nederlanden. Het verdwijnen van de tapijtkamers was in belangrijke mate te wijten aan een wijziging in de houding van de cliëntèle ten opzichte van het gebruik van tapisserie als materiaal voor de aankleding van een bed. Misschien herinnerden deze zware bedbehangsels te sterk aan een laatmiddeleeuwse stofferingpraktijk en strookten ze niet langer met de nieuwe ideeën rond interieur en stoffering.¹⁶⁰ Ook de aard van de nieuwe bedgarnituren veranderde. Vaak werden ze herleid tot louter rabatten voor boven- en onderaan het bed. Voor de hemel, de gordijnen, de spreien en het ruglaken werd ander textiel gebruikt. Soms was de hemel evenwel nog in tapisserie. Gelijktijdig met de neergang van de tapisserie bedgarnituren was er in de Nederlanden bij de burgerij een opkomst van tapisserie bedspreien. Met vertraging werd de oude adellijke praktijk om tapisserie op het bed te leggen geïmiteerd. De hoge kostprijs en mogelijk ook reeds de dalende populariteit van een volledige tapisserie bedgarnituur, maakte wellicht dat de burgerij eerder koos voor afzonderlijke spreien. Eventueel werden bijkomend tapisserie kussens en een schouwrat gekocht. Wandtapijten kwamen in het burgermilieu in de zestiende eeuw slechts zelden voor. Het tapisserie kussen was er de meest populaire en toegankelijke vorm, en kon bijgevolg worden teruggevonden bij brede lagen van de bevolking. De voorstellingen waren eenvoudig en beperkten zich vaak tot bloemen, vruchten en wapens.

Met de toenemende vraag naar zulke meubeltapisserieën bij de burgerij opende zich voor de tapisserienijverheid een nieuwe markt. Er tekende zich steeds duidelijker een diversificatie bij het publiek af die ook een productdiversificatie noodzakelijk maakte. Behalve de zeer kostbare tapisserieën in zijde en fijne wol, doorweven met goud- en zilverdraad, met een hoge ketting- en inslagdichtheid, enkel bereikbaar voor vorsten en prinsen, ontwikkelde zich een productie van tapisserieën in wol en zijde of uitsluitend in wol, met eenvoudige voorstellingen en een grovere textuur. Resultaten van deze publieksdiversificatie waren onder meer een brede waaier aan kwaliteiten in tapisserie en de opkomst of versteviging van de positie van kleinere weefcentra die zich met eenvoudige producten positioneerden op de tapijtmarkt.

II.2.1. De Nederlanden

De Zuidelijke Nederlanden

Brussel groeide in de zestiende eeuw uit tot het meest toonaangevende centrum van tapijtwoefkunst in Europa. Brusselse tapisserieën waren terug te vinden bij de voornaamste Europese vorstenhuizen. Een belangrijk deel van de Brusselse productie was in handen van een kleine groep vooraanstaande weverondernemers. Wandtapijten vormden het overgrote deel van hun aanbod. Meubeltapisserieën bestreken wellicht slechts een relatief klein stuk. De kwaliteit van sommige van deze meubeltapisserieën moest niet onderdoen voor die van de wandtapijten. De troonhemels van Karel van Lotharingen en van Frans I van Frankrijk bewijzen dit. Behalve deze hoogkwalitatieve tapisserieën was er echter ook plaats voor producten van een lagere prijs, en met eenvoudige voorstellingen zoals groenwerk. De acht bankkleden met *verdures* die Margaretha van Oostenrijk in 1509 bij Pieter van Aelst aankocht, waren hiervan een voorbeeld. Pieter van Edingen, alias van Aelst, werd circa 1450 geboren in Waterloos bij Aalst, in het hertogdom Brabant. In 1493 was hij poorter van Brussel, en sinds 1497 leverde hij tapisserieën aan Filips de Schone.¹⁶¹ In 1502 werd hij in de

¹⁶⁰ De weinige getuigen die er bestaan van zestiende-eeuwse bedgarnituren tonen voorstellingen die zich hadden aangepast aan de nieuwe vormtaal met motieven die werden ontleend aan, of geïnspireerd waren op, antieke voorbeelden, zoals grotesken, lofwerk en cartouches. Zo is er een aantal bedrabatten bewaard gebleven, geweven in Italië. Zie hiervoor MEONI 1998, pp. 281-287.

¹⁶¹ DELMARCEL 1999, p. 363.

aartshertogelijke rekeningen vernoemd als kamerdienaar en *tapissier du Roy*,¹⁶² en sinds 1511 trad hij in de rekeningen op als kamerdienaar en *tapissier de Monseigneur*, aartshertog Karel.¹⁶³ In zijn functie als koninklijke *tapissier* weefde hij niet alleen nieuwe wandtapijten, maar werd hij ook aangezocht voor het restaureren van bepaalde tapisserieën uit de Habsburgse collecties. Behalve de acht bankkleden voor Margaretha van Oostenrijk leverde hij in 1522 nogmaals bankkleden met groenwerk, ditmaal twaalf stuks, aan het Habsburgse hof.¹⁶⁴

Andere Brusselse weverondernemers van wie bekend is dat zij meubeltapisserieën weefden, waren Pieter de Pannemaker en Frans Geubels. Over Pieter de Pannemaker is echter weinig geweten. Enkel zijn opdracht voor Margaretha van Oostenrijk, namelijk de *Passie*-reeks met assorterende troonhemel, is vanuit de archivalische bronnen volledig gedocumenteerd (cf. supra). Een prinselijke opdracht laat een goed onderbouwde reputatie vermoeden die ongetwijfeld gevestigd was op een hoogkwalitatieve productie. De *Passie*-reeks getuigt van een voldragen vakmanschap.¹⁶⁵ De troonhemel die Frans Geubels voor Karel van Lotharingen weefde (cf. supra), is van een verbluffende kwaliteit, zowel qua weeftechniek als qua ontwerp. Frans Geubels werd na 1520 geboren in Antwerpen en weefde enkele belangrijke tapijtreksen in de periode 1550-1571.¹⁶⁶ Deze grote Brusselse weverondernemers zijn voornamelijk gekend voor de omvangrijke en hoogkwalitatieve wandtapijtreksen die zij vervaardigden in opdracht van de hoge Europese adel. Concrete sporen van kussens, bedspreien of schouwgarmenten die uit hun ateliers zouden stammen, werden niet teruggevonden in de archivalische bronnen die momenteel met betrekking tot hun weefactiviteiten gekend zijn.

Toch werden ook in Brussel kleinere meubeltapisserieën geweven. Een agent van de De Medici-familie die in 1545 in Brussel vertoefde, op zoek naar Vlaamse wevers om in Florence te laten komen werken, noteerde in zijn rapport aan zijn broodheer dat in de Brabantse stad ongeveer 15.000 mensen bedrijvig waren in de tapisserieweverij.¹⁶⁷ Hieronder ressorteerden behalve de eigenlijke wevers, hun gezellen en hun leerjongens, waarschijnlijk ook al diegenen die op eender welke wijze bij de tapisserieweverij betrokken waren zoals de wolverwerkers en wolhandelaars, de ververs, de spinners, de zijdegaren- en linnenhandelaars. Behalve de grote namen die bekend zijn omwille van hun prestigieuze wandtapijtsieries en opdrachtgevers, waren er kleinere wevers wiens productie minder hoge toppen scheerde en die slechts gekend is vanuit indirecte bronnenmateriaal. Hun tapisserieën waren wellicht deels bestemd voor de lokale markt en deels voor de ruimere Europese clientèle, die haar tapisserieën aankocht via de tapijtmarkt in het *tapissierspand* te Antwerpen. Dit centrale depot en handelshuis was operatief sinds 1554 en werd gebouwd op het voormalige Schuttershof. Vóór de oprichting van het nieuwe pand werden de tapisserieën in Antwerpen te koop aangeboden in het Predikherenpand, het Vleeshuis en het Karmelietenklooster. Wellicht door de aanwezigheid van belangrijke Duitse, Portugese en Italiaanse bankiersfilialen wist Antwerpen in de zestiende eeuw uit te groeien tot de draaischijf van de internationale tapijthandel en wist het zodoende de oude positie van Brugge als grensoverschrijdende tapijtmarkt te ondermijnen.¹⁶⁸ Behalve de eigenlijke wandtapijten, werden in het pand ook de benodigdheden voor het weven van tapisserieën verkocht: wol- en zijdegaren, patronen en getouwen. Ook ander textiel werd er te koop aangeboden. In een ordonnantie uit 1553 die de inrichting en het bestuur van het pand regelde, werd bij het vastleggen van de verschillende belastingen op de aangeboden waren, een onderscheid gemaakt op basis van de herkomst van de tapisserieën, maar ook op basis van de weeftechniek van het textiel. Zo werden er bijvoorbeeld ook *dobbel stoffe*, *enckele stoffe* en *carpettes* verkocht.¹⁶⁹ Wanneer in 1576 tijdens de Spaanse Furie het *tapissierspand* werd bestormd, werden er

¹⁶² SAINTENOY 1921, p. 10.

¹⁶³ SAINTENOY 1921, p. 11.

¹⁶⁴ SAINTENOY 1921, p. 6.

¹⁶⁵ De *Passie*-reeks wordt bewaard in de koninklijke verzamelingen te Madrid. Reeds in 1517 had de Pannemaker tapisserieën geweven voor keizer Maximiliaan, namelijk een *Calvarie* en een *David*-reeks. DELMARCEL 2000, p. 102. In 1532 werd hij ten dele betaald voor een bestelling vanwege Frans I van Frankrijk. Het thema van de tapisserieën is niet gekend, men weet enkel dat ze waren doorweven met goud- en zilverdraad.

¹⁶⁶ DELMARCEL 1999, p. 365.

¹⁶⁷ DELMARCEL 1999, p. 117.

¹⁶⁸ DELMARCEL 1999, p. 117.

¹⁶⁹ DONNET 1894, p. 5.

verschillende Brusselse tapisserieën ontvreemd. Uit de winkel van Amant Vrancx bijvoorbeeld werden wandtapijten en kussens meegenomen, onder meer geweven in Brussel.¹⁷⁰ Bij het overlijden in 1581 van Hendrik van Beringen, een Antwerpse tapisseriehandelaar, werd een boedellijst opgesteld waarin alle tapisserieën werden genoteerd die op dat ogenblik opgeslagen waren in zijn magazijnen. Tussen de tientallen kussens waren er twee die werden omschreven als *fine fabrication bruxelloise*, en nog een partij andere, waaronder twee dozijn kussens met fruit, *le tout provenant d'ateliers bruxellois*.¹⁷¹ De waarde werd vastgesteld op 16 florijnen voor de twee fijne kussens, en 80 florijnen voor de twee dozijn. Deze hoge waardeschatting onderlijnt de kwaliteit van deze Brusselse tapisserie kussens. Aan een dozijn kussens uit Diest werd bijvoorbeeld slechts een waarde toegekend van 9 florijnen.¹⁷²

In de zestiende eeuw was Oudenaarde na Brussel ongetwijfeld het belangrijkste centrum voor de tapijtwoefkunst. Reeds in de vijftiende eeuw was de tapisserienijverheid in deze Vlaamse stad en haar ommeland aanzienlijk. Dit uitte zich onder meer in de oprichting van een eigen gilde op 13 juni 1441.¹⁷³ Voordien maakten de tapisseriewevers deel uit van het gilde van de wolwevers.¹⁷⁴ Het nieuw opgerichte gilde had een sociaal-economische functie. In haar statuten werden rechten en plichten met betrekking tot de productie omschreven, evenals de door de tapisseriehandelaars opgelegde kwaliteitseisen, hun voordelen en winstmarges.¹⁷⁵ De tapisserienijverheid in Oudenaarde kenmerkte zich door de verspreiding van weefateliers in de stad, haar nabije omgeving, met dorpjes als Pamele en Bevere, en de aangrenzende streek van Aalst. Een deel van deze weefateliers waren kleine zelfstandige bedrijfjes die werden gerund door een meester, geholpen door één of twee gezellen. Sinds het begin van de zestiende eeuw stond echter een groot aantal wevers in dienstverband tot een weverondernemer die het nodige kapitaal verschaftte, de wevers van de grondstoffen voorzag en hen vooruitbetalingen deed op de weefopdrachten.¹⁷⁶ Soms werkten deze ondernemers met zogenaamde winkelmeesters. Dat waren tussenpersonen die in dienst stonden van een meesterwever en die zorgden voor de praktische uitvoering van de bestelling. De winkelmeesters besteedden het werk uit aan de eigenlijke wevers en volgden de uitvoering van de weefopdrachten op.¹⁷⁷ Dit piramidale model van kapitaalbreng en werkuitbesteding wordt *putting out* genoemd en had enkele belangrijke voordelen. In de eerste plaats was het een bijzonder soepel systeem. Eens de tapisseriehandelaar een weefopdracht ontving of de weverondernemer besliste tot het weven van een bepaald product, richtten zij zich tot een meesterwever die, al dan niet via de winkelmeester, de nodige wevers aansprak om de tapisserieën uit te voeren. Dit systeem vroeg van een ondernemer niet de zware investeringen die een groot weefatelier met zich meebracht. Naargelang de aard van de bestelling werd een aantal wevers ingeschakeld. De loonkosten van de wevers waren bijgevolg variabel, en conjunctuurgebonden. Maar juist omwille van deze soepelheid die kon inspelen op de vraag, en de geringe investeringskosten die deze werkwijze vergde van de ondernemer, was dit systeem voor de betrokken wevers bijzonder grilloos. Zij waren volledig afhankelijk van de beslissingen van de weverondernemer. Omschakelingen in de productie en zelfs verplaatsingen van de activiteit, bijvoorbeeld bij het uitwijken van de weverondernemer naar voor hem gunstiger gebieden, behoorden voortdurend tot de mogelijkheden.¹⁷⁸ Niet zelden waren de wevers genoodzaakt de weverondernemer hierin te volgen.

Een belangrijk deel van de zestiende-eeuwse Oudenaardse productie bestond uit meubeltapisserieën. Vanaf het ogenblik dat in de zestiende eeuw in boedelinventarissen van

¹⁷⁰ DONNET 1894, p. 11.

¹⁷¹ DONNET 1898, p. 15.

¹⁷² DONNET 1898, p. 47.

¹⁷³ VANWELDEN 1999, p. 26.

¹⁷⁴ GÖBEL 1923, p. 465.

¹⁷⁵ VANWELDEN 1999, p. 26. De organisatie van het gilde en van de tapisserienijverheid te Oudenaarde werd grondig bestudeerd en gepubliceerd door Martine Vanwelden. Haar publicatie werd gebruikt als hoofdbron. Graag wordt naar deze publicatie verwezen voor verdere gegevens met betrekking tot deze industrie. De informatie die hier wordt aangereikt beperkt zich tot het schetsen van het algemene kader om een idee te krijgen van de plaats van de zestiende-eeuwse Oudenaardse productie van meubeltapisserieën ten overstaan van de andere productiecentra.

¹⁷⁶ VANWELDEN 1999, p. 31.

¹⁷⁷ VANWELDEN 1999, p. 41.

¹⁷⁸ VANWELDEN 1999, p. 49.

weverondernemers, tapisseriewevers en -handelaars op regelmatige basis tapisserievoorraden werden opgenomen, worden er aanzienlijke hoeveelheden kussens in deze voorraden aangetroffen. Kussenbladen werden op grote schaal geweven zowel in grote weefentiteiten die in opdracht werkten van een zelfde weverondernemer, als in de kleinere zelfstandige weefateliers. Behalve kussenbladen werden er bankkleden, rugkleden, schouwkleden, schoorsteenrabatten, bedspreien en wellicht ook tafelkleden geweven. Deze Oudenaardse meubeltapisserieën werden samen met de wandtapijten hoofdzakelijk te koop aangeboden op de tapijtmakten van Brugge en Antwerpen. Bij het overlijden van Willem Cabillau in 1520, een belangrijke weverondernemer, lagen van hem nog vier bankkleden, zes kussens en een spreij opgeslagen bij een verdeler in Brugge.¹⁷⁹ Cabillau bracht zijn tapisserieën behalve in Brugge, ook aan de man in Antwerpen. Van Jooris Rycoert, een andere weverondernemer, waren er in 1544 40 kussens aanwezig bij zijn verdelers in Brugge en Antwerpen.¹⁸⁰ In het Predikherenpand werden er verscheidene boetieks verhuurd aan Oudenaardse tapisseriehandelaars. Van enkelen zijn de namen gekend.¹⁸¹ Sommige weverondernemers deden, zonder de omweg via de tapijtmakten in Antwerpen en Brugge, rechtstreeks zaken met het buitenland.¹⁸²

De voorstellingen op deze meubeltapisserieën bestonden zowel uit groenwerk, bloemen en fruit als menselijke figuren. De patronen werden geleverd door een aantal lokale kunstenaars. Een belangrijke patroonschilder in de eerste helft van de zestiende eeuw was Laureins Stalpaert. Zijn vader, Heinderic Stalpaert, was een wever. Laureins leverde patronen aan meerdere weefateliers in Oudenaarde. Zijn zoon, Jeronimus Stalpaert, trad in de voetsporen van zijn vader, maar vestigde zich als patroonontwerper in Antwerpen.¹⁸³ Een andere schilder was Gooris Coolaert, hij werd als ontwerper genoemd in een boedelinventaris uit 1536.¹⁸⁴ Mogelijk vervaardigden deze kunstenaars behalve patronen voor wandtapijten ook kleinere patronen voor meubeltapisserieën. Een kunstenaar van wie vaststaat dat hij de patronen voor enkele meubeltapisserieën leverde, is Guillaume Hoste. In 1515 leverde hij het patroon voor een schoorsteenkleed en zes kussens met wapens die door Loy de Wulf in opdracht van het lokale stadsbestuur werden geweven.¹⁸⁵ Ongetwijfeld werd voor de patronen van kussenbladen en rabatten geregeld een beroep gedaan op bestaande ontwerpen voor boorden waaruit fragmenten werden gehaald.

Het groenwerk, niet alleen voor meubeltapisserieën, maar ook voor wandtapijten, besloeg een groot deel van de Oudenaardse productie en droeg in belangrijke mate bij tot de faam van deze stad als centrum van tapijtweefkunst. In 1504 kocht Filips de Schone twaalf bankkleden met groenwerk voor het paleis te Brussel bij Philippe van Horne, voor een bedrag van 100 livres.¹⁸⁶ Ook de bankkleden van Willem Cabillau die in 1520 bij een verdeler in Brugge lagen opgeslagen waren *verdures*. Kussens met groenwerk werden onder meer aangetroffen in de boedel van de wever Jan Wittebroet anno 1560. In hetzelfde jaar waren in het atelier van Vincent van Praet, een andere kleine wever, drie kussens met *verdure* aanwezig. Jan de Neufville had in 1563 zestien kussens met groenwerk in voorraad.¹⁸⁷ Kussens met rozen werden eveneens regelmatig, vaak in grote getale, opgesomd in boedels van wevers en handelaars. Vincent van Praet beschikte in 1560 over maar liefst 60 kussens met rozen. In de boetiek van Henri van Beeringen te Antwerpen, waren er bij zijn overlijden in 1581 elf en een half dozijn kussens met rozen uit Oudenaarde.¹⁸⁸ Behalve kussens met rozen had Van Beeringen ook een dozijn Oudenaardse kussens met fruitvoorstellingen in voorraad. De boedellijst van Philip Weytins, een weverondernemer, uit 1561 vermeldde eveneens zes kussens

¹⁷⁹ VANWELDEN 1999, p. 45.

¹⁸⁰ VANWELDEN 1999, p. 45. De Brugse verdeler van Jooris Rycoert was de weduwe Jacop vanden Houven.

¹⁸¹ VANWELDEN 1999, p. 47.

¹⁸² Pieter Mondekens had bijvoorbeeld handelscontacten in Parijs en Lyon. Pieter Loof verhandelden eveneens tapisserieën in Lyon via Michel de Bruges, Lion de Laube en Jacques Robbins. Rytsaert Dons en Mels van Stanvliet onderhielden betrekkingen met Engeland. VANWELDEN 1999, p. 47.

¹⁸³ Levensdata van Laureins en Jeronimus Stalpaert zijn vooralsnog onbekend.

¹⁸⁴ VANWELDEN 1999, p. 37. De levensdata van Gooris Coolaert zijn niet gekend. Over Jeronimus Stalpaert, zie ook DUVERGER 1986.

¹⁸⁵ VANWELDEN 1999, p. 37. De levensdata van Guillaume Hoste zijn niet gekend.

¹⁸⁶ PINCHART 1878-1884, p. 96.

¹⁸⁷ VANWELDEN 1999, p. 70.

¹⁸⁸ DONNET 1894, p. 37.

met fruit. In dezelfde lijst werden ook 29 kussens met figuren opgetekend.¹⁸⁹ 32 kussens met figuren waren in 1566 aanwezig in de voorraden van de weverondernemer Gillis van den Broucke wiens producten in dat jaar werden in beslag genomen door de overheid omwille van zijn afvallige geloof.¹⁹⁰ Gillis van den Broucke was slechts één van de vele wevers wiens bezittingen in deze periode werden verbeurdverklaard. Reeds in het eerste kwart van de zestiende eeuw had de Reformatie aanhangers gevonden onder de tapisseriewevers te Oudenaarde en omstreken. Van bij het begin stootte dit nieuwe gedachtegoed echter op verzet bij de landelijke overheden. De oplopende religieuze spanningen, de verhoogde graanprijzen en de toenemende werkloosheid in de tapisserienijverheid leidden tot opstanden in 1539.¹⁹¹ Sommige weverondernemers verkozen op dat ogenblik reeds hun activiteiten te verplaatsen. In deze economische onzekere tijden werd de druk op de hervormingsgezinde wevers nog groter door de benoeming in 1545 van Petrus Tillemans, deken van het Sint-Hermes kapittel in Ronse, als Onderinquisiteur voor Vlaanderen. Tillemans liet vele hervormingsgezinde wevers verbannen, gevangenzetten en terechtstellen.¹⁹² In 1566 bereikten de godsdiensttwisten een eerste triest hoogtepunt met de Beeldenstorm. De repressie met de installatie in 1567 van de Bloedraad door de hertog van Alva deed vele wevers vrijwillig of noodgedwongen emigreren naar godsdienstig tolerantere gebieden.¹⁹³ Een groot aantal verkoos zich te vestigen in Antwerpen. Wanneer echter deze stad na een belegering door de Spaanse koninklijke troepen viel in 1585, trokken vele hervormingsgezinde wevers naar de Noordelijke Nederlanden. De godsdiensttroebelen en de verschillende emigratiegolven waren nefast voor de Oudenaardse tapisserieproductie. Tussen 1580 en 1582 zou deze met de helft gedaald zijn, een dieptepunt werd bereikt in 1589.¹⁹⁴ Geloofsmotieven waren wellicht niet de enige redenen die de vele honderden mensen deden besluiten te emigreren, hoewel deze er rechtstreeks of onrechtstreeks aan de basis van lagen. De economische malaise en onzekerheid die deze godsdiensttwisten met zich meebrachten zullen velen tot uitwijking hebben doen besluiten.¹⁹⁵ De emigranten bestonden niet uitsluitend uit leden van de economische elite, de weverondernemers en handelaars. In hun kielzog volgden de vele families die economisch van hen afhankelijk waren. Deze emigranten zorgden voor het ontstaan of het versterken van kleinere en grotere tapisserieateliers in de Noordelijke Nederlanden, Frankrijk, Engeland, de Duitse gebieden en Scandinavië (cf. infra).

Behalve Brussel en Oudenaarde wist ook Edingen in de zestiende eeuw internationale faam te verwerven als productieplaats van tapisserie. Reeds in de vijftiende eeuw bestond in deze stad een tapisserienijverheid. Archiefdocumenten die getuigen van deze eerste lokale productie zijn niettemin uiterst schaars. Uit 1457 is een contract bekend van twee tapisseriewevers uit Edingen, Jan de Doeve en Bartholomeus van der Hage. In dat jaar leverden ze 160 *aunes* tapijtwerk met *verdures* aan een Spaanse handelaar in Antwerpen.¹⁹⁶ In de tweede helft van de vijftiende eeuw moet de productie in Edingen een zekere kwaliteit bereikt hebben, want uit 1479 is een aankoop bekend door aartshertog Maximiliaan van Oostenrijk van 600 *aunes* tapisserie *pour parer deux chambres à l'hostel de Monseigneur*.¹⁹⁷ Ook de markt, opgezet door de weverondernemers en handelaars sinds 1469, getuigde van de bloei van het ambacht.¹⁹⁸ Daarnaast werden bij het begin van de zestiende eeuw ook nog steeds tapisserieën uit Edingen verhandeld op de Antwerpse tapijtmarkt. Zo verkocht in 1508

¹⁸⁹ VANWELDEN 1999, p. 70.

¹⁹⁰ PINCHART 1878-1884, p. 101. Van Gelder neemt deze boedellijst over in zijn publicatie maar dateert deze 1568. Zie VAN GELDER 1973, p. 621.

¹⁹¹ VANWELDEN 1999, p. 63. In 1538 werd op de Antwerpse tapijtmarkt een partij Oudenaardse wandtapijten in beslag genomen omdat ze niet zouden hebben voldaan aan kwaliteitsvereisten omtrent gebruikte verfstoffen. De landvoogdes Maria van Hongarije verbood daarop de nieuwe aanvoer van Oudenaardse tapisserieën waardoor vele honderden wevers werkloos werden. GÖBEL 1923, p. 466.

¹⁹² VANWELDEN 1999, p. 59.

¹⁹³ VANWELDEN 1999, p. 61.

¹⁹⁴ VANWELDEN 1999, p. 61.

¹⁹⁵ VANWELDEN 1999, p. 65.

¹⁹⁶ DELMARCEL 1980, p. 7.

¹⁹⁷ DESTREE 1900, p. 6.

¹⁹⁸ DELMARCEL 1980, p. 7.

Arnould de Messe, een wever uit Edingen, via Antwerpen acht tapisserieën aan een zekere Henry van der Sprot.¹⁹⁹

In 1513, verleende de heer van Edingen, Filips van Kleef-Ravenstein, statuten aan de weverscorporatie. Onder meer werd in deze statuten gestipuleerd dat elke tapisserie gelood diende te worden met het wapen van de stad en de letter E.²⁰⁰ De eerste materiële getuigen die met zekerheid aan dit weefcentrum kunnen worden toegewezen dateren van 1528. In dat jaar werd Hendrik van Lacke belast met het weven van een aantal wandtapijten met groenwerk en wapens voor Margaretha van Oostenrijk, bestemd voor haar grafkerk in Bourg-en-Bresse. Van deze bestelling worden twee wandtapijten bewaard in het *Museum voor Sierkunsten* in Budapest.²⁰¹ Enkele jaren voordien, in 1523, had Laurent Flaschoen van de prinses een gelijkaardige opdracht gekregen om twaalf wandtapijten met groenwerk en haar wapenschild te weven (cf. supra). Tapisserieën met groot groenwerk, zoals de zogenaamde *koolbladverdures*, vormden wellicht een aanzienlijk deel van de productie uit Edingen, maar zulke patronen werden ook in andere tapijtweefcentra geweven. Frequent vormden grootbladige *verdures* de achtergrond van wapenschilden. Het is niet uitgesloten dat Margaretha van Oostenrijk voor het weven van enkele bankkleden beroep deed op wevers uit Edingen, en dat deze kleden *koolbladverdures* met wapens waren (cf. supra). Net als in Brussel werden er immers in Edingen meubeltapisserieën geweven. In het Stadsmuseum te Tallinn in Estland worden twee zeldzame meubeltapisserieën bewaard uit 1547 met voorstellingen van *Het Leven van Salomon*. Beide stukken werden in 1547 te Edingen vervaardigd voor het stadhuis van Tallinn.²⁰² Naar alle waarschijnlijkheid zijn het rugkleden, bestemd om, net als in de Nederlanden, de gestoelten van de schepenen aan te kleden. Zulke rugkleden werden in Edingen ook nog geweven in de tweede helft van de zestiende eeuw. Bij de plundering van het Antwerpse *tapissierspand* in 1576 werden uit de boetiek van Amant Vrancx twee *spolières verdure*, rugkleden met groenwerk, gestolen die waren geweven door Nicolas de Dobbeleer.²⁰³ Het archiefdocument waarin de diefstal uit de boetiek van Vrancx wordt beschreven, maakt verder melding van *beaucoup d'autres pièces, portes et coussins, tant figures que verdures et provenant toutes des ateliers de Bruxelles et d'Enghien*.²⁰⁴ Hiertussen bevonden zich onder meer nog vijf rugkleden met groenwerk geweven bij Digne Rousseau uit Edingen.²⁰⁵ Ook verscheidene Edingse kussens werden onvreemd. In kwaliteit en waarde werden deze kussens gelijkgesteld met die uit Brussel. In de boedellijst van Henri van Beeringen werd aan Edingse kussens met fruit een waarde toegekend van 8 florijnen per stuk, dezelfde als aan kussens uit Brussel. Van Beeringen had een achttiental van zulke kussens in zijn bezit.²⁰⁶ De Edingse productie was doorgaans van goede kwaliteit. Volgens een lokale wever Nicolaas Hellinck, kon de kwaliteit van Edingen aan die van Brussel tippen,²⁰⁷ al moeten zulke uitspraken steeds met een korrel zout worden genomen. De gelijke waarde die aan de kussens uit beide centra werd gegeven, wijst wel op een kwalitatieve gelijkwaardigheid wat dat specifieke onderdeel van de productie betrof. Het is spijtig dat in de ordonnantie uit 1553 aangaande het *tapissierspand* in Antwerpen geen specifieke belastingen werden opgesomd voor tapisserieën uit Edingen. Die waren er wel voor Brussel en Oudenaarde. Voor wandtapijtreksen uit Brussel met een oppervlakte van 60 tot 100 *aunes* diende een bijdrage van 1 *sous* betaald te worden ter vergoeding van de vier bewakers die in het pand waren aangesteld. Voor een gelijkaardige reeks uit Oudenaarde bedroeg deze een halve *sous*. Interessant is ook de aparte opgave van de belasting voor tafelkleden. Die werd vastgesteld op 1 oert voor elk dozijn.²⁰⁸ Deze aparte belasting wijst op het groeiende aandeel van de tafelkleden in het aanbod en de verkoop. Omtrent de aard van de tafelkleden zegt dit evenwel niets. Deze kunnen zowel in tapisserie, in knooptapijt of in *carpet* zijn geweest.

¹⁹⁹ SOIL 1894, p. 303.

²⁰⁰ DELMARCEL 1980, p. 7 ; en DELMARCEL 1999, p. 170.

²⁰¹ DELMARCEL 1999, p. 170.

²⁰² DELMARCEL 1999, p. 170.

²⁰³ DESTREE 1900, p. 33.

²⁰⁴ DONNET 1894, p. 11.

²⁰⁵ DONNET 1894, p. 11.

²⁰⁶ DONNET 1898, p. 47.

²⁰⁷ DELMARCEL 1999, p. 170.

²⁰⁸ DONNET 1894, p. 5.

Behalve tapisserieën vervaardigden sommige tapisseriewevers in Edingen wellicht ook andere gewezen stoffen en dit zorgt nu en dan voor problemen bij de interpretatie van de bronnen. Destrée vermeldde een bedgarnituur in tapisserie uit Edingen in het *hôtel* van graaf de Lalaing in Brussel in 1564. De omschrijving in de boedelinventaris luidde: *noeuf pièches de tapis a tout des roses rouges, et trois coussins de mesme, tout en soye d'Enghien; un ciel, quatre goutières, un couventoir et un banquier du mesme*.²⁰⁹ Dient het begrip *tapis* in enge zin, dus als tapisserie, geïnterpreteerd te worden, of moet het daarentegen in de ruimere betekenis van wandbehangsel begrepen te worden? De zinsnede *tout en soye d'Enghien* kan al evenmin klaarheid brengen en zou strikt genomen geïnterpreteerd kunnen worden als Edingse zijde. De kans dat het een zijden behangsel was, is niet gering. Gommar de Briefer en Jean Serfuge, oorspronkelijk afkomstig uit Edingen, en na een periode in Antwerpen te hebben doorgebracht, teruggekeerd in hun geboortestad, werden in een document uit 1624 omschreven als *ouvrier de velours, satin en haulte lice*.²¹⁰ De combinatie van het weven van zijdestoffen en tapisserie was niet ongewoon. Bij een Doornikse *hautelisseur* bevond zich in 1568 *une ostille chargée d'un satin*, een weefgetouw waarop een satijn werd geweven.²¹¹

Doornik bleef in de eerste helft van de zestiende eeuw een zekere rol spelen als tapijtwoefcentrum, maar moest gaandeweg steeds meer aan belang inboetten. Doorheen de zestiende eeuw werden er nog verschillende grote figuratieve reeksen geweven, maar in kwantiteit en kwaliteit konden de tapisserieën doorgaans niet meer wedijveren met de Brusselse productie. Soms werden voor de historietapijten oudere patronen uit Brussel gebruikt.²¹² De vroegste sporen voor de productie van meubeltapisserieën in de zestiende eeuw dateren van 1510. In dat jaar bestelde keizer Maximiliaan een wandtapijtreeks van acht stuks met *De Triomfen van Julius Caesar* en een tweede reeks van een onbekend aantal *de toutes choses plaisantes de chasse, vollerie et autrement*. Bij deze tweede reeks hoorden zes bankkleden met identieke voorstellingen.²¹³ Beide reeksen werden aangekocht bij Arnould Poissonnier. De boedellijst bij het overlijden van deze handelaar telde verscheidene historiereeksen en meerdere kleine meubeltapisserieën. Zo bezat Poissonnier bij zijn dood onder meer drie rugkleden met een oppervlakte van 66 *aunes*, en een onbekend aantal rabatten met een totale oppervlakte van 45 *aunes*.²¹⁴ Een ander archiefdocument, daterend uit 1516, vermeldde een Doorniks bankkleed met bloeiende plantjes en dieren, *menues verdures à bestes*.²¹⁵ Verder werden drie kussens met voorstellingen van *Hercules* aangetroffen in een document uit 1540.²¹⁶ In hetzelfde jaar werden vanuit Doornik nog zes bankkleden verstuurd naar een handelaar in Parijs.²¹⁷ Net als in de andere Nederlandse tapijtwoefcentra werden ook in Doornik groenwerktapisserieën met wapens vervaardigd. In 1539 werd een aantal van zulke *verdure*-tapijten geweven, evenals vier rabatten met het motief van de wildeman en wapenschilden.²¹⁸ Misschien waren sommige van deze tapisserieën grootbladige *verdures*. In een document uit 1516 was er al sprake van twee stukken met *grande verdure*.²¹⁹ Ook is het mogelijk dat *grande* tegengesteld was aan *menue* en dat de bloeiende planten in plaats van op klein, op groot formaat werden geweven. In het testament van Johan Ballinck, een tapisseriehandelaar, circa 1549, werden behalve wandtapijten, nog enkele rugkleden, rabatten, tafelkleden en kussenbladen opgesomd.²²⁰ En Peter Drosset, genaamd Martin, vervaardigde in de loop van de jaren 1569-1570 verscheidene tapisserieën met het koninklijke

²⁰⁹ DESTREE 1900, p. 36.

²¹⁰ DONNET 1898, p. 47.

²¹¹ VAN GELDER 1973, p. 32.

²¹² DELMARCEL 1999, p. 166.

²¹³ PINCHART 1878-1884, p. 78.

²¹⁴ SOIL DE MORIAME 1912, pp. 191-192. De datum van het overlijden van Arnould Poissonnier wordt door Soil de Moriamé niet vermeld. Verder vermeldde de inventaris nog vijf rabatten, goed voor 3 *aunes*. Om welk type rabatten het gaat, is niet duidelijk.

²¹⁵ SOIL DE MORIAME 1912, p. 199. Vele archiefdocumenten die door Soil de Moriamé in zijn publicatie werden geciteerd en zich in het stadsarchief bevonden, werden vernietigd. Details over deze geciteerde archivalische bronnen zijn bijgevolg niet meer te verifiëren.

²¹⁶ SOIL DE MORIAME 1912, p. 200.

²¹⁷ SOIL 1894, p. 307.

²¹⁸ SOIL DE MORIAME 1912, p. 200.

²¹⁹ SOIL DE MORIAME 1912, p. 199.

²²⁰ GÖBEL 1923, p. 259.

wapen van Spanje en het wapen van Doornik, en enkele bankkleden met het embleem van de Doornikse toren.²²¹ Bankkleden met het stadswapen werden ook geweven door Pierre Du Moulin. In 1592 verkocht hij nog zulk een stuk aan de stedelijke autoriteiten.²²² De meubeltapisserieën die in de zestiende eeuw in Doornik werden geweven, waren in aard en in voorstelling niet wezenlijk verschillend van de overige weefcentra in de Nederlanden. Net als in die andere plaatsen werden er bankkleden, kussens, rugkleden, rabatten en tafelkleden geweven. Een opvallende vaststelling met betrekking tot de weefcentra die tot hiertoe werden besproken, uitgezonderd Oudenaarde, is het ontbreken van enige vermeldingen van tapisserie bedspreien in de gepubliceerde archivalische bronnen waar het verkoopsovereenkomsten en inventarissen van tapisserievoorraden betreft, terwijl zulke stukken wel op regelmatige basis terugkeren in private boedelinventarissen. Is dit een wat ongelukkig toeval, of werden tapisserie bedspreien hoofdzakelijk in Oudenaarde en Brugge (cf. infra) geweven. Of zijn het misschien de tapisserieën van kleiner formaat die nu en dan, en zonder verdere aanduiding van bestemming in deze voorraden worden vernoemd?

Ook in Brugge bestond de productie van meubeltapisserieën in de zestiende eeuw voornamelijk uit bankkleden en kussens, aangevuld met rugkleden, schoorsteen-, buffet- en tafelkleden. In twee bewaarde archiefdocumenten werden twee tapisserie bedspreien ook als zodanig omschreven. In het eerste document dat dateert uit 1519, werden zes spreien vernoemd. De andere bron sprak van één *tapytse saerge*.²²³ De voorstellingen op deze spreien zijn spijtig genoeg niet gekend. Tot de belangrijkste patronen die in Brugge werden geweven behoren de *millefleurs*, te identificeren met de eigentijdse omschrijving van *menues verdure*s (cf. supra). Bij de tapisserieën die Margaretha van Oostenrijk in 1509 in Brugge aankocht, waren er onder meer twee stuks *menues verdure*s,²²⁴ al dient gezegd dat niet vaststaat of deze tapisserieën effectief in Brugge werden vervaardigd. In de betalingsakte was ook sprake van acht wandtapijten met wapens. Duverger schreef deze nu nog deels bestaande wapentapisserieën aan Brugge toe. Tegen een achtergrond van bloeiende planten met vogels bevindt zich centraal het wapen van Margaretha van Oostenrijk met haar devies *Fortune Infortune Fort Une*.²²⁵ Er is nog een aantal andere tapisserieën met wapens op een achtergrond van *millefleurs* bewaard gebleven. Vooral het type met centraal een bloemen- en vruchtenkrans of een cartouche met hierin een landschap, al dan niet met een wapen, tegen een veld van bloemen, wordt als kenmerkend voor Brugge beschouwd. Deze tapisserieën waren in het bijzonder geliefd bij de Italiaanse adellijke cliëntèle.²²⁶ Een belangrijke bestelling van tapisserieën met groenwerk dateerde uit 1528-1529. In die periode werden bij de wever/handelaar Antheonis of Antoon Segon, wandtapijten, kussens, bankkleden en een deurvoorhang besteld voor de Schepenzaal van het Brugse Vrije, goed voor 117 ellen. Interessant om aan te stippen is de tapisserie deurvoorhang. De patronen werden geleverd door Willem de Hollander en Lanceloot Blondeel (1498-1561 of 1581).²²⁷ Deze laatste kunstenaar trad in 1543-1544 opnieuw als ontwerper voor Antoon Segon op. Samen met Joos van der Beke ontwierp hij toen het patroon voor een schouwgarneet.²²⁸ Een andere bestelling van meubeltapisserieën door een stedelijke overheid dateerde uit 1569. Toen bestelde de schepenen van Oudenburg bij Pieter Mabure zes kussens.²²⁹ Reeds in 1513 en 1534 had de stad Oudenburg bestellingen voor meubeltapisserieën in Brugge geplaatst. Toen kocht ze telkens een tapisserie kleed om op het buffet in de vierschaar te leggen.²³⁰ Een belangrijke zending van tapisserie kussens uit Brugge vond plaats in 1577 toen een aantal kooplieden tezamen 64 kussens opstuurde.²³¹ Nog interessant om te vermelden is Jacob Crayloot,

²²¹ GÖBEL 1923, p. 262.

²²² GÖBEL 1923, p. 262.

²²³ VERSYP 1954, p. 229.

²²⁴ VERSYP 1954, p. 183.

²²⁵ In 1956 was één van deze wandtapijten in het bezit van de antiquairs Stora te Parijs. Op 4 december van dat jaar werd het bij de Galerie Charpentier te Parijs verkocht. DUVERGER 1987, p. 84.

²²⁶ DELMARCEL 1999, p. 181.

²²⁷ VERSYP 1954, p. 229. De levensdata van Willem de Hollander zijn niet gekend.

²²⁸ VERSYP 1954, p. 229. De levensdata van deze kunstenaarontwerper zijn niet gekend.

²²⁹ DUVERGER 1987, p. 67.

²³⁰ DUVERGER 1987, p. 67.

²³¹ VERSYP 1954, p. 221.

een wever die behoorde tot een geslacht van wevers/handelaars. Vóór 1576 leverde Craylout achttien tapisserie kussens en twaalf wandtapijten aan het Sint-Donaaskapittel van Brugge.²³² Wellicht hadden vele kussens uit Brugge voorstellingen van *millefleurs*. Behalve deze *millefleurs* werden er ongetwijfeld ook kussens geweven met voorstellingen van bloempotten, boeketten en vruchtengroepen zoals deze ook in de boorden van de Brugse wandtapijten worden aangetroffen. Ook rugkleden werden in de tweede helft van de zestiende eeuw nog in Brugge. Een zekere Pieter Tack leverde in 1558 bijvoorbeeld 21 stuks, en in het daaropvolgende jaar zestien stuks.²³³ De voorstellingen ervan zijn niet gekend.

Brugge kende een lange traditie in het weven van meubeltapisserieën. Op het gebied van het weven van wapens op een ondergrond van bloemen hadden de Brugse wevers reeds in de tweede helft van de vijftiende eeuw een stevige reputatie weten op te bouwen. De opdracht voor het weven van 51 rugkleden met zulke patronen voor Lionello d'Este in 1447 was ongetwijfeld één van de belangrijkste opdrachten ter zake (cf. supra). In de zestiende eeuw bleef dit basisontwerp behouden en aan de nieuwe renaissancestijlkenmerken aangepast. Een omvangrijk deel van de Brugse meubeltapisserieën, zoniet het meest omvangrijke, bestond wellicht uit dit beproefde en succesvolle model (afb. 13). Soms kon de kwaliteit van de Brugse tapisserieën wedijveren met die van de Brusselse, maar doorgaans waren de tapisserieën toch iets grover van textuur en iets minder verfijnd van ontwerp. Ook het materiaalgebruik verschilde grondig met Brussel. Het overvloedige gebruik van goud- en zilverdraad zo eigen aan de vorstelijke Brusselse productie, was niet aan deze ateliers besteed. Wel werden nog in niet onbelangrijke mate rode tinten gebruikt. De duurste en meest kleurvaste rode garens werden verkregen met cochenille, een pigment van organische oorsprong. Het vegetale meekrap was goedkoper en werd vaker gebruikt in goedkopere tapisserieën zoals die in Brugge maar bijvoorbeeld ook in Oudenaarde werden geweven. Uitzonderlijk werd in Brugge reeds in de zestiende eeuw cochenille gebruikt.²³⁴

Terwijl op basis van verschillende documenten betreffende de handelsactiviteiten in het Antwerpse *tapissierspand* een beeld kan worden gevormd van de aard en de kwaliteit van de productie van verschillende andere weefcentra in de Nederlanden, is de situatie van de Antwerpse tapisserienijverheid zelf in de zestiende eeuw daarentegen nagenoeg onbekend. Slechts een beperkt aantal zestiende-eeuwse wandtapijten kan momenteel met zekerheid aan Antwerpen worden toegeschreven.²³⁵ Wel is een groot aantal namen bekend van wevers en handelaars die in de stad gevestigd waren. Sommigen waren emigranten uit andere weefcentra zoals Brussel, Edingen, Oudenaarde en Doornik.²³⁶ Uit Brussel kwamen bijvoorbeeld Peter van Uden, Michiel de Bos en Joost van Herzele.²³⁷ Van Michiel de Bos en Joost van Herzele zijn enkele wandtapijten van bijzondere hoge kwaliteit bewaard.²³⁸ De oorzaak voor de emigratie van deze wevers en handelaars was divers. Naast economische waren er godsdienstige redenen. Sommige inwijkelingen uit Oudenaarde en Doornik waren hervormingsgezind en verkozen na troebelen in hun geboortestreek naar Antwerpen uit te wijken.²³⁹ Zeker met de aanwezigheid van deze wevers afkomstig uit centra die onweerlegbaar meubeltapisserieën weefden, is er geen reden om niet aan te nemen dat er ook in Antwerpen meubeltapisserieën werden gemaakt. Tussen de tientallen kussens die in de Antwerpse boedelinventarissen worden teruggevonden, was ongetwijfeld een aantal van lokale makelij. Na de val van Antwerpen in 1585 zagen vele Antwerpse hervormingsgezinde tapisseriewevers en -handelaars zich genoodzaakt uit te wijken. Een groot deel van hen verkoos zich te vestigen in de Noordelijke Nederlanden. Eén van hen was François Aertsz Spiering die een atelier opzette in Delft. Tot de

²³² DUVERGER 1987, pp. 64, 67.

²³³ VERSYP 1954, p. 230.

²³⁴ WOUTERS 1987, p. 520.

²³⁵ Zie hiervoor DELMARCEL 1999, pp. 176-180.

²³⁶ De namen van een aantal inwijkelingen werden opgenomen in de publicatie van Donnet. Zie DONNET 1898, onder meer pp. 36, 46-47, 53.

²³⁷ DELMARCEL 1999, p. 177.

²³⁸ Het Rijksmuseum in Amsterdam bezit bijvoorbeeld een wandtapijt met grotesken uit het atelier van Joost van Herzele.

Zie hiervoor HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, cat.nr. 33, pp. 110-113. De *Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser* in München heeft een schitterende *Hercules*-reeks van het atelier van Michiel de Bos.

²³⁹ DONNET 1898, p. 53.

vroegste getuigenissen van zijn productie behoort een reeks meubeltapisserieën die hij in 1591 weefde in opdracht van het plaatselijke stadsbestuur (cf. infra).

In de Zuidelijke Nederlanden waren in de zestiende eeuw behalve deze grotere weefcentra nog enkele kleinere centra van tapijtweefkunst actief. Hun productie was van lage tot middelmatige kwaliteit en kenmerkte zich door goedkopere grondstoffen, eenvoudige patronen en grove textuur. Dit liet een relatief lage prijs toe waardoor deze tapisserieën binnen het bereik lagen van een bredere klantenkring. Ze werden net als de kostbare tapisserieën hoofdzakelijk te koop aangeboden op de Antwerpse tapijtmarkt en waren grotendeels bestemd voor de minder rijke burgerij en clerus, die steeds vaker hun interieurs versierden met één of meerdere tapisserie kussens of een bedsprei (cf. supra). Zo kende de Brabantse stad Diest in de zestiende eeuw een zekere tapisserienijverheid en was, rekening houdende met de vermeldingen in de archivalia, voornamelijk bekend omwille van de productie van kleinere tapisserieën zoals kussens. Om een wat onduidelijke reden werd in een ordonnantie uit 1552, met betrekking tot de inrichting van het Antwerpse *tapisseriespand*, beslist, dat in tegenstelling tot de tapisserieën van de overige centra die in Antwerpen verhandeld werden, de stukken uit Diest nog wel in woningen van particulieren te koop mochten worden aangeboden en dit nog gedurende de periode van één jaar.²⁴⁰ De tapisseriehandelaar Henri van Beeringen had een vrij grote voorraad kussens uit Diest. Wellicht maakte de lage prijs hen aantrekkelijk voor een ruim publiek. Een dozijn kussens met figuren werd geschat op 9 florijnen, terwijl één kussen uit Brussel makkelijk 8 florijnen kostte. In de winkel van Van Beeringen lagen drie dozijn Diestse kussens met figuren opgeslagen.²⁴¹ Andere plaatsen in de Zuidelijke Nederlanden waar in de zestiende eeuw op kleinere schaal tapisserieën werden vervaardigd, en die voornamelijk vanuit archivalische bronnen gekend zijn, waren Gent, Geraardsbergen, Leuven, Sint-Truiden, Rijsel, en Tienen.²⁴²

De Noordelijke Nederlanden

In de zestiende eeuw ontstonden de eerste tapisserieweverijen in de Noordelijke Nederlanden. Hun productie is voor een groot deel gekend door de bestellingen van lokale overheden. Vaak betrof het bestellingen van meubeltapisserieën, meestal kussens. Van Ysselsteyn schreef het oudste atelier toe aan Willem Andriesz de Raedt, een uitgeweken Brusselse wever die sinds juni 1541 poorter was van Leiden.²⁴³ In 1568 leverde De Raedt zeven kussenbladen voor het stadsbestuur van Amsterdam. Zes kussens droegen het wapen van de stad Amsterdam, één het wapen van de provincie Holland.²⁴⁴ Enig belang kreeg de nijverheid in de Noordelijke Nederlanden pas in het laatste kwart van de zestiende eeuw toen verscheidene wevers uit de Zuidelijke Nederlanden omwille van de godsdienststroebelen en de economische malaise verkozen uit te wijken.²⁴⁵ Een belangrijk aantal wevers, gezellen, leerknappen en hun gezinnen kwamen in Gouda terecht. Juiste aantallen zijn moeilijk te achterhalen maar het betrof al gauw vele tientallen.²⁴⁶ De overgrote meerderheid was afkomstig uit Oudenaarde, op zekere afstand gevolgd door Antwerpen, Gent en Brussel. Van een honderdtal tapisseriewevers is de woonplaats in Gouda gekend. Opvallend

²⁴⁰ DONNET 1894, pp. 4-5. Kunnen redenen van kwaliteit of kwantiteit hieraan ten grondslag hebben gelegen? Ongetwijfeld speelden economische overwegingen een rol bij die beslissing. Wellicht was het belangrijker om in eerste instantie de verkoop van de prestigieuze Brusselse tapijten en de aantrekkelijke Oudenaardse tapijten te centraliseren en onder controle te krijgen, alvorens de aandacht te richten naar de minder kostbare tapisserieën uit Diest.

²⁴¹ DONNET 1898, p. 48.

²⁴² Zie hiervoor onder meer DELMARCEL 1999.

²⁴³ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 51.

²⁴⁴ GÖBEL 1923, p. 530.

²⁴⁵ De emigratie van Vlaamse en Brabantse wevers deed in verschillende landen in Europa een tapisserienijverheid ontstaan of ondersteunde de reeds bestaande ateliers. Een bijzonder interessante publicatie hieromtrent zijn de akten van het colloquium, gehouden in Mechelen, in 2000, waar voor verschillende Europese landen de immigratie van Zuid-Nederlandse wevers wordt toegelicht, evenals hun productie. Zie DELMARCEL 2002. Er wordt geopteerd om in dit proefschrift in de eerste plaats aandacht te schenken aan een aantal van deze emigrerende wevers van wie uit gepubliceerde archivalische bronnen is gebleken dat zij onder meer meubeltapisserieën weefden. Daarbij gaat de aandacht uit naar de Noordelijke Nederlanden en Frankrijk. Vlaamse wevers emigreerden in de loop de zestiende eeuw echter ook naar Engeland, Italië, Denemarken en Zweden.

²⁴⁶ Voor een benadering van de bevolkingsaanwas in Gouda door de emigranten, uitgedrukt in tabellen, zie VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 106.

is dat zij zich vestigden in de nabijheid van kloosters die gebruikt werden als ateliers.²⁴⁷ Zij werkten zelden of nooit in eigen naam, maar weefden voor de groothandel. Over hun activiteiten is al bij al weinig bekend.²⁴⁸ Tot de belangrijkste wevers behoorde Joris de Pottere. In 1584 leverde hij vier kussens aan het stadsbestuur voor een totaalbedrag van 24 florijnen, dus 6 florijnen per kussen.²⁴⁹ Een andere wever Jan Rufelaer leverde in 1594 nog twaalf kussenbladen met het Goudse stadswapen, voor een prijs van 7 guldens 10 stuivers het stuk. Het jaar daarop werd hij betaald voor de levering van een *comptoirdeet* voor de burgemeesterstafel ter waarde van 126 gulden, en voor acht kussenbladen, elk ter waarde van 9 gulden.²⁵⁰

In de buurt van Amsterdam, in Schoonhoven, ontstond in de tweede helft van de zestiende eeuw ook een bescheiden tapisserienijverheid die in eerste instantie kleinere meubeltapisserieën weefde. Omstreeks 1580 dook Jan Jansz de Buck op als wever van kussenbladen. In de jaren 1581 en 1585 leverde hij telkens twaalf kussens met het Amsterdamse stadswapen, voor een prijs van 5 gulden het stuk. Ook is van hem uit 1587 een levering bekend van achttien kussens met het Amsterdamse stadswapen, goed voor 5 gulden 5 stuivers het stuk.²⁵¹ In de volgende jaren werden nog tientallen kussens aan de stad Amsterdam geleverd door de zoon van Jan Jansz, Gerrit Jansz de Buck. In 1598 kreeg hij de opdracht voor het weven van twaalf kussens met stadswapens voor een totaalbedrag van 100 gulden.²⁵² Initiatieven om de tapisserienijverheid verder te promoten werden omstreeks 1600 genomen door het stadsbestuur van Schoonhoven die dat jaar een terrein toewees aan Jacques Nauwincx wiens atelier in het eerste kwart van de zeventiende eeuw een zekere productie kende.²⁵³

In het laatste decennium van de zestiende eeuw vestigde François Aertsz Spiering zich te Delft. Hij was de zoon van Arent Spierinx, burgemeester van Antwerpen, waar François in 1551 werd geboren. In Delft zou zijn bedrijf uitgroeien tot het belangrijkste tapisserieatelier in de Noordelijke Nederlanden. Vrij vlug na zijn vestiging in de stad, in 1591, kreeg hij van de Staten Generaal der Nederlanden de opdracht voor het weven van kussens, stoelbekledingen en tafelkleden ter aankleding van hun nieuwe kwartier, goed voor een totaalbedrag van £ 438-8-9.²⁵⁴ De voorstellingen op de tapisserieën zijn niet gekend, maar wellicht betrof het wapens. Opgemaakte stoelen met een tapisserie meubelbekledingen waren bij het einde van de zestiende eeuw nog betrekkelijk zeldzaam (cf. infra). Vanaf 1592 werd het Sint-Agnietenklooster bij de Oostpoort de woon- en werkplaats van François Spiering. In tegenstelling tot vele kleinere meesters beperkte Spiering zich niet tot het weven van meubeltapisserieën. In 1592 kreeg hij van de Engelse admiraal Charles Howard de opdracht voor het weven van een wandtapijtserie met voorstellingen van *De Zeeslag tussen de Engelsen en de Spanjaarden*, en verder nog voor zes wandtapijten met wapens. De uitstraling van Spierings ateliers werd bekrachtigd door de levering van 36 wandtapijten aan Hendrik IV koning van Frankrijk in 1600.²⁵⁵ Behalve Spiering waren in Delft nog enkele kleinere wevers actief, voornamelijk afkomstig uit Brussel,²⁵⁶ die zich waarschijnlijk voor een deel toediepten op het weven van kussens voor overheid en private cliëntèle.

Ook in Middelburg vestigde zich in de late zestiende eeuw een wever uit Brussel die voordien enige tijd in Delft had verbleven. Midden de jaren 1590 zou Jan de Maecht met zijn beide zoons, Hendrik en Laurens een atelier openen in het Cellebroersklooster in Middelburg dat hem door de stedelijke overheid ter beschikking werd gesteld. Ook De Maecht weefde meubeltapisserieën. In

²⁴⁷ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 1, p. 107. Deze kloosters waren opgeheven met de Reformatie.

²⁴⁸ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 1, p. 108.

²⁴⁹ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 1, p. 108.

²⁵⁰ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 2, p. 50.

²⁵¹ GÖBEL 1923, p. 530.

²⁵² GÖBEL 1923, p. 530.

²⁵³ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 1, p. 123.

²⁵⁴ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 1, p. 68.

²⁵⁵ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 1, p. 77.

²⁵⁶ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 1, p. 68.

1590 had hij nog twaalf kussenbladen geweven in opdracht van de stad Delft voor een totaalbedrag van 66 gulden.²⁵⁷

II.2.2. Frankrijk

Net als in de Nederlanden waren in verschillende Franse steden en regio's kleinere weefateliers actief. In de productiecentra die reeds actief waren in de vijftiende eeuw, bleef doorgaans een zekere weefactiviteit bestaan. Tapisserieën, namen van wevers en plaatsen van productie worden genoemd in archivalische bronnen van uiteenlopende aard: boedelbeschrijvingen, rekeningen, akten betreffende erfenissen, legaten, verkoop en aankoop.

In Parijs waren in de zestiende eeuw een aantal tapisserieweefstoelen werkzaam. Nicolas en Pasquier Mortaigne leidden er in het eerste kwart van die eeuw bijvoorbeeld enkele werkplaatsen. In het midden van die eeuw werd Pierre du Lannoy een aantal keren vernoemd in officiële stukken. In 1547 leverde hij twee bedhemels met rabatten aan twee goudsmeden (cf. supra). Ook als leverancier van tapisserie schabrakken genoot hij een zekere bekendheid.²⁵⁸ In 1548 bijvoorbeeld kocht Margaretha van Frankrijk, de zuster van de Franse koning, 22 tapisserie schabrakken bij hem. Andere klanten waren de graaf de Tavannes en Charles du Bec, heer van Boury. Beiden deden respectievelijk in 1551 en 1554 een beroep op Du Lannoy voor de levering van schabrakken.²⁵⁹ Naast schabrakken en meubeltapisserieën vervaardigde Du Lannoy ook wandtapijten. In 1552 weefde hij bijvoorbeeld een reeks van zes stuks voor de kardinaal de Bourbon, aartsbisschop van Sens. In dezelfde periode lagen ook een aantal wandtapijten op de getouwen voor de hertoginweduwe de Guise.²⁶⁰ Zijn cliëntèle behoorde tot de hoge Franse adel en doen vermoeden dat Du Lannoy een meer dan behoorlijke kwaliteit afleverde. De productie van tapisserie schabrakken blijkt voor de Parijse tapisseriewevers een regelmatige bron van inkomsten te zijn geweest. Girard Laurens, Guillaume Torcheux en Pierre Blasse werkten in 1549 samen aan een dringende opdracht, namelijk de levering van achttien schabrakken voor de kardinaal van Lotharingen. De stukprijs bedroeg 16 livres.²⁶¹ Ook deze wevers vervaardigden naast schabrakken andere tapisserieën. De zoon van Pierre Blasse, tevens Pierre genaamd, had zijn atelier in het *hôtel de Sens*, de Parijse stadsresidentie van de aartsbisschop van Sens. Naast schabrakken weefde hij ook wandtapijtreksen en meubeltapisserieën. Op 31 maart 1571 krijgt Blasse de opdracht van notaris Hannequin voor het weven van een bedgarnituur, bestaande uit vier stuks, misschien een bedhemel of een -sprei en drie rabatten. De voorstelling zou hebben bestaan uit médaillons met hierin scènes uit *Het Leven van Tobias*,²⁶² een typisch renaissance basisschema dat onder meer bekend is uit Brugse *millefleurs*. De prijs van het garnituur werd vastgesteld op 61 livres 12 sols. Het contract vermeldde in detail de eisen die aan de wever werden gesteld. Zo diende geel, blauw en groen zijdegaren te worden aangewend om de kleuren te doen oplichten. Göbel maakte terecht de vergelijking met het kleurenpalet van de ateliers in Oudenaarde en het Franse Aubusson. Het gebruik van het kostbare cochenillerood was blijkbaar ook in de Parijse ateliers beperkt. Uit de archivalia blijkt overigens dat de Parijse ateliers, kleine bedrijfjes waren. Dat drie wevers samen moeten werken om achttien schabrakken te weven, is hiervoor al een aanwijzing. De kleinschaligheid wordt bevestigd in de boedelinventaris van Pierre Blasse senior, die bij zijn overlijden in 1550 slechts over twee getouwen beschikte.²⁶³ De financiële draagkracht van deze ateliers zal niet bijzonder groot zijn geweest. De hoge kapitaalinput in patronen en grondstoffen maakte product- en materiaalkeuzes noodzakelijk. De toespitsing op een bepaald type, met een beperkt aantal kleuren en motieven bood meer zekerheid. De cliëntèle van de Parijse wevers bestond in hoofdzaak uit de hoge adel die in de nabijheid van het Franse koninklijke hof resideerde of er rechtstreeks aan verbonden was. Ze deed voornamelijk voor kleinere weefopdrachten een beroep op de lokale tapisserienijverheid. Nu en dan zijn er bestellingen van niet-lokale overheden bekend. In

²⁵⁷ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 58.

²⁵⁸ GÖBEL 1928, p. 27.

²⁵⁹ GÖBEL 1928, p. 27.

²⁶⁰ GÖBEL 1928, p. 27.

²⁶¹ GÖBEL 1928, p. 29.

²⁶² GÖBEL 1928, p. 30.

²⁶³ GÖBEL 1928, p. 30.

1585 werd Pierre du Moulin belast met het weven van heraldische wandtapijten en een assorterend tafelkleed voor de raadszaal van de Bretonse staatsraad in Nantes.²⁶⁴ De voorstelling op het tafelkleed bestond voor de ene helft uit lelies en voor de andere helft uit hermelijnen en had in tegenstelling tot de wandtapijten geen boorden. De wever verbond zich het tafelkleed te weven naar het patroon dat hem door de opdrachtgever werd aangeleverd en door hem was ondertekend ter goedkeuring. Het patroon voor het tafelkleed en de wandtapijten werd gemaakt door een zekere Robert Paigné, een schilder uit Parijs die hiervoor 8 livres ontving.²⁶⁵ Het contract met Du Moulin stipuleerde verder dat voor het weven van de tapisserieën de fijnste wol werd gebruikt die voorhanden was na *sayette*.²⁶⁶ De troonhemel die het garnituur vervolledigde was niet in tapisserie, maar in wit en paars fluweel bezaaid met geborduurde lelies en hermelijnen.²⁶⁷ Wellicht hadden ook de schabrakken die in de Parijse ateliers werden vervaardigd doorgaans heraldische voorstellingen. Jacques Langlois leverde in 1555 vier van zulke tapisserieën met wapens en deviezen aan Charles ridder de Grovy.²⁶⁸

Behalve in Parijs werd in de zestiende eeuw ook in Tours op beperkte schaal tapisserie geweven, maar over de productie is nagenoeg niets bekend. De Parijse wevers Nicolas en Pasquier Mortaigne beschikten er over enkele weefstoelen. Omstreeks 1535 nam Jehan Duval de manufactuur van Pasquier Mortaigne over. In 1541 leverde deze wever aan de stadsmagistraat een tafelkleed met een voorstelling van *menuz verdure*, bestemd voor de tafel in het stadhuis.²⁶⁹ Rond deze periode kende het atelier wellicht zijn hoogtepunt.

Belangrijker dan Parijs en Tours was de tapisserienijverheid in enkele kleine stadjes in de Marche wier producten in de zestiende eeuw snel aan belang wisten te winnen. De vroegste ontstaansgeschiedenis van de tapisserieweverij in deze streek die zich situeert in centraal Frankrijk blijft raadselachtig. Reeds in de veertiende eeuw zouden in de regio tapisserieën zijn vervaardigd. Als mogelijke verklaring voor de aanwezigheid van tapisseriewevers in deze onherbergzame en afgelegen regio werd onder meer een inwijking van Vlaamse wevers naar voor geschoven. Bij het begin van de vijftiende eeuw zouden enkele Vlaamse wevers in het kielzog van Maria van Henegouwen zijn meegekomen. Maria d'Avesnes, dochter van Jean d'Avesnes, graaf van Henegouwen, was de echtgenote van Lodewijk de Clermont, zoon van Robert graaf de Clermont en Béatrix de Bourbon, erfdochter van Bourbon, aan wie het graafschap van de Marche toebehoorde.²⁷⁰ Pas in het midden van de vijftiende eeuw werd het bestaan van een tapisserieproductie in de streek door archiefbronnen bekrachtigd. In een document uit 1456 is er sprake van twee wevers genaamd Jacques Bennyn of Bonnyn en een zekere Berhane die afkomstig zouden zijn uit Vlaanderen.²⁷¹ In 1473 dook een andere vermelding van een wever op. In beide gevallen betrof het wevers gevestigd in Felletin.²⁷² De eerste bron waarin sprake was van tapisserieën die effectief uit de ateliers van Felletin stamden, dateert uit 1514. Het is de boedelinventaris van Charlotte d'Albret, hertogin de Valentinois en weduwe van Cesare Borgia (cf. supra). In haar boedellijst werd een 70-tal tapisserieën uit Felletin opgetekend. Tussen de tapisserieën waren twee kussens met een gele achtergrond en een klein stuk tapisserie met groenwerk en dieren à *champ doré*, bestemd om er drie kussens van te maken. Verder bevatte de inventaris negen bankkleden en een hemel met groenwerk, twee hemels met *menuz feuillages* op een achtergrond van rode, witte en groenen banen, en een bedrabet met klein gebladerte op rode en groene banen.²⁷³

In de loop van de zestiende eeuw traden ook wevers uit het naburig gelegen stadje Aubusson meer en meer op de voorgrond. Enkele wevers waren gevestigd in de zogenaamde *Bourg de la Cour*,

²⁶⁴ GÖBEL 1928, p. 32.

²⁶⁵ REVUE 1885, p. 18.

²⁶⁶ REVUE 1885, p. 18.

²⁶⁷ REVUE 1885, p. 58.

²⁶⁸ GÖBEL 1928, p. 30.

²⁶⁹ GÖBEL 1928, p. 264.

²⁷⁰ CASTEL 1876, p. 157; en LACROCQ 1935, p. XI.

²⁷¹ GÖBEL 1925 A, p. 927.

²⁷² LACROCQ 1935, p. XI.

²⁷³ GUIFFREY 1878-1884, p. 57.

een kroongebied dat grensde aan de stad met een eigen civiele en religieuze autonomie.²⁷⁴ Ook in Bellegarde, een naburig gelegen stadje is er een zekere tapisserieproductie die zich grotendeels zou hebben toegespitst op het weven van *menues verds*, bloemenvelden of klein groenwerk.²⁷⁵ De organisatie van de weefateliers in de Marche was dezelfde. Doorgaans waren het kleine weefateliers, met aan het hoofd een wever, eventueel geholpen door zijn zoon of zonen en enkele leerjongens, en nu en dan een compagnon of gezelschap.²⁷⁶ De aard van deze weefateliers werd beschreven in enkele *lettres de rémission* uit 1528.²⁷⁷ Een deel van hen was slechts enkele maanden per jaar als wever actief, de overige maanden werden besteed aan landbouw of werden er reizen ondernomen om opdrachten te ronselen, hetzij voor het weven van nieuwe tapisserieën, hetzij om herstellingen aan oude tapisserieën uit te voeren.²⁷⁸ Het onderscheid tussen wever en handelaar kan ook hier niet steeds even duidelijk worden vastgesteld. Zeker in de beginperiode liepen beide taken niet zelden in elkaar over. In de loop van de zestiende eeuw begon zich echter duidelijker een profilering af te tekenen waarbij, net als in de Nederlanden, rijke handelslui, kapitaal samenbrachten om weefopdrachten te laten uitvoeren. Vaak waren zij behalve in de tapisseriehandel nog actief in lederverwerking en zouthandel, de twee andere pijlers van de lokale nijverheid.²⁷⁹ De historicus Cyprien Perathon voerde in de tweede helft van de negentiende eeuw gedegen onderzoek naar de tapisserienijverheid in Aubusson en vond in de plaatselijke archieven voor de zestiende eeuw verscheidene namen van wevers en gezellen terug.²⁸⁰ Niettegenstaande de tapisserieproductie van Felletin in de zestiende eeuw die van Aubusson domineerde, zijn er uit deze stad voor deze periode minder namen van wevers en handelaars gekend. Sommigen waren zowel in Felletin als Aubusson bedrijvig. In de jaren 1580 vestigde zich, net zoals in andere streken in Europa, zowel in Aubusson als in Felletin een kolonie wevers die de Zuidelijke Nederlanden waren ontvlucht. Het ontbreken van een corporatie met strenge reglementeringen inzake de vestiging van vreemdelingen vereenvoudigde de assimilatie met de lokale wevers.²⁸¹

Door de afgelegen ligging van de stadjes Aubusson en Felletin ontwikkelden de tapisseriewevers de gewoonte zelf op pad te gaan om in de omliggende en verder afgelegen regio's naar nieuwe weefopdrachten of herstellingswerken te zoeken. Op een bepaald ogenblik werd deze verkoopstrategie uitgebreid met de vestiging van verkooppunten van hun producten in enkele grotere Franse steden. In 1562 beschikte een zekere François Robert, een weverondernemer afkomstig uit Felletin over een handelsfiliaal in Parijs.²⁸² Ongetwijfeld verkocht hij hier tapisserieën uit zijn geboortestreek. Wellicht was dit filiaal van Robert niet het enige verkooppunt van tapisserieën uit de Marche. Gaandeweg openden de weverondernemers uit Felletin en Aubusson meer handelszaken in Parijs. Enkele decennia later zouden de strubbelingen tussen de Parijse *tapissiers* en hun collega's uit de Marche trouwens wijzen op de toenemende invloed en succes van deze producten. In 1587 bezat Jaques Mosnier, een weverondernemer uit Felletin een filiaal in Nîmes.²⁸³ Zelfs buiten de landsgrenzen zouden er in de zestiende eeuw reeds handelsfilialen hebben bestaan. Perathon vermeldde de naam van Claude Collaudon die in 1571 een verkooppunt had in Genève.²⁸⁴ Dat ook buiten Frankrijk naar klanten werd gezocht, bleek trouwens uit de ontmoeting in Warschau van Claude Collaudon met een zekere Cyaly, die afkomstig was uit Guèret bij Aubusson, en in dienst was van een Poolse edelman.²⁸⁵

²⁷⁴ PERATHON 1894, p. 558.

²⁷⁵ LACROCQ 1935, p. XII.

²⁷⁶ LACROCQ 1935, p. XII.

²⁷⁷ De juiste betekenis van deze brieven is niet geheel duidelijk. Zijn het brieven met aanvragen voor kwijtschelding van bepaalde belastingen of schulden? Perathon gaat hier niet verder op in. PERATHON 1894, p. 554.

²⁷⁸ LACROCQ 1935, p. XII.

²⁷⁹ PERATHON 1894, p. 554.

²⁸⁰ PERATHON 1894, p. 554. Een deel van het oude stadsarchief ging verloren bij de godsdienstoorlogen in de zestiende eeuw. Perathon wist een 60-tal namen terug te vinden.

²⁸¹ BERTRAND 2002, p. 188.

²⁸² GÖBEL 1928, p. 28. De naam van François Robert figureert niet in de lijst van Cyprien Perathon.

²⁸³ GÖBEL 1925, p. 929.

²⁸⁴ PERATHON 1894, p. 564.

²⁸⁵ PERATHON 1894, p. 565.

De zestiende-eeuwse tapisserieproductie van de weverijen in de Marche is nog in grote mate onbekend. Toch blijkt uit de spaarzame documenten dat deze reeds aanzienlijk was. De vestiging van filialen in enkele steden, de aantallen namen van wevers en handelaars die gekend zijn, de vermelding van de tapisserienijverheid in eigentijdse kronieken,²⁸⁶ en de specifieke belastingen die golden voor deze tapisserieën zijn alle indicatoren van een zeker belang.²⁸⁷ Omtrent de productie en de aard van de meubeltapisserieën tast men voor de zestiende eeuw bijna volledig in het duister. Uit de boedelinventaris van Charlotte d'Albret mocht echter blijken dat in Felletin ook kussenbladen en bedgarnituren werden geweven. Doorheen de zestiende eeuw bestond in de weefateliers van de Marche dus wellicht een zekere productie van meubeltapisserieën, maar die zal in kwantiteit niet hebben kunnen tippen aan de vele aantallen kussenbladen, rabatten, spreien, tafelkleden, rug- en bankkleden die in de Zuid-Nederlandse ateliers werden vervaardigd. In de zestiende eeuw werden in Frankrijk voor een brede waaier van klanten nog grote hoeveelheden Vlaamse tapisserieën ingevoerd in allerlei kwaliteiten. Het overgrote deel waren echter wandtapijten. De vele kussens die in de zestiende eeuw in de Nederlandse huishoudens werden aangetroffen, kwamen niet in dergelijke grote mate voor in Frankrijk. In de gepubliceerde boedelinventarissen en archiefdocumenten aangaande de tapisserienijverheid uit die periode komen ze niet of nauwelijks aan bod. De voorkeur voor meubeltextiel van kleinere afmetingen lijkt zich in de loop van die eeuw in Frankrijk, behalve naar zijdeweefsels, steeds sterker te richten naar borduurwerk op zijde en op stramien.

²⁸⁶ Omstreeks 1560 schreef Evrard d'Ahun, een lokale kroniekschrijver, dat in Felletin een groot aantal ambachtlieden werkzaam waren in de tapisserienijverheid: *un grand nombre d'artisans ... et autres ouvrages ingénieux de tapisseries textiles de diverses forfilures et couleurs en haute et basse lice*. GÖBEL 1925, p. 928.

²⁸⁷ In de tolwetgeving uit 1581 werden de tapisserieën uit Felletin apart vermeld. In een ordonnantie die Hendrik III van Frankrijk daaromtrent in mei 1581 in het kasteel van Blois uitvaardigde, werd het volgende gestipuleerd: *Tapisserie de Flandres et d'ailleurs, excepté Felletin, au-dessus de cent sols tournois de l'aune dudit Paris prisee et estimée soixante et quinzelièvres. Tapisserie ou tapis dudit Felletin, d'Auvergne et de Lorraine et autres semblables, cinquante livres*. CASTEL 1876, p. 163. Dit toont aan dat de tapisserieën uit Felletin belangrijk genoeg waren om apart vermeld te worden, en tegelijkertijd dat ze doorgaans een derde minder in waarde werden geschat dan de Vlaamse. CASTEL 1876, p. 163.

II.3. Het ontstaan van nagelvaste tapisserie stoelbekledingen

In de loop van de zestiende eeuw voltrok zich een belangrijke evolutie bij de beklede stoel. Er ontwikkelde zich een nieuw stoeltype dat zich tot aan het einde van de zeventiende eeuw wist te handhaven. Geleidelijk werd eerst de stoelzitting, later de rug, gestoffeerd waarbij een vulling werd aangebracht, die aanvankelijk naar het voorbeeld van de matrassen wellicht bestond uit stro, grassen of katoenpluksel, en die het zitcomfort enigszins, maar niet in bijzondere mate, verhoogde. Het kussen, dat voordien het zitten aangenamer maakte, bleef bijgevolg nog lange tijd een welkome aanvulling bij deze nieuwe opmaak.

De opgemaakte stoel in de zestiende eeuw

Het gebruik om een stoel geheel of gedeeltelijk met textiel te bekleden bestond reeds in de veertiende eeuw. In die tijd was de gepolychromeerde en beklede stoel een statusobject dat enkel was terug te vinden in de hoogste adellijke en klerikale milieus waar hij stond opgesteld in de representatieve vertrekken: de troonzetel in de zaal en een opgemaakte stoel naast het hoofdeinde van het bed in de kamer. Hun aantal was dus beperkt. De inventaris van Karel V van Frankrijk uit 1380 vermeldde onder de rubriek *Chaières*, slechts vijf stuks.²⁸⁸ De stoel onderscheidde zich duidelijk van de bank die gold als het courante zitmeubel. De stoel was voorbehouden aan de autoriteit, en getuigde van suprematie.²⁸⁹ Het was een bijzonder waardevol meubelstuk. Nu en dan was het houten geraamte zelfs volledig bedekt met verguld zilverblad of bladgoud. In de inventaris van het zilverwerk en de juwelen van Louis d'Anjou werd zulk een stoel in detail beschreven wat wijst op de hoge waarde die aan het meubel werd gegeven. Volgens de beschrijving was het houten geraamte in zijn geheel bedekt met verguld zilverblad dat door middel van kleine nageltjes op het hout werd bevestigd. Het zit- en rugvlak waren in goudbrokaat dat met zilveren nageltjes aan het raamwerk was vastgemaakt.²⁹⁰ Zulke met verguld zilverblad of goudblad belegde stoelen bleven bestaan in de vijftiende eeuw. Wanneer de Milanese ambassadeur Panigarola in 1461 een bijeenkomst van de Orde van het Gulden Vlies bijwoonde, was deze verbluft door de uitstraling van de ceremonie. Filips de Goede nam bij deze plaats op een stoel, die volgens de ambassadeur was uitgevoerd in massief goud, maar ongetwijfeld bestond uit hout dat was belegd met dunne blaadjes edelmetaal.²⁹¹ De functie van de stoel als statussymbool om macht en rijkdom uit te stralen werd hierbij ten volle benut. Deze met bladen edelmetaal bedekte zitmeubelen waren echter uitzonderingen. Doorgaans waren de stoelen deels gepolychromeerd en met textiel bekleed. Vaak werden behalve de zitting en de rug, ook de poten, de verbindingstijlen en de armleggers met textiel bekleed. De beschildering en de bekleding van deze stoelen werd in de late middeleeuwen toevertrouwd aan personen die behoorden tot twee verschillende ambachten: de zadelmaker en de schilder. Het houten geraamte werd in de regel geleverd door de timmerman.²⁹² Baserend op de eigentijdse bronnen moge blijken dat de taakverdeling bij de vervaardiging van een beklede stoel in de tweede helft van de veertiende eeuw echter niet duidelijk afgebakend was. De zadelmaker stond soms in voor het beschilderen van het hout, en de schilder werd nu en dan belast met het aanbrengen van het textiel.²⁹³ In bepaalde gevallen werd de schilder zelfs belast met het maken van het houten geraamte, het beschilderen en het bekleden. In 1352 werd de schilder Girart d'Orléans bijvoorbeeld betaald voor *le fust et façon*, het geraamte en het maken, van twee stoelen voor de koning (cf. supra).²⁹⁴ Het betrof geen éénmalig

²⁸⁸ LABARTE 1879, p. 393.

²⁸⁹ LOUANDRE & SERE 1857, p. 307.

²⁹⁰ MORANVILLE 1906, pp. 532-533.

²⁹¹ PARAVICINI 1991, pp. 75-76.

²⁹² In 1387 werd Jehan le Huchier, *charpentier* te Parijs, door de Franse koninklijke administratie betaald voor de levering van het houten geraamte voor een stoel in notenhout. Het geraamte werd daarna doorgegeven aan de zadelmaker Jehan de Troyes *pour ycelle garnir et estoffer*. DOUET-D'ARCQ 1874, p. 224.

²⁹³ Zo werd Melchior Broederlam door de administratie van Lodewijk graaf van Vlaanderen in 1381 betaald voor het beschilderen en met stof bekleden van enkele stoelen. In de rekening luidde het: *Item, a Melsior, le poyntre monseigneur, pour les meismes cayeres, poindre et estoffer de son mestier, pour l'ouvrage et pour l'estoffe livrer*. DEHAISNES 1886, p. 574.

²⁹⁴ DOUET-D'ARCQ 1851, p. 111.

werk. Hij leverde nog het raamwerk voor zes stoelen bestemd voor respectievelijk de Dauphin, de hertog d'Orléans, de graaf d'Anjou en zijn twee jongere broers, en voor Louis de Bourbon.²⁹⁵

Naar alle waarschijnlijkheid waren in de late middeleeuwen de meeste houten beklede stoelen gebaseerd op de vouwstoel met X-vormige poten waarbij deze achteraan naar boven toe doorliepen zodat daartussen een rugleuning kon worden opgespannen. Dit was een typische staatsiezetel die verwees naar zijn herkomst als troonzetel. Vrijwel altijd werden armleggers voorzien. Slechts enkele historische armstoelen van dit type zijn tot vandaag bewaard. Het oudste voorbeeld dateert uit de zestiende eeuw en bevindt zich in *York Minster* in het Verenigd Koninkrijk.²⁹⁶ In opbouw verschilt het weinig van de armstoelen uit de late veertiende en de vijftiende eeuw. Bijzonder interessant is echter het zitvlak. Dit werd opgespannen tussen twee regels tussen de voor- en achterpoten. Het zitvlak bestaat uit een strook zwaar linnen als basis, waarop leder en hierover fluweel werden aangebracht. Het linnen, het leder en het fluweel in de armstoel van *York Minster* zijn met een aantal steken die een geruit patroon vormen aan elkaar vastgenaaid. Wellicht zijn de steken verwant of zelfs ontleend aan de zadelmakerij. De rugleuning is verdwenen maar op het houten raamwerk werden sporen van leder en zijde teruggevonden die doen vermoeden dat hiervoor een zelfde of verwante werkwijze werd gebruikt als voor het zitvlak.²⁹⁷

De praktijk om delen van de houten geraamten van stoelen te bedekken met textiel, leder, edelmetaal of pigment zou een constante blijven bij de Europese zitmeubelen. De staatsiezetel met de X-vormige poten bleef bestaan in zestiende eeuw. Wel traden er aanpassingen op. Bij sommige stoelen werd de rugleuning verlaagd en werden de zichtbare delen niet langer beschilderd of met textiel bekleed. Aanvankelijk leder, misschien op een gegeven ogenblik een houten blad, maar later ineengevlochten singelbanden, zijnde stroken grof geweven linnen of hennep, vormden het draagvlak voor het losse zitkussen. In de evolutie naar een nagelvaste zitting werd over de singelbanden een linnen of hennep weefsel gelegd, gevolgd door een lichte vulling van gras, katoenpluksel of dierlijk materiaal zoals gefriseerd paardenhaar of gekaarde wol, met hierover opnieuw een linnen of hennep weefsel, en hierna de uiteindelijke nagelvaste bekleding (cf. infra). Singelbanden, linnen en bekleding werden met kleine nagels vastgenageld aan het zitraam. Passement en vergulde of verzilverde siernagels zorgden voor de afwerking. Bij een bekleding met textiel werden ook de poten, de armleggers, de stutten en het hout van de rugleuning nog vaak met dezelfde stof bekleed. Voorbeelden van dit type armstoel uit de vroege zeventiende eeuw worden bijvoorbeeld nog bewaard in Knole in het graafschap Kent (afb. 14). In de loop van de zestiende eeuw kregen uiteindelijk ook de rug- en armleuningen bij sommige stoelen reeds een lichte vulling. Het portret van Mary Tudor door de studio van Antonio Moro, in het *Isabella Stewart Gardner Museum* te Boston, toont een armstoel met opgemaakte armleuningen en rug. Het betreft een staatsiestoel met een X-vormig onderstel, bekleed met geborduurd fluweel (afb. 15). De armleuningen zijn eveneens met fluweel overtrokken en staan enigszins bol door de onderliggende vulling. Wellicht had ook het zitvlak reeds een of andere vorm van opmaak. Bij andere bleef de techniek gehandhaafd om, naargelang de aard van het zitvlak, enkel een textiele strook of een lap leder tussen de verticale rugstijlen op te spannen. Nu en dan werden de textiele stroken verstevigd door lederen riemen. Dit wordt geïllustreerd op een wandtapijt uit de reeks met de *Maanden*, omstreeks 1613 geweven in het atelier van Hans van der Biest in München, dat bewaard wordt in het *Bayerisches Nationalmuseum* te München.²⁹⁸

In de loop van de zestiende eeuw ontwikkelde zich in Europa een nieuw stoeltype dat in de Nederlanden de benaming zou krijgen van Spaanse stoel. In Frankrijk kreeg dit type bij het einde van de zestiende eeuw de benaming *chaise à vertugadin*.²⁹⁹ In Engeland werd hij in de zeventiende eeuw *back stool* genoemd. Met armleuningen was het een *great chair*.³⁰⁰ Het grootste verschil met de

²⁹⁵ 'Ledit maistre Girart, pour le fust et façon des chaires'. DOUET-D'ARCQ 1851, p. 117.

²⁹⁶ LANDI 1992, p. 250.

²⁹⁷ LANDI 1992, p. 250.

²⁹⁸ Een detail van het wandtapijt is afgebeeld in GÖBEL 1934, ongenummerde afb., z.p.

²⁹⁹ De oudste vermelding van dit stoeltype in een Franse inventaris dateert van 1599. In de boedelinventaris van Gabrielle d'Estrée stonden onder meer volgende stoelen opgetekend: *neuf chaises de bois de noyer doré, cinq à vertugadin et quatre à bras, couvertes par le siège et le dossier de cuir orangé, garni de clous argentéz*. HAVARD 1887, bd. I, kol. 637.

³⁰⁰ THORNTON 1987, pp. 29-30.

vouwstoel met x-vormige poten situeert zich bij het zitvlak en het onderstel. Een voorstelling van het nieuwe stoeltype is terug te vinden op het portret van de Spaanse Infante Juana van omstreeks 1560, geschilderd door Antonio Moro, bewaard in het Prado te Madrid.³⁰¹ De Infante staat bij een stoel met een rechthoekig zitvlak en met vier rechte poten die onderling zijn verbonden door tussenregels. De stoel heeft verder een lage rugleuning en licht gebogen armleggers. Uit dit eenvoudige basisschema zou zich de typische zeventiende-eeuwse Spaanse stoel ontwikkelen. Deze had tevens een rechthoekig zitraam en een lage rechthoekige rug die met elkaar waren verbonden door twee stutten op de hoeken. Tussen de poten waren er tussenregels die voor stabiliteit en stevigheid zorgden. Eventueel had de stoel armleggers die vooraan rustten op stutten op de hoeken van het zitraam. Het zitvlak en de rugleuning van de stoel waren oorspronkelijk in leder dat aan het geraamte werd vastgenageld, of in houten platen.³⁰² Bij het gebruik van een opgespannen lederen zitting ging deze bij het nieuwe stoeltype na enige tijd wel doorzakken wat bij het zitten storend was voor de onderkant van het dijbeen. Kussens konden dit ongemak verhelpen. Wellicht werd vrij snel gezocht naar een oplossing voor dit euvel door een lichte vulling aan te brengen op het zitvlak zelf. De drager voor die vulling was bij het nieuwe stoeltype in eerste instantie een houten plank waarop gras, katoenpluksel of dierlijke materialen werden gelegd zoals gefriseerd paardenhaar of gekaarde wol.³⁰³ Over de vulling werd een linnen of een hennep weefsel aangebracht en tenslotte de bekleding. In de eerste decennia van de zeventiende eeuw werd deze onbuigzame houten plaat al steeds vaker vervangen door singelbanden, die in effenbinding door elkaar werden gevlochten en waarop de vulling werd aangebracht tussen twee lagen linnen of hennep weefsel.³⁰⁴ Dit gebruik van singelbanden zou teruggaan op een opmaakmethode bij metalen stoelen waar lederen of textiele riemen rond de staven tussen voor- en achterpoten werden gespannen. Reeds in 1484 ontving een zekere Pierre Siméon, een *serrurier* uit Tours, een betaling voor het aanbrengen van singelbanden op een metalen stoel.³⁰⁵ De singelbanden dienden als draagvlak voor het kussen.³⁰⁶ Wanneer de overgang van deze techniek naar de houten zitmeubelen plaatsvond, staat momenteel niet vast, maar wellicht gebeurde dit omstreeks het einde van de zestiende eeuw.

De Spaanse stoelen kenden snel na hun ontstaan een bekleding met textiel. De stoel op het portret met de Infante Juana toont een zitvlak dat met fluweel is bekleed. Het zitvlak is strak, lijkt onbuigzaam en heeft blijkbaar geen of nauwelijks vulling. De bekledingen van zulke stoelen bestonden in de tweede helft van de zestiende eeuw voornamelijk uit leder, maar het portret van de Infante toont aan dat in prinselijke milieus ook zijden bekledingen voorkwamen en eigentijdse boedelinventarissen vermelden bijvoorbeeld ook bekledingen in wol (cf. infra). In tegenstelling tot vele staatsiezetels met X-vormige poten, werden de zichtbare gedeelten van de houten geraamtes van de Spaanse stoelen niet volledig met textiel bekleed. Doorgaans beperkte de bekleding zich tot het zit- en het rugraam, de stutten en de armleggers. Het hout van de poten en de tussenregels, dat kunstig gedraaid kon zijn, was in de regel naakt of werd beschilderd. Bij de staatsiezetels waren de zichtbare delen daarentegen vaak nog volledig met textiel bekleed. De mooiste effecten werden verkregen met soepele glanzende stoffen die een gladde bekleding van poten en armleggers mogelijk maakten. Het kostbare fluweel was hiervoor uitermate geschikt en werd het meeste aangewend. De stoel die in 1523 stond opgesteld in het kleine kabinet in de residentie van Margaretha van Oostenrijk te Mechelen bijvoorbeeld was volgens de omschrijving volledig met zwart fluweel bekleed:

³⁰¹ Dit portret is afgebeeld in MARLIER 1934, afb. 9, p. 71.

³⁰² Een zestiende-eeuwse gravure van omstreeks 1570, die door Henri Havard als illustratie in zijn *Dictionnaire* werd gebruikt, toont de jonge Franse koning Karel IX gezeten op een voorloper van de zeventiende-eeuwse Spaanse stoel waarvan het zitvlak bestaat uit een houten plank met hierop een kussen. HAVARD 1887, bd. I, plaat 37.

³⁰³ Het lijkt niet uitgesloten dat ook bij de Spaanse stoelen experimenten werden ondernomen met leder of een ruw geweven linnen stof in plaats van een houten plaat, zoals dit wellicht bij de stoelen met de x-vormige poten gebeurde. De York Minster armstoel waarbij er een lichte vulling werd aangebracht tussen het linnen, het leder en het fluweel, lijkt de overgangsfase te illustreren waarbij stilaan afstand werd genomen van een opgespannen lederen lap tussen twee dwarsregels, naar dezelfde lap maar dan met een linnen weefsel en een lichte vulling, tot het uiteindelijke gebruik in de zeventiende eeuw van een rechthoekig zitraam met een bespanning van linnen singelbanden en vullingen tussen lagen linnen.

³⁰⁴ Voor een stoel uit het midden van de zeventiende eeuw waarbij singelbanden werden toegepast in combinatie met een vulling, zie LANDI 1992, p. 251.

³⁰⁵ 'A Pierre Siméon, serrurier, demourant à Tours, xxv sols pour avoir fait le grans siège garny de de sangles', HAVARD 1887, bd. I, kol. 636.

³⁰⁶ VIOLLET-LE-DUC 1858, p. 49.

*une chaire estans dedans ledit petit cabinet, toute garnie de velours noir.*³⁰⁷ Ook de stoel waarin Mary Tudor zich liet schilderen, was nog volledig met fluweel bekleed.

Tapisserie met zijn stugge karakter werd noch in de veertiende, noch in de vijftiende eeuw gebruikt om een staatsiezetel volledig mee te bekleden. Hieromtrent werden vooralsnog geen sporen teruggevonden. Maar een vroege vijftiende-eeuwse miniatuur met een portret van Anna van Bourgondië, hertogin van Bedford, toont wel een staatsiezetel waarvan de rugbekleding lijkt te zijn uitgevoerd in tapisserie met een voorstelling van bladertakken en het devies van de hertogin. Het zitkussen is uitgevoerd in een ander textiel (afb. 16). In de zestiende eeuw werd tapisserie, in vergelijking met leder, fluweel en laken, nog bijzonder weinig aangewend als vaste bekleding voor zitmeubelen. Opvallend is daarentegen de vrij snelle populariteit van borduurwerk in *gros* en *petit point* voor de bekleding van stoelen. In de residentie van de graven de Lalaing in Mechelen bijvoorbeeld werd in de boedelinventaris uit 1535 een stoel opgetekend *couverte d'ouvrage fait sur le canevas et ung coussin servant à ladite chaire*.³⁰⁸ Zulke bekledingen werden ook vrij snel aangetroffen bij de burgerij. Anthonis van den Meulene, een wijnhandelaar uit Gent, bezat in 1567 een mansstoel met *ghesteken werck*, borduurwerk op stramien.³⁰⁹ In stugheid hoeft dit borduurwerk niet onder te doen voor tapisserie. Het is dus enigszins verwonderlijk dat dit nieuwe borduurwerk vrij snel gebruikt werd als nagelvaste bekleding, terwijl tapisserie, die als meubelstof een veel langere traditie kende, op dat ogenblik nauwelijks als vaste stoelbekleding werd aangewend.

De eerste archivalische sporen van tapisserie stoelen in de Nederlanden circa 1550

De tapisserie stoel was in eerste instantie een statussymbool, een rariteit waarin twee uitingen van materiële rijkdom elkaar ontmoetten: tapisserie en een gestoffeerde stoel. Misschien verklaart dit voor een deel waarom in de vroegste documenten zulke stoelen vaak als enige in hun soort in een boedel optraden. Het was een pronkmeubel, net zoals sommige tapisserie kussens die rechtopstaand op stoelen en tafels in zestiende-eeuwse boedels worden teruggevonden. De oudste gekende vermelding van een stoel bekleed met tapisserie werd teruggevonden in de boedelinventarissen van de graven de Lalaing. In 1548 bevond zich in de garderobe van het kasteel van Hoogstraten een stoel bekleed met *petite verdure*,³¹⁰ een voorstelling die ook bijzonder geliefd was voor andere meubeltapisserieën zoals bankkleden en kussens. De stoel in het kasteel van Hoogstraten was een enig stuk. De overige stoelen in deze opslagplaats waren in fluweel, leder, laken, borduurwerk en damast. In de belangrijkste kamers van het kasteel zoals de kamer van Hoochstraten en van Culemborg, stonden enkele stoelen opgesteld, bekleed met fluweel of damast. Uit de omschrijving is de aard van de stoel niet af te leiden. In de meeste boedelinventarissen uit de tweede helft van de zestiende eeuw worden de stoelen niet met naam genoemd of slechts summier beschreven, wat een zekere toeschrijving van de stoelen als zijnde Spaanse stoelen of stoelen met een X-vormige onderstel doorgaans onmogelijk maakt. Vaak blijft de beschrijving in de boedellijsten beperkt tot mannen- of vrouwenstoelen, grote of kleine stoelen, stoelen met of zonder armleuningen.³¹¹ Ook in de meubelcollectie van Marie de Sacquespée, vrouwe van Diksmuide en echtgenote van Jacques Joigny, baron van Pamele bevond zich een stoel bekleed met nagelvaste tapisserie. Volgens de boedellijst uit 1574 stond de stoel in de kamer naast de zaal waar zich ook het rode laken staatsiebed bevond. Opnieuw betrof het slechts één stoel. Het stoeltype en de voorstelling op de tapisserie zijn niet gekend. Een mannen- en een vrouwenstoel in hetzelfde vertrek waren bekleed met groen laken, en verder lagen er nog vier groene trijpen kussens.³¹² De plaats van de stoel in de kamer, aansluitend op de zaal, wijst op het representatieve karakter van de stoel.

³⁰⁷ MICHELANT 1870, p. 97.

³⁰⁸ VAN GELDER 1972, p. 53.

³⁰⁹ VAN GELDER 1973, p. 467.

³¹⁰ VAN GELDER 1972, p. 35.

³¹¹ Mogelijk was de vrouwenstoel iets lager dan de mannenstoel. FOCK 2001, p. 42.

³¹² VIAENE 1961, pp. 337-338.

Voor de opmaak van deze zeldzame tapisserie stoelen zorgden wellicht de Spaanse stoelmakers. In het midden van de zestiende eeuw waren in de Zuidelijke Nederlanden de Spaanse stoelmakers als afzonderlijke groep binnen het ambacht van de schrijnwerkers reeds duidelijk afgetekend. In Antwerpen bijvoorbeeld bestond de corporatie van de schrijnwerkers in 1543 behalve de eigenlijke schrijnwerkers, uit inleggers,³¹³ lademakers en stoelmakers.³¹⁴ Dat de stoelmakers op dat ogenblik reeds een aparte groep binnen het ambacht vormden, mag wijzen op hun belang. De stoelmakers onderscheidden zich van de stoeldraaiers die tot het ambacht van de zogenaamde houtbrekers behoorden. De bevoegdheid van de stoeldraaiers beperkte zich tot stoelen met een houten of een rieten zitting.³¹⁵ Ze mochten geen stoelen bekleden. Dit was voorbehouden aan de stoelmakers, die hun stoelen bekleedden met leder en met textiel.³¹⁶

In de tweede helft van de zestiende eeuw duiken op steeds regelmatig basis met textiel beklede stoelen in de boedelinventarissen op, en waar voordien zulke meubelen uitsluitend waren voorbehouden aan de hoge adel, worden ze nu ook aangetroffen bij de gegoede burgerij. De bekledingsmaterialen die bij de burgerij worden teruggevonden beperkten zich doorgaans tot laken, borduurwerk, trijp en leder. Het is niet uitgesloten dat sommige stoelen ook volledig met textiel waren bekleed, maar wellicht was bij het overgrote deel het zitvlak, de rugleuning, en eventueel de armleggers en stutten met textiel of leder bespannen. De houten karkassen waren naakt of, bij de meer luxueuze stoelen, gepolychromeerd. De bekleding en de afwerking bepaalden de kostbaarheid en de status van het meubel.³¹⁷ Een zeldzame keer kwam een stoel met tapisserie voor. Vaak wordt er in de boedelinventarissen over de bekleding van de stoelen echter met geen woord gerept. Zo telde de boedelinventaris van Jacob Jansz van Mersche, koopman in Middelburg, uit 1568 vijf Spaanse stoelen, maar is hun bekleding onbekend.³¹⁸ Vincent Laureysz, een andere koopman te Middelburg, bezat in 1568 een Spaanse vrouwenstoel en een Spaanse mansstoel, beide bekleed met blauw laken, en twee Spaanse mansstoelen met rood leder. Maar hij had ook een *Spaenschen mansstoel met tapijts*.³¹⁹ Margaretha van Santfoort, uit Antwerpen, bezat bij haar overlijden in 1582 een klein vrouwenstoeltje met blauw laken, een grote vrouwenstoel met blauw laken, een mansstoel met blauw laken en nog een grote mansstoel met groen laken.³²⁰ Een andere Antwerpse boedelinventaris uit hetzelfde jaar maakte melding van *twee mans spaenschen stoelen met grun laken becleet*.³²¹

Bekledingen in kostbare weefsels, zoals goudbrokaat en fluweel, bleven in de regel voorbehouden aan de hoge adel en clerus. De lijst van de stoelen, die in opdracht van Willem I van Oranje in 1567 van Breda naar Dillenburg werden verzonden, telde onder meer vijf stoelen bekleed met fluweel, twee met fluweel en goud- en zilverbrokaat, en twaalf stoelen met goud- en zilverbrokaat.³²² In de residentie van de prins te Brussel waren er in 1568 verschillende stoelen. De bekledingen waren in leder, fluweel, laken, trijp en damast.³²³ De lijst met de verpande goederen van prins Willem telde zestien stoelen met brokaat en tien met brokaat en fluweel.³²⁴ Om welk stoeltype het gaat is uit de omschrijvingen in de boedellijsten echter niet af te leiden.

³¹³ Dit zijn makers van intarsia.

³¹⁴ FABRI 1977, p. 35.

³¹⁵ FABRI 1977, p. 35.

³¹⁶ Opmerkelijk is dat in Brussel bij het begin van de zeventiende eeuw de Spaanse stoelmakers niet langer onder het schrijnwerkerambacht ressorteerden, maar dat ze sinds 1609 werden ondergebracht bij de ververs, lakenscheerders, lintwevers en passementwerkers, in de natie van Sint Christoffel, die onder controle stond van het lakenwevergilde. FABRI 1977, p. 20. De verhouding van de Spaanse stoelmakers tot de leveranciers van stoffen en passementen kan niet duidelijker in de verf worden gezet. Deze verschuiving tussen de corporaties is het eindpunt van een evolutie waarbij de Spaanse stoelmakers in de periode die er aan voorafging in hun werkzaamheden steeds dichterbij de lakenwevers en passementwerkers moeten zijn komen te staan. Eveneens opmerkelijk is dat in de stad Leuven in de tweede helft van de zeventiende eeuw de zadelmakers ook gerechtigd waren om stoelen met leder te bekleden. FABRI 1977, p. 32.

³¹⁷ THORNTON 1987, p. 29.

³¹⁸ VAN GELDER 1973, p. 397.

³¹⁹ VAN GELDER 1973, p. 400.

³²⁰ Antwerpen, SA, Not. Arch., Notaris Adriaan de Witte, N 1172, fol. 236 recto.

³²¹ Antwerpen, SA, Not. Arch., Notaris Adriaan de Witte, N 1172, fol. 247 recto.

³²² DROSSAERS & LUNSINGH SCHEURLEER 1974, p. 18.

³²³ DROSSAERS & LUNSINGH SCHEURLEER 1974, pp. 27-30.

³²⁴ DROSSAERS & LUNSINGH SCHEURLEER 1974, p. 57. Dezelfde rijkdom aan stoffen voor beklede stoelen kan ook aan de andere prinselijke hoven van Europa worden vastgesteld. De portretten van Antonio Moro toonden enkele voorbeelden aan het Spaanse hof. Op portretten van Hendrik VIII en Elizabeth I van Engeland worden eveneens zulke

De vroegste teruggevonden sporen van nagelvaste tapisserie stoelbekledingen situeren zich momenteel in de Nederlanden. En alhoewel de teruggevonden voorbeelden voor de Nederlanden schaars zijn, ze gelden momenteel als de oudste en enige gekende getuigen. De tapisserie stoel en kussens in de collectie van Marie de Sacquespée, barones van Pamele, zouden kunnen doen vermoeden dat deze tapisserieën in dit dorp bij Oudenaarde zouden geweven zijn. Het is aannemelijk dat de lokale kleine adel tapisserieën kocht bij de plaatselijke tapisserienijverheid. Dat deze nieuwe vorm van meubeltapisserie precies bij wevers uit de Zuidelijke Nederlanden zou ontstaan zijn, is niet verwonderlijk. Vlaanderen en Brabant bezaten de meest toonaangevende tapisserieweaverijen in Europa. Niet alleen nagelvaste meubeltapisserieën, maar ook de tapisserie schoorsteenrabatten waren een type dat hier voor het eerst werd ontwikkeld en toegepast. De aanwezigheid van een kapitaalkrachtige burgerij die net als de adel interesse begon te tonen voor de tapijtweefkunst, was een stuwende kracht. In eerste instantie kochten ze kleinere tapisserieën zoals kussens, bankkleden en bedspreien. Naast de vraag naar wandtapijtreeksen en meubeltapisserieën die op dat ogenblik nog in hoofdzaak uitging van adel en clerus, ontwikkelde zich een nieuwe vraag vanuit de derde stand die zich aanvankelijk beperkte tot tapisserieën van kleinere afmetingen. Deze gelaagdheid in de cliëntèle en de specifieke vraag die hiermee samenhang, lag aan de basis van de kwalitatieve diversificatie tussen de verschillende weefateliers, een diversificatie die zich ook tussen de weefcentra aftekende. De Vlaamse en Brabantse weefateliers leverden in de zestiende eeuw producten voor een uitgebreide klantenkring, gaande van de gekroonde hoofden in Europa tot de betere middenklasse. Op een bepaalde manier deelden de kleinere weefateliers en hun producten in de faam van de grote ateliers waar de kostbare prinselijke wandtapijten werden geweven. Op artistiek vlak konden de wevers uit kleinere centra en ateliers zich inspireren op de tapisserieën van de grote manufacturen en bovendien waren de vakkennis en - afhankelijk van de aspiraties en de kapitaalkracht van de wever - de grondstoffen voorhanden om ook aan deze kleinere meubeltapisserieën de kwaliteit te geven die de klanten beoogden. Met de groeiende binnenlandse en buitenlandse vraag naar een waaier aan producten van uiteenlopende kwaliteit en vorm, en met hun jarenlange tapisserietraditie bezaten de Zuidelijke Nederlanden de juiste voedingsbodem voor de ontwikkeling van nieuwe producten. Evoluties in de stoffeerpraktijk en meubeltypes maakten bovendien tapisserie ook aantrekkelijk als bekledingstof. De rechte opmaak van de Spaanse stoel leende zich goed voor de stugge textuur van het tapisserieweefsel.

Door de emigratiebewegingen in het laatste kwart van de zestiende eeuw, waaiende de vakkennis van Zuid-Nederlandse wevers uit over grote gebieden in Europa. Behalve hun technische kennis brachten de emigranten ook hun artistieke achtergrond en weefgewoonten met zich mee. Uit de overgeleverde bronnen die omtrent de eerste productie van de emigranten beschikbaar is, blijkt dat velen in eerste instantie terugvielen op het weven van kleine en makkelijk te verkopen meubeltapisserieën. Deze immigratie van de Zuid-Nederlandse wevers liet de lokale markten niet onberoerd. Plaatselijke overheden, adel, clerus en burgerij konden plotseling binnen hun directe leefomgeving beroep doen op tapisseriewevers. Invoerrechten, transportkosten, tussenpersonen hoefden niet langer te worden betaald. Voor een bepaald segment van de markt werd het product veel toegankelijker. Bovendien kregen ze een directe controle over de tapisserieën die door hen werden besteld. In de Noordelijke Nederlanden die reeds in de zestiende eeuw belangrijke afnemers waren van kleinere meubeltapisserieën, kan in de zeventiende eeuw een sterke toename van zulke tapisserieën in de huishoudens worden waargenomen. De met nagelvaste tapisserie beklede stoel deelde mee in deze bloei.

kostbare zitmeubelen aangetroffen. De boedelinventarissen van de Engelse koninklijke verblijven tellen tientallen stoelen die met brokaat en andere rijkelijke zijden weefsels zijn bekleed. Zie hiervoor INVENTORY 1998. In Frankrijk was dit niet anders. De transportlijst van de goederen die van Pau naar Nérac werden overgebracht, maakte melding van zeven stoelen en twaalf taboeretten, alle bekleed met rode, groene en gele fluweel. DE LAPRADE 1962, p. 428.

Hoofdstuk III. Meubeltapisserieën in de Nederlanden in de zeventiende eeuw

III.1. De nieuwe inhoud van het begrip ‘kamer’, en het tapisseriebezit in de Nederlanden

Bij het einde van de zestiende of het begin van de zeventiende eeuw onderging het begrip kamer, dat tot dan toe betrekking had gehad tot de gehele textiele stoffering van een vertrek, een wezenlijke inhoudwijziging. Waar het in de veertiende, vijftiende en zestiende eeuw stond voor een bedgarnituur, doorgaans aangevuld met wandkleden, en eventueel bankkleden en kussens, evolueerde het begrip geleidelijk naar een betekenis die enkel nog een reeks bij elkaar horende wandbehangsels inhield. Wanneer in een zeventiende-eeuws document sprake is van een kamer tapisserieën, wordt in de regel een wandtapijtserie bedoeld. In de textielinventaris van het paleis te Brussel uit 1536 was de oude onderverdeling van seculiere en liturgische wandtapijten, en van tapijt- en andere textiele kamers nog in voege.¹ Ook in andere zestiende-eeuwse boedels werden de wandtapijtseries nog niet als kamers genoteerd. Doorgaans werden eenvoudigweg het onderwerp en het aantal wandtapijten dat tot een zelfde reeks behoorde, vernoemd. Na het midden van de zestiende eeuw werd deze werkwijze in de Nederlanden nog tijdelijk behouden. In boedelinventarissen van de residenties van de graven de Lalaing te Mechelen en te Hoogstraten, respectievelijk uit 1535 en 1548, gebeurde dit nog zo. Hetzelfde gold voor de boedelinventarissen van de residenties van de prins van Oranje te Breda en te Brussel uit 1567 en 1568. Ook de wevers en tapisseriehandelaren gebruikten in die periode het begrip kamer nog niet in zijn toekomstige nieuwe betekenis. In documenten aangaande de tapisseriehandel en -productie werd nog steeds gesproken over het aantal stukken tapisserie aangevuld met het onderwerp. Voorbeelden zijn de boedellijsten van enkele handelaars en wevers uit Oudenaarde en Doornik uit de tweede helft van de zestiende eeuw en de lijst met ontvreemde tapisserieën bij Amant Vrancx bij de plundering van het *tapissierspand* in Antwerpen in 1576 (cf. supra).

Omstreeks 1600 moet in de Nederlanden het gebruik ontstaan zijn om het begrip kamer toe te passen op een groep bij elkaar horende wandtapijten. Of hierbij aanvankelijk de oude betekenisinhoud nog doorschemerde is niet duidelijk. Raadselachtig zijn twee partijen tapisserieën in de collectie van Justa Henriques, weduwe van Emmanuel Nunes Devora. In haar huis te Antwerpen werd in 1637 in een vertrek op de eerste verdieping een *camer fyne tapisserye Historie van Alexander Magnus houdende vyff groote stucken ende vier rabatten* opgetekend. De rabatten dienden zeker niet als aankleding van de schoorsteenmantel waarvoor een ander *fyn tapyte schoucleet met roode syde freniën* was voorzien, maar waren bestemd voor het bed.² Of de term *camer* hier nog doelbewust in zijn oude betekenisinhoud werd gebruikt is niet duidelijk. De boedel bevat verder een tweede *camer tapisseryen* met *De Geschiedenis van Troje* die bestond uit zeven stuks, *soo groote als cleyne* en *drye pilleirstucxkens*. Deze laatste dienden als pilaarstukken voor een hemelbed. Toch werd het begrip kamer in de eerste helft van de zeventiende eeuw in tapisseriemilieus eveneens al gebruikt om hiermee een groep bij elkaar horende wandtapijten aan te duiden. In het journaal van Joris Ghijs, een Oudenaardse weverondernemer, dat de periode 1602-1615 beslaat, werden de wandtapijtseries reeds *camers* genoemd.³ Vast staat dat bij het midden van de zeventiende eeuw de nieuwe begripsinhoud ingeburgerd was. Een kamer betrof toen in principe een wandtapijtreeks.⁴ De boedelinventaris van Daniël I Fourment bijvoorbeeld, een Antwerpse textiel- en tapisseriehandelaar, bevatte anno 1643 onder meer 28 kamers wandtapijten.⁵ Met uitzondering van één serie uit Brugge en één uit Antwerpen werden alle andere tapijtreksen als *camere* in de boedelinventaris genoteerd. Geen enkele kamer had assorterende meubeltapisserieën. Het is belangrijk deze wijziging in de begripsinhoud van een kamer in het achterhoofd te houden bij de interpretatie van de archivalische

¹ De rubriek *Chambres* omvatte behalve tapisserie ensembles of onderdelen van tapijtkamers, ook nog kamers in ander textiel.

² DUVERGER 1984-2004, dl. 4, nr. 977, p. 130.

³ Oudenaarde, SA, *Neringen, Neringe van Sint-Barbara, Handboek van Joris Ghijs*, 843/V/1278.

⁴ Vaak werden in de archivalische bronnen bijkomend het aantal tapisserieën vermeld waaruit de kamer bestond. De praktijk om gewoonweg het aantal wandtapijten aan te geven, zonder de term kamer bleef evenwel ook in gebruik.

⁵ De 28 kamers waren goed voor 139 wandtapijten of om en bij de 5.200 ellen tapisserie. Het juiste aantal ellen kan niet worden ingevuld omdat bij één kamer de afmetingen niet werden vermeld. Het betrof kamers die waren geweven in Antwerpen, Oudenaarde, Brugge en Brussel. DUVERGER 1984-2004, dl. 5, nr. 1255, pp. 103-105.

bronnen. In de zeventiende eeuw ressorteerden de meubeltapisserieën niet langer onder dit begrip, maar werden ze apart genoteerd.

In Frankrijk kon eveneens een wijziging bij de toepassing van het begrip *chambre* worden vastgesteld. Het oude vocabularium en de werkwijze bleven gedurende de zestiende eeuw in gebruik. De transportlijst van de roerende goederen die Hendrik III van Navarra in 1578 van het kasteel van Pau naar Nérac liet overbrengen, maakte nog melding van één tapijtkamer, namelijk de kamer met *De Geschiedenis van de heilige Johannes*, en dit was een kamer met een bedgarnituur (cf. supra). De overige tapisserieën werden, net als in de Nederlanden, nog steeds genoemd met hun aantal en hun onderwerp. Het oude kamerbegrip dat alle textiele onderdelen van een vertrek inhield, geraakte ook daar in de eerste decennia van de zeventiende eeuw in onbruik. Voortaan werd voor een groep bij elkaar horende wandbehangsels meer en meer het begrip *tanture*, eigenlijk *tenture*, gebruikt. Bij de opstelling in 1625 van de boedelinventaris van Charlotte Fachon, echtgenote van Charles de l'Hospital, markies de Choisy, wordt het begrip *tenture* reeds aangewend. Zo omvatte de boedel bijvoorbeeld *une tanture de chambre en brocatelle d'or d'incarnat et bleu, avecq les sieges pareils et forme et tapis de table*.⁶ Verder had de markiezin ook *une tanture de tapisserie de Flandres* en *une tanture d'Auvergne à personnages*. Dit begrip, *tenture*, en niet het begrip *chambre*, werd dus in Frankrijk vanaf het tweede kwart van de zeventiende eeuw de gangbare term om een wandtapijtserie aan te duiden. Bij het overlijden van de hertog de Meilleraye in 1664 bijvoorbeeld, bevond zich in zijn boedel onder meer *une tanture de tapisserie de verdure, fabrique d'Auvergne*.⁷ Toch bleef ook in Frankrijk de oude praktijk bestaan om louter het aantal wandtapijten op te sommen.

In de Nederlanden breidde zich in de zeventiende eeuw het tapisseriebezit bij de burgerij verder uit.⁸ Niet enkel meubeltapisserieën maar ook wandtapijten werden toen steeds vaker in burgerlijke boedels aangetroffen. Dikwijls waren het twee of vier, soms zes of acht stuks horende tot één kamer. Tegen de wanden van de grote neerkamer van Volcxken Diericx in Antwerpen bijvoorbeeld hingen in 1601 acht *verdure*-tapijten.⁹ In de grote kamer aan de tuin in de Antwerpse woning van Gijsbrecht I van der Cruyse, een wijntavernier, hingen in 1639 vier wandtapijten met *Personagiën* aangevuld met vijf kleinere passtukken. Van der Cruyse bezat trouwens een aardige collectie tapisserieën.¹⁰ Soms was er slechts één wandtapijt aanwezig. Kruidenier Jan Boudaen had in zijn voorkamer in 1607 een *stuck tapisserijen van d'Innemen van de Stadt van Troijen*.¹¹ In vele boedelinventarissen werd het aantal wandtapijten echter niet aangegeven, en bleef de omschrijving algemeen, bijvoorbeeld *de tapyten daermede de voors. neercaemer behangen is of de tapijten daermede de voors. camer becleet is*.¹² Vermeldingen van tapijtkamers zonderaardigte van het aantal werden ook aangetroffen in de boedelinventaris van Jacqueline Ghombaerts uit 1621, die wandtapijten had in de

⁶ INVENTAIRE 1885, p. 182.

⁷ INVENTAIRE 1899, p. 34.

⁸ In het artikel omtrent de tapisserieën in het burgerinterieur ten tijde van de Republiek, maakt Willemijn Fock terecht de opmerking dat de vraag naar wandtapijten vanuit de burgerij een belangrijke factor is geweest bij het ontstaan en de ontwikkeling van de tapisserienijverheid in de Noordelijke Nederlanden. Zie hiervoor FOCK 1997. Dit geldt evenzeer voor de Zuidelijke Nederlanden. Centra als Oudenaarde, Edingen en Sint-Truiden dankten hun groei en bloei in belangrijke mate aan een vraag naar kleinere, goedkopere tapisserieproducten vanuit het burgermilieu. Zoals professor Fock opmerkt zijn boedelinventarissen een ongemeen boeiende en hulpvolle bron bij het onderzoek naar tapisseriebezit. De Antwerpse boedelinventarissen die door Erik Duverger werden gepubliceerd bevatten een ware schat aan informatie en vormen de belangrijkste bron voor het onderzoek naar tapisseriebezit in die stad. In Nederland zijn de publicaties onder leiding van professor Lunsingh Scheurleer een dankbare bron. De boedellijsten van het Rapenburg in Leiden geven een kijk in de interieurs van de vermogende Leidense burgerij. Grote regionale verschillen waren er op dat ogenblik wellicht niet. De gegevens uit de Antwerpse en Leidense inventarissen vertonen gelijkenissen. Met enige behoedzaamheid kunnen bepaalde aspecten uit de interieurinrichting veralgemeend worden tot de grotere handelssteden in de Nederlanden. En waarschijnlijk richtte de lokale elite van kleinere steden en dorpen de aankleding van hun interieurs af op de voorbeelden uit de toonaangevende centra. De aanwezigheid van meubeltapisserieën bij een vermogende burger in het Zeeuwse Axel in de eerste helft van de zestiende eeuw, illustreerde op treffende wijze de aanwezigheid van heersende ideeën rond interieur en siervoorwerpen ook in kleinere leefgemeenschappen. Voor de tapisserieën in Axel, zie VANWELDEN 1999, p. 46.

⁹ DUVERGER 1984-2004, dl. I, nr. 7, p. 17.

¹⁰ DUVERGER 1984-2004, dl. 4, nr. 1052, p. 253. Zie bijlage III, nr. 28.

¹¹ DUVERGER 1984-2004, dl. I, nr. 82, p. 166.

¹² DUVERGER 1984-2004, dl. 7, nr. 2014, p. 145; LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-1992, dl. 4b, p. 673.

voorbouwen in haar huis op het Rapenburg 59 te Leiden.¹³ Sommige burgers bezaten meer dan één reeks. De in Antwerpen gevestigde Spaanse koopman Martin Perez de Barron beschikte in 1603 over 23 wandtapijten, waaronder een serie met *De Geschiedenis van Hercules* in zes stuks, een devotietapijtje met *De Heilige Veronica* en vier wandtapijten met groenwerk. Sommige van deze reeksen hadden bijhorende passtukken.¹⁴ In 1623 had de Antwerpse wijntavernier Jacques Snel acht stuks tapisserie ter aankleding van de grote kamer, en nogmaals acht voor een kamer op de eerste verdieping.¹⁵ Balthazar de Groot had in 1656 vier wandtapijten in de stenen kamer, twee met figuren en twee met groenwerk, en in de grote *salette* nog eens vijf wandtapijten met drie passtukken.¹⁶

De aard van het tapisseriebezit bij de aristocratie, de prinselijke milieus buiten beschouwing gelaten, verschilde in de zeventiende eeuw niet meer in zodanig grote mate met die van de vermogende burgerij. Niet zelden beperkte het tapisseriebezit van de lagere adel zich tot enkele kleinere meubeltapisserieën.¹⁷ Andere edelen beschikten in hun woning over meerdere tapisserieën, waaronder wandtapijten. In 1617 sierden zes wandtapijten met voorstellingen van pilaren, wellicht tuinzichten met pergola's, de eetkamer in de Antwerpse woning van Isabella de Vega en Emmanuel Ximenez, ridder in de Orde van de Heilige Stefanus.¹⁸ Verrassend is de bijhorende bedsprei: een *tapijtsargie dienende totten voors. behangsel*.¹⁹ In het huwelijkscontract tussen Joachim Marchant, heer van Marselaer en Constantia van Schuijt, vrouwe van Stabroek, gesloten op 11 oktober 1652, was er sprake van vijf wandtapijten waarvan vier met *De Geschiedenis van Jozef*, en een zesde wandtapijt dat gebruikt werd om voor de vensters te hangen: een *stuck tapyt voor de gelasen*.²⁰ Adriana Bloys van Treslong beschikte in 1674 over een reeks groenwerk wandtapijten in het groot salet van haar huis op het Rapenburg 45 te Leiden.²¹ In onderwerpskeuze verschilden de wandtapijten voor burgerij en adel in de zeventiende eeuw niet.²² Beide groepen bezaten bijvoorbeeld wandtapijtreeksen met groenwerk, al dan niet met dieren, maar ook met historische voorstellingen.

Tapisserie kussens konden in de zeventiende eeuw in de Nederlanden nog in grote getale in burgerlijke en adellijke boedels worden aangetroffen.²³ Voor de tweede helft van de zeventiende eeuw kan, gelijktijdig met de opkomst van de nagelvaste tapisserie bekledingen, wel een aanwijsbare vermindering van de tapisserie kussens in de boedels worden vastgesteld. De toename van nagelvaste tapisserie bekledingen en de afname van tapisserie kussens hielden wellicht echter geen onmiddellijk verband met elkaar. De tapisserie stoelenset ontwikkelde zich binnen een context met een groeiende aandacht vanwege de cliëntèle voor andere stoelbekledingen dan leder (cf. infra). Mogelijk is de neergang van het tapisserie kussen deels te wijten aan het van Frankrijk overgenomen ideaal voor eenvormige interieurs waarbij wanden, bedden, zitmeubelen, tafels en schouwen steeds vaker met hetzelfde textiel werden aangekleed. Reeds in het tweede kwart van de zeventiende eeuw werden in de modieuze Parijse interieurs kussens op gestoffeerde zitmeubelen geweerd,²⁴ een trend die in de late zeventiende eeuw ook kan worden waargenomen in de Nederlanden. Bovendien verbeterde de opmaak van de gestoffeerde stoel door vernieuwingen in de stoffeertechniek. De vulling werd steeds beter op zijn plaats gehouden door het aanwenden van bepaalde naaisteken die een dikkere vulling van rug en zitting toelieten. Hierdoor verhoogde het zitcomfort gevoelig en verzwakte de oorspronkelijke functie van het kussen. In de tweede helft van de zeventiende eeuw bleven kussens nog wel in gebruik, maar zoals geïllustreerd wordt in eigentijdse geschilderde interieurzichten, lagen ze meestal op stoelen met rieten of biezen zittingen. Op een schilderij van Hendrik van der Burch, *Gezelschap bij het drinken*, in de *Frick Collection* te New York, gedateerd begin jaren 1660, staat rechts een stoel met een biezen zitting en een kussen (afb. 17). Een ander voorbeeld is het schilderij van

¹³ LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-1992, dl. 6a, p. 125.

¹⁴ DUVERGER 1984-2004, dl. 1, nr. 31, pp. 76-78.

¹⁵ DUVERGER 1984-2004, dl. 2, nr. 439, p. 254.

¹⁶ DUVERGER 1984-2004, dl. 7, nr. 2082, pp. 248-249.

¹⁷ Zie bijlage III, bijvoorbeeld nrs. 3, 16, 19, 33, 37, 38.

¹⁸ DUVERGER 1984-2004, dl. 1, nr. 253, pp. 400, 432.

¹⁹ DUVERGER 1984-2004, dl. 1, nr. 253, pp. 406, 415, 432.

²⁰ DUVERGER 1984-2004, dl. 6., nr. 1808, p. 336.

²¹ LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-1992, dl. 6b, p. 868.

²² FOCK 1997, pp. 50-51.

²³ Zie bijlage III, nrs. 1-8, 11-15, 17-23, 27, 28, 30, 32-36, 38-42, 45, 46, 48, 50, 56, 62, 65, 66, 67, 69-72, 74-77, 83.

²⁴ Dit wordt onder meer geïllustreerd in meerdere prenten met interieurzichten van Abraham Bosse van omstreeks 1630-1640.

Pieter de Hooch uit 1663 met een *Interieur met vrouwen bij een linnenkast*, in het Rijksmuseum. Rechts staat een stoel met een biezen zitting met hierop een kussen.²⁵ Het gebruik van kussens op stoelen met biezen of rieten zittingen wordt ook aangetoond in boedelinventarissen. Nicolaas de Groote, heer van Reet, had in de kleine kamer naast de zaal in het Hof van Reet, *eenen houten setelstoel met een stroijen sitten ende een tapyten kussen*.²⁶ Op opgemaakte stoelen daarentegen lagen in de tweede helft van de zeventiende eeuw nog maar zelden kussens.

Naar het einde van de zeventiende eeuw toe worden ook tapisserie kussens steeds schaarser in het Nederlandse binnenhuis. De wapenkussens vormden hierop een uitzondering. Die werden nog wel aangetroffen in private boedels en in Noord-Nederlandse overheidsgebouwen, en bleven tot in de achttiende eeuw hun statusfunctie behouden. Bankkleden verdwenen in de zeventiende eeuw. In private boedelinventarissen worden ze nauwelijks of niet meer aangetroffen. In een Leidse boedelinventaris uit 1621 werd nog een tapisserie bankkleed opgetekend, maar het kleed was niet in gebruik, maar werd bewaard op de zolder.²⁷

In tegenstelling tot het kussen wist het tapisserie tafelkleed tot het einde van de zeventiende eeuw zijn plaats in het interieur te behouden. Samen met de geknoopte tafelkleden bleef het een vaste waarde in het modieuze interieur. Tapisserie tafelkleden en stoelbekledingen konden samen worden besteld en vormden nu en dan een harmonieuze eenheid. Een schaars overgeleverd en kostbaar voorbeeld is het ensemble in de regentenkamer van het Deutzenhofje te Amsterdam. Oorspronkelijk bestond het ameublement uit een tafelkleed en twaalf bijhorende zitmeubelen die rond 1650-1660 werden geweven voor de Amsterdamse patriciër weduwe Agneta Deutz (afb. 18).²⁸ In de Noordelijke Nederlanden werden in dezelfde vertrekken tapisserie tafelkleden niet zelden met tapisserie kussens gecombineerd. Johan Franchoy's Tortarolis, tafelhouder, had in 1656 zes tapisserie kussens en een tapisserie tafelkleed in de blauwe keuken van zijn huis op het Rapenburg te Leiden, evenals nogmaals zes kussens en een tafelkleed in de grote voorbovenkamer.²⁹ In de benedenkamer van Johanna van Raet, weduwe van professor Antonius Thysius bevonden zich in de benedenkamer van haar huis op het Rapenburg twee tapisserie tafelkleden en zes kussens.³⁰ Meer dan de ensembles bleven in de tweede helft van de zeventiende eeuw de afzonderlijke tapisserie tafelkleden vertegenwoordigd in de boedels van het vermogende patriciaat in de beide Nederlanden. Op de tafel in de kunstkamer van het Antwerpse huis van ridder Joan van Weerden, heer van Blocqlant, bijvoorbeeld, lag in 1686 een tapisserie tafelkleed met een voorstelling van bloemen en fruit dat was geweven in het atelier van De Pannemaecker uit Doornik of Brussel.³¹ Ook tapisserie buffetkleden kwamen nu en dan nog voor. De Antwerpse schepen Alexander van der Goes had bij zijn dood in 1643 bijvoorbeeld nog een tapisserie buffetkleed.³²

De tapisserie schouwgarituren behoorden samen met het tapisserie kussen tot de meest voorkomende meubeltapisserieën in de Nederlanden uit de zeventiende eeuw.³³ Ze waren zowel terug te vinden bij de minder vermogende als bij de rijke milieus. Soms is het vanuit de boedelinventaris echter niet duidelijk welke vorm van schouwgarituur het betrof. Er bestonden zowel tapisserieën die tegen de schoorsteenboezem werden gehangen, als rabatten voor aan de schoorsteenkap of kleden die dienden ter afscherming van de vuurplaats. Nu en dan zijn de bronnen

²⁵ Het gebruik van kussens op stoelen met een biezen zitting wordt ook geïllustreerd in het poppenhuis van Petronella Oortman, bewaard in het Rijksmuseum te Amsterdam. Het poppenhuis dateert van 1686-1690. De stoelen in de pronkkeuken hebben fluwelen kussens.

²⁶ DUVERGER 1984-2004, dl. 8, nr. 2590, p. 426.

²⁷ LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-1992, dl. 6a, p. 126.

²⁸ HARTKAMP-JONXIS 2001, p. 18. Momenteel bestaat het ensemble nog uit twee armstoelen, acht stoelen en het tafelkleed.

²⁹ LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-1992, dl. 4b, pp. 489-490.

³⁰ LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-1992, dl. 6a, p. 270.

³¹ Uit de omschrijving in de boedelinventaris valt niet af te leiden of het tafelkleed werd geweven bij Erasmus III de Pannemaker, actief vanaf 1644 tot 1681 te Brussel, of bij zijn broer Frans, die tussen 1670 en 1684 actief was als tapisseriewever in Doornik. Zie DELMARCEL 1999, p. 368. Zie ook bijlage III, nrs. 6, 22, 30, 32, 40, 45, 46, 49, 52, 54, 58, 59, 71, 72, 77, 83.

³² DUVERGER 1984-2004, dl. 5, nr. 1228, p. 74.

³³ Deze bevinding werd voor de Noordelijke Nederlanden reeds naar voren gebracht door Willemijn Fock en kan op basis van het boedellijstonderzoek in Antwerpen ook worden bevestigd voor de Zuidelijke Nederlanden. FOCK 1997, p. 49. Zie ook bijlage III, nrs. 1, 2, 6, 8, 12, 22, 24, 25, 32, 33, 34, 36, 39, 40, 42, 45, 67, 68, 69, 74.

ondubbelzinnig. Over de schouwgarntuur in de boedel van Elisabeth van der Meulen uit Leiden bestaat geen twijfel. In een koffer in het voorhuis van haar woning gelegen op het Rapenburg 26, bevond zich in 1630 behalve zes tapisserie kussens ook één *tapijste schoorsteencleetrabat met zijde frangen dienende totte voors. zitcussens*.³⁴ Een voorbeeld van een afschermend kleed met een bijhorend valletje werd aangetroffen in het huis van ridder Alonso Carillo, heer van 's Gravenwezel op het Kipdorp te Antwerpen. In de *Geslotene Camer* werd bij de inventarisatie van de roerende boedel in 1653 een tapisserie schouwkleed met een bijhorende rabat opgetekend met zijde en gouddraad.³⁵ Doorgaans werden de schouwgarnturen opgehangen in een kamer waar er ook andere tapisserieën aanwezig waren zoals kussens, wandtapijten, bedspreien of tafelkleden. In de slaapkamer van Sibilla van Eeckeren, weduwe van de Antwerpse burgemeester Charles de Merle, hing een tapisserie schouwkleed met zijden franjes en waren er ook zes tapisserie wapenkussens.³⁶ Maar soms was het schoorsteenkled of -rabat de enige tapisserie in het vertrek, of zelfs in de boedel. In de bescheiden boedel van Matthijs Boels, een Antwerpse blauwverver, werd in 1678 slechts één voorwerp in tapisserie aangetroffen: een tapisserie schoorsteenkled in de neerkamer.³⁷ Met de opkomst van nieuwe schoorsteentypes in de late zeventiende eeuw waarbij de hoge schoorsteenkappen en grote open haardplaatsen meer en meer ingeruild werden voor lagere schoorsteenmantels die ook aan de zijkant dicht waren, verloor de schoorsteenrabat wiens eerste functie had bestaan uit het weren van rook in het vertrek, aan betekenis.³⁸ Bovendien was er aan deze lagere schoorsteenmantels niet langer plaats om een rabat op te hangen. Stilaan verdween de schoorsteenrabat uit het interieur.

Tapisserie bedspreien werden doorheen de hele zeventiende eeuw in Antwerpse en Leidse boedelinventarissen aangetroffen, maar er was toch een zekere terugloop in de laatste decennia.³⁹ Meestal had de bedsprei geen bijhorende rabatten of een *tour de lit*. Toch kwam dit soms nog voor. Dit wordt mooi geïllustreerd in een anoniem schilderij in het Musée d'Art et d'Histoire te Genève.⁴⁰ Het schilderij met een Noord-Nederlands interieur toont onder meer een ledikant dat volledig met tapisserie is aangekleed. Het heeft een tapisserie bedsprei, rabat, sierkussens en wellicht een ruglakentje (afb. 19). Aan de schouw hangt bovendien een assorterende tapisserie rabat, en op de zitbanken staan tapisserie kussens en op de tafel ligt een bijhorend tapisserie tafelkleed. Zulke volledig met tapisserie aangeklede bedden, en uniforme tapijtkamers überhaupt, waren in de eerste helft van de zeventiende eeuw een uitzondering. Doorgaans werd tapisserie toen in een zelfde vertrek met ander textiel gecombineerd (cf. infra). In de tweede helft van de zeventiende eeuw werden tapisserie bedrabatten steeds zeldzamer. In 1666 bezat Marianna Franca, vrouwe van Kontich, nog een kostbaar bed met gordijnen en een hemel in een scharlaken stof, met tapisserie rabatten, en wellicht ook met een tapisserie *tour de lit*, en een tapisserie bedsprei.⁴¹ Maar in de latere zeventiende eeuw werden tapisserie bedrabatten en *tours de lit* meer en meer verbannen naar de zolder. Een *tapijten omloop van een ledikant* lag in 1675 opgeslagen op de zolder van Maria Aijenscom te Antwerpen.⁴² Enkele jaren later, in 1679, werd bij de inventarisatie van de roerende boedel van ridder Hendrik van Halmale, oud-burgemeester en schepen van Antwerpen, op de zolder een *tapyt tour de lit* aangetroffen.⁴³ Indien tapisserie bedhemels in de zeventiende eeuw nog zouden zijn voorgekomen, moeten die heel zeldzaam zijn geweest. De desinteresse voor uitgebreidere tapisserie

³⁴ LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-1992, dl. 4b, p. 573.

³⁵ '...ende schoucleet mette vallen oft omloopen van syde ende goude tapyte'. DUVERGER 1984-2004, dl. 6, nr. 1831, p. 395.

³⁶ DUVERGER 1984-2004, dl. 6, nr. 1807, p. 334. Hier is bijvoorbeeld de juiste toepassing van het kleed niet bekend.

³⁷ DUVERGER 1984-2004, dl. 10, nr. 3271, p. 271.

³⁸ FOCK 2001, pp. 94-95, 105.

³⁹ Zie bijlage III, nrs 1, 2, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 36, 40, 46, 52, 65, 67, 70, 72, 73, 75, 76, 78, 81.

⁴⁰ Onder meer op basis van de afgebeelde kostuums werd het ontstaan van dit schilderij door Willemijn Fock gesitueerd in de strenggereformeerde milieus van West-Friesland. Voordien werd het in de literatuur toegeschreven aan Gonzales Coques wat gezien de datering omstreeks 1630 op basis van de kostuums onmogelijk is. Coques werd pas in 1640 meester in het Antwerpse gilde. Zie hiervoor FOCK 2001, p. 55.

⁴⁰ FOCK 1997, p. 47.

⁴¹ DUVERGER 1984-2004, dl. 9, nr. 2662, p. 20. De textiele aankleding van het bed bestond uit drie matrassen, waarvan één gevuld met pluimen, twee hoofdpeulen en een oorkussen en drie dekens of spreien: een scharlaken, een sitsen en een witte. Zestien scharlaken stoelen, een tapisserie tafelkleed en een kamer wandtapijten met *Bloempotten* van 178 ellen vervulldigden het ameublement.

⁴² DUVERGER 1984-2004, dl. 9, nr. 3106, p. 72.

⁴³ DUVERGER 1984-2004, dl. 9, nr. 3391, p. 451.

bedgarnituren trof de bedsprei niet onmiddellijk. Die bleef nog enkele decennia haar statusfunctie behouden. In het testament van Rodrigo Gomez Dias, minister van de keurvorst van Hannover en van zijn echtgenote Francisca de Palma Carillo, dat werd verleden voor de Antwerpse notaris Peres in 1694, werd gestipuleerd dat hun Portugese bed in Indisch hout met garnituur, waaronder een tapisserie spreij, aan hun oudste zoon werd gelegateerd. Bij dit bed hoorden een aantal tapisserie stoelen die assorteerden met de spreij.⁴⁴

⁴⁴ DONNET 1898, p. 123.

III.2. Van een tapisserie stoel naar een gestandaardiseerde tapisserie stoelenset bij het einde van de zeventiende eeuw

De eerste tapisserie stoelen en hun plaats in het interieur

Omstreeks het midden van de zestiende eeuw doken de eerste met tapisserie beklede stoelen op (cf. supra). Ze werden opgesteld in vertrekken die waren aangekleed met weefsels van uiteenlopende aard. Voor welke kamer in het kasteel van Hoogstraten de oudste teruggevonden tapisserie stoel oorspronkelijk bedoeld was, is niet bekend. Tijdens de inventarisatie van de boedel in 1548 stond hij in de garderobe (cf. supra). De tapisserie stoel in de collectie van Marie de Sacquespée, barones van Pamele, bevond zich in 1574 in de kamer die grensde aan de zaal. In dit vertrek stond ook het staatsiebed dat was behangen met een rood wolweefsel dat bijkomend was versierd met netstopwerk in verschillende kleuren. Als zitmeubelen waren er, behalve de tapisserie stoel, een mansstoel en een vrouwenstoel in groen laken. Verder lagen in het vertrek vier groene trijpen kussens. Tegen de muren hingen wellicht behangsels in hetzelfde rood wolweefsel als het bedgarnituur.⁴⁵ Ook bij Vincent Laureysz, een koopman uit Middelburg, stond de tapisserie stoel in 1568 in het meest luxueuze vertrek dat in de boedelinventaris de *Vloer* werd genoemd. De boedellijst vermeldde verder geen wandbehangsels in deze kamer, maar dat is niet uitzonderlijk. Wandkleden waren op dat ogenblik in burgerlijke milieus nog bijzonder schaars (cf. infra). Het overige textiel in de *Vloer* van Laureysz bestond uit een *carpet* tafelkleed, een Spaanse vrouwenstoel bekleed met blauw laken, een rood wollen deken voor het bed, een paar linnen slaaplakens, twee linnen servetten en een tapisserie kussen. Verder werd de uitstraling van het vertrek verhoogd door de aanwezigheid van een tresoor met twee metalen kandelaars, een harnas en twee hellebaarden, een vogelkooi, een schilderij met een voorstelling van *De Heilige Suzanna* en wat kleinere meubelen.⁴⁶ De eerste sporen van een grotere tapisserie stoelenset dateerden uit 1591. In dat jaar kreeg François Spiering van de Staten Generaal der Nederlanden de opdracht voor het weven van een reeks stoelbekledingen, kussens en een tafelkleed, bestemd voor het nieuwe kwartier van de Staten Generaal in Den Haag (cf. supra). Van enige bijhorende wandtapijten was geen sprake. Tapisserie stoelbekledingen waren op dat ogenblik in publiekrechtelijke context nog een nieuwigheid. Hun gebruik in een overheidsgebouw lag in het verlengde van de oude praktijk om vertrekken van openbare besturen met meubeltapisserieën zoals kussens, bank- en rugkleden, aan te kleden. Meubeltapisserieën in de gebouwen van openbaar bestuur hadden doorgaans heraldische voorstellingen, al dan niet tegen een achtergrond van groenwerk (cf. supra).

In de eerste decennia van de zeventiende eeuw bleef de afzonderlijke tapisserie stoel bestaan, al werden binnen een zelfde collectie soms reeds twee of meerdere zulke stoelen aangetroffen. Isabella de Vega, echtgenote van Emmanuel ridder Ximenez, bezat in 1617 een tapisserie stoel die stond in een kamer boven de mantelkamer in haar woning te Antwerpen.⁴⁷ Dit vertrek deed dienst als slaapkamer. Wat onmiddellijk opviel in de beschrijving van deze kamer was de uniforme aankleding ervan. In het vertrek stonden twee ledikanten met een groen laken behangsel. Beide hadden een witte wollen deken, het ene bed had een tweede, groene wollen spreij, het andere een groene laken spreij afgewerkt met zijden franjes. Op de tafel lag een groen laken tafelkleed. Aan de schoorsteenkap hing een geborduurde rabat. De voorstelling op de stoel werd in de inventaris evenwel niet vernoemd.⁴⁸ Twee tapisserie stoelen stonden in 1645 in de bovenvoorkamer van de woning van Steven Cleren, de klerk van de Antwerpse ambtman. In de boedelinventaris werden ze genoteerd als twee *oude tapyte vrouweleenstoelen*.⁴⁹ Opnieuw is de voorstelling niet gekend. Nogmaals

⁴⁵ In de inventaris luidde het: *zeker behanchsel van royert say*. Dit behangsel werd apart van het bedgarnituur genoteerd. De beschrijving van het bedgarnituur luidde: *Een charge van geheroyert say metsgaders vier ghelycke gordijnen ende een verheensel metten ommeloop van nettewerc van diversche coleuren*. In hedendaags Nederlands wordt dit: een spreij van rode wol met vier gordijnen in hetzelfde materiaal, en een hemel met een rabat van netstopwerk in verscheidene kleuren. VIAENE 1961, pp. 337-338.

⁴⁶ VAN GELDER 1973, p. 400.

⁴⁷ DUVERGER 1984-2004, dl. I, nr. 253, p. 400.

⁴⁸ Behalve de tapisserie stoel telde de boedelinventaris verscheidene andere stoelen die met textiel waren bekleed, namelijk met fluweel en met laken. DUVERGER 1984, nr. 253, pp. 401, 405.

⁴⁹ DUVERGER 1984-2004, dl. 5, nr. 1354, p. 221.

twee vrouwenstoelen met tapisseriebekledingen werden in 1653 genoteerd in de boedelinventaris van Francisco van den Brande, luitenant-kolonel van de Raad van Oorlog van Zijne Majesteit. De stoelen bevonden zich in de kamer op de eerste verdieping, boven de neerkamer. Ze hadden geen armleuningen. Het overige interieurtextiel in het vertrek bestond uit een wollen tafelkleed, een kamerscherm met beschilderd lijnwaad en een schoorsteenrabat in een niet nader omschreven zijdeweefsel.⁵⁰ Voorbeelden uit de Noordelijke Nederlanden van afzonderlijke tapisserie stoelen zijn schaars. Bij het overlijden van Francyntge Bartholomeus, de echtgenote van de tapisseriewever Maximiliaan van der Gucht uit Delft, bevond zich in 1648 tussen de meubels een tapisserie stoel. De kamer waarin de stoel stond is niet gekend.⁵¹

De vertrekken waarin de eerste generatie tapisserie stoelen voorkwamen, waren blijkens de boedelinventarissen niet met bijhorende wandtapijten behangen. De rechtstreekse band tussen een wandtapijt en een tapisserie bankkleed of kussen zoals in de vijftiende eeuw, bestond bij deze eerste tapisserie stoelen niet of nauwelijks. Wellicht werden ze aanvankelijk niet geweven om te assorteren met een bepaalde wandtapijtreeks en konden ze, net als de tapisserie kussens, tafelkleden en schoorsteenrabatten, in eender welke interieurinrichting worden toegepast. In die tijd waren combinaties van tapisserie met ander textiel nog volop in de mode. Een schilderij van Frans Francken II met een interieur in het huis van Rubens, gedateerd omstreeks 1620 en bewaard in het *Nationalmuseum* in Stockholm, geeft een getrouw beeld van een voornaam Antwerps interieur dat door boedellijstonderzoek kan worden onderbouwd (afb. 20).⁵² Geen enkele geraadpleegde boedellijst maakte voor deze periode gewag van een kamer waarbij alle textiele onderdelen in tapisserie waren uitgevoerd. De burgers en edelen die wandtapijten en meubeltapisserieën bezaten, beschikten niet zelden over meerdere stuks van uiteenlopende aard, maar doorgaans werden die over de verschillende vertrekken van het huis verspreid.

De opkomst van de tapisserie stoelenset

Rond het midden van de zeventiende eeuw tekende zich in de Nederlanden bij de tapisserie stoelen een nieuwe evolutie af. Voor het eerst kon er echt sprake zijn van een stoelenset die, in tegenstelling tot het ene of de twee exemplaren die nu en dan opdoken in de tweede helft van de zestiende en de eerste decennia van de zeventiende eeuw, voortaan uit meerdere exemplaren ging bestaan. Deze trend stond los van het gebruik van Spaanse lederen stoelen die reeds decennialang in de Nederlandse interieurs voorkwamen. Doorgaans maakten deze lederen stoelen deel uit van een set die meerdere stuks telde. Het aantal in deze lederen sets varieerde. Vaak waren het er vier, zes, acht, tien of twaalf. Het aantal stoelen werd medebepaald door de aard van het vertrek en de kapitaalkracht van de bezitter. Bovendien raakten de stoelen soms reeds onmiddellijk na aankoop, of na zekere tijd, verspreid over meerdere kamers, waardoor de oorspronkelijke set uiteen viel. Uit de omschrijvingen in de boedelinventarissen is het zelden te achterhalen of de stoelen die verspreid staan in de vertrekken in oorsprong niet tot een zelfde set behoorden. Het gebruik om meerdere stoelen met een identieke bekleding in een zelfde kamer op te stellen bestond reeds geruime tijd vóór de opgang van de tapisserie stoelenset. Het was bovendien niet ongebruikelijk om, in de lijn van de heersende mode, diverse materialen te combineren. In een zelfde ruimte konden zowel zitmeubelen met lederen als met textiele bekledingen worden aangetroffen. Behalve verschillen in materialen vormden ook verschillen in kleur geen obstakel in deze interieurs.

In de tweede helft van de zeventiende eeuw werd de Franse invloed op het vlak van interieurinrichting echter in toenemende mate een bepalende factor voor nieuwe evoluties in de aankleding van het binnenhuis in de Nederlanden. In de eerste helft van die eeuw ontwikkelde zich in de Franse hofkringen het ideaal om de verschillende textiele onderdelen van een kamer in kleur en

⁵⁰ DUVERGER 1984-2004, dl. 6, nr. 1848, p. 422.

⁵¹ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 2, p. 272.

⁵² De wanden van het vertrek zijn tot op iets meer dan manshoogte met goudleder bekleed. Tussen de kroonlijst bovenaan het goudleder en het plafond is een open ruimte die wordt opgevuld met schilderijen. Boven de schouw hangt een schouwstuk. Andere schilderijen hangen boven de buffetkast en links naast de schoorsteenboezem. Op de tafel ligt een geknoopt tapijt en tegen de wanden staan Spaanse lederen stoelen met hierop tapisserie kussens met voorstellingen van kleine bloemen op een donkere grond, en gevoerd met geel laken of leder.

materiaal op elkaar af te stemmen.⁵³ Zeer geleidelijk sijpelde dit gebruik door in de Nederlanden, eerst in de hoogste kringen, nadien bij de gegoede klassen. De vertrekken van Amalia van Solms, prinses van Oranje, in het Stadhouders Kwartier te Den Haag, illustreerden in de jaren 1630 reeds de navolging van deze nieuwe Franse mode.⁵⁴ De voorkeur van de prinses voor zijdeweefsels had rechtstreekse gevolgen voor het gebruik van wandtapijten die in deze nieuwe uniform ogende interieurs niet langer als modieuze wandbekledingen werden ervaren. De prinses van Oranje liep bij de inrichting van haar vertrekken echter vooruit op haar entourage. De adel en de hoge burgerij in de Nederlanden hield nog geruime vast aan de bestaande interieurinrichting waarbij wandtapijten en het populaire goudleder de wanden in voorname vertrekken bleven domineren (cf. infra). Pas in de laatste decennia van de zeventiende eeuw werden wandbehangsels en het overige textiel in sommige vertrekken meer op elkaar afgestemd en werd er zodoende een zekere eenvormigheid in de kamers gecreëerd.

Dit streven naar eenheid bij de aankleding van het interieur lag zeker niet rechtstreeks aan de basis van het ontstaan van grotere sets tapisserie zitmeubelen. De eerste tapisserie stoelensets werden reeds aangetroffen in interieurs die nog volledig volgens de geldende principes van variëteit in kleur en materiaal waren ingericht. Bovendien werden deze eerste sets, net als de voorgaande afzonderlijke stoelen, niet geweven om te assorteren bij welbepaalde wandtapijtseries. Een voorbeeld van een omvangrijke set werd aangetroffen in de Antwerpse boedel van Elizabeth Gelynsen, weduwe van Antonis van der Gouwe. In de kamer grenzend aan de straat stonden in 1654 zo maar eventjes zestien tapisserie stoelen en één grote tapisserie stoel.⁵⁵ In de *Salette* van de Antwerpse woning van Barbara van Alckemade stonden bij haar overlijden in 1655 zes stoelen met een tapisserie bekleding.⁵⁶ De muren van het vertrek waren, net zoals bij Elizabeth Gelynsen en zoals het een deftig Antwerps huis betaamde, bekleed met goudleer. Verder stonden in de kamer een eiken tafel en nog negen stoelen bekleed met trijp. Op de tafel lag geen tafelkleed. Barbara van Alckemade was een vermogende vrouw. Ze beschikte over een aparte eetkamer met negen lederen stoelen waarin twee schilderijen van Rubens waren opgehangen met *De Triomf van Julius Caesar*. In haar *Groen Camer*, die ondanks de benaming, niet volledig met groene materialen was aangekleed, bevonden zich vijftien tapisserie kussens met heraldische voorstellingen en een tapisserie spreij met *Hercules*.⁵⁷ Eveneens zeven tapisserie stoelen stonden in 1665 in de *grote Salette* van het huis van Isabella Margrita van den Wingaerden en Charles van Vlieden, oud-schepen te Antwerpen.⁵⁸ In hetzelfde vertrek bevonden zich verder nog zes geborduurde en twee lederen vrouwenstoelen.

De opkomst van de tapisserie stoelenset kon gelijktijdig ook worden vastgesteld in de Noordelijke Nederlanden. Wanneer Beatrix Ernst, de weduwe van Nicolaes Spiljeurs, een Amsterdams koopman, in 1650 opnieuw in het huwelijk trad, bracht zij zes tapisserie stoelen in. De stoelbekledingen hadden voorstellingen met bloemen, en waren in 1646 bij de tapisseriewever Pieter de Cracht uit Schoonhoven aangekocht, samen met een tafelkleed met groenwerk. Stoelen en tafelkleed kostten 106 florijnen.⁵⁹ Enkele jaren voordien was in een notarieel document uit 1643 sprake van een betwisting omtrent de levering van zes stoelbekledingen door Maximiliaan van der Gucht, tapisseriewever uit Delft.⁶⁰ Ook het tapisserie ensemble in het Deutzenhofje te Amsterdam van omstreeks 1650 illustreert de opgang van omvangrijkere tapisserie stoelensets. En te Leiden beschikte Adriana Bloys van Treslong in 1674 behalve over een groenwerkreeks in het groot salet (cf. supra), ook over zes tapisserie stoelen in haar slaapkamer in de woning op het Rapenburg.⁶¹ Verder stonden acht tapisserie stoelen en één tapisserie armstoel in 1677 opgesteld in de voornaamste kamer van het huis van Mechelina Smijters, weduwe van een boekdrukker, op het Leidse Rapenburg.⁶² De opkomst van de stoelenset betekende echter niet dat afzonderlijke of een

⁵³ FOCK 2001, p. 36.

⁵⁴ Zie hiervoor FOCK 2001, pp. 37-38; en FOCK 2005.

⁵⁵ DUVERGER 1984-2004, dl. 7, nr. 1947, p. 69.

⁵⁶ DUVERGER 1984-2004, dl. 7, nr. 1999, p. 131.

⁵⁷ DUVERGER 1984-2004, dl. 7, nr. 1999, pp. 129-131.

⁵⁸ DUVERGER 1984-2004, dl. 8, nr. 2615, p. 450.

⁵⁹ FOCK 1997, p. 47; en HARTKAMP-JONXIS 2001, pp. 20-21.

⁶⁰ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 2, p. 256.

⁶¹ LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-1992, dl. 3b, p. 663.

⁶² LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-1992, dl. 5a, p. 73.

paar tapisserie stoelen niet langer voorkwamen. In 1661 stonden in de *grote Camer* van de woning van Anna Charles in de Antwerpse Zwartzustersstraat nog twee tapisserie armstoelen. De zes overige stoelen in het vertrek waren bekleed met leder. Verder waren er drie banken. Twaalf tapisserie kussens dienden wellicht als pronk- en zitkussen op de banken en de stoelen. De muren waren behangen met goudleder.⁶³

Veeleer dan vanuit de nieuwe Franse mode waarbij naar eenheid in de interieuraankleding werd gestreefd, ontstonden de tapisserie stoelensets binnen een context waarbij ook met ander textiel beklede stoelen op meer regelmatige basis en in grotere aantallen in de Nederlandse interieurs waren terug te vinden. De met leder beklede stoelen waren het talrijkst, maar in de rijke Nederlandse milieus ontstond grotere aandacht voor stoelbekledingen in andere materialen. De aard van de stoelbekleding stond hierbij los van de aard van de wandbekleding. Zowel in kleur als in materiaal konden deze van elkaar verschillen. Contemporaine boedelinventarissen geven een illustratief beeld van de variatie aan stoelbekledingen die bij het midden van de zeventiende eeuw in de Nederlanden kon worden aangetroffen. Zo beschikte de prins van Barbançon in 1643 in zijn woning te Antwerpen onder meer over acht paarze fluwelen mansstoelen afgewerkt met verzilverde siernagels.⁶⁴ Marie van Eelen uit Antwerpen beschikte in 1646 over tien stoelen bekleed met borduurwerk in de neerkamer.⁶⁵ Jan Hugo, een Antwerps grossier in laken, bezat in 1649 achttien stoelen bekleed met rood laken en afgewerkt met vergulde siernagels. Groene linnen hoezen dienden ter bescherming.⁶⁶ Veertien rode trijpen stoelen stonden opgesteld in de grote voorkamer in het huis van Isabella van Tongerlo, weduwe van Maximiliaan Strijpen, een Antwerps koopman.⁶⁷ In het lange salet van het Hof van Zessen te Leiden stonden in 1661 elf trijpen stoelen en één trijpen armstoel, op de kelderkamer bevonden zich behalve vijf trijpen stoelen, nog negen geborduurde stoelen en één geborduurde armstoel met wapens. Tegen de wanden hingen wandtapijten.⁶⁸

De tapisserie stoelenset samen met wandtapijten

Hoewel de opkomst van tapisserie stoelensets in de eerste plaats gestimuleerd lijkt te zijn geweest door een toenemende wens om bij de zitmeubelen te kunnen variëren met bekledingsmaterialen, zouden na enige tijd de Franse ideeën omtrent eenvormige interieurinrichting ook de omgang met en het uiterlijk van de tapisserie stoelensets beïnvloeden. In de loop van de tweede helft van de zeventiende eeuw liet deze drang naar het creëren van een uiterlijke eenheid zich, behalve in de prinselijke milieus in de Nederlanden, ook duidelijker gewaarworden in sommige adellijke en burgerlijke interieurs, al bleef dit vooralsnog beperkt.⁶⁹ In Antwerpen had de grote neerkamer van het huis *De Twee Schipkens* in 1656 reeds een vrij eenvormig uiterlijk. Het huis behoorde toe aan Hendrik I Peres en was gelegen in de Schipstraat. De muren van de neerkamer waren behangen met goudleder en er stonden twaalf Spaanse stoelen met een bekleding volgens de omschrijving in de boedellijst *accorderende op 't voors. goude leir*.⁷⁰ Vaker werden de eerste sporen van uniformiteit echter teruggevonden in slaapkamers. Johan Franchoy's Tortarolis, tafelhouder, had in 1656 in zijn woning op het Leidse Rapenburg een blauwe *bovenachterkamer* die was gestoffeerd met een blauw laken tafelkleed met blauwe en gele franjes, een blauwe laken bedsprei en blauw laken kofferkleed met dito franjes, drie blauwe laken bedgordijnen en een bedrabat, zes blauwe laken kussens met geborduurde wapens. De blauwe kleur van de kamer werd doorbroken door een schoorsteenkleed en -rabat in rood zijdedamast.⁷¹ In 1676 waren de wanden, de alkoof en het bed in de kamer van gravin van Horn in de woning van graaf De la Tour en Tassis in Antwerpen alle met

⁶³ DUVERGER 1984-2004, dl. 8, nr. 2430, p. 226.

⁶⁴ DUVERGER 1984-2004, dl. 5, nr. 1274, p. 132.

⁶⁵ DUVERGER 1984-2004, dl. 5, nr. 1406, p. 311.

⁶⁶ DUVERGER 1984-2004, dl. 6, nr. 1583, p. 59.

⁶⁷ DUVERGER 1984-2004, dl. 6, nr. 1829, p. 393.

⁶⁸ LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-1992, dl. 4b, pp. 672-673.

⁶⁹ Voor de invloed van dit Franse ideaal van *régularité* in het interieur in de Noordelijke Nederlanden, zie FOCK 2001, pp. 101-103.

⁷⁰ DUVERGER 1984-2004, dl. 7., nr. 2104, p. 272.

⁷¹ LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-1992, dl. 4b, p. 490.

dornix aangekleed.⁷² In 1683 was een bovenkamer in de woning van Charles Hassincx behangen met een groen *Engelsch geblomde saije behansel*. Dezelfde stof werd gebruikt voor het tafelkleed, het schouwkleed en een bed. Wel dient gezegd dat in hetzelfde vertrek nog een tweede bedbehangsel aanwezig was in grijze *perpetuaan*.⁷³ In de blauwe kamer van het buitenhuis te Breukelen van de Amsterdamse koopman Abraham Boddens waren het bedbehangsel, het tafelkleed en de stoelkussens in sits.⁷⁴ Een kostbaar voorbeeld tegen het einde van de eeuw van een kamer ingericht volgens de Franse principes van *régularité* was een bovenkamer in het huis op het Kipdorp in Antwerpen van ridder Joan Baptista I Anthoni. De muren van de kamer waren in 1691 behangen met geel Brugs satijn. Hetzelfde satijn werd tevens gebruikt voor het bedbehangsel, de bedsprei, de bekleding van zes armstoelen en zes taboeretten, en het tafelkleed. De uniformiteit van het geheel werd enkel doorbroken door een *tour de lit* in Oosters knooptapijt.⁷⁵ Enkele jaren later, in 1697, had de middelkamer van de woning van Catharina Janssens en Joan Carlo de Bisthoven een behangsel in gevlamde stof, en stonden er in dit vertrek acht taboeretten die met dezelfde textiel waren bekleed.⁷⁶ Dit gevlamde weefsel zou een tapisserie van Bergamo kunnen zijn,⁷⁷ of borduurwerk in de zogenaamde *point d'Hongrie*.⁷⁸

Met de geleidelijke toename van een meer uniforme interieurinrichting na het midden van de zeventiende eeuw werd er ook in de Nederlanden in sommige vertrekken met wandtapijten naar een meer eenvormige aankleding gestreefd. De nieuwe tapisserie stoelensets maakten dit mee mogelijk. In sommige kamers vervingen ze de lederen stoelen met tapisserie kussens die er voordien gangbaar waren. Het vroegste gekende voorbeeld in de Zuidelijke Nederlanden van het aanwenden van een tapisserie stoelenset in een kamer met wandtapijten, dateert uit 1665. In dat jaar waren de muren van de *grote Salette* aan de tuinkant in de Antwerpse woning van Isabella Margrita van den Wingaerden en Charles van Vlierden behangen met een tapijtserie met *De Geschiedenis van Judith en Holofernes*. In de salet stonden ook zeven tapisserie stoelen. Het was echter nog geen uniform interieur. Behalve de tapisserie stoelen, waren er in hetzelfde vertrek nog zes geborduurde en twee lederen stoelen.⁷⁹ Het is ook niet bekend of de stoelen assorteerden met de wandtapijten, al lijkt die kans bijzonder klein.⁸⁰ Evenmin is geweten of de wandtapijten en de stoelen in de woning van het echtpaar van Vlierden op hetzelfde ogenblik werden aangekocht.

De gelijktijdige aankoop van wandtapijten en stoelen met de intentie om deze samen in hetzelfde vertrek te gebruiken, kon enkele jaren voordien wel worden vastgesteld in de Noordelijke Nederlanden. In het voorjaar van 1660 beslisten de steden Delft en Gouda een reeks tapisserieën te bestellen voor de aankleding van het groot salet van het nieuwe Herenlogement dat de Delftse en Goudse afgevaardigden van de Staten-Generaal in Den Haag samen zouden betrekken. De weefopdracht werd uitbesteed aan Maximiliaan van der Gucht te Delft en Abraham Adriaensz Goossensom te Gouda (cf. infra). In december 1660 betaalde de stad Delft 951 gulden aan Maximiliaan van der Gucht voor de wandtapijten, die volgens een document van 19 mei 1660 7 gulden en 10 stuivers de el zouden kosten.⁸¹ Enkele weken later, op 18 januari 1661 werd in het memoriaalboek van de burgemeester van Delft genoteerd dat een betaling was verricht aan Abraham Goossensom van 221 gulden 30 stuivers en 12 penningen.⁸² Dit was de helft van het totale bedrag

⁷² DUVERGER 1984-2004, dl. 10, nr. 3161, p. 130.

⁷³ DUVERGER 1984-2004, dl. 11, nr. 3618, p. 209.

⁷⁴ FOCK 2001, p. 105.

⁷⁵ DUVERGER 1984-2004, dl. 12, nr. 3988, p. 88.

⁷⁶ DUVERGER 1984-2004, dl. 12, nr. 4250, p. 435. De taboeret was een modieus zitmeubeltje dat in de gegoede kringen opgang maakte in de tweede helft van de zeventiende eeuw. In vorstelijke en hoogadellijke kringen kwam de taboeret reeds voor in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Voor de staatsieslaapkamer van Amalia van Solms in het Haagse Stadhoudelijk Kwartier werden in 1634 zes taboeretten in Italiaans zijdedamast aangekocht. FOCK 2001, p. 38.

⁷⁷ Peter Thornton vermeldde imitaties in tapisserie van Bergamo, gebaseerd op het borduurwerk in het typische zigzag- of vlammenpatroon. THORNTON 1960, p. 85.

⁷⁸ De slaapkamer van de heer van Blokland, Jan Thomas Hiacinthus van Weerden, had omtrent dezelfde tijd een wandbekleding in *point d'Hongrie* gevlamt. In een nabijgelegen vertrek stond een *grooten ruststoel bekleedt met point de Hongrie*. DUVERGER 1984-2004, dl. 12, nr. 4224, pp. 405-406.

⁷⁹ DUVERGER 1984-2004, dl. 8, nr. 2615, p. 450.

⁸⁰ Voor het midden van de zeventiende eeuw zijn vooralsnog geen voorbeelden gekend van tapisserie stoelensets die specifiek werden geweven om te horen bij een wandtapijtreeks met historische voorstellingen.

⁸¹ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 2, nr. 660, p. 301, en nr. 664, p. 302.

⁸² VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 2, nr. 666, p. 302.

verschuldigd voor de levering van 24 stoelbekledingen en een tafelkleed. De andere helft werd, net zoals voor de wandtapijten, door de stad Gouda betaald. De stoelbekledingen kostten 11 gulden en 10 stuivers de el, het tafelkleed 11 gulden de el.⁸³ De tapisserie van de stoelbekledingen was dus de duurste en wellicht ook de meest fijne. De voorstellingen van de stoelbekledingen en het tafelkleed zijn niet bekend.⁸⁴ Misschien betrof het de beproefde combinatie van wapens tegen een achtergrond van groenwerk.⁸⁵ Het bewijs van de blijvende interesse in groenwerktapijten, ook binnen officiële gebouwen, werd enige tijd later geleverd door een nieuwe bestelling van de stad Delft. Kort na de aankoop van de tapisserieën voor het Herenlogement plaatste de stad in 1662 een nieuwe bestelling bij Maximiliaan van der Gucht. Nu werd hem gevraagd niet alleen een reeks wandtapijten maar ook 41 stoelbekledingen te weven.⁸⁶ De wandtapijten waren landschapszichten. Volgens het contract met Van der Gucht luidde het dat hij, *ten behouven van de stad zal maken een camer fine lantschappen van het beste patroon*.⁸⁷ Dit patroon zou hetzelfde zijn als datgene dat werd gebruikt voor de wandtapijten van de Gecommitteerde Raden. Dat hiermee niet naar de wandtapijten werd gerefereerd die in 1660 voor het Herenlogement werden geweven, mag blijken uit de kostprijs per el die twaalf gulden in plaats van de vroegere 7 gulden de el bedroeg. In totaal zou de nieuwe wandtapijtreeks 280 ellen meten, wat de totale kostprijs bracht op 3.360 gulden.⁸⁸ De fijnheid van het weefsel werd vastgelegd op 46 dozijn kettingdraden per el, oftewel ongeveer 9 kettingen per centimeter, en zowel het gebladerte als de luchten werden opgehoogd met zijdegaren. Hoe gedetailleerd de omschrijving van de wandtapijten mag geweest zijn, over de voorstellingen van de bijgeleverde stoelbekledingen werd niets gezegd. In het contract is er enkel sprake van een patroon dat op dat ogenblik bij de burgemeester werd bewaard. In het Prinsenhof te Delft worden vandaag drie stoelen bewaard met bloemvoorstellingen die traditioneel met deze levering van Van der Gucht in verband worden gebracht.⁸⁹ Momenteel zijn er geen voldoende argumenten voorhanden om deze bewering te staven noch te ontcrachten. Mochten ze deel uitmaken van de bestelling uit 1662 dan verschilden ze in hun voorstelling duidelijk met de wandtapijten en kon er niet echt gesproken worden van een ensemble waarbij stoelbekledingen en wandtapijten met elkaar assorteerden. Een combinatie van groenwerktapijten met bebloemde tapisserie bekledingen werd in 1700 nog aangetroffen in het Stadhoudelijk Kwartier op het Binnenhof in Den Haag. De voorkamer van *'tbovenste quartier* was behangen met zeven wandtapijten met groenwerk. Tegen de wanden stonden zes taboeretten in notenhout die waren bekleed met tapisserie met bloemmotieven, en waren afgewerkt met zijde franjes.⁹⁰ Ontegensprekelijke voorbeelden van ensembles van bij elkaar horende wandtapijten en stoelbekledingen uit de tweede helft van de zeventiende eeuw zijn momenteel voor de Verenigde Provinciën niet gekend. Ook in de Zuidelijke Nederlanden leken voor het derde kwart van de zeventiende eeuw zulke op elkaar afgestemde ensembles van wandtapijten en stoelensets nog niet te zijn voorgekomen. Wellicht ontstonden ze pas in de laatste decennia van de zeventiende eeuw. Voorlopig dateert het eerste geschreven bewijs van hun bestaan uit 1700.

Assorterende tapisserie stoelensets en wandtapijten

Omstreeks 5 april 1700 verstuurde Nicolaas Naulaerts, een belangrijke Antwerpse tapisseriehandelaar, een grote partij tapisserieën aan een koopman uit Frankfurt, Nicolaas Lang. In de zending bevond zich een wandtapijtreeks van vijf stuks met voorstellingen van *De Geschiedenis van*

⁸³ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 2, nr. 660, p. 301.

⁸⁴ Ebelte Hartkamp dateerde de betaling van de stoelen en het tafelkleed verkeerdelijk in 1667, een foutje mogelijk te wijten aan een onjuiste lezing van de bron die staat opgenomen in het memoriaalboek van de burgemeester voor de periode 1652-1667. HARTKAMP-JONXIS 2001, p. 21.

⁸⁵ Zes stoelen met zulke voorstellingen van wapens omringd door bloemen en vruchten, en die nog deels zijn bewaard, werden in het tweede kwart van de zeventiende eeuw geweven in opdracht van Cornelis de Graeff en Catharina Hooft voor hun huis Ilpenstein te Ilpendam. AMSTERDAM 1971, cat.nr. 33, pp. 24-25; en FOCK 1997, p. 49.

⁸⁶ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 2, nr. 682, p. 311.

⁸⁷ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 2, nr. 682, p. 311.

⁸⁸ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 2, nr. 682, p. 311.

⁸⁹ AMSTERDAM 1971, cat.nr. 35, p. 25; en HARTKAMP-JONXIS 2001, p. 21.

⁹⁰ DROSSAERS & LUNSINGH SCHEURLEER 1974, p. 432.

Narcissus, vervaardigd bij Johannes Regelbrugge te Oudenaarde.⁹¹ Bij deze *camer Groen met figurkens van Narcissus en Eccho* hoorden twaalf stoelen en zes taboeretten. De totale oppervlakte van de stoel- en taboeretbekledingen bedroeg 36 en 5/8 el. Die van de wandtapijten was 156 en 3/8 el, tezamen goed voor 193 el ter waarde van Rd. 6 de el of Rd. 1.158 in totaal.⁹² De partij tapisserieën werd enkele weken voordien verzendklaar gemaakt. Op 22 maart 1700 werd in het memoriaalboek van Naulaerts genoteerd dat twaalf stoelen en zes taboeretten van Regelbrugge voor de *caemer Narcisses* werden *by een gepackt*.⁹³ Bij dezelfde zending van 5 april zaten nog twee kamers met telkens twaalf assorterende stoelen en zes taboeretten. De eerste kamer was vervaardigd in de werkplaatsen van Gerard Peemans te Brussel en bestond uit een wandtapijtreeks van vier stukken met voorstellingen van *De Vier Jaargetijden*. De oppervlakte van de wandtapijten bedroeg 99 el. De stoelbekledingen hadden een totale oppervlakte van 36 en 1/2 el. De waarde van de wandtapijten en meubelbekledingen samen was Rd. 1.016 1/4.⁹⁴ De tweede tapijtkamer bestond uit een wandtapijtreeks van zeven stuks met voorstellingen uit *De Metamorfosen van Ovidius*. Wandtapijten en meubelbekledingen waren geweven bij Jacob van der Borgh in Brussel. De wandtapijten hadden een oppervlakte van 170 en 7/8 el, de meubelbekledingen van 36 en 1/2 el. Ze hadden een gezamenlijke waarde van Rd. 1.451 5/8.⁹⁵

Mogen de afmetingen en de prijzen van deze meubelbekledingen gekend zijn, de voorstellingen zijn dat spijtig genoeg niet. Enkel de expliciete vermelding in het memoriaalboek van Naulaerts dat de meubelbekledingen bij een bepaalde kamer hoorden, doet vermoeden dat de voorstellingen bedoeld waren om te assorteren met de wandtapijten. Waaruit ze bestonden, blijft echter vooralsnog onbekend. Toonden de meubelbekledingen bloem- en fruitmotieven die verwant waren met de boorden of waren er reeds kleinere figuurlijke taferelen, eventueel in een boord van groenwerk? Dit laatste is niet onwaarschijnlijk. In 1709 leverde Naulaerts twee kamers wandtapijten aan de heer Arnoldus Beckx in Den Haag. Het betrof een kamer met *De Geschiedenis van Narcissus* en een kamer met groenwerk en figuren genaamd *Conversatie*. Bij de bestelling was er één stoel in tapisserie met *cleyne figurkens*.⁹⁶ Mogelijk hoorde hij bij één van beide kamers. Dat bij het einde van de zeventiende eeuw reeds tapisserie meubelbekledingen bestonden waarin een centraal motief werd omkaderd door bloemen, werd bevestigd in een levering van twaalf stoelen aan de heren Anthoni, postmeesters te Antwerpen, in 1699.⁹⁷ De stoelen hadden een voorstelling van landschappen omkranst met bloemen: *twelf fyne tapyte stoelen wesende Lantschapkens rondom met een cransken van oranie en ander Blommekens*. Ze waren vervaardigd in opdracht van de heren Anthoni en werden bij Naulaerts verzonden op 10 april 1699. Elke bekleding mat 1 1/16 el bij 2 1/8 el. Dit gaf een totaal van 27 ellen. De kostprijs per el was vastgesteld op 16 florijnen. De twaalf bekledingen waren goed voor een totale waarde van 416 florijnen.⁹⁸ Opmerkelijk is dat de stoelbekledingen in één stuk werden geweven.

Ook nieuwe types zitmeubelen zoals de taboeret werden behalve met een waaier aan textiel, ook met tapisserie bekleed.⁹⁹ In Antwerpse boedelinventarissen uit het derde kwart van de zeventiende eeuw worden taboeretten onder meer als op zich staande meubeltjes teruggevonden, waarbij hun bekleding los stond van die van eventuele andere aanwezige zitmeubelen. Taboeretten werden vaak in representatieve vertrekken aangetroffen.¹⁰⁰ Momenteel dateert het oudste

⁹¹ Johannes Regelbrugge was de zoon van Abel Regelbrugge en Suzanna de Smet en onderhield net zoals zijn vader intense handelsrelaties met Nicolaas Naulaerts. VANWELDEN 1999, pp. 93-94.

⁹² DENUCE 1938, pp. 161-162.

⁹³ DENUCE 1938, p. 155.

⁹⁴ DENUCE 1938, p. 162.

⁹⁵ DENUCE 1938, pp. 162-163.

⁹⁶ DENUCE 1938, p. 371.

⁹⁷ Wellicht zijn deze heren Anthoni, de zonen van ridder Joan Baptista I Anthoni, tevens postmeester en overleden in 1691 wiens modieuze ingesteldheid mocht blijken uit de volledige aankleding van een slaapkamer in zijn huis op het Kipdorp in geel Brugs satijn (cf. supra).

⁹⁸ DENUCE 1938, p. 120.

⁹⁹ Er werden voorbeelden teruggevonden van taboeretten bekleed met damast, met borduurwerk, met fluweel, geborduurd satijn. De kostbare stoffen waarmee deze taboeretten werden bekleed, wijst op de hoge status die deze nieuwe meubelen hadden. DUVERGER 1984-2004, dl. 8, nr. 2577, p. 407; DUVERGER 1984-2004, dl. 9, nr. 2733, p. 103; nr. 2897, p. 319; nr. 2928, p. 358.

¹⁰⁰ FOCK 2001, p. 108.

teruggevonden voorbeeld van afzonderlijke taboeretten die bekleed waren met tapisserie voor de Zuidelijke Nederlanden uit 1682. In dat jaar stonden zeven tapisserie taboeretten op de slaapkamer van George de Bruijne van Aelst, de koninklijke muntmeester, in zijn woning in het Hopland te Antwerpen.¹⁰¹ In 1684 waren er negen taboeretten aanwezig in het speelhuis van het hof te Boelaert in Deurne, het buitenhuis van het echtpaar Jacobs. In de kamer boven de zaal stonden drie taboeretten met tapisserie, in een andere kamer vijf met woldamast, en op het *comptoir* één met leder.¹⁰² In het midden van de zeventiende eeuw kwamen ensembles van stoelen en taboeretten reeds voor in prinselijke milieus in de Nederlanden. In de roerende boedel van het kasteel van Turnhout dat toebehoorde aan Amalia van Solms bevonden zich circa 1660 vier taboeretten en zes stoelbekledingen in hetzelfde borduurwerk.¹⁰³ Adel en hoge burgerij volgden dit voorbeeld. Vanaf de jaren 1670 werd de navolging van deze nieuwe mode bevestigd in Antwerpse en Leidse boedelinventarissen. Isabella van der Goes, echtgenote van Robert Asseliers, kapitein van een compagnie Duitse voetknechten van Zijne Majesteit, bezat bij haar dood in 1672 achttien gedraaide armstoelen bekleed met rood fluweel en één assorterende taboeret.¹⁰⁴ Acht geborduurde armstoelen en zes taboeretten met dito bekleding sierden het grote salet in de woning van Maria Catharina de Thosse in 1675.¹⁰⁵ Naar de stoelen, armstoelen en taboeretten met borduurwerk die zich in 1674 in het groot salet van Adriana Bloys de Treslong in Leiden bevonden, werd eerder reeds verwezen.

Het oudste gekende voorbeeld van een ensemble met tapisseriestoelen en een taboeret dateert uit 1684. Het was een kostbaar ameublement en sierde de *Tapijtecamer* in het huis van Jacques Tsantels in de Huidevettersstraat te Antwerpen.¹⁰⁶ De wanden van het vertrek waren deels behangen met wandtapijten met landschappen. Aan de schouw hing een schouwstuk met vogels en boven de deur een deurstuk met de voorstelling van een naakte vrouw. Verder waren er in deze kamer nog een schilderij met *De Hof van Olijven*, een bloemstilleven, een Madonna in een bloemenkrans en een landschapstuk. Het is niet geweten of deze schilderijen eventueel tegen de wandtapijten waren opgehangen. Op de notenhouten tafel lag een tapisserie tafelkleed. Wellicht tegen de wanden, zoals toen gebruikelijk was,¹⁰⁷ stonden twaalf tapisserie stoelen en een taboeret. De voorstellingen op de tapisserieën van het zitensemble zijn spijtig genoeg niet gekend.¹⁰⁸ Stoelen, taboeret en wellicht ook het tafelkleed hadden groene linnen beschermhoezen. Dat ook tafelkleden een beschermkleed kregen, was niet ongewoon. Een boedelinventaris uit 1678 met een tapisserie tafelkleed vermeldde *tot bewaersel van tselve daeroppe een groen geveft lynwate*.¹⁰⁹ De tapijtkamer van Jacques Tsantels is ook het oudste vertrek dat met tapisserie is aangekleed volgens het Franse ideaal van *régularité*. Er was geen ander textiel aanwezig. Het is verleidelijk te denken dat de tapisserie stoelen en het taboeret assorteerden met de wandtapijten en dat ze, zoals de stoelen die de heren Anthoni in 1699 bij Naulaerts bestelden, voorstellingen hadden van landschapjes in een omkadering van bloemen.

In hun Franse gerichtheid nam de Zuid- en Noord-Nederlandse elite ook andere nieuwe meubeltypen over. In de late zeventiende eeuw werden in sommige Antwerpse boedels rustbanken aangetroffen. In de boedels werden ze aangeduid als slaapbanken. De slaap- of rustbank ging terug op het Franse *lit de repos*, een losstaande ligbank met een verhoogd hoofdeinde. In de Nederlanden kwam dat meubel reeds uitzonderlijk voor aan het Stadhouders Hof in Den Haag in het tweede kwart van de zeventiende eeuw, maar pas in de late zeventiende eeuw verspreidde het zich bij de

¹⁰¹ DUVERGER 1984-2004, dl. 11, nr. 3591, p. 180.

¹⁰² DUVERGER 1984-2004, dl. 11, nr. 3646, p. 246.

¹⁰³ DROSSAERS & LUNSINGH-SCHEURLEER 1974, p. 278.

¹⁰⁴ 'achttien gedraaide leinstoelen van root fluweel, eenen tamborijn van tselve'. DUVERGER 1984-2004, dl. 9, nr. 2953, p. 390.

¹⁰⁵ DUVERGER 1984-2004, dl. 10, nr. 3105, p. 68.

¹⁰⁶ Wellicht is deze Jacques Tsantels te identificeren als Jacob Tsantels, die door Erik Duverger bij de belangrijkste Antwerpse weverondernemers wordt gerekend. DUVERGER 1977, p. 277.

¹⁰⁷ FOCK 2001, p. 42.

¹⁰⁸ 'De tappijten Landtschap daer de voors. camer mede behangen is. Een notenboome taefel met een schuijff ende tappijte tafelcleedt, tweelff tappijte stoelen, eenen ditto tabouré, alles met groen lijnwate deckcleederen'. DUVERGER 1984-2004, dl. 11, nr. 3672, p. 277.

¹⁰⁹ DUVERGER 1984-2004, dl. 10, nr. 3315, p. 320.

nieuwsgezinde elite.¹¹⁰ Het echtpaar Jacobs bijvoorbeeld had in 1684 een rustbank in de kamer met al even modieuze damasten taboeretten in hun speelhuis in Deurne (cf supra).¹¹¹ Dit samen voorkomen van een rustbank en taboeretten kan ook worden aangetroffen op een gravure van Daniël Marot met een ontwerp voor een porselein- en schilderijen kabinet. De Franse herkomst van de rustbank wordt treffend geïllustreerd in een Antwerpse boedel uit 1692 waar dit meubel samen voorkomt met enkele stoelen met hoge ruggen, een ander nieuw Frans stoeltype. In mei 1692 stonden in het kleine salet in de woning van Joan van Mechelen, oud-schepen, een rustbank en tien stoelen met hoge ruggen, alle bekleed met tapisserie met bloemmotieven.¹¹² De wanden in deze kamer waren nog bekleed met goudleer. De aanwending van tapisserie op een rustbank is voor de late zeventiende eeuw uitzonderlijk te noemen. Momenteel zijn geen andere voorbeelden gekend. De woning van Van Mechelen lag net als die van Tsantels in de Huidevettersstraat. Deze straat verbond in de zeventiende eeuw de prestigieuze Meir en het plein met het *tapisierspand* bij de Schutterhofsstraat. Het was een deftige straat met statige huizen. Het is niet toevallig dat juist in deze huizen die werden bewoond door vermogende burgers de nieuwste mode werd nagevolgd.

In de laatste decennia van de zeventiende eeuw kende de evolutie van het tapisserie zitmeubel een eerste eindpunt. De afzonderlijke tapisserie stoel die midden de zestiende eeuw als een curiosum zijn opwachting had gemaakt in het interieur, groeide omstreeks het midden van de zeventiende eeuw uit tot een volwaardige stoelenset. Met de opkomst van nieuwe zitmeubeltypen zoals de taboeret en het rustbed ontwikkelde zich een meer uitgebreide groep van zitmeubelen die kon bestaan uit een aantal stoelen, taboeretten, nu en dan aangevuld met een rustbank. Wellicht mede door het Franse eenheidsideaal werden de voorstellingen op de tapisserie zitensembles soms afgestemd op de wandtapijten zodat een binnenruimte kon worden gecreëerd die volledig aan het principe van de *régularité* beantwoordde. De opkomst van de grotere zitensembles die konden assorteren met wandtapijtreksen, betekende echter niet het einde van de op zich staande stoelensets, de afzonderlijke taboerettensets of aparte tapisserie stoelen. Alle bleven bestaan. Balthazar Noyts beschikte bijvoorbeeld bij zijn dood in 1692 over een set van zes tapisserie stoelen.¹¹³ Zes taboeretten bekleed met een tapisserie van mindere kwaliteit bevonden zich in 1689 in het huis De Hel van Cornelis Janssens Decker.¹¹⁴ De Antwerpse priester Van Beverwyck bezat in 1686 welgeteld één tapisserie stoel met een bijhorend tapisserie tafelkleed.¹¹⁵

De opmaak van het tapisserie zitensemble

In de zeventiende eeuw gebeurde de opmaak van beklede stoelen nog steeds door de leverancier van het houten geraamte, de Spaanse stoelmaker. Hij bezat het recht om stoelen te bekleden met leder en textiel, terwijl de stoeldraaiers uitsluitend bevoegd waren voor het vervaardigen van volledige houten stoelen of stoelen met een rieten of biezen zitvlak (cf. supra). De opmaak van de eerste tapisserie stoelensets gebeurde dus naar alle waarschijnlijkheid bij een Spaanse stoelmaker. Meestal, zoniet altijd, was het de klant of een tussenpersoon die de tapisserieën bij de Spaanse stoelmaker bracht om deze op de houten geraamten te laten nagelen. Nagelvaste meubeltapisserieën waren zulk een zeldzaam en kostbaar product dat het onwaarschijnlijk lijkt, dat in de zeventiende eeuw de Spaanse stoelmaker zulke stoelen vervaardigde voor de vrije markt. Eigentijdse documenten die omtrent de bestelling en levering van zitmeubeltapisserieën bewaard zijn gebleven, wijzen alle in deze richting. In de regel ging aan de levering van de zitmeubeltapisserieën een bestelling vooraf door een klant of een tapisseriehandelaar. De wever leverde steeds de losse tapisserie bekledingen, dus voor de eigenlijke opmaak. Uit 1702 zijn twee getuigenissen van de Oudenaardse weverondernemer Pieter van Verron bekend waaruit duidelijk blijkt dat de tapisserieën nog door de klant op de meubelen dienden gemonteerd te worden (cf. infra). Wellicht in de

¹¹⁰ FOCK 2001, p. 105.

¹¹¹ DUVERGER 1984-2004, dl. II, nr. 3646, p. 246.

¹¹² DUVERGER 1984-2004, dl. II, nr. 4053, p. 187.

¹¹³ DUVERGER 1984-2004, dl. II, nr. 4070, p. 220.

¹¹⁴ DUVERGER 1984-2004, dl. II, nr. 3904, p. 550.

¹¹⁵ DUVERGER 1984-2004, dl. II, nr. 3753, p. 368.

zeventiende eeuw reeds werden sommige zitmeubelen ook door schrijnwerkers, beddenmakers en zelfs oudkleerkopers met textiel bekleed. In Brussel zou dit in 1727 bijvoorbeeld leiden tot een nieuwe ordonnantie, waarin het aan schrijnwerkers en ebbenhoutwerkers verboden werd om stoelen te bekleden, behalve met riet.¹¹⁶ Aan de beddenmakers en de oudkleerkopers werd het volledig verboden om stoelen te bekleden of te herstellen op straffe van 7 gulden.¹¹⁷

In de achttiende eeuw zou het ambacht van de Spaanse stoelmaker evolueren naar een nieuwe invulling en stond het bekend als *tapissier* in de huidige betekenis van stoffeerder. In de late zeventiende eeuw kwamen de Nederlanden voor het eerst in contact met die nieuwe stiel die zich had ontwikkeld in Frankrijk en die een feitelijke concentratie was van een aantal kundigheden op het vlak van stoffering en opmaak die voordien deel uitmaakten van verschillende beroepen. In Parijs bestonden vóór 1636 nog twee belangrijke groepen die zichzelf *tapissier* noemden, maar in se van elkaar verschillend waren. De eerste groep bestond uit tapisseriewevers en tapijtknopers, de tweede groep waren de stoffeerders. In 1636 smolten beide groepen samen tot het gemeenschappelijke gilde van de Parijse *tapissiers*, die hoewel ze nu allen tot hetzelfde gilde behoorden en dezelfde statuten hadden, onderling toch nog wezenlijk van elkaar verschilden.¹¹⁸ Bij het einde van de zeventiende eeuw streken de eerste Franse *tapissiers* neer in de Nederlanden en trachtten er een handelszaak op te zetten. Bij het begin van 1682 richtte een zekere Paul Tison een verzoek tot de stedelijke overheid van Doornik om in die stad zijn beroep van stoffeerder te mogen uitoefenen en vrijgesteld te zijn van garnizoenplichten. Hij had zijn vaderland verlaten om in dienst te treden bij de heer De Tracy, maar bij zijn aankomst bleek deze overleden, waarop Tison besloot in Doornik te blijven. Tot zijn activiteiten behoorde het maken van tenten, paviljoenen en bedden, het opmaken van stoelen, het vullen van matrassen, het maken en quilten van bedspreiën en het voorzien in alle andere benodigdheden voor de aankleding van een huis.¹¹⁹ Het verzoek werd in beraad genomen en nadat de plaatselijke weversgilden, kleermakers en schoenmakers waren geconsulteerd, besloot de stedelijke raad op 28 april 1682 om het verzoek van Tison in te willigen omdat *l'exercice que prétend faire le suppliant est mixte, sans estre absolument de l'un ny de l'autre desdits stils, et que ce qu'il exerce est chose nouvelle*.¹²⁰ In de Noordelijke Nederlanden dook de *tapissier* ook voor het eerst op bij het einde van de zeventiende eeuw. Ook hier betrof het een Fransman, een zekere Pierre Courtonne, die wellicht behoorde tot de groep van uitgeweken Hugenoten die hun heil zochten in de Republiek. Willem III van Oranje deed vanaf 1696 herhaaldelijk beroep op zijn diensten.¹²¹ De komst van deze Franse *tapissiers* versnelde ongetwijfeld de introductie van Franse meubeltypen en opmaakpraktijken in de Nederlanden. Wellicht werden ook zij nu en dan gevraagd om een zitameublement met tapisserie te bekleden. Het grote verschil met de stiel van de Spaanse stoelmaker, die trouwens nog een tijd blijft doorgaan, was dat de *tapissier* niet langer zelf zijn houten geraamten maakte, maar deze diende aan te kopen bij de stoelmakers wat de prijs voor de opgemaakte meubelen bij de *tapissier* wellicht gevoelig verhoogde.

Omwille van de kostbaarheid van het materiaal werd tapisserie spaarzaam op de stoelen aangewend. Concreet betekende dit dat de achterkant van de rugleuning, niet met tapisserie werd

¹¹⁶ FABRI 1977, p. 24.

¹¹⁷ FABRI 1977, p. 25.

¹¹⁸ In de middeleeuwen bestonden in Frankrijk zes beroepsgroepen die zich met textiel en opmaak bezighielden. Dit waren *tapissiers-hautelissiers*: de tapisseriewevers en -handelaars; de *tapissiers-sarrazinois*: de tapijtknopers; de *tapissiers-nostrez*: de fabrikanten en handelaars van wollen, zijden en katoenen stoffen; de *tapissiers-courtepointiers*: handelaars van allerlei meubeltjes en stoffen en fabrikanten van beklede meubelen, bedden, paviljoenen, tenten, standaarden, maar in allerlei soorten textiel, geverfd en ongeverfd; de *courtepointiers*: fabrikanten van tenten en paviljoenen in ongeverfd doek; en de *coustriers*: fabrikanten van *coutil* (soort canvasdoek). DEVILLE 1875, p. 22. Reeds in 1302 gaan de *tapissiers-hautelissiers* en *tapissiers-sarrazinois* samen. In 1490 krijgen de *tapissiers-nostrez* en de *tapissiers-courtepointiers* dezelfde statuten. In 1548 komen de *courtepointiers* bij deze groep, gevolgd door de *coustriers* vóór 1568. In 1636 gaat deze grote groep van textielfabrikanten en stoffeerders samen met de tapisseriewevers en tapijtknopers. DEVILLE 1875, pp. 22-25.

¹¹⁹ '... sa profession qui est de faire des tentes, des lits de toute sorte de manière, pavillons à la romaine et pavillons à la queue, garnitures de chaires et autres choses servantes à l'ameublement d'une grande maison ensemble matelas, couvertures picquées soit de taffetas satin ou autres étoffes selon que le remontrant auroit déjà fait et accommodé à l'hostel dudit seigneur de Trassy'. SOIL 1894, p. 312.

¹²⁰ 'omdat wat de verzoeker zegt te doen betrekking heeft op verschillende zaken, zonder het ene noch het andere te zijn van voornoemde beroepen (wevers, kleermakers en schoenmakers), en omdat wat hij doet iets nieuw is..'. SOIL 1894, p. 313.

¹²¹ FOCK 2001, p. 103.

bekleed. Die was in de regel uitgevoerd in een effen weefsel. Hierin verschilde de opmaak niet met die van andere beklede stoelen. Bij zeventiende-eeuwse armstoelen was het gebruikelijk om ook de armleuning met tapisserie te overtrekken. En ook de stutten tussen rug- en zitraam waren aanvankelijk nog met tapisserie bekleed. Enkel bij de poten was het hout zichtbaar (afb. 21). In de loop van de tweede helft van de zeventiende eeuw werden de stutten en delen van de armleuning in toenemende mate bloot gelaten. De tapisserie stoelen hadden, net zoals de kussens en de tafelkleden, dikwijls linnen beschermhoezen die hen beschermden tegen vuil, stof en overmatig zonlicht. De twaalf tapisserie stoelen en de tapisserie taboeret, evenals het tafelkleed in de tapijtkamer van Jacques Tsantels hadden bijvoorbeeld alle *groen lijnwate deckcleederen*, groene linnen beschermhoezen.¹²²

¹²² DUVERGER 1984-2004, dl. II, nr. 3672, p. 277.

III.3. De productieplaatsen van meubeltapisserie in de Nederlanden in de zeventiende eeuw

De Zuidelijke Nederlanden

Brussel weefde in de zeventiende eeuw hoogkwalitatieve meubeltapisserieën. De Brusselse ateliers maakten toen nog steeds dezelfde kostbare producten als een eeuw tevoren. De beschikbare gegevens omtrent de meubeltapisserieën die er werden voortgebracht, zijn voor de zeventiende eeuw beperkt, maar uit die schaarse bronnen mag niettemin blijken dat de Brusselse tapisserieën zowel qua materiaal als qua uiterlijk een bijzonder hoog niveau bereikten. Behalve de notariële stukken, de memoriaalboeken, de bewaarde correspondentie en andere archivalische bronnen, zijn er de bewaarde meubeltapisserieën, maar deze blijken nog schaarser dan de eigentijdse archivalische stukken. Bovendien is het opvallend dat, niettegenstaande er honderden meubeltapisserieën worden vernoemd in de Zuid-Nederlandse boedelinventarissen, er zo weinig zijn overgeleverd. Door hun specifieke gebruiksfunctie waren ze vanzelfsprekend meer aan slijtage onderhevig dan wandtapijten, maar toch is het eigenaardig dat zo weinig Zuid-Nederlandse stukken zijn bewaard gebleven. Aan de tapisserieweverijen van de Noordelijke Nederlanden daarentegen, die kwantitatief een veel beperktere productie kenden, werd en wordt nog steeds een groot deel van de bewaarde zeventiende-eeuwse meubeltapisserieën toegeschreven. Soms berust de toeschrijving op onomstootbaar archivalisch bewijs, maar niet zelden geldt de gewezen voorstelling als doorslaggevend argument. Toch zou deze toeschrijvingsgrond met meer omzichtigheid benaderd moeten worden. Als leidraad is die niet steeds betrouwbaar. Zelden geven de Zuid-Nederlandse archivalische bronnen, net zoals de Noord-Nederlandse trouwens, bijkomende informatie over de voorstellingen op de meubeltapisserieën. Maar voor de tapisserieën waarvoor dit wel gebeurt, blijken er overeenkomsten te bestaan tussen beide gebieden. Dit is niet verwonderlijk. De meeste Noord-Nederlandse wevers hebben Zuid-Nederlandse wortels. De emigrerende wevers brachten hun kennis én hun patronen mee. Waarin zouden de Zuid-Nederlandse patronen met kleine en grote bloemen, bloemkorven, fruit- en bloemtuilen wezenlijk verschillen met die van de Noord-Nederlandse tapisserieën? Een deel van de huidige toeschrijvingen dient met de nodige kritische zin opnieuw bekeken te worden. Het grote probleem voor een definitieve toewijzing aan een bepaald atelier is echter dat wevers- of ateliermerken in de regel bij kleinere tapisserieën ontbreken. Indien toch een merk wordt aangetroffen, is het soms moeilijk om het met een bepaalde wever in verband te brengen.¹²³ Toch werden zelfs tapisserie kussens soms van een merkteken voorzien. Magdalena Hockart, de weduwe van Jan Doncker, bezat bij haar dood in 1611 *vier tappytte sittecussens metten merck van Gysbrecht Doncker*.¹²⁴ Momenteel is dit het enige gekende voorbeeld van gemerkte kussens in een zeventiende-eeuwse Zuid-Nederlandse boedelinventaris, maar over de wever zijn geen verdere gegevens bekend.

Slechts uitzonderlijk kan een bewaarde zeventiende-eeuwse meubeltapisserie met zekerheid aan een Zuid-Nederlands productiecentrum worden toegeschreven. Een van deze uitzonderingen is het kostbare tafelkleed in de collectie van het Rijksmuseum te Amsterdam (afb. 22).¹²⁵ Dit tafelkleed kan aan Brussel worden toegeschreven omwille van de exceptionele aanwezigheid in de boord van de naam van de wever François van den Hecke en van het Brusselse wapenschild geflankeerd door de dubbele B.¹²⁶ François Van den Hecke was een belangrijke Brusselse wever. Hij verkreeg privileges in 1629 en was deken van het ambacht in 1640.¹²⁷ Centraal in het tafelkleed staat het wapenschild van Johann Baptist Kaltschmidt von Eisenberg, een Duitse rijksbaron. Het sierkleed zou omstreeks het

¹²³ Het Rijksmuseum bezit een tafelkleed dat zowel de datum 1652 als een weversmerk draagt dat bestaat uit de letters TCDB, en nog steeds niet met een concreet atelier in verband kon worden gebracht. AMSTERDAM 1971, cat.nr. 12, p. 18; HARTKAMP-JONXIS 2001, p. 18; en HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, cat.nr. 69, pp. 289-290.

¹²⁴ DUVERGER 1984-2004, dl. I, nr. 141, p. 232. Volgens het woordenboek van Verwijs en Verdam werd het oudnederlandse woord 'merc' of 'merke' in de betekenis van handelsmerk gebruikt. VERWIJS & VERDAM 1899, bd. 4, kol. 1452-1543.

¹²⁵ Inventarisnummer BK-1971-116. Zie HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, cat.nr. 37, pp. 129-131.

¹²⁶ Het inweven van het stadsmerk werd bij edict van de stad Brussel opgelegd in 1528. Het merk bestond uit een schild aan weerszijde geflankeerd door de letter B, die staat voor Brabant Brussel.

¹²⁷ Wellicht bezat Van den Hecke de exclusiviteit op heel wat patronen naar Rubens. Verschillende edities van Rubens' *Eucharistie* en *Decius Mus*-reeksen verlieten zijn atelier. DELMARCEL 1999, p. 218.

midden van de zeventiende eeuw vervaardigd zijn, mogelijk na de verheffing van Kaltschmidt tot rijksbaron in 1659.¹²⁸ Het wapenschild is omgeven door guirlandes van fruit en bloemen en werd weergegeven tegen een lichtblauwe achtergrond van zijdegaren. De brede boorden die langsheen de tafelranden vallen, tonen dieren die zeer natuurgetrouw in een landschapje werden weergegeven. Er zijn dieren die bij het water leven zoals een otter, landdieren waaronder een beer, konijnen, een eekhoorn en een leeuw, watervogels met een aalscholver, reigers en kraanvogels, en landvogels zoals een arend of een buizerd, een papegaai, een vink. In de hoeken bevindt zich telkens een fruit- en bloemenkorf in een gestrikte krans van bloemen zoals rozen en tulpen, en vruchten zoals druiven, bramen, appels, peren en kersen.

Vruchten- en bloemencomposities vormen het hoofd- en het randmotief in bijna alle bewaarde Nederlandse zeventiende-eeuwse meubeltapisserieën (cf. infra). Vaak betreft het tuilen, al dan niet gestrikt, korven of schalen. Ridder Joan van Weerden uit Antwerpen bezat in 1686 een tafelkleed met *Blommen ende Frujten in 't midden*.¹²⁹ En in een anonieme Antwerpse boedelinventaris was er in hetzelfde jaar sprake van een *tappijte taefelcleedt met een fruytschotel in 't midden* (afb. 23).¹³⁰ Het tafelkleed met de bloemen en de vruchten in het midden in de boedel van Joan van Weerden, was volgens de inventaris afkomstig uit het atelier van een De Pannemaecker. Mogelijk werd het geweven bij Erasmus III de Pannemaker, een afstammeling van het oude Brusselse weversgeslacht. Voorbeelden van andere meubeltapisserieën uit het Brusselse atelier van Erasmus III de Pannemaker zijn momenteel niet gekend. Rond het midden van de zeventiende eeuw werden in Brussel ook tapisserie stoelbekledingen geweven van hoge kwaliteit. Zo werd bij de dood van de Franse kardinaal Jules de Mazarin in 1653 tussen de tientallen textiele ameublementen in zijn bezit, een set zitmeubelen aangetroffen die was bekleed met tapisserie die deels was geweven in Brussel en deels in Antwerpen. De voorstellingen bestonden uit boeketten van rode en witte rozen, bij elkaar gehouden door blauwe strikken. De boeketten waren weergegeven tegen een gele achtergrond. Het ameublement bestond behalve veertien armstoelen en twaalf stoelen, uit twee grote kussens en twee tafelkleden.¹³¹ De tafelkleden waren respectievelijk 3 en 1/8 aunes bij 2 aunes, en 2 aunes bij 2 en 1/4 aunes. Volgens de inventaris hadden de tafelkleden een voorstelling met een *frize de roze entre deux bordures faites à feuillages de plusieurs couleurs*.¹³² Ze waren afgeboord met zijden franje en gevoerd met gele stof. De stoelbekledingen waren gemonteerd op notenhouten geraamten en waren afgeboord met zijden franjes in verschillende kleuren. Alle hadden beschermhoezen in groene stof. De kussens *à double face*, in tapisserie zowel aan voor- als achterkant, hadden zijden kwasten op de hoeken.¹³³ De manufacturen die deze uitgebreide stoelenset van Mazarin vervaardigde, zijn evenwel niet gekend. De aankoop door de Franse kardinaal getuigde van het vertrouwen in de Brabantse weefateliers en is een onrechtstreeks bewijs voor de geleverde kwaliteit. Tapisserie meubelbekledingen werden er onder meer geweven in de ateliers van Geeraard Peemans. Deze Brusselse wever kreeg stadsprivileges op 15 oktober 1665. Op dat ogenblik had hij zes weefgetouwen en stelde hij veertien wevers te werk.¹³⁴ Op 9 september 1673 aanvaardde hij de bestelling om twee stoelbekledingen te weven voor de graaf d'Espinosa uit Antwerpen in opdracht van de markies de Villa Florès. De ontwerpen voor de bekledingen werden geleverd door David Teniers (cf. infra).¹³⁵ De voorstelling bestond uit een wapenschild en mogelijk uit enkele figuren.¹³⁶ In

¹²⁸ Johann Baptist Kaltschmidt mocht sinds 1633 von Eisenberg aan zijn naam toevoegen en werd rijksbaron in 1659. In het wapenschild is de ijsberg een heraldisch motief. In 1662 overleed hij. AMSTERDAM 1971, cat.nr. 49, p. 29.

¹²⁹ DUVERGER 1984-2004, dl. I I, nr. 3768, p. 400.

¹³⁰ DUVERGER 1984-2004, dl. I I, nr. 3793, p. 432. De beschrijving in deze boedellijsten herinnert aan de compositie van een tapisserie tafelkleed dat zich in de *Residenz* in München bevindt waar te midden van een bloemenveld een korf met bloemen staat. Zie AMSTERDAM 1971, cat.nr. 28, p. 22. Ook een tafelkleed in Paleis het Loo te Apeldoorn, uit het voormalige bezit van wijlen prinses Juliana van Oranje-Nassau, toont centraal een fruitgroep omgeven door immense gestrikte bloementuilen en hoornen gevuld met vruchten en strikken. Zie AMSTERDAM 1971, cat.nr. 26, p. 22. Zonder deze tafelkleden aan een Zuid-Nederlands atelier te willen toeschrijven, dient toch met deze mogelijkheid rekening te worden gehouden. Bloemen- en vruchtengroepen op een donkere grond waren niet het monopolie van de Noord-Nederlandse weefateliers.

¹³¹ DEVILLE 1878-1880, p. 387.

¹³² 'Een fries van rozen tussen twee boorden met loofwerk in meerdere kleuren'.

¹³³ DEVILLE 1878-1880, p. 387.

¹³⁴ DONNET 1898, p. 25.

¹³⁵ DONNET 1898, p. 27.

het contract werd gestipuleerd dat de achtergrond diende geweven te worden in Milanese gouddraad, terwijl de kleding van de personages en de kroon van het wapenschild diende uitgevoerd te worden in Hollandse gouddraad. De overige onderdelen van de tapisserie moest worden geweven met *les matières les plus fines et les plus précieuses*.¹³⁷ De hoge kwaliteit van het werk van Peemans wordt nog bevestigd in andere bestellingen.¹³⁸ Peemans onderhield ook handelsbetrekkingen met de belangrijke Antwerpse tapisseriehandelaar Nicolaas Naulaerts. In 1700 werden twaalf stoelbekledingen en zes taboeretbekledingen die assorteerden bij een kamer met *De Vier Jaargetijden*, en die alle bij hem waren geweven, via Naulaerts naar Frankfurt verstuurd.¹³⁹ De tapisserieën waren ongetwijfeld van de fijnste kwaliteit. De wandtapijten waren alvast met goud- en zilverdraad opgehoogd. De samenstelling van de meubelbekleding is echter niet gekend. Andere sporen van een Brusselse productie van meubelbekledingen dateren eveneens van rond de eeuwwisseling. Op 2 april 1700 werden in opdracht van Nicolaas Naulaerts twaalf tapisserie stoelbekledingen en zes taboeretbekledingen ingepakt om te worden verzonden naar Duitsland. De meubelbekledingen waren geweven bij Jacob Van der Borgh in Brussel (cf. supra).¹⁴⁰ De bijhorende wandtapijten met *Metamorfosen van Ovidius* waren doorweven met goud- en zilverdraad. Op 4 november 1701 leverde Naulaerts de acht stoelbekledingen die de weduwe Martini uit Antwerpen bij hem had besteld. Volgens de omschrijving in Naulaerts' memoriaal waren ze *superfyn* en van *brusselsche fabricque*. De hoge kwaliteit werd onderschreven door de kostprijs die 30 florijnen de el bedroeg. Elke bekleding had een oppervlakte van 2 ¼ el wat het totaal bracht op 18 ellen, goed voor een bedrag van 540 florijnen of 90 pond.¹⁴¹ Samen met de stoelbekledingen leverde Naulaerts nog drie kamers die, afgaande op de kostprijs per el die schommelde tussen 45 en 54 florijnen, wellicht ook in Brussel waren geweven. Ter vergelijking bedroeg de kostprijs per el voor een kamer Oudenaardse tapisserie uit het atelier van juffrouw Delzoy op dat ogenblik 9 florijnen.¹⁴² Mogelijk waren ook de twaalf tapisserie stoelbekledingen die don Louis de Borja, gouverneur van Antwerpen, in 1700 bij Naulaerts aankocht afkomstig van een Brussels atelier. Maar dit staat niet vast. Voor de twaalf bekledingen betaalde De Borja 600 florijnen.¹⁴³ Omgerekend is dit 100 pond. De prijs oversteeg die van de stoelbekledingen van de weduwe Martini nog met 10 pond. Tegelijkertijd kocht de gouverneur nog een kamer van acht wandtapijten met groenwerk.

In de zeventiende eeuw werden in Brussel dus stoelensets geweven van superieure kwaliteit voor de hoge Europese adel. Volgens de clausules in enkele teruggevonden contracten van Geerard Peemans bleven de meubelbekledingen uit zijn atelier trouw aan deze Brusselse traditie. Het gebruik van de fijnste grondstoffen en goede patronen verklaart de hoge kostprijs per el van de Brusselse stoelbekledingen. Vanzelfsprekend was de afzetmarkt van zulke meubelen in de Nederlanden beperkt. Het is niet verwonderlijk dat dergelijke tapisserieën onder meer via het belangrijke handelshuis van Naulaerts naar Duitsland werden verzonden waar ze een afzetmarkt vonden onder de rijksvorsten.

Antwerpen was in de zeventiende eeuw behalve een internationale draaischijf van de tapisseriehandel ook nog steeds een centrum van tapijtweefkunst. Verschillende namen van Antwerpse tapisseriehandelaars en -wevers zijn bekend.¹⁴⁴ Net als voor de overige tapijtweefcentra zijn voor Antwerpen in de eerste plaats gegevens bekend omtrent de productie en de handel van

¹³⁶ Behalve de twee stoelbekledingen werd er een *tosel* of *thosel* (sic) besteld. Het is niet uitgesloten dat enkel voor deze *tosel* figuurlijke voorstellingen waren voorzien. De aard van dit voorwerp is niet gekend. DONNET 1898, p. 27.

¹³⁷ DONNET 1898, p. 27.

¹³⁸ Uit 1676 bijvoorbeeld dateert een bestelling voor een wandtapijtserie waarbij in het contract werd gestipuleerd dat hiervoor de fijnste en duurste zijde- en wolgarans dienden te worden gebruikt. Zie hiervoor DONNET 1898, p. 25; DELMARCEL 1999, pp. 247-248.

¹³⁹ DENUCE 1938, p. 162.

¹⁴⁰ Jacob Van der Borgh had in 1676 de rechten overgenomen van zijn oom Joris Leemans. Vanaf 1675 werkte hij samen met zijn schoonbroer Gaspard van der Bruggen. DELMARCEL 1999, p. 219.

¹⁴¹ DENUCE 1938, p. 205.

¹⁴² Op 29 oktober 1701 leverde Naulaerts een kamer *Narcissus*, bestaande uit zes wandtapijten, aan baron van Lelles uit Mechelen. De kamer was geweven in de ateliers van juffrouw Delzoy in Oudenaarde en had een totale oppervlakte van 165 el. De prijs van de kamer bedroeg 247 florijnen en 10 stuivers. DENUCE 1938, p. 205.

¹⁴³ DENUCE 1938, p. 168.

¹⁴⁴ Zie hiervoor DUVERGER 1977, p. 277.

wandtapijten. Hiernaar werd het meeste onderzoek gevoerd en de archiefbronnen geven hieromtrent ook de meeste informatie. In het fonds van de Insolvente Boedelkamer in het Antwerpse stadsarchief wordt een aantal boekhoudkundige documenten bewaard van tapisseriehandelaars, waaronder Jeremias Cockx en Cornelis de Wael, Nicolaes Naulaerts, en Michiel Wauters. Het betreft zowel correspondentie als memoriaalboeken. Deze documenten bevatten in de eerste plaats informatie aangaande de handel van wandtapijten. Zelden is er sprake van meubeltapisserieën. Het memoriaalboek van Naulaerts vormt hierop enigszins een uitzondering, maar in vergelijking met de tientallen kamers is het aandeel van meubeltapisserieën ook in Naulaerts' omzet gering. Bovendien stelt zich de vraag of de verhandelde meubeltapisserieën ook effectief in Antwerpen werden geweven. Uit het memoriaal van Naulaerts bleek dat de meeste, zoniet alle, afkomstig waren uit Brusselse en Oudenaardse ateliers. Het memoriaalboek van een anonieme tapisseriehandelaar uit het laatste kwart van de zeventiende eeuw maakt melding van de levering van een tafelkleed in 1688, maar naar alle waarschijnlijkheid werd het niet geweven in Antwerpen maar in Oudenaarde. Het staat vermeld bij een groep Oudenaardse tapisserieën. Een deel ervan is afkomstig van Louis Blommaert.¹⁴⁵ Een andere levering van een tafelkleed dateerde van 7 juni 1682. Die dag stuurde Jeremias Cockx een tafelkleed naar Amsterdam met een waarde van 110 florijnen en 5 stuivers.¹⁴⁶ Dit tafelkleed was de enige levering van meubeltapisserie van Cockx en De Wael in de periode 1682-1703. Naar het einde van de zeventiende eeuw toe stopte Jeremias Cockx met de handel in tapisserieën. In de jaren 1699-1700 verhandelde hij wol, lakens, lijnwaad, passementen en specerijen, maar geen tapisserie meer.¹⁴⁷ Bij een andere tapisseriehandelaar, A.J. Rösel van Rosen werden in het brievenkopieboek uit 1685-1698 helemaal geen sporen van een handel in meubeltapisserieën teruggevonden. Rösel beperkte zich in die periode tot de verkoop van kamers met *verdures* en kleine figuren, kamers met mythologische voorstellingen.¹⁴⁸

Rond de omvang van de productie van meubeltapisserieën in Antwerpen bestaat momenteel nog grote onduidelijkheid. Maar dat ook in Antwerpen in de eerste helft van de zeventiende eeuw meubeltapisserieën werden geweven, mocht onder meer blijken uit de uitgebreide aankoop van stoelbekledingen, kussens en tafelkleden van de Franse kardinaal Mazarin (cf. supra). Bij welke wever ze werden vervaardigd, is evenwel niet geweten. Uit het begin van de zeventiende eeuw zijn er verder nog enkele gegevens bekend omtrent de productie en de verkoop van kussenbladen. Zo wordt in het Antwerpse stadsarchief een boekje bewaard van omstreeks 1612 met het opschrift *Jakob Cecouheer syn stofboek Schultboek van Abraham de Hu*. En al is het in het boekje niet geheel duidelijk wanneer het zaken van De Hu of Cecouheer betreft, er is wel degelijk sprake van de productie en handel van meubeltapisserieën en wandtapijten. Zo werden op 6 november 1612 bijvoorbeeld aan Steurbaut, een lokale tapisseriemakelaar met Oudenaardse wortels, zes kussenbladen geleverd met een waarde van 9 pond.¹⁴⁹ Nogmaals 6 kussenbladen, ditmaal met een waarde van £ 7 –10 werden in hetzelfde jaar bezorgd aan Johan of Jan de Moor,¹⁵⁰ een andere Antwerpse makelaar, tevens afkomstig uit Oudenaarde.¹⁵¹ Wanneer op 13 februari 1613 de rekening werd opgemaakt van de activa en passiva van het bedrijfje, waren er behalve een kamer met *De Geschiedenis van Salomon*, ter waarde van 307 pond, nog acht halve dozijnen, oftewel 48 fijne kussens in voorraad met een gezamenlijke waarde van 50 pond. Bij een volgende afrekening die dateerde van 4 april 1613 waren er dit nog 7 halve dozijnen, goed voor 45 pond.¹⁵² Verrassend is ook het huwelijksgeschenk dat Anna Maes en Pauwels de Deckere in 1624 mochten ontvangen van Abraham de Hu en diens echtgenote Jacobine Ryckaert. Ze gaven de jonggehuwden een tapisserie schoorsteenrabat en een tapisserie wiegkleed cadeau.¹⁵³ Tot de kleinere wevers in Antwerpen wiens productie wellicht grotendeels uit kleinere meubeltapisserieën bestond, hoorde Adriaan Satens.

¹⁴⁵ Antwerpen, SA, *Insol. B.*, IB 2966, *Memoriaal van een tapijthandelaar 1688-1700*.

¹⁴⁶ Antwerpen, SA, *Insol. B.*, IB 2394, *Memoriaal van Jeremias Cockx en Cornelis de Wael 1682-1703*, p. 2.

¹⁴⁷ Antwerpen, SA, *Insol. B.*, IB 714, *Brievenkopieboek Jeremias Cockx 1699-1700*.

¹⁴⁸ Er waren kamers met voorstellingen van *Venus en Adonis*, *Attalanta en Meleager*, *Prosperina*, en historiereksen waaronder *Marcus Aurelius*, *Ulysses* en *Noë*. Antwerpen, SA, *Insol. B.*, IB 2965, *Brievenkopieboek van A.J. Rösel van Rosen 1685-1698*.

¹⁴⁹ Antwerpen, SA, *Insol. B.*, IB 2805, *Stof- en schuldboek van Jacques Cecouheer en Abraham de Hu*, p. 3 recto.

¹⁵⁰ Antwerpen, SA, *Insol. B.*, IB 2805, *Stof- en schuldboek van Jacques Cecouheer en Abraham de Hu*, p. 7 recto.

¹⁵¹ VANWELDEN 1999, p. 72.

¹⁵² Antwerpen, SA, *Insol. B.*, IB 2805, *Stof- en schuldboek van Jacques Cecouheer en Abraham de Hu*, zonder pagina.

¹⁵³ DUVERGER 1984-2004, dl. 2, nr. 477, p. 326.

Satens komt in 1622 te overlijden. In het uittreksel van staten van goed van zijn sterfhuis is er onder meer sprake van twaalf kussenbladen die hij had geweven voor Joos de Ketel.¹⁵⁴ Ongetwijfeld was ook een deel van de tapisserie stoelensets die in de boedels van Antwerpse burgers en edelen in de zeventiende eeuw werd aangetroffen van lokale makelij. De wandtapijten, de meubelbekledingen en het tafelkleed in de tapijtkamer van Jacob Tsantsels werden naar alle waarschijnlijkheid vervaardigd in zijn eigen werkplaatsen (cf. supra). De schaarse aanwezigheid van meubeltapisserieën in de handelsboeken en -correspondentie van enkele belangrijke Antwerpse tapisseriehandelaren in de tweede helft van de zeventiende eeuw hoeft niet per definitie te betekenen dat er op dat ogenblik nauwelijks een productie van meubeltapisserieën in Antwerpen bestond. Enkel een verder doorgedreven onderzoek van de archieven kan hierin meer helderheid brengen.¹⁵⁵

Oudenaarde was in de zeventiende eeuw een belangrijk tapijtweefcentrum. Niettegenstaande er heel wat zeventiende-eeuws archiefmateriaal overgeleverd is dat rechtstreeks verband houdt met de tapisserienijverheid, bevatten de documenten weinig informatie omtrent de productie en handel van meubeltapisserieën. Bij het begin van de zeventiende eeuw vertoonde de aard van productie in Oudenaarde nog grote gelijkenissen met de laatste decennia van de zestiende eeuw. In een belangrijk atelier als dat van de weverondernemer Joris Ghuys werden in eerste instantie wandtapijten geweven, maar de productie werd aangevuld met het weven van tapisserie kussens die in de eerste helft van de zeventiende eeuw nog steeds erg in trek waren. Tussen 1602 en 1616 leverde Ghuys 108 tapisserie kussens aan zijn schoonbroer Pieter Robbyns die in Antwerpen als makelaar optrad.¹⁵⁶ Vermeldingen van tafelkleden, rabatten of bedspreien zijn er niet. Dat ook tapisserie stoelbekledingen ontbraken, is niet verwonderlijk. Bij het begin van de zeventiende eeuw was dit nog een zeldzaam product. Tapisserie kussens werden ook geweven in de werkplaatsen van Antoon Robbyns, een andere schoonbroer van Ghuys. Tussen 1599 en 1622 leverde Robbyns kussenbladen en andere tapisserieën aan de stedelijke overheid. In het memoriaalboek van Pauwels vanden Broecke voor de periode 1634-1636, werden geen vermeldingen van meubeltapisserieën teruggevonden. Kamers groenwerk en *blompotten* namen een belangrijk deel in productie en verkoop in.¹⁵⁷ Behalve de wandtapijten was er een aanzienlijke productie van *soubasementen*. Deze *soubasementen* zijn wellicht niet te vereenzelvigen met de lange rabatten voor onderlangs het bed, maar wel als *ondervensters*, passtukken voor onderaan het venster. Een aanzienlijke productie van meubeltapisserieën bestond in de dertiger en veertiger jaren van de zeventiende eeuw wel bij Frans De Moor. Tussen 1638 en 1643 leverde De Moor behalve kussens, ook tafelkleden en spreien aan Joost Bernard, Zeger Lundens en Hans Bosdoenck.¹⁵⁸ Deze laatste verzorgde als makelaar de uitvoer van onder meer tafelkleden en kussens naar Duitsland.¹⁵⁹ Ook na 1643 bleef De Moor kussenbladen weven. In 1646 nam de Gentse stedelijke overheid voor het eerst contact met De Moor met de vraag of hij zich niet als wever in hun stad wilde vestigde. Uit angst voor Oudenaardse strafmaatregelen zag hij voorlopig van deze uitnodiging af.¹⁶⁰ In 1655 echter sloot De Moor, samen met zijn schoonzoon Jan d'Olieslaghere en Daniel van Coppenolle een contract met de stad Gent.¹⁶¹ Bij het overlijden van de weduwe van Jan van Coppenolle in 1641 werd een inventaris aangelegd van de tapisserieënvoorraad aanwezig in het sterfhuis en bij haar makelaars in Antwerpen. De voorraad bestond uit 23 kamers en negentien stukken tapisserie, wandtapijten of passtukken.¹⁶² Het betrof zowel kamers met groenwerk, pergola's of historiescènes. Enig spoor van meubeltapisserie ontbrak. Meubeltapisserieën werden er wel teruggevonden in de voorraden van de weduwe van de weverondernemer Jacques de Vriese in 1689.

¹⁵⁴ DUVERGER 1984-2004, dl. 2, nr. 425, p. 238.

¹⁵⁵ Een systematisch onderzoek van het uitgebreide notarieel archief brengt ongetwijfeld nuttige zaken aan het licht, maar is binnen het bestek van dit onderzoek niet mogelijk.

¹⁵⁶ VAN OMMESELAEGHE 1996, p. 93; en VANWELDEN 1999, p. 93.

¹⁵⁷ Oudenaarde, SA, *Neringen, Neringe van Sint-Barbara* 843/V/1283, *Handboek van Joost vande Kerkhove*; en IDEM, 843/V/1279, *Handboek van Pauwel vanden Broucke*.

¹⁵⁸ DUVERGER 1960, pp. 92, 216, 245.

¹⁵⁹ DUVERGER 1960, p. 102.

¹⁶⁰ VANWELDEN 1999, p. 82.

¹⁶¹ VANWELDEN 1999, p. 82.

¹⁶² Oudenaarde, SA, *Neringen, Neringe van Sint-Barbara*, 843/V/41. *Inventaris van de tapijten bevonden in het sterfhuis van Juffrouw Weduwe Jan van Coppenolle, fabrikant in tapijten, 3 september 1641.*

Behalve drie kamers en een stuk tapisserie bevonden zich in het sterfhuis nog zes kussenbladen van verschillende kwaliteit waarvan de waarde werd geschat op 4 pond 10.¹⁶³ Tussen de voorraden bij haar makelaars in Brussel, Antwerpen en Gent bevonden zich evenwel geen meubeltapisserieën. Enige jaren voordien leverde Pieter van Verren, een belangrijke Oudenaardse weverondernemer een tafelkleed aan Jean Augustin Sustado de Mendoza, kapitein van een Spaans Regiment in Brugge. Op 14 juni 1684 werd in het journaal van Van Verren genoteerd dat een pak tapisserie naar de kapitein werd verzonden. Het pak bevatte tien tapisserieën waaronder het tafelkleed en had een totale waarde van £ 245 –8. Het kleed mat 3 bij 3 el.¹⁶⁴ Het is de enige levering van Van Verren van meubeltapisserie in de periode 1682-1691. De weverondernemer concentreerde in die periode zijn productie op het weven van wandtapijten die voor een groot deel naar Frankrijk werden uitgevoerd (cf. infra).

Hoe kan na de eerste helft van de zeventiende eeuw de toenemende afwezigheid van meubeltapisserieën in de Oudenaardse documenten verklaard worden, terwijl de eigentijdse boedelinventarissen juist uitpuilen van zulke kleinere tapisserieën? Het lijkt niet te kunnen worden uitgesloten dat een aantal belangrijke Oudenaardse weverondernemers zich reeds vrij vroeg in de zeventiende eeuw steeds meer ging toeleggen op het weven van wandtapijten, waardoor de productie van kleinere meubeltapisserieën bij hen terugliep. Wellicht was deze ommezwaai in de productie van meubeltapisserieën voor een deel te wijten aan de stijgende buitenlandse vraag naar wandtapijten. In de tweede helft van de zeventiende eeuw waren Frankrijk en Duitsland grote afnemers van Oudenaardse tapisserieën. Frankrijk bestelde hoofdzakelijk wandtapijten. Kussens, tafelkleden, schoorsteenrabatten en bedspreien kenden er in de zeventiende eeuw niet dezelfde populariteit als in de Nederlanden (cf. infra). De uitvoer naar Frankrijk in de tweede helft van de zeventiende eeuw was enorm. Een jaar nadat Oudenaarde bij de vrede van Aken aan Lodewijk XIV werd toegewezen, gingen de twaalf belangrijkste weverondernemers een handelsakkoord aan met een voornamelijk handelaar in Parijs, Du Ruble. Tussen 1679 en 1680 werden er vanuit Oudenaarde 300 wandtapijten naar Frankrijk uitgevoerd.¹⁶⁵ Het is duidelijk dat bij zulke grote hoeveelheden, een groot deel van de mankracht, zoniet alle mankracht werd ingezet voor het weven van het meest gevraagde product, wandtapijten, en dat de productie van kleinere meubeltapisserieën, in de eerste plaats het tapisserie kussen, op een lagere pit werd gezet, temeer omdat ook binnen de heersende interieurtendensen, het tapisserie kussen aan belang begon in te boeten. Deze concentratie op het weven van wandtapijten blijkt ook uit de bewaarde archiefstukken van Pieter van Verren. In zijn correspondentie, journaalboek en werkboek werd er zelden gewag gemaakt van meubeltapisserieën. Het betrof doorgaans uitsluitend wandtapijten en passtukken zoals *entredeux* en *soubassements*.

De daling in de productie van tapisserie kussenbladen in Oudenaarde liep enigszins, maar niet volledig parallel met de afname van het gebruik van het tapisserie kussen in de Nederlanden. Er dient rekening te worden gehouden met het tijdstip waarop het tapisserie kussen werd aangekocht, en de datum van het aanleggen van de boedellijst. Soms liggen beide dicht bij elkaar, maar er kunnen ook reeds verscheidene jaren verstreken zijn. Een boedelinventaris uit 1640 bijvoorbeeld geeft een beeld van de samenstelling van de boedel op dat ogenblik, maar de verschillende onderdelen, waaronder de meubeltapisserieën kunnen reeds enige tijd voordien zijn vergaard. Bovendien waren zeker niet alle meubeltapisserieën in zeventiende-eeuwse boedelinventarissen ook effectief zeventiende-eeuws. Een aantal kussens en spreien dateerden ongetwijfeld uit de vorige eeuw en kwam via allerlei kanalen, zoals nalatenschappen en openbare verkopen, in de eigentijdse boedels terecht. De duidelijk merkbare daling van kleinere meubeltapisserieën in de boedelinventarissen in de tweede helft van de zeventiende eeuw, werd wellicht reeds met enige jaren voorafgegaan door een daling in de productie van zulke tapisserieën, die te wijten was aan een omschakeling in de productie bij de wevers veroorzaakt door een zich wijzigende vraag. Toch moet er doorheen de zeventiende eeuw ook in Oudenaarde een zeker productieniveau van meubeltapisserieën behouden zijn geweest, al is het bijzonder moeilijk om op basis van het materiaal dat nu voorhanden is, hier een duidelijk beeld van te krijgen. In de late zeventiende eeuw werden nog kussenbladen geweven, al was dit uitzonderlijk en

¹⁶³ Oudenaarde, SA, *Neringen, Neringe van Sint-Barbara*, 843/V/45. *Inventaris van de tapijten bevonden ten huize van de weduwe van de heer Jacques De Vriese 15 november 1689.*

¹⁶⁴ Oudenaarde, SA, *Neringen, Neringe van Sint-Barbara*, 843/V/1285. *Journaal van Pieter van Verren, tapijtsier, 1682-1692*, p. 58.

¹⁶⁵ VANWELDEN 1999, p. 84.

waren sommige ervan mogelijk meubelbekledingen. In de periode 1690-1698 werden er volgens het memoriaal bij Pieter van Verren in totaal 27 kussenbladen geweven. Dit aantal staat echter in schril contrast met de tientallen kamers wandtapijten waarvoor Van Verren in dezelfde periode de weefopdracht gaf. Op 16 januari 1692 droeg Van Verren wever Pieter de Meulenaer op twaalf kussenbladen te weven: *12 kussebladeren waarvan de rugge breed is $\frac{1}{2}$ el ende hoog $\frac{3}{4}$ ende daer men op sit is breed 1116 ende hoog $\frac{3}{4}$ el.*¹⁶⁶ De ongelijke rechthoekige formaten komen eigenaardig over, en wellicht betrof het geen kussenbladen maar stoelbekledingen. Op 5 april volgde een nieuwe opdracht voor het weven van veertien kussenbladen. Ditmaal lijkt er geen twijfel te bestaan dat ze wel degelijk voor kussens waren bestemd. Ze maten $\frac{3}{4}$ el viercant.¹⁶⁷ Op 20 maart 1694 gaf Pieter van Verren aan Frans de Meulenaer de opdracht voor het weven van zes stoelen. De bestelling luidde: *Ses stoelen waarvan den rugge breed is $\frac{3}{4}$ ende $\frac{3}{4}$ el hoog, het sittinck 1116 diep ende $\frac{3}{4}$ el hoog op 8 stuivers in 't midde so van stoel als van rugge een cijffer.*¹⁶⁸ De afmetingen van de bekledingen benaderen sterk die van de 'kussenbladen' bij Pieter de Meuleaer, wat het vermoeden lijkt te bevestigen dat het inderdaad meubelbekledingen eerder dan kussens zouden kunnen zijn geweest. De voorstelling op de zes stoelbekledingen uit 1694 bestond zowel voor rug als zitting uit een initiaal wat er op wijst dat de bekledingen in opdracht werden geweven. De naam van de bestemming is niet gekend. Deze bestelling uit 1694 en mogelijk die uit 1692 waren bij Pieter van Verren de enige voor stoelbekledingen in de periode 1690-1698. Wandtapijten bleven zijn belangrijkste product. Hij liet evenwel ook nog tafelkleden weven, maar net als de kussenbladen en de stoelbekledingen waren zij zeldzaam. Zo kreeg de wever Lambrecht de Coninck op 4 april 1690 de opdracht voor het maken van een tafelkleed van $3\frac{3}{4}$ el diep met zijde aan 12 stuivers.¹⁶⁹ Mogelijk is dit tafelkleed te identificeren met het kleed dat volgens het journaal van Van Verren op 10 juni 1691 werd verzonden. Behalve een kamer in vijf stukken werd die dag een tafelkleed verstuurd van $3\frac{3}{4}$ el op 4 el. De totale waarde van de zending bedroeg 337 florijnen en 10 stuivers. De verzending was bestemd voor de *Seer overste Lieutenant van 't bataillon Brandenbourgh van Prins Carel.*¹⁷⁰ Andere bestellingen van tafelkleden dateren uit 1695. Op 8 oktober van dat jaar werd Joos Renaer gevraagd om een tafelkleed op het getouw te leggen van 2 el bij $3\frac{1}{4}$ el, gevolgd door een tweede opdracht op 8 november 1695 voor een tweede tafelkleed met dezelfde afmetingen bestemd voor de markies van Bongy (sic).¹⁷¹ Meubelbekledingen werden er bij het einde van de zeventiende eeuw ook geweven bij Johannes Regelbrugge. Bewijs zijn de stoel- en taboeretbekledingen die begin 1700 door Regelbrugge aan Nicolaas Naulaerts werden geleverd. De meubelbekledingen maakten deel uit van een grote zending van wandtapijten en meubelbekledingen naar Nicolas Lang in Frankfurt (cf. supra). Behalve meubelbekledingen van Regelbrugge, bevatte de zending nog meubelbekledingen van de Brusselse wevers Peemans en van Van der Borcht. Het is niet uitgesloten dat Lang hiertoe de weefopdracht had gegeven. De buitenlandse makelaars en handelaars zegden vaak zelf aan de weverondernemers welke tapisserieën ze wilden laten weven. Niet zelden werd bij het plaatsen van de weefopdracht ook reeds bepaald wie de tapisserieën diende te weven.

Doornik was als centrum van tapijtweefkunst al enige tijd tanende. Toch bleven er in de zeventiende eeuw nog enkele weefateliers actief die behalve wandtapijten ook meubeltapisserieën vervaardigden. In de lijst van Doornikse tapisserieën die door Soil de Moriamé in 1912 werd gepubliceerd, en die was gebaseerd op eigentijdse archiefdocumenten, werden voor de zeventiende eeuw nog drie tafelkleden vermeld, respectievelijk één in 1609 en twee in 1636.¹⁷² Bij het begin van de zeventiende eeuw had Jacob van Cassel, die vanuit Oudenaarde naar Doornik was geëmigreerd,¹⁷³ nog enkele weefgetouwen voor tapisserie. In juli 1605 was er echter slechts één in bedrijf. Op het getouw lag een wandtapijt waaraan werd gewerkt door twee wevers, wellicht zijn schoonvader

¹⁶⁶ Oudenaarde, SA, *Neringen, Neringe van Sint-Barbara*, 843/V/1286, *Werkboek van Pieter van Verren 1690-1698*, p. 44.

¹⁶⁷ Oudenaarde, SA, *Neringen, Neringe van Sint-Barbara*, 843/V/1286, *Werkboek van Pieter van Verren 1690-1698*, p. 45.

¹⁶⁸ Oudenaarde, SA, *Neringen, Neringe van Sint-Barbara*, 843/V/1386, *Werkboek van Pieter van Verren 1690-1698*, p. 49.

¹⁶⁹ Oudenaarde, SA, *Neringen, Neringe van Sint-Barbara*, 843/V/1386, *Werkboek van Pieter van Verren 1690-1698*, p. 2.

¹⁷⁰ Oudenaarde, SA, *Neringen, Neringe van Sint-Barbara*, 843/V/1285, *Journaal van Pieter van Verren, tapijtsier, 1682-1692*, p. 217.

¹⁷¹ Oudenaarde, SA, *Neringen, Neringe van Sint-Barbara*, 843/V/1386, *Werkboek van Pieter van Verren 1690-1698*, p. 96.

¹⁷² SOIL DE MORIAME 1912, pp. 200-201.

¹⁷³ VANWELDEN 1999, p. 79.

Pasquier Lemaire en zijn broer Philippe.¹⁷⁴ Twee andere weefgetouwen waren bespannen met kettingen die waren bestemd voor het weven van schoorsteenrabatten. Op dat ogenblik werd er echter niet aan gewerkt.¹⁷⁵ Bij het overlijden van Jacob in 1616 nam zijn broer Philippe het atelier over.¹⁷⁶ Pas voor het laatste kwart van de zeventiende eeuw zijn er opnieuw enkele schaarse, maar weinig zeggende gegevens beschikbaar omtrent de productie van meubeltapisserie in Doornik. In 1677 leverde Johann Oedins, die afkomstig was uit Edingen, enkele meubelbekledingen voor de schepenzaal.¹⁷⁷ De aard van de bekledingen en de voorstellingen zijn echter onbekend. In hetzelfde jaar leidde Philippe Behaegel, uit Oudenaarde, een atelier waarin 50 wevers waren tewerkgesteld. In 1684 verliet hij Doornik, nadat de stad hem weigerde zijn toelage te verhogen.¹⁷⁸ Over de productie van meubeltapisserieën bij Behaegel is er momenteel echter niets gekend. Tussen 1670 en 1684 werkte ook Frans de Pannemaker, broer van de Brusselse wever Erasmus III de Pannemaker, in Doornik, maar van zijn productie is nauwelijks iets geweten.¹⁷⁹

In het laatste decennium van de zeventiende eeuw bestond in Doornik opnieuw een weefatelier van een zekere omvang. Omstreeks 1691 vestigde François Baert zich in deze Henegouwse stad. Baert was net als Van Cassel en Behaegel afkomstig uit Oudenaarde. In een document uit 1697 omschreef hij zichzelf als *entrepreneur de la manufacture des tapisseries à la façon d'Audenarde* en stelde hij dat hij circa zes jaar in Doornik woonde.¹⁸⁰ In 1699 beschikte hij over tien weefgetouwen en stelde hij een 30-tal wevers te werk. In 1693 had hij een bestelling van de stad gekregen voor het weven van vier meubelbekledingen. Deze zouden ten geschenke worden gegeven aan hertogin de Boufflers bij haar bezoek aan de stad Rijsel.¹⁸¹ De totale kostprijs bedroeg 180 florijnen, oftewel 45 florijnen per stuk.¹⁸² De hoge prijs doet een fijne kwaliteit vermoeden. Tussen 1693 en 1700 verkocht Baert nog enkele andere meubelbekledingen in Doornik, Rijsel, Brussel en Oudenaarde.¹⁸³ Bij het begin van de achttiende eeuw waren er in zijn bedrijf 22 weefgetouwen actief die in 1707 echter reeds waren teruggebracht tot acht.¹⁸⁴ Baert bestempelde zijn producten als hoogkwalitatief. Zulke uitspraken dienen steeds met een korrel zout te worden genomen, maar de hoge kostprijs van de armstoelbekledingen voor mevrouw maarschalk De Boufflers, lijkt zijn uitspraak te ondersteunen. De stoelbekledingen die ongeveer in dezelfde periode in Brussel werden geweven, waren maar een weinig duurder. In het eerste decennium van de achttiende eeuw worstelde de manufactuur echter met financiële moeilijkheden. Baert vroeg financiële tegemoetkomingen van het stedelijk bestuur. In 1710 plaatste de stad nogmaals een bestelling, ditmaal voor twee wandtapijten en twee armstoelbekledingen.¹⁸⁵ Na een korte periode in Torcy bij Parijs te hebben vertoefd, was Baert opnieuw in Doornik in 1718. In die tijd werden in deze stad wellicht nog tapisserie meubelbekledingen geweven, getuige een eigentijds reisverslag van een Engelsman waarin hij vertelt dat er in Doornik een manufactuur werd bezocht waarin stoelbekledingen werden vervaardigd *not very unlike tapestry*.¹⁸⁶

Rond de productie van meubeltapisserieën in het zeventiende-eeuwse Brugge zijn nauwelijks gegevens bekend. De lijst met Brugse tapisserieën die door Versyp in 1954 werd samengesteld, bevat geen meubeltapisserieën.¹⁸⁷ Ook Duverger publiceerde in een wetenschappelijke bijdrage uit 1987 geen gegevens met betrekking tot zeventiende-eeuwse Brugse meubeltapisserieën.¹⁸⁸ Gepubliceerde

¹⁷⁴ VANWELDEN 1999, p. 79.

¹⁷⁵ GÖBEL 1923, p. 265.

¹⁷⁶ VANWELDEN 1999, p. 79.

¹⁷⁷ GÖBEL 1923, p. 265.

¹⁷⁸ VANWELDEN 1999, p. 79. Philippe Behaegel zou hierna directeur worden van de manufactuur in het Franse stadje Beauvais (cf. infra).

¹⁷⁹ DELMARCEL 1999, p. 368.

¹⁸⁰ SOIL DE MORIAME 1892, p. 67.

¹⁸¹ SOIL DE MORIAME 1892, p. 67.

¹⁸² SOIL DE MORIAME 1892, p. 67, voetnoot 3.

¹⁸³ SOIL DE MORIAME 1892, p. 67.

¹⁸⁴ SOIL DE MORIAME 1892, p. 68.

¹⁸⁵ SOIL DE MORIAME 1892, p. 68.

¹⁸⁶ ANONYMOUS TOURIST 1720, p. 288.

¹⁸⁷ VERSYP 1954, pp. 229-231.

¹⁸⁸ DUVERGER 1987, pp. 89-98.

eigentijdse archivalische documenten die informatie bevatten aangaande de Brugse tapijtweefkunst zijn schaars. In een reisverslag uit de jaren 1665-1666 werd de tapijtweefkunst nog als een wezenlijk onderdeel van de stedelijke nijverheid omschreven.¹⁸⁹ De toeschrijving van overgeleverde zeventiende-eeuwse wandtapijten aan Brugge is doorgaans gebaseerd op de aanwezigheid van stads- of ateliermerken. Op meubeltapisserieën ontbreken zulke merken echter meestal. Het is niet uitgesloten dat zich in Brugge, net zoals in Oudenaarde, een geleidelijke omschakeling in de productie voordeed waarbij de wevers zich richtten op het weven van wandtapijten ten nadele van de meubeltapisserieën. Toch lijkt het onwaarschijnlijk dat de productie van meubeltapisserieën in Brugge in de zeventiende eeuw volledig stilviel. Een zekere vraag zal nog hebben bestaan. De boorden van enkele bewaarde Brugse wandtapijten tonen prachtige bloemenvazen tegen een donkere achtergrond waarin insecten vliegen, vaak met medaillons met hierin kleinere landschapgezichten, soms met figuurlijke scènes, en exuberante vruchten- en bloemencomposities die grote verwantschap vertonen met bewaarde zeventiende-eeuwse tafelkleden die in de regel aan Noord-Nederlandse ateliers werden toegeschreven (afb. 24). Maar de algemene dalende vraag naar onder meer tapisserie kussens, gepaard aan een steeds kleiner wordend aanbod van wevers in Brugge, maakte productiekeuzes wellicht noodzakelijk. De tapisseriehandelaars hadden ook hier een doorslaggevende stem en bepaalden wat en bij wie er geweven werd. Een groot deel van de Brugse wandtapijtenproductie was bestemd voor de export en werd onder meer via de Gentse tapijthandelaar Frans de Moor naar Parijs uitgevoerd.¹⁹⁰ Kwantitatief kon Brugge een productiecentrum als Oudenaarde zeker niet evenaren,¹⁹¹ maar kwalitatief werd soms een hoog niveau behaald, getuige enkele bewaard gebleven wandtapijten.

De Noordelijke Nederlanden

De Noord-Nederlandse tapisserieweverijen kenden een bloei in de eerste helft van de zeventiende eeuw. In Delft groeide het atelier van François Spiering uit tot de belangrijkste werkplaats in de Republiek. Tapijtleveringen aan buitenlandse klanten bleven bij het begin van de zeventiende eeuw bestaan. In 1606 leverde Spiering vier wandtapijten en vier kussenbladen aan Thomas Cecil, de eerste graaf van Exeter.¹⁹² Omstreeks 1611 begon Spiering handelscontacten aan te knopen met de landen aan de Oostzee. In juni 1611 kreeg hij een uitvoervergunning om drie kussenbladen bij wijze van staal op te sturen naar Sigismund III koning van Polen. In 1620 gaf François Spiering het bedrijf over aan zijn zonen Aert en Pieter. Op dat ogenblik werkte er een 40-tal wevers in het atelier.

Enige jaren voordien, in 1615, had één van de voormalige medewerkers van het Spiering atelier, Karel van Mander de Jonge, een overeenkomst gesloten voor de oprichting van een eigen tapisserieatelier met Jacobsz Grimani, een kunstschilder, en met Nicolaes Snouckaert van Schauburg, ridder van het Roomse Rijk en baanderheer van Dornstadt, Arnstorff, Stettin en Schraplau.¹⁹³ In het atelier van Spiering had Van Mander tapisserieontwerpen geleverd en vergrootte hij deze tot patronen. In de nieuwe handelsvennootschap nam hij behalve de artistieke leiding ook productiebeslissingen. In 1616 werden er contacten gelegd met het Deense hof. Bij zijn terugkomst in Holland in 1617 had Van Mander het contract op zak voor een levering van 26 tapisserieën aan koning Christiaan IV, bestemd voor de grote zaal in kasteel Frederiksborg.¹⁹⁴ Het atelier van de jonge vennootschap bevond zich op het grondgebied van het voormalige Sint-Annaklooster in Delft, waar Van Mander en Grimani in 1616 een huis hadden gekocht dat als werkplaats zou dienen.¹⁹⁵ Op 31 december 1620 waren alle wandtapijten aan de Deense koning geleverd. Strubbelingen tussen de vennoten leidden ertoe dat Van Mander vanaf 1621 zijn zakelijke tussenkomsten moest stopzetten en zich enkel nog met de artistieke leiding van het atelier mocht bezighouden. Snouckaert liet voortaan

¹⁸⁹ DUVERGER 1987, p. 89.

¹⁹⁰ DUVERGER 1987, p. 93.

¹⁹¹ DUVERGER 1987, p. 89.

¹⁹² VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 77.

¹⁹³ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 84.

¹⁹⁴ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 85.

¹⁹⁵ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 85.

de zaken behartigen door zijn zwager Maarten van Bocholt, een Delftse zijdeverver, die als makelaar werd aangesteld.¹⁹⁶ Alle bezittingen in het atelier die Karel Van Mander toebehoorden, werden aan Snouckaert overgedragen om de immense schuldenberg mee te delven die door het wanbeheer van Van Mander was ontstaan. Op 21 juli 1621 werd door notaris Duyffhuysen een inventaris aangelegd van de roerende boedel. Behalve wandtapijten bevonden zich in de voorraden nog verscheidene meubeltapisserieën. Enkele meubeltapisserieën waren nog in productie en van sommige moest de betaling nog worden ontvangen. In de voorraad te Delft waren er twee kamers met *De Geschiedenis van Alexander* van respectievelijk negen en acht stuks. Een gelijkaardige kamer bevond zich op dat ogenblik bij wijze van staal in Kopenhagen. Behalve deze kamer waren er nog twee tafelkleden, acht kussenbladen en drie tapisserieën met bloemstukken in Frederiksborg.¹⁹⁷ In de opslagplaats in Delft lagen negen tafelkleden die waren besteld door Christiaan IV, maar enkele lagen nog op het getouw. In het kasteel Frederiksborg wordt een tapisserie tafelkleed bewaard dat mogelijk deel uitmaakte van deze levering (afb. 25).¹⁹⁸ Het centrale motief is een vruchtengroep omgeven door een laurierkrans. In de hoeken bevinden zich tuilen van bloemen en fruit in vazen in de vorm van acanthusbladeren. Een brede boord met wijnranken loopt langsheen het tafelkleed. Verder was er een tafelkleed van 10 el en zes kussens van 1 el per stuk die waren verkocht aan Andries Sinckelaar voor een totaal bedrag van 244 florijnen.¹⁹⁹ Een tweede tafelkleed en zes kussens dienden nog te worden geweven, of lagen reeds op het getouw voor dezelfde Andries Sinckelaar. Zes kussens waren nog in productie voor Adriaen Strick, en nogmaals zes kussens in zijde dienden te worden geweven als stalen. Eén zijden kussenblad was klaar bij de inventarisatie. Tot slot diende Maarten van Heuvel nog te betalen voor een kantoorkleed, een bedsprei en zes kussens. Ook ridder Roodenburch moest nog twee tapisserie kussens betalen.²⁰⁰ Sinds de oprichting van de vennootschap in 1616 en de start van de eigenlijke weefactiviteiten omstreeks 1616-1617, kende de manufactuur een productie van een zekere omvang, getuige de leveringen aan Denemarken en enkele binnenlandse klanten. Voornamelijk de concurrentiële prijzen die op termijn financieel niet houdbaar bleken, zouden Van Mander parten hebben gespeeld en leidden ertoe dat hij zakelijk buiten spel werd gezet.²⁰¹ Uit de productie blijkt dat zowel aan wandtapijten als aan meubeltapisserieën aandacht werd besteed. In 1622 sloten Snouckaert en Aert Spiering een contract om voortaan hun activiteiten gezamenlijk voor te zetten. Een bedsprei, gesignd door Aert Spiering en met het Delftse stadsmerk, is in het bezit van het Zweedse koningshuis. De spreij toont centraal een grote scène, en in de boord kleinere taferelen, uit *Het Leven van Tobias* (afb. 26).²⁰² De scènes zijn gevat in omlijstingen van rolwerk en worden geflankeerd door guirlandes en groepen vruchten, vogels en *lambrequins*. In de hoeken onderaan staan vazen met bloemtuilen, bovenaan zijn het bloemencomposities in een cartouche. De spreij is van bijzonder hoge kwaliteit.

Omstreeks 1635 trad in Delft een nieuwe tapisseriewever op de voorgrond, Maximiliaan van der Gucht geboren in 1603, hoogstwaarschijnlijk in Delft.²⁰³ De eerste getuigenissen van zijn activiteit als tapisseriewever dateren uit de jaren 1635-1636.²⁰⁴ In de volgende jaren werden nog kamers wandtapijten geleverd aan het Delftse stadsbestuur, aan de regenten van het Sint-Bartholomeusgasthuis in Delft, en het stadsbestuur van Utrecht.²⁰⁵ Behalve wandtapijten werden ook vrij snel meubeltapisserieën geweven. Blijkens de overgeleverde archiefdocumenten was Maximiliaan van der Gucht één van de eerste wevers die op geregelde basis stoelbekledingen weefde. Een notariële minuut uit 1643, verleden voor notaris Van Zwieten in Amsterdam, had betrekking op de levering van zes bekledingen voor stoelruggen en -zittingen die Van der Gucht in 1642 vanuit Delft naar Amsterdam had verzonden.²⁰⁶ Een afzonderlijke tapisserie stoel bevond zich in 1647 ook in de

¹⁹⁶ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, pp. 88-89.

¹⁹⁷ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 89; en IDEM, dl. 2, nr. 349, p. 159.

¹⁹⁸ HARTKAMP-JONXIS 2001, p. 19.

¹⁹⁹ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 89; en IDEM, dl. 2, nr. 349, p. 159.

²⁰⁰ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, pp. 89-90; en IDEM, dl. 2, nr. 349, pp. 159-160.

²⁰¹ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 87.

²⁰² Inventarisnummer HGK 423. Zie AMSTERDAM 1971, cat.nr. 31, pp. 23-24.

²⁰³ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 134.

²⁰⁴ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 135.

²⁰⁵ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, pp. 135-136, 138.

²⁰⁶ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 2, nr. 557, p. 256.

boedel van Van der Gucht en zijn echtgenote Francyntge Bartolomeus. De waarde ervan werd geschat op 16 guldens. Behalve de stoel waren er ook nog twee tapisserie spreien, geschat op 20 guldens.²⁰⁷ Omstreeks die tijd vond de geleidelijke verschuiving van de afzonderlijke stoelen naar de stoelensets plaats en Van der Gucht speelde duidelijk vlug op de bal (cf. supra). Wellicht werden rond het midden van de zeventiende eeuw op regelmatige basis stoelbekledingen in zijn werkplaats geweven. In 1660 stelde Van der Gucht ter gelegenheid van een feest het Delftse stadsbestuur een kamer wandtapijten en een set tapisserie stoelen ter beschikking.²⁰⁸ Op 8 mei 1662 gaf hetzelfde stadbestuur aan Van der Gucht nog de opdracht voor het weven van een kamer *verdure*-wandtapijten en 41 stoelbekledingen (cf. supra).²⁰⁹ Behalve wandtapijten en stoelbekledingen werden er in de werkplaatsen van Van der Gucht ook nog steeds kussens geweven en voerden ze herstellingen uit. In 1660 leverde het atelier twaalf kussenbladen aan het lokale stadsbestuur.²¹⁰ De stad Dordrecht kocht in 1675 60 tapisserie kussens aan bij Van der Gucht voor een eenheidsprijs van 9 gulden en 1 stuiver het stuk.²¹¹

Behalve Spiering en Van der Gucht waren in Delft nog een aantal kleinere wevers actief die voornamelijk *verdure*-tapijten en meubeltapisserieën weefden.²¹² Eén van hen was Joost Jansz, *tapisier in 't Rietvelt tot Delft*. In 1612 verbond hij zich tot de levering van 40 schoorsteenrabatten aan een Rotterdamse koopman. Het patroon zou worden geleverd door de koopman en zou in alles gelijk zijn aan een rabat die hing in het huis De Dubbele Sleutel in Rotterdam.²¹³ Een andere wever was Cornelis Coppens die nu en dan gezamenlijke leveringen deed met Van der Gucht.²¹⁴

Vrij vroeg onderhield Maximiliaan van der Gucht handelscontacten met Gouda, en na enige tijd beschikte hij er ook effectief over een werkplaats.²¹⁵ Het is dus niet verwonderlijk dat wanneer de steden Delft en Gouda in 1660 besloten om tapisserieën te bestellen voor het groot salet in hun nieuwe gezamenlijke Herenlogement in Den Haag, ze hiervoor beroep deden op Maximiliaan van der Gucht en een andere wever uit Gouda, Abraham Goossensom (cf. supra). Abraham Goossensom had zijn werkplaats aan de Molenwerf en was de zoon van Adriaan Goossensom wiens naam voor het eerst in Gouda opdook in 1648. Misschien ietwat tegen de verwachtingen in, leverde niet Van der Gucht, maar Goossensom de stoelbekledingen voor het Herenlogement. In 1674 bestelde het Goudse stadsbestuur een aantal kussens bij Goossensom voor een totaalbedrag van 116 gulden. Tot vóór 1674 werden de stadskussens geleverd door Arend de Lepelaer, zoon van Arend de Lepelaer die zich einde de zestiende eeuw als Zuid-Nederlandse emigrant in Gouda had gevestigd. Een jaar later kocht het chirurgijngilde van Gouda voor een totaalbedrag van 52 gulden 10 stuivers nog zeven kussenbladen bij Goossensom die hoorden bij een tafelkleed dat kort voordien door Goossensom was geleverd.²¹⁶ Het tafelkleed en enkele kussens worden vandaag bewaard in het Sint-Catharina Gasthuis, waarnaar het gilde in 1699 verhuisde.²¹⁷ In een laurierkrans staat centraal het embleem van het gilde, met onderaan de datum 1670 in een cartouche. In de hoeken van het tafelkleed liggen gestrikte bloementuilen op een donkere achtergrond. Het tafelkleed is van lage tot matige kwaliteit. En het is niet duidelijk of die representatief is voor het overige werk van Goossensom. In 1675 ging het bedrijf van Goossensom failliet.²¹⁸ Het atelier werd hierna overgenomen door Cornelis Coppens, die nu, net als Van der Gucht, behalve over een werkplaats in Delft, ook over een werkplaats in

²⁰⁷ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 2, nr. 602, p. 272.

²⁰⁸ GÖBEL 1923, p. 546.

²⁰⁹ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 2, nr. 682, p. 311.

²¹⁰ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 1, p. 156.

²¹¹ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 1, p. 161.

²¹² GÖBEL 1923, p. 545.

²¹³ FOCK 1997, p. 50.

²¹⁴ In 1662 leverde Coppens bijvoorbeeld, samen met Van der Gucht en de Goudse tapijtwever Abraham Goossensom een groot aantal wandtapijten aan het Zweedse hof. Na zijn dood in 1680 werd het bedrijf overgenomen door zijn zonen Samuel en François. VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 1, pp. 155-156.

²¹⁵ Deze werkplaats dateerde ten laatste uit 1647. In de boedellijst die werd aangelegd naar aanleiding van het overlijden van Van der Guchts echtgenote, werd de waarde van de werkplaatsen in Delft en Gouda geschat op 3.300 florijnen. VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 1, p. 135.

²¹⁶ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 2, nr. 773, p. 351; en HARTKAMP-JONXIS 2001, p. 18.

²¹⁷ Inventarisnummer 20825. Zie HARTKAMP-JONXIS 2001, p. 18.

²¹⁸ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 1, p. 162.

Gouda beschikte.²¹⁹ Behalve Van der Gucht, Goossensom en De Lepelaer waren er ook in Gouda nog een aantal kleinere wevers actief. Op 21 december 1628 leverde Cornelis Adriaensz bijvoorbeeld twaalf kussenbladen aan het stadsbestuur van Leiden.²²⁰ Kussenbladen werden ook geweven door Jans Seger. In 1655 leverde deze Goudse wever acht kussenbladen aan de Rotterdamse Admiraliteit voor een prijs van 12 ponden het stuk.²²¹ Vier jaren later volgde een tweede levering van twintig wapenkussens aan de Admiraliteit. Twaalf kussens kostten 14 ponden, acht 13 ponden.²²²

In de zeventiende eeuw bestond ook nog een tapisserienijverheid in Schoonhoven. In 1600 had het stadsbestuur een terrein ter beschikking gesteld aan tapisseriewever Jacques Nauwincx tot *nutschap ende prouffyt der voors. stede*.²²³ Na de dood van Jacques Nauwincx in 1615 zetten de zonen Joris, Jacques en Anthony, hun vaders zaak voort. In 1616 werden de eigendomsrechten van het bedrijf verkocht aan Dirck Simay, een Amsterdams koopman. Joris Nauwincx werd meesterknecht.²²⁴ Het bedrijf moet welvarend zijn geweest. In 1642 kon het 100 stuks wandtapijten uit hun voorraden verhuren aan de stad Amsterdam ter gelegenheid van het bezoek van de koningin van Engeland.²²⁵ Dat het atelier ook meubeltapisserieën vervaardigde, is niet uitgesloten. De enorme voorraad wandtapijten laat enigszins vermoeden dat het zich in eerste instantie toelagde op het weven van kamers. Meubeltapisserieën werden er wel geweven in een ander atelier in Schoonhoven. De Amsterdamse koopman Nicolaes Spiljeurs kocht in 1646 een tapisserie tafelkleed en zes tapisserie stoelenbekledingen bij Pieter de Cracht. De voorstelling op het tafelkleed bestond uit groenwerk, die van de stoelen uit bloemen. Spiljeurs betaalde er 106 florijnen voor.²²⁶ Behalve de bekledingen voor ruggen en zittingen waren er stukjes tapisserie ter bekleding van de pilaren. Dit waren de verbindingstutten tussen rug- en zitraam. Pieter de Cracht bezat behalve de werkplaats in Schoonhoven ook een winkel in Amsterdam.²²⁷

Ook in Utrecht werd in de zeventiende eeuw meubeltapisserie geweven. Het Utrechtse stadsbestuur kocht in 1608 twaalf kussenbladen met het stadswapen en in 1612 nogmaals achttien kussenbladen bij de plaatselijke wever Gerardt Hosse.²²⁸ Belangrijker dan Hosse was de weversfamilie Van Hoboken. In 1626 bestelde de stedelijke raad 36 kussenbladen bij Jan Harmansz van Hoboken voor een prijs van 12 ponden het stuk, goed voor een totaalbedrag van 432 ponden.²²⁹ De patronen voor de kussens waren gemaakt door Jan van Bronckhorst (ca. 1603-1661) die hiervoor 42 ponden en 11 schelling ontving.²³⁰

²¹⁹ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 1, p. 163.

²²⁰ GÖBEL 1923, p. 553.

²²¹ GÖBEL 1923, p. 553.

²²² GÖBEL 1923, p. 553.

²²³ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 1, p. 123.

²²⁴ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 1, p. 124.

²²⁵ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 1, p. 132. Wel dient misschien de vraag gesteld te worden of alle wandtapijten in de voorraden ook effectief in de eigen werkplaats waren geweven. Mogelijk bestond een deel van de voorraden uit oudere tapisserieën die her en der werden opgekocht. Zo kocht ook de Gentse weverondernemer Frans de Moor tussen 1653 en 1663 tientallen oudere wandtapijtseries aan. DUVERGER 1960, p. 318.

²²⁶ HARTKAMP-JONXIS 2001, p. 21.

²²⁷ HARTKAMP-JONXIS 2001, p. 18.

²²⁸ GÖBEL 1923, p. 565.

²²⁹ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 2, nr. 436, p. 204.

²³⁰ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 2, nr. 437, p. 204.

III.4. De voorstellingen op Zuid- en Noord-Nederlandse meubeltapisserieën: bloemen en vruchten, heraldiek, dieren, historietaferelen en allegorieën

Er was er geen bruuske breuk in de aard van de voorstellingen op de meubeltapisserieën tijdens de laatste decennia van de zestiende eeuw en het begin van de zeventiende eeuw. Enerzijds bleven de ateliers bepaalde succesvolle patronen herhalen, anderzijds werden ook vernieuwende patronen geweven.

Bloemen en vruchten

Voorstellingen van bloemen en vruchten vormden al eeuwenlang een geliefd motief voor meubeltapisserieën en in de zeventiende eeuw zou dit niet veranderen. Integendeel, enkele van de mooiste zeventiende-eeuwse meubeltapisserieën die bewaard zijn gebleven, tonen bloemen- en vruchtencomposities. Bloemen en vruchten waren bijzonder dankbare motieven die zich zowel leenden voor tafelkleden, kussens, rabatten, spreien en meubelbekledingen. Ze kwamen voornamelijk voor in twee basiscompositieschema's: ofwel werden bloemen en vruchten verwerkt tot guirlandes en boeketten, ofwel traden ze zelfstandig op. De tuilen waren gestrikt, stonden in vazen of staken in manden. De vruchten waren mee verwerkt in boeketten, guirlandes en kransen, of lagen op schotels, vulden manden en hoornen van overvloed. Behalve deze bloementuilen en vruchtengroepen ontstond in de loop van de zeventiende eeuw een nieuw bloempatroon bestaande uit spontaan gestrooide afgesneden bloemen tegen een donker veld, een compositieschema dat gelijktijdig ook kon worden aangetroffen in linnendamast en goudleder bijvoorbeeld. In zekere zin herinnert deze compositie aan de *millefleurs* met haar bloeiende plantjes, maar er is een duidelijk verschil. De plantjes in de *millefleurs* stonden mooi rechtop, terwijl in het nieuwe schema de bloemen willekeurig zijn uitgestrooid. Gemeenschappelijk is de donkere achtergrond in blauw of zwart. De *millefleurs* boetten aan belang in bij het einde van de zestiende eeuw. Ook het koolbladmotief dat een grote populariteit kende in de eerste helft van de zestiende eeuw, werd minder geliefd naarmate de eeuwwisseling naderde. Toch bleven varianten van het grootbladige groenwerkpatroon wellicht nog enige tijd in gebruik in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Zo bezat een zekere Joris Vekemans uit Antwerpen in 1620 bijvoorbeeld nog een bedsprei *grootte Fueillagie*.²³¹

De beschrijvingen van meubeltapisserieën in eigentijdse boedelinventarissen geven een idee van de voorkomende bloemen- en vruchtencomposities, maar doorgaans zijn deze toch te ruim om zich ervan een gedetailleerde voorstelling te kunnen maken. Vaak beperkte de omschrijving zich tot het noemen van het hoofdmotief, soms met een toevoeging betreffende de aard of de soort ervan. Zo waren er in de boedelinventaris van Martine Boutens uit Antwerpen op 23 januari 1606 zes tapisserie kussens met grote bloemen.²³² Gijsbrecht van der Cruyce, een wijntavernier, bezat in 1639 zeventien tapisserie kussens met *Fruytagiën*.²³³ In het sterfhuys van Alexander van der Goes, schepen, bevonden zich op 22 januari 1643 twaalf tapisserie kussens met rozen.²³⁴ Zulke omschrijvingen lopen over de gehele zeventiende eeuw voor een stad als Antwerpen in de tientallen.²³⁵ Hoe de bloemen en de vruchten in deze kussens werden voorgesteld is vanuit de summiere beschrijvingen niet af te leiden. Boorden van wandtapijten kunnen hierbij helpen. Dat deze voorstellingen zich kenmerkten door natuurgetrouwheid en zin voor detail lijkt zonder meer vast te staan. Beide kenmerken waren echter voor een groot deel ook afhankelijk van de fijnheid van het weefsel en de kwaliteit van de gebruikte materialen. Een grote kettingdichtheid, variaties in kleurvaste wol- en zijdegarens, de kwaliteit van het patroon en de behendigheid van de wever bepaalden het eindresultaat. Het schilderij met een interieur uit het huis van Pieter Paul Rubens van Frans II Francken (cf. supra) toont kussens met bloemen en fruit die dateren uit het begin van de zeventiende eeuw. De bloemen en vruchten liggen

²³¹ DUVERGER 1984-2004, dl. 2, nr. 355, p. 134. Niet duidelijk is of deze spreij eigentijds was, of daarentegen nog dateerde uit de vorige eeuw.

²³² DUVERGER 1984-2004, dl. 1, nr. 62, p. 122.

²³³ DUVERGER 1984-2004, dl. 4, nr. 1052, p. 253.

²³⁴ DUVERGER 1984-2004, dl. 5, nr. 1228, p. 74.

²³⁵ Zie bijlage III, nrs. 4, 7, 13, 14, 19, 22, 23, 28, 30, 32, 33, 38.

op een donkere grond, en worden omkaderd door een boord met een gele fond met hierin opnieuw bloemen en vruchten. De kussens op het schilderij met de voorstelling van een familie in een salette in het *Musée d'Art et d'Histoire* te Genève (cf. supra) tonen verwantschap met de kussens in de woning van Pieter Paul Rubens. Ze hebben centraal een vruchten- en bloemengroep op een donkere grond, binnen een boord van kleiner fruit op een gele fond. Tussen de vruchten en bloemen zitten er vogels. In de collectie van het museum Smidt van Gelder te Antwerpen bevindt zich een kussen dat uit ongeveer dezelfde periode stamt (afb. 27).²³⁶ Tegen een donkere achtergrond staat een vaas met hierin bloemen, waaronder een iris, een narcis, lelies, rozen, en enkele kersentakken. De vaas wordt onderaan geflankeerd door twee papegaaien. Dit centrale motief wordt omkaderd door een boord met bloemen en vruchten. Een boord was bij kussens met bloemen en vruchten uit de eerste helft van de zeventiende eeuw gebruikelijk, in overeenstemming met de wandtapijten, de tafelkleden en de bedspreien. Het kussen in Antwerpen is van goede maar niet van bijzonder hoge kwaliteit en werd wellicht in de Zuidelijke Nederlanden geweven. In kwaliteit benadert het waarschijnlijk die van de doorsnee Oudenaardse kussens. De boedelinventaris van Livina Grapheus uit Antwerpen, de dato 2 mei 1612, vermeldde drie tapisserie kussens met *op elck een Blompotteken*.²³⁷ Mogelijk betrof het een vergelijkbare voorstelling met die op het kussen in het museum Smidt van Gelder.

In vergelijking met de kussens werd aan de omschrijving van de tapisserie tafelkleden in de boedelinventarissen soms iets meer aandacht besteed. Twee tafelkleden met bloemen, het ene met grote, het andere met kleine bloemen, stonden genoteerd in de boedel uit 1611 van Magdalena Hockart te Antwerpen.²³⁸ De Antwerpse jurist Robrecht I Smid bezat bij zijn overlijden in 1640 een tapisserie tafelkleed met een boord van bloemen en groenwerk. De centrale vlakvulling werd evenwel niet beschreven.²³⁹ In een uittreksel van de meubilaire goederen die Maria Anna Ghijs aan Joos van Diest had verkocht in 1663, stond onder meer een tapisserie tafelkleed genoteerd. De beschrijving in het document luidde: *een tapijtte tafelcleet Brussels werck gefigureert met een Fruitiere ende eenen boort van blommen*.²⁴⁰ Het centrale motief van het kleed is dus een fruitschaal of een fruitkorf, omkaderd door een boord van bloemen. Of het veld rond de schaal of de korf ook gevuld was met bloemen of vruchten is uit de omschrijving evenwel niet af te leiden. De opbouw van de compositie met centraal een fruitschotel en een boord met florale motieven herinnert aan het schema van een tafelkleed dat wordt bewaard in het kasteel Frederiksborg bij Kopenhagen waar een centrale fruitschotel temidden een veld staat met in de hoeken fruit, en binnen een brede boord met druivenranken (cf. supra). Een ander tapisserie tafelkleed met een centraal motief van bloemen en fruit bevond zich in 1686 in de collectie van ridder Joan van Weerden.²⁴¹ Een anonieme boedelinventaris uit hetzelfde jaar bevatte eveneens een *tappijtte taefelcleedt met en fruytschotel in 't midden*.²⁴² Dat het veld in deze tafelkleden niet met kleinere bijkomende vegetatieve motiefjes was gevuld lijkt zeer onwaarschijnlijk. Het tafelkleed op het anonieme schilderij in Genève toont eveneens een vruchtencompositie in een médaillon, geplaatst in een veld dat volledig is gevuld met fruit. De boord heeft afwisselend een vaas met bloemen en een fruitgroep waarop een vogel zit, dit alles tegen een gele achtergrond. De brede boord hangt over de randen van de tafel, enkel het donkere middenveld bedekt het tafelblad. Een brede boord zoals deze in de regel bij tafelkleden uit de eerste helft van de zeventiende eeuw werd aangetroffen, werd bij tafelkleden uit de tweede helft van die eeuw zeldzamer. Vaak vulden de florale en vruchtmotieven het gehele oppervlak van het kleed, een smalle bies boorde in een contrasterende, oplichtende kleur het veld af. Het tafelkleed van het Deutzenhofje te Amsterdam (cf. supra) heeft het meest eenvoudige, maar tegelijkertijd één van de meest elegante patronen (afb. 18). Het volledige oppervlak is gevuld met gestrooide bloemen op een donkerblauwe grond waaronder rozen, tulpen, irissen, lelietjes-van-dalen, narcissen, akeleien, en anjers. Tussen de bloemen vliegen insecten zoals libellen en nachtvinders. Een geeloranje bies zoomt het tafelkleed af. Het weefsel is van bijzonder hoge kwaliteit. Het heeft een zeer fijne textuur wat onder meer getuigt van het gebruik van fijn gesponnen wol- en zijdegarens van goede kwaliteit, en

²³⁶ Inventarisnummer Sm 1273.

²³⁷ DUVERGER 1984-2004, dl. I, nr. 159, p. 255.

²³⁸ DUVERGER 1984-2004, dl. I, nr. 141, p. 231.

²³⁹ 'een goetd tapyte tafelcleet van Bloem ende Looffwerck in syn canten'. DUVERGER 1984-2004, dl. 4, nr. 1104, p. 345.

²⁴⁰ DUVERGER 1984-2004, dl. 8, nr. 2503, p. 302.

²⁴¹ DUVERGER 1984-2004, dl. II, nr. 3768, p. 400.

²⁴² DUVERGER 1984-2004, dl. II, nr. 3793, p. 432.

zowel de bloemmotieven als de uitvoering zijn kwalitatief hoogstaand. Een tafelkleed van een vergelijkbare hoge kwaliteit bevond zich in 1972 in de *C.L. Davids Samling* in Denemarken.²⁴³ In tegenstelling tot het tafelkleed van het Deutzenhofje heeft dit kleed nog wel een boord, maar die bestaat uit niet meer dan een suggestie, bekomen door boord en middenstuk van elkaar te scheiden door een fijne parellijst. De opvulling van boord en middenvlak zijn bijna identiek. Beide hebben een strooipatroon met bloemen, met hier en daar een vogeltje. Het enige verschil is dat in de boord ook druiventrossen werden geweven.

Bloemen-, plant- en vruchtenmotieven in al hun verscheidenheid werden behalve voor tafelkleden en kussens ook toegepast op de overige meubeltapisserieën. De beschrijving ervan in de boedelinventarissen was echter ook voor deze andere tapisserieën summier.²⁴⁴ Een tapisserie bedsprei met grote bloemen en een andere met kleine bloemen waren in 1607 in het bezit van Jan Boudaen uit Antwerpen.²⁴⁵ Een *goedt tapyte saergie van Bloemwerck* stond in 1631 opgetekend in de boedel van Barbara Andriessens, de weduwe van een Antwerpse zijdeverkoper.²⁴⁶ Beschrijvingen van schoorsteenrabatten met uitsluitend florale motieven werden er in de geraadpleegde boedelinventarissen vooralsnog niet teruggevonden. Dit betekent zeker niet dat ze niet voorkwamen. Integendeel, mogelijk waren deze zelfs het meest courant. Enkel wanneer er bijkomende voorstellingen waren, bijvoorbeeld met figuren, werd dit aangegeven. Meestal echter bleven de voorstellingen van de tapisserie rabatten onbeschreven. Een voorbeeld van een schoorsteenrabat met uitsluitend bloemen en vruchten is te zien op het schilderij in Genève.

Ook de meubelbekledingen hadden voorstellingen met bloemen en vruchten. De meubelbekledingen met gestrooide bloemen op een donkere grond, waarvan er verscheidene exemplaren in Nederlandse en Scandinavische collecties bewaard zijn gebleven, behoren ongetwijfeld tot de bekendste voorbeelden. De meeste van deze meubelen worden aan Noord-Nederlandse ateliers toegeschreven en gedateerd in de tweede helft van de zeventiende eeuw. Net als voor de overige meubeltapisserieën geldt ook voor de meubelbekledingen dat ze zelden of nooit werden beschreven in archivalische bronnen. Soms werd er toch aangegeven dat de voorstelling uit bloemen bestond. De Antwerpse en Brusselse tapisserie meubelbekledingen van kardinaal Mazarin behoren tot de best beschreven uit het midden van de zeventiende eeuw. Op een gele achtergrond lagen gestrikte boeketten met rozen (cf. supra). Of deze boeketten nog werden omringd door afgesneden bloemen zoals dit bij bebloemde tapisserie tafelkleden gebeurde, is niet geweten. De tapisserie stoelbekledingen die de weduwe Spiljeurs in 1646 bij Pieter de Cracht aankocht, hadden eveneens een bloempatroon, maar de aard van de voorstelling is niet gekend (cf. supra).²⁴⁷ Ook het rustbed en de tien hoge assorterende stoelen in de collectie van Joan van Mechelen uit Antwerpen hadden bloemvoorstellingen. In de boedelinventaris uit 1692 werd dit uitdrukkelijk beschreven: *een slaepbanck becleet met blommen gewerckt op sijn tapijts, thien hooghe stoelen op deselve manier becleet*.²⁴⁸ Of het hier een compositie met gestrooide bloemen betrof, is uit de omschrijving echter niet af te leiden. Er bestonden reeds patronen voor meubelbekledingen die in zekere zin vooruitliepen op wat enkele decennia later in sommige Franse tapisserieweverijen werd vervaardigd. Een mooi voorbeeld zijn de twaalf fijne tapisserie stoelen die in 1699 werden geweven voor de gebroeders Anthoni met hun voorstellingen van landschapjes omkaderd door een krans van oranjebloesems en andere bloemen (cf. supra).²⁴⁹ Een krans van bloemen die een doorkijkje creëren waarachter een landschap zichtbaar wordt, is een compositieschema dat in de eerste helft van de achttiende eeuw onder meer navolging kende in de Franse manufacturen (cf. infra). Het einde van de zeventiende eeuw is een scharnierpunt geweest in de productie van tapisserie meubelbekledingen. De verscheidenheid in voorstellingen nam toe en vanuit de archivalische bronnen wordt duidelijk dat voornamelijk in de Nederlanden en in Noordelijk Europa de interesse voor dit product groter werd. Tot in de laatste decennia van de zeventiende eeuw moeten bloemmotieven veruit het meest zijn aangewend op meubelbekledingen. De assorterende stoelen en armstoelen bij het tafelkleed in het Deutzenhofje

²⁴³ AMSTERDAM 1971, afb. 55, p. 31.

²⁴⁴ Zij bijlage III, nrs. 5, 6, 9, 14, 16, 18.

²⁴⁵ DUVERGER 1984-2004, dl. I, nr. 82, p. 166.

²⁴⁶ DUVERGER 1984-2004, dl. 3, nr. 750, p. 256.

²⁴⁷ FOCK 1997, p. 47.

²⁴⁸ DUVERGER 1984-2004, dl. 12, nr. 4053, p. 187.

²⁴⁹ DENUCE 1938, p. 120.

behoren ongetwijfeld tot de mooiste stoelen met gestrooide bloemen die tot vandaag zijn bewaard gebleven. Ze hebben een zelfde hoogstaande kwaliteit als het tafelkleed, de compositie verschilt met die van het kleed in deze dat de bloemen veel dichter bij elkaar zijn geplaatst zodat minder van het donkerblauwe veld zichtbaar is. Voor tafelkleed en stoelbekledingen werden dus aparte patronen gebruikt. Een zelfde densiteit in de bloemen kan ook worden vastgesteld bij de meeste andere bewaarde meubelbekledingen met gestrooide bloempatronen.

Wapens en dieren

Vaak werden bloemenvoorstellingen ook samen gebruikt met andere motieven. De eeuwenoude combinatie van bloemen met heraldische wapens bleef populair in de zeventiende eeuw. Het compositieschema werd evenwel aangepast aan de mode: niet langer een wapenschild temidden van een veld bloeiende plantjes, maar wel omringd door guirlandes, kransen, vruchtenkorven en -hoornen van overvloed, al dan niet in combinatie met het gestrooide bloemenpatroon. Een mooi voorbeeld van een tafelkleed met een heraldische voorstelling temidden van bloemen wordt bewaard in het *Germanisches Nationalmuseum* in Nürnberg. Het zou dateren uit de eerste helft van de zeventiende eeuw en wordt toegeschreven aan een Noord-Nederlands atelier.²⁵⁰ Een ander voorbeeld, tevens een tafelkleed, maar van een andere orde, bevindt zich in het Rijksmuseum te Amsterdam. Opnieuw vormen wapens het centrale motief van het kleed, maar ditmaal is het weergegeven tegen een achtergrond van damastimitatie (afb. 28).²⁵¹ De ingeweven wapens zijn van Anthony Oetgens van Waveren en Anna Spiegel.²⁵² Eerder werd reeds het tafelkleed van Kaltschmidt von Eisenberg vermeld dat omstreeks het midden van de zeventiende eeuw in de werkplaats van de Brusselaar François van den Hecke werd geweven. Ook in dit tafelkleed neemt het wapen van de rijksbaron het middenveld in.²⁵³

Behalve tafelkleden en schoorsteenrabatten werd het wapen als hoofdmotief echter het meeste aangewend op tapisserie kussens. Vaak werden de wapens op deze kussens weergegeven in een bloemen- en vruchtenkrans. Typisch ook zijn de wapens binnenin een omheining (afb. 29). De omschrijvingen in archiefdocumenten zijn doorgaans zeer summier. In de Noordelijke Nederlanden waren wapenkussens een onmisbaar attribuut in de stedelijke raadscolleges, de gilden, en de bestuursraden van de Republiek, waarvoor ze met tientallen bij de plaatselijke wevers werden besteld (cf. supra). In beide Nederlanden werden wapenkussens veel in private woningen aangetroffen.²⁵⁴ Tussen de roerende boedel van de Antwerpenaar François Pelgrom bevonden zich in 1621 bijvoorbeeld *neghen groote tapytcussens met wapenen daerop*.²⁵⁵ Zes tapisserie kussens met het familiewapen van De la Faille waren in 1652 aanwezig in de boedel van Sibilla van Eeckeren, weduwe van Charles ridder de Merle, burgemeester.²⁵⁶ En twee kussens met de wapens van Panhuysen en Hofmans werden in 1697 opgetekend in de boedel van Isaac Gerard in zijn huis op het Rapenburg te Leiden.²⁵⁷ Voorbeelden van zeventiende-eeuwse wapenkussens worden in tal van openbare en privé-collecties bewaard.²⁵⁸ In het verlengde van de kussens werden wapens ook gebruikt op

²⁵⁰ AMSTERDAM 1971, cat.nr. 20, p. 21. Centraal in het kleed staat het wapen van Saksen Weimar in een veld van gestrooide bloemen. In de vier hoeken bevinden zich hoornen van overvloed gevuld met vruchten waaronder druiven, appels, pruimen, granaatappelen, artisjokken, meloenen, peren en kersen.

²⁵¹ Het damastpatroon bestaat uit een compositie van spitsovalen met granaatappelen en denappels en is qua patroon ouder dan het tafelkleed. Zulke textielpatronen kenden een bloeiperiode in de zestiende eeuw. Het tafelkleed daarentegen dateert uit het tweede kwart van de zeventiende eeuw. Rond het damasten middenstuk is er een boord met hierin zes dieren, met op de hoeken een vruchtentak: een druiventros en een kalebas. De dieren zijn een luipaard, een hond, een leeuw, een paard, een bok en een stier (inventarisnummer BK-16495-A). Een schoorsteenrabat, eveneens in de collectie van het Rijksmuseum, lijkt bij dit tafelkleed te horen. Centraal op de rabat staat het wapenschild van de familie Spiegel en wordt er geflankeerd door een kat en een hond. Vruchten of bloemen komen in de rabat niet voor (inventarisnummer BK-16495-B).

²⁵² FOCK 1997, p. 49. Zie ook HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, cat.nr. 61, pp. 238-241.

²⁵³ Zie ook HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, cat.nr. 37, pp. 129-131.

²⁵⁴ Zie bijlage III, nrs. 3, 4, 11, 17, 33, 39, 46, 67, 69.

²⁵⁵ DUVERGER 1984-2004, dl. 2, nr. 377, p. 164.

²⁵⁶ DUVERGER 1984-2004, dl. 6, nr. 1807, p. 332.

²⁵⁷ LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-1992, dl. 4b, p. 574.

²⁵⁸ Zie hiervoor onder meer HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, cat.nrs. 76-84, pp. 298-307.

stoelbekleding. Een mooi voorbeeld zijn zes stoelbekleding in particulier bezit met de wapens van het echtpaar De Graeff-Hooft (afb. 30). Op het rugvlak bevindt zich centraal tegen een donkerblauwe achtergrond het dubbele familiewapen. Een boord van bloemen en vruchten loopt langsheen de bovenkant en de beide zijanten. De zitting heeft als hoofdmotief een vaas met bloemen die wordt geflankeerd door mandjes met vruchten en bloemen, dit alles tegen een zwarte fond. De boord is gevuld met bloemen en vruchten, maar verschilt in compositie met die van de rug. Ook de fond is verschillend.²⁵⁹ Een ander voorbeeld, zij het niet bewaard, zijn de twee stoelbekleding die Gerard Peemans in 1673 weefde voor de markies de Villa Florès (cf. supra). Enigszins verwant met het motief van het wapenschild zijn de initialen. In 1694 liet Pieter van Verren zes stoelbekleding met initialen vervaardigen bij Frans de Meulenaer (cf. supra). De initialen werden zowel geweven in het rugvlak als in het zitvlak. Wellicht waren ze omkransd of afgeboord met bloemen of vruchten.

Dieren traden onder meer op als een heraldisch motief of als een bijmotief in meubeltapisserieën met wapens, maar ze kwamen ook voor als zelfstandig motief, vaak in combinatie met bloemen of vruchten.²⁶⁰ Dikwijls werd de aard van de dieren in de boedelbeschrijvingen niet genoemd. Indien toch vermeld betrof het vaak vogels en honden. De papegaai werd al eeuwenlang als motief op tapisserieën gebruikt. In de roerende boedel van de Antwerpse drogist Abraham I Van Horne werden in 1625 zes *nieuwe tapytte sittecussenen met Papegayen* aangetroffen.²⁶¹ Jan I De Bouzy, een Antwerpse koopman, bezat in 1628 zes tapisserie kussens *met Papepaeykens in 't midden*.²⁶² En in 1664 bevonden zich nog twee tapisserie kussens met papegaaien in de boedel van Melchior della Faille, heer van Waarloos.²⁶³ Behalve papegaaien traden ook andere vogels als hoofdmotief aan. In een kist op de lijnwaadzolder van Jan I van der Goes waren in 1623 zes tapisserie kussenbladen opgeslagen met voorstellingen van fazanten.²⁶⁴ Een bedsprei met een pauw als centraal motief bevond zich in 1647 in de inventaris van Peter van der Goes.²⁶⁵ Behalve deze spreij had Van der Goes nog zes kussens met hondjes.²⁶⁶ Daniël Laureyssens, een Antwerps koopman, had in 1634 eveneens zes kussens met honden.²⁶⁷ Een schoorsteenkleed en een bijhorende val in de keuken van Maria Bruynendr. Van Coehoorn op het Leidse Rapenburg had een voorstelling met konijntjes.²⁶⁸ Ook het motief van de mythische eenhoorn kwam nog voor. Philips Bol, een Antwerpse koopman, beschikte in 1642 over een tapisserie bedsprei met centraal een eenhoorn.²⁶⁹ De Amsterdammer David van Baerle bezat in 1671 zes kussens met eenhoorns.²⁷⁰

De meubeltapisserieën met jachtvoorstellingen vormen een moeilijk te catalogiseren groep. Vaak worden ze bij in de ruimere categorie van de groenwerktapisserieën ondergebracht omdat groenwerk hierin doorgaans de belangrijkste plaats inneemt. In de zeventiende eeuw waren meubeltapisserieën met jachten vrij schaars. Een enkele keer worden voorbeelden in boedelinventarissen aangetroffen. In de boedel van Cornelis Movius en Maria Thiebouts uit Antwerpen de dato 10 november 1620 werd een tapisserie bedsprei genoteerd met centraal een jachttafereel.²⁷¹ Ook de Antwerpse kunstschilder Jan I Snellinck bezat bij zijn dood in 1638 een tapisserie spreij met een jachtscène. In de boedelinventaris luidde het: *een tapyte zargie met 1 Jachte daerinne gevrocht*.²⁷²

²⁵⁹ AMSTERDAM 1971, cat.nr. 33, pp. 24, 67.

²⁶⁰ Zie bijlage III, nrs. 1, 13, 14, 15, 21, 31, 32, 36.

²⁶¹ DUVERGER 1984-2004, dl. 2, nr. 544, p. 434.

²⁶² DUVERGER 1984-2004, dl. 3, nr. 652, p. 126.

²⁶³ 'een tapyte sittecussen Papegaeyken, ..., een cussen papegaeyken'. DUVERGER 1984-2004, dl. 8, nr. 2538, p. 357.

²⁶⁴ DUVERGER 1984-2004, dl. 3, nr. 454, p. 300.

²⁶⁵ DUVERGER 1984-2004, dl. 5, nr. 1473, p. 391.

²⁶⁶ DUVERGER 1984-2004, dl. 5, nr. 1473, p. 394.

²⁶⁷ DUVERGER 1984-2004, dl. 3, nr. 837, p. 410.

²⁶⁸ LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-1992, dl. 1, p. 260.

²⁶⁹ DUVERGER 1984-2004, dl. 5, nr. 1217, p. 46.

²⁷⁰ FOCK 1997, p. 47.

²⁷¹ '...een tapyte saergie in 't midden een Jachte gevrocht zynde'. DUVERGER 1984-2004, dl. 2, nr. 361, p. 141.

²⁷² DUVERGER 1984-2004, dl. 4, nr. 1016, p. 183.

De meubeltapisserieën met historietaferelen en allegorische voorstellingen vormden in de zeventiende eeuw een omvangrijke groep. Binnen deze groep bestaan er twee grote categorieën: enerzijds zijn er de tapisserieën met taferelen uit de antieke mythologie en krijgsgeschiedenis, anderzijds die met Bijbelscènes. Een derde, minder omvangrijke categorie zijn de tapisserieën met allegorische voorstellingen. Meubeltapisserieën met voorstellingen uit de eigentijdse of recente geschiedenis kwamen in de zeventiende-eeuwse Nederlanden niet meer voor. Het meest worden zulke figuurlijke scènes aangetroffen op tafelkleden, kussens, bedspreien en schoorsteenrabatten.²⁷³ Pas in de late zeventiende eeuw werden ze ook vaker aangewend op meubelbekledingen.

Er waren twee dominante compositieschema's. Ofwel werden de taferelen eerder op kleine schaal weergegeven in cartouches of kransen tegen een achtergrond van overweldigende bloemen- en vruchtencomposities. Ofwel nam de scène het grootste deel van het vlak in, en werd ze omkaderd door een vruchten- en bloemenboord, die eventueel werd aangevuld met kleinere scènes in cartouches of kransen. De aard van het gekozen compositieschema hing samen met de aard van de meubeltapisserie. Het tapisserie kussen had doorgaans een centrale scène die het grootste deel van het beschikbare vlak innam. Het tafereel was in de regel door een vruchten- en bloemenboord omkaderd. Het compositieschema was vergelijkbaar met dit van een wandtapijt. Tafelkleden hadden daarentegen vaker een kleiner centraal tafereel dat, binnen een cartouche of krans, werd weergegeven op een veld van bloemen of vruchten. Het centrale stuk van het kleed werd omkaderd met een vruchten- en bloemenboord, of met zulke boord gecombineerd met een klein tafereel in een cartouche of een krans aan elke zijde of op de afhangende hoeken. Wanneer de boord bij tafelkleden in onbruik raakte, bleven deze kleinere scènes in de zijanten en hoeken soms nog behouden en werden ze opgenomen in de grotere compositie van bloemen en vruchten die het centrale tafereel omringden.

De lange uitgerekte vorm van de schoorsteenrabit liet weinig ruimte voor speling met het compositieschema. Motieven werden er naast elkaar geplaatst. Op de schoorsteenrabit van de familie Spiegel werd het wapen geflankeerd door dieren (cf. supra). Een ander voorbeeld van een schoorsteenrabit wordt bewaard in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel. Hier is de ruimte tussen de opeenvolgende kransen met figuurlijke scènes gevuld met gestrooide bloemen.

Het compositieschema van stoelbekledingen met figuurlijke scènes vertoonde wellicht overeenstemming met dit van de kussens. Deze scènes werden waarschijnlijk weergegeven in een omkadering. Voorbeelden van zulk compositieschema, zij het zonder figuren, zijn de stoel met het wapen van de familie De Graeff-Hooft (cf. supra), de stoelen voor de gebroeders Anthoni met centraal een landschap binnen een omkadering van bloemen en een rugblad van een stoel met bloemen in een omkadering van bandwerk, bewaard op het Muider slot (afb. 31).²⁷⁴

Sinds de renaissance met haar terugkeer naar de oorspronkelijke antieke literatuur en stijlidiomen werden antieke mythologische thema's en motieven steeds vaker aangewend in de kunstnijverheid. De boekdrukkunst en de vertaling van antieke teksten in de volkstaal maakten een ruimere verspreiding en bekendmaking ervan mogelijk binnen grotere groepen van de samenleving. Waar mythologische figuren in de late middeleeuwen zo goed als uitsluitend behoorden tot de culturele bagage van adel en hoge clerus, maakten de antieke goden en godinnen, nimfen en saters, hun lotgevallen en verwickelingen, nu ook meer en meer deel uit van het burgerlijke discours. Bijgevolg kwamen in de zeventiende eeuw ook meer tapisserieën voor met voorstellingen uit antieke verhalen in Zuid- en Noord-Nederlandse burgerlijke milieus. De *Metamorfosen van Ovidius* oefenden een grote aantrekkingskracht uit. Geertruida Verbeck, de weduwe van Jacques van Beygem, een Antwerpse harnasmaker, bezat bijvoorbeeld bij haar overlijden in 1634 een tapisserie bedsprei met voorstellingen van *Venus en Adonis*.²⁷⁵ In het Prinsenhof te Delft wordt een tafelkleed bewaard met verschillende taferelen uit de *Metamorfosen*. Het kleed wordt gedateerd omstreeks het midden van

²⁷³ Zie bijlage III, nrs. 1, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 19, 20, (21), 22, 23, (24), 26, 28, 29, 30, 34, 45, 46, 62, 66.

²⁷⁴ Inventarisnummer M 1962-3. Zie AMSTERDAM 1971, cat.nr. 32, pp. 24, 64.

²⁷⁵ DUVERGER 1984-2004, dl. 3, nr. 822, p. 389.

de zeventiende eeuw en heeft een compositieschema met een centrale voorstelling in een bloemenkrans op een veld van gestrooide bloemen, omkaderd door een boord met in elke zijkant een kleiner tafereel in een cartouche. Het hoofdtafereel toont *Eurydice*. Ze plukt bloemen samen met haar nimfen en wordt hierbij gebeten door een slang. De scène wordt omkranst door vruchten waaronder druiven, appels, artisjokken, kalebassen, peren en kersen. Tussen de gestrooide bloemen zijn er tulpen, rozen, keizersbloemen en anjers. De zijtaferelen tonen, in wijzerzin, en bovenaan te beginnen, *Syrinx* gegrepen door *Pan*, *Apollo* en *Daphne*, *Narcissus* die zichzelf spiegelt in de bron en *Leander* die de *Hellespont* overzwemt om *Hero* te bezoeken.²⁷⁶ De ruimte in de boord tussen de zijtaferelen is opnieuw gevuld met gestrooide bloemen.²⁷⁷ Of de stoel- en taboeretbekledingen bij de kamer *Narcissus* die door Johannes Regelbrugge in 1700 aan Nicolaes Naulaerts werden bezorgd ook figuurlijke voorstellingen hadden, mocht uit het memoriaal van Naulaerts niet blijken, maar mag niet worden uitgesloten (cf. supra). Hetzelfde geldt voor de stoel- en taboeretbekledingen die assorteerden bij de kamer *Metamorfosen*, in hetzelfde jaar geweven in het atelier van Jacob van der Borcht (cf. supra).

De held *Hercules* bleef in de zeventiende eeuw een geliefd onderwerp. In 1628 bezat de Antwerpse koopman Jan I De Bouzy een tapisserie bedsprei *daerop staende de figure van Hercules*.²⁷⁸ Tussen de tapisserieën in de boedel van Barbara van Alckemade bevond zich in 1655 eveneens een spreij met een voorstelling van deze Griekse held.²⁷⁹ Ook het verhaal van *Orpheus* en diens betovering van de dieren werd in de zeventiende eeuw als motief voor meubeltapisserieën gebruikt. Enkele tafelkleden met dit thema zijn bewaard gebleven. Het museum Huis Doorn bij Utrecht bijvoorbeeld beschikt over een tafelkleed met in het midden *Orpheus en de dieren* in een cartouche geplaatst in een veld dat wordt gevuld met rank- en lofwerk, bloemenguirlandes en vruchtenfestoenen (afb. 32). Het middenstuk is met een boord afgezet met hierin langgerekte guirlandes met bloemen en vruchten. Een gelijkaardig tafelkleed, dat slechts in enkele details met dit van Huis Doorn verschilt, bevond zich in 1972 in de collectie van de hertog zu Schleswig-Holstein.²⁸⁰ Ook het Antwerpse Modemuseum heeft een tafelkleed waarvan de voorstelling zo goed als identiek is met het middenstuk van het tafelkleed in Huis Doorn.²⁸¹ Het compositieschema van de drie tafelkleden laat toe het patroon, en wellicht ook de kleden zelf, te dateren in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Een laatste voorbeeld van een tafelkleed met een centrale *Orpheus*-voorstelling bevond zich in 1953 op de kunstmarkt.²⁸² Boorden waren er niet langer aanwezig. Het tafereel werd geplaatst binnen een veld met gestrooide bloemen en kleine gestrikte boeketten op een donkere achtergrond. Het kleed wordt gedateerd omstreeks 1650-1660.²⁸³ Antieke krijgsgeschiedenissen daarentegen werden in de zeventiende-eeuwse Nederlanden als onderwerp voor meubeltapisserieën uitzonderlijk aangewend. Een schaars voorbeeld zijn de vier rabatten die hoorden bij een kamer met voorstellingen van de *Geschiedenis van Alexander Magnus* in een Antwerpse boedel uit 1637.²⁸⁴ Bovendien rest de vraag of de rabatten figuurlijke scènes hadden.

Scènes uit de Bijbel waren bijzonder geliefd als onderwerp voor meubeltapisserieën in de Nederlanden. Het Oude Testament was een geliefde inspiratiebron. Bepaalde thema's genoten een duidelijke voorkeur. Tot de veel voorkomende Oudtestamentische thema's op meubeltapisserieën behoren de *Geschiedenissen van Abraham* en van *Jozef*. Een bedsprei met de *Historie van Abraham* werd

²⁷⁶ AMSTERDAM 1971, cat.nr. 3, pp. 15-16.

²⁷⁷ Een gelijkaardig tafelkleed met een zelfde compositieschema en identieke voorstellingen bevindt zich in de collectie van het *Victoria and Albert Museum* te Londen.

²⁷⁸ DUVERGER 1984-2004, dl. 3, nr. 652, p. 126.

²⁷⁹ '...', een tappijte sargie van Hercules, ...'. DUVERGER 1984-2004, dl. 7, nr. 1999, p. 130.

²⁸⁰ AMSTERDAM 1971, cat.nrs. 10-11, pp. 16-18.

²⁸¹ Het tafelkleed bevond zich in 1972 nog in de collectie van het provinciale museum Sterckshof in Deurne bij Antwerpen. Zie AMSTERDAM 1971, cat.nr. 10, p. 18. Na de oprichting van het Provinciale Textielmuseum in Oelegem verhuisde alle textiel, waaronder dit tafelkleed, naar dit textielmuseum. Na het samenbrengen van de collectie van het textielmuseum met die van het nieuwe provinciale Modemuseum, gehuisvest in het gebouw van de Modenatie te Antwerpen, behoort het tafelkleed nu deze laatste collectie toe. Het Modemuseum opende zijn deuren voor het publiek in september 2002. Het catalogusnummer van het kleed is S68/109.

²⁸² Het bevond zich in 1953 in de collectie van French & Co Inc. te New York. AMSTERDAM 1971, afb. 56, p. 31.

²⁸³ AMSTERDAM 1971, afb. 56, p. 31.

²⁸⁴ DUVERGER 1984-2004, dl. 4, nr. 977, p. 132.

aangetroffen in de boedelinventaris van Gijsbrecht I van der Cruyce, wijntavernier.²⁸⁵ Anna Soutien bezat omstreeks dezelfde tijd eveneens een bedsprei met voorstellingen uit *De Geschiedenis van Abraham*, namelijk *De Offerande van Abraham*.²⁸⁶ In de jaren 1643 tot 1645 werden bij de Oudenaardse wever Frans De Moor enkele bedspreien geweven met taferelen uit het leven van *Samson, Paulus en Abraham*.²⁸⁷ Een tafelkleed met een scène uit het leven van Abraham wordt bewaard in het Rijksmuseum Muiderslot. Het kleed heeft een centrale voorstelling in een cartouche in een veld van gestrooide bloemen. Het weergegeven tafereel toont *Abraham die te Mamre door drie engelen wordt bezocht*.²⁸⁸ Hetzelfde thema vormt tevens het centrale tafereel in een tafelkleed dat zich in 1972 bevond in de Thomson-collectie te Bridgnorth in het Verenigd Koninkrijk. In elke zijkant van het tafelkleed werd een neventaferel geweven met andere scènes uit Abrahams leven: *Abraham te Gerar voor koning Abimelech, Hagar en Ismaël uitgedreven, Abrahams Offer, en Rebecca en Eliëzer bij de bron*.²⁸⁹ Alle taferelen zijn omkransd met bloemen. Het veld rond de figuurlijke scènes is gevuld met lofwerk waaruit bloemen en boeketten ontspringen tegen een donkere achtergrond. Beide kleden kunnen worden gedateerd in het derde kwart van de zeventiende eeuw. Enkele vroegzeventiende-eeuwse kussenbladen met scènes uit *Het Leven van Abraham* bevinden zich in het Metropolitan Museum te New York (afb. 33).²⁹⁰

Een tafelkleed met scènes uit *Het Leven van Jozef* wordt bewaard in Huis Doorn.²⁹¹ De centrale scène is *De broers die buigen voor Jozef in Egypte*. Deze is weergegeven in een cartouche. Op een wijnrode achtergrond liggen aan weerszijde twee bloemenguirlandes met daartussen vruchtentrossen. De compositie van deze bloemen- en vruchtengroepen is volledig identiek met het middenveld van het tafelkleed met *Orpheus* dat eveneens in Huis Doorn wordt bewaard. Enkel de rankmotieven in de hoeken van het middenstuk verschillen. De boord van beide kleden verschilt daarentegen grondig. Het tafelkleed met Jozef heeft in elke zijde een bijkomend tafereel in een kleinere cartouche. De overige ruimte wordt opgevuld met lofwerk met hierin vogels tegen een grijsgroene achtergrond. Het kleed kan worden gedateerd in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Een ander tafelkleed met scènes uit *Het Leven van Jozef* bevindt zich in het Rijksmuseum te Amsterdam (afb. 34). Opnieuw vult een grotere scène, ditmaal in een bloemenkrans, het middenvlak. Het tafereel toont *Het weerzien van Jakob en Jozef in Egypte*. In de hoeken staan kleinere taferelen in een cartouche die langs de buitenzijde worden geflankeerd door grote hoornen van overvloed gevuld met allerlei vruchten.²⁹² Gestrooide bloemen vullen de open ruimtes ertussen. Het kleed is links onderaan gedateerd 1652 en draagt rechts onderaan een niet geïdentificeerd weversmerk TCDB.²⁹³ Een schoorsteenrabat met scènes uit *Het Leven van Jozef* bevindt zich in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel. Vijf taferelen werden over de gehele lengte van de rabat in bloemkransen naast elkaar geplaatst.²⁹⁴

Andere oudtestamentische figuren die op meubeltapisserieën kunnen worden aangetroffen waren Daniël, Jakob en Tobias. Een tafelkleed met een voorstelling van *Daniël in de leeuwenkuil* wordt bewaard in de *Holmens Kirke* in Kopenhagen, een ander met een gelijkaardige voorstelling bevindt zich in de collectie van het *Röhsska Konstslöjdmuseet* in Göteborg.²⁹⁵ In beide kleden wordt de centrale scène weergegeven binnen een bloemenkrans op een veld van gestrooide bloemen. In het kleed in de *Holmens Kirke* werd in elke zijkant in een kleine cartouche nog een bijkomend tafereel

²⁸⁵ DUVERGER 1984-2004, dl. 4, nr. 1052, p. 256.

²⁸⁶ DUVERGER 1984-2004, dl. 4, nr. 997, p. 162.

²⁸⁷ DUVERGER 1960, pp. 269, 272.

²⁸⁸ Inventarisnummer M 1957-I. Zie AMSTERDAM 1971, cat.nr. 19, p. 21.

²⁸⁹ AMSTERDAM 1971, cat.nr. 15, pp. 19-20.

²⁹⁰ Inventarisnummers 41.100.57a-f. Zie STANDEN 1985, dl. 1, cat.nr. 30, pp. 199-203.

²⁹¹ Inventarisnummer HVD N617. Dit tafelkleed is afgebeeld in ANTWERPEN 2001, cat.nr. 132, p. 215.

²⁹² Inventarisnummer BK-16395. De voorgestelde taferelen zijn achtereenvolgens: *Jozef verhaalt zijn ouders en broers zijn dromen, Jozef verklaart Farao's droom, De broers buigen voor Jozef, De beker van Jozef wordt gevonden in Benjamins graanzak*. AMSTERDAM 1971, cat.nr. 12, pp. 18-19.

²⁹³ AMSTERDAM 1971, cat.nr. 12, p. 18; HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, cat.nr. 69, pp. 289-290.

²⁹⁴ Inventarisnummer 3379. De voorgestelde taferelen zijn, van links naar rechts: *Jozef in de gevangenis legt de dromen van Farao's schenker en bakker uit, Jozef verklaart Farao's dromen, Jozef deelt in Egypte koren uit, Jozefs broers brengen verslag uit aan hun vader, De ontmoeting van Jozef met zijn broers*. AMSTERDAM 1971, cat.nr. 30, p. 23.

²⁹⁵ Zie hiervoor AMSTERDAM 1971, cat.nr. 14, p. 19; en IDEM, cat.nr. 17, p. 20. Het kleed in Göteborg heeft het inventarisnummer RKM 32-56.

opgenomen (afb. 35).²⁹⁶ Drie kussens met voorstellingen uit *Het Leven van Jakob* worden bewaard in het Rijksmuseum in Amsterdam, en nogmaals zes kussens in het *Victoria and Albert Museum* in Londen.²⁹⁷ De Antwerpse jonker Pauwels van Gemert beschikte in 1630 over een tapisserie bedsprei met voorstellingen van *Tobias*.²⁹⁸ Een bedsprei met hetzelfde onderwerp bevond in 1639 in de boedel van Johanna Vroen, echtgenote van de Antwerpse zilversmid Peter Tymmermans.²⁹⁹ Een spreij met scènes uit *Het Leven Tobias*, geweven in bij Aert Spiering te Delft bevindt zich in de Zweedse koninklijke collectie (cf. supra).

Behalve deze Oudtestamentische geschiedenissen die geïllustreerd kunnen worden met bewaarde voorbeelden, werden ook andere figuren uit het Oude Testament gebruikt voor meubeltapisserieën. Geertruida Verbeck bezat in 1634 bijvoorbeeld zes tapisserie kussens met voorstellingen van *Suzanna*.³⁰⁰ Zes tapisserie kussens met voorstellingen van *Adam en Eva* bevonden zich in 1635 in de boedel van de Antwerpenaar Jeronimus I Verdussen.³⁰¹ En Maria Nijs, echtgenote van de Antwerpse koopman Koenraad Vermeulen, had bij haar dood in 1644 *ses tapyte sittecussens van eender sorte daerop David mette herpe is staende*.³⁰²

Voor de zeventiende eeuw kan een grote toename in Nieuwtestamentische onderwerpen worden vastgesteld. Het is voornamelijk, misschien zelfs uitsluitend, op tapisserie tafelkleden dat christelijke thema's kunnen worden teruggevonden. In tegenstelling tot de late veertiende en de vijftiende eeuw werden onderwerpen uit het Nieuwe Testament nu gebruikt op meubeltapisserieën die bestemd waren om in een seculiere context te worden aangewend.

De figuur van Maria kende een oude doch zeer bescheiden traditie in meubeltapisserieën. De kamer met de *Kroning van Onze-Lieve-Vrouw* in de collectie van de Bourgondische hertog Jan zonder Vrees uit het begin van de vijftiende eeuw was één van de schaarse voorbeelden. Taferelen uit de apocriefe geschriften en uit het Nieuwe Testament waren op meubeltapisserieën sowieso zeldzaam. Het bankkleed met *De Geboorte van Christus* in het bezit van Philippa van Henegouwen in 1369, was dan ook uitzonderlijk (cf. supra). In de boedel van Jan Verdonck en Margriet op de Laeij uit Antwerpen bevond zich in 1689 een *tappyte tafeldeet Ons-Lieve-Vrouw*.³⁰³ Wat juist werd voorgesteld, is niet bekend. In de traditie van de gefigureerde tafelkleden waren het wellicht taferelen uit *Het Leven van Maria*, eerder dan een zuiver devotioneel *Andachtsbild*. Een tafelkleed met figuurlijke scènes waarin een belangrijke rol was voorbehouden aan Maria, was in 1972 in het bezit van een Londense kunsthandelaar (afb. 36).³⁰⁴ Centraal op het tafelkleed staat een voorstelling van *De Boodschap aan Maria*. In de boord zijn er neventaferelen met achtereenvolgens, van bovenaan en in wijzerzin, *De Verkondiging aan de herders*, *De Aanbidding door de herders*, *De Aanbidding door de Wijzen*, *De Besnijdenis in de Tempel*. Het centrale tafereel is weergegeven binnen een bloemenkrans en op een veld van bloemen en vruchten. In de hoeken van de boord staan vazen gevuld met bloemen. De kleinere taferelen waren gevat in cartouches en werden geflankeerd door vruchtengroepen met hierop vogels.

De figuur van Christus werd in de zeventiende eeuw voor het eerst op meubeltapisserieën gebruikt. Momenteel zijn er enkel toepassingen op tafelkleden bekend. Vaak houden de centrale voorstellingen op de tafelkleden rechtstreeks of onrechtstreeks verband met het tafelgebeuren, zoals *Christus en de Emmausgangers*. Een eerste bijzonder fraai tafelkleed met deze voorstelling behoort toe aan de Deense Kroon. In een vruchtenkrans wordt de scène getoond waar de leerling Christus

²⁹⁶ Deze taferelen tonen, in tegenstelling tot de tafelkleden met *De Geschiedenis van Jozef*, geen andere scènes die betrekking hebben op Daniël. Achtereenvolgens zijn dit, van bovenaan en in wijzerzin, *Jonas door de walvis uitgespuwd*, *Elia in de vurige wagen*, *Jonas overboord gegooid*, *Elia door de raven gevoed in de woestijn*.

²⁹⁷ Zie hiervoor HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, cat.nr. 74, pp. 295-296. Inventarisnummers BK-I 6065-A/B/C; STANDEN 1985, dl. I, cat.nr. 30, p. 199. De compositie van de kussens in het *Victoria and Albert Museum* is bijzonder sterk verwant met die van de kussens met scènes uit *Het Leven van Abraham* in het *Metropolitan Museum* in New York (cf. supra).

²⁹⁸ DUVERGER 1984-2004, dl. 3, nr. 706, p. 204.

²⁹⁹ DUVERGER 1984-2004, dl. 4, nr. 1059, p. 263.

³⁰⁰ DUVERGER 1984-2004, dl. 3, nr. 822, p. 388.

³⁰¹ DUVERGER 1984-2004, dl. 3, nr. 870, p. 452.

³⁰² DUVERGER 1984-2004, dl. 5, nr. 1321, p. 185.

³⁰³ DUVERGER 1984-2004, dl. I I, nr. 3909, p. 555.

³⁰⁴ AMSTERDAM 1971, cat.nr. 6, p. 16.

herkennen bij het breken van het brood (afb. 37).³⁰⁵ De krans met het tafereel is weergegeven op een donker veld met hierop gestrooide bloemen. Het middenstuk wordt omkaderd door een brede boord met een opvallende compositie. In het midden van elke zijkant is er een ronde cartouche met voorstellingen van de vier evangelisten en hun attributen, weergegeven in een landschapje: Johannes met de adelaar, Mattheus met de engel, Marcus met de leeuw, en Lucas met de stier. In de vier hoeken van de boord bevinden zich grote vruchtencomposities in niervormige medaillons. Alle medaillons zijn met elkaar verbonden door leeuwenhoofden. Het tafelkleed wordt gedateerd in het tweede kwart van de zeventiende eeuw.³⁰⁶ Een tafelkleed in de collectie van het Prinsenhof in Delft heeft als centrale voorstelling *Christus op de bruiloft van Kana*.³⁰⁷ Het feestmaal vindt plaats achteraan in de compositie. Vooraan staat Christus bij vier kruiken. Een fijne bloemenkrans omkadert het tafereel dat is weergegeven op een veld van gestrooide bloemen, een boord met rank lofwerk het middenstuk. Vier kleinere tafereelen in ovale medaillons werden opgenomen in de boord. In de hoeken staat telkens een tulp in een krans van vruchten. Het tafelkleed kan wellicht worden gedateerd in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Een andere tafelsce ne is terug te vinden op een tafelkleed in slot Frederiksborg te Hiller d in Denemarken. Het centrale tafereel toont *De Voetzalving door Maria Magdalena*.³⁰⁸ De zalvingssce ne is weergegeven binnen een krans van vruchten en op een veld van gestrooide bloemen. Het compositieschema van de omkaderende boord is identiek met die van de kleden in het slot Kronborg en de koninklijke collectie van Denemarken. De vier evangelisten zijn hier echter vervangen door sce nes uit *Het Leven van de Heilige Familie: de Aanbidding der herders, de Vlucht naar Egypte, Christus' Doop in de Jordaan, en de Boodschap aan Maria*.³⁰⁹ Een laatste voorbeeld van een tafelkleed met een Christus-thema wordt bewaard in het *Danske Kunstindustrimuseum* in København. Ditmaal echter geen tafelsce ne als hoofdmotief, maar *Christus op de berg Tabor*. Zowel de grote centrale voorstelling als de vier kleinere tafereelen in de zijkanten werden weergegeven in cartouches en op een veld van gestrooide bloemen. In de vier hoeken staat telkens een vaas gevuld met bloemen.³¹⁰

Allegorische voorstellingen werden gebruikt op meubeltapisserieën van verscheiden aard.³¹¹ Catharina van Breen, de weduwe van de Antwerpse koopman Daniël Laureyssens, bezat bij haar dood in 1634 zes tapisserie kussens met voorstellingen van *De Vijf Zintuigen*.³¹² Vijf kussens met *De Vijf Zintuigen* bevonden zich in 1639 ook in de boedel van de Antwerpse wijntavernier Gijsbrecht I van der Cruyce.³¹³ Het uiterlijk van deze kussens is niet bekend, maar mogelijk werden de zintuigen uitgebeeld door vrouwenfiguren zoals op een kussen met *Het Zicht* in het Rijksmuseum te Amsterdam (afb. 38),³¹⁴ en een gelijkaardig kussen met *De Reukzin* in het *Metropolitan Museum* te New York. Behalve op kussens werd dit thema ook aangewend op schoorsteenrabatten. In de neerkamer van Cornelia de Roy hing aan de schoorsteenmantel een *tapyte schouwcleet van de Vyff Sinnen daerop gemaect*.³¹⁵ Een schoorsteenrabat of -kleed met voorstellingen van *De Deugden*,

³⁰⁵ Lucas 24, vers 30 en 31: *Terwijl Hij met hen aanlag nam Hij het brood, sprak de zegen uit, brak het en reikte het hun toe. Nu gingen hun ogen open en zij herkenden Hem.*

³⁰⁶ AMSTERDAM 1971, cat.nr. 2, p. 15; ANTWERPEN 1997, p. 159. Een kleed met een identiek patroon, de boord inclusief, is bewaard in het slot Kronborg in Zweden. AMSTERDAM 1971, afb. 51, p. 30. Dezelfde centrale compositie werd eveneens gebruikt in een tafelkleed dat zich in 1972 in de collectie van graaf Moltke Huitfeldt te Gl rup bevond, een tafelkleed in het *Danske Kunstindustrimuseum* te København (inventarisnummer 1/1964), een tafelkleed in het *Statens Historiska Museum* te Stockholm (inventarisnummer 5302:18), en een tafelkleed in de kerk te  sterf rnebo op G strikland in Zweden. AMSTERDAM 1971, cat.nrs. 8-9, p. 17; IDEM, cat.nr. 16, p. 20; en KOCKELBERGH 1997, pp. 160-161.

³⁰⁷ Inventarisnummer 1960-XII, 28. Zie AMSTERDAM 1971, cat.nr. 5, p. 16.

³⁰⁸ Lucas 7 vers 36-38: *Een van de Farizeeën vroeg Hem eens bij zich te eten. Hij trad het huis van de Farizeeër binnen en ging aanliggen. Een vrouw nu die in de stad als een zondares bekend stond, was te weten gekomen, dat Jezus in het huis van de Farizeeër te gast was. Zij nam een albasten vaasje met balsem mee en ging schreiend achter Hem, bij zijn voeten staan. Haar tranen maakten zijn voeten nat, die ze met haar hoofdhaar afdroogde. Zij kuste ze keer op keer en zalfde ze met balsem.*

³⁰⁹ AMSTERDAM 1971, afb. 50, p. 30.

³¹⁰ Inventarisnummer B84/1944. Zie AMSTERDAM 1971, cat.nr. 13, pp. 19.

³¹¹ Het begrip allegorie wordt hier genomen in zijn breedste betekenis: zowel verbeeldingen van karakterieële eigenschappen, zintuigen, als door de mens bepaalde tijdsaanduidingen.

³¹² 'Ses tappyte sittescussens mette Vyff Sinnen, ...'. DUVERGER 1984-2004, dl. 3, nr. 837, p. 410.

³¹³ DUVERGER 1984-2004, dl. 4, nr. 1052, p. 253.

³¹⁴ Inventarisnummer BK-1966-42. Zie HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, cat.nr. 70, p. 291.

³¹⁵ DUVERGER 1984-2004, dl. 4, nr. 967, p. 116.

namelijk *Hoop*, *Liefde* en *Geloof* werd aangetroffen in de boedel van Margaretha de la Flie, weduwe van Martinus de Bisthoven, uit 1655. Wellicht werden hiervoor ook menselijke figuren gebruikt met de attributen van *Esperantia*, *Caritas* en *Fides*. Een vroeg zeventiende-eeuws kussen met de voorstelling van *Geloof* bevindt zich in het *Metropolitan Museum* in New York (afb. 39). Het toont centraal een vrouw in klassiek gewaad met een kruis in haar rechterhand en een kelk in de linkerhand, onder een pergola. Het tafereel wordt omkaderd door een boord met bloemen- en vruchtevazen afgewisseld met lofwerk.³¹⁶

Bij het einde van de zeventiende eeuw werden meubeltapisserieën geweven met allegorische voorstellingen van *De Vier Jaargetijden*. In 1700 leverde de Brusselse wever Geerard Peemans een kamer bestaande uit vier wandtapijten, met twaalf assorterende stoelbekledingen en zes taboeretbekledingen. De manier waarop *De Jaargetijden* werden voorgesteld is onbekend. Het thema kende in de zestiende eeuw in de Zuid-Nederlandse schilderkunst een zekere bloei in de panelen van Pieter Brueghel de Oude. De seizoenen werden er verbonden aan landschappen en activiteiten eigen aan het seizoen. Deze band tussen seizoen en landschap is in de zeventiende eeuw ook terug te vinden in het werk van David Teniers de Jonge. Omstreeks het midden van de jaren 1660 schilderde hij een cyclus van vier taferelen die telkens één seizoen uitbeeldden met de typische menselijke seizoensgebonden bezigheden.³¹⁷ In de zeventiende-eeuwse graveer- en tekenkunst bleef het thema eveneens doorleven, zij het dat de seizoenen niet zozeer door landschappen maar door menselijke figuren werden verzinnebeeld. Otto van Veen koppelde in zijn *Emblemata Horatiana* uit 1607 *De Vier Seizoenen* aan *De Vier Leeftijdssfasen*. Wellicht beeldden de wandtapijten uit het atelier van Peemans landschappen uit met seizoensgebonden activiteiten. Het is niet uitgesloten dat voor de meubelbekledingen gelijkaardige taferelen op kleinere schaal werden gebruikt.³¹⁸ Mogelijk staat *Flora* beeld voor de zomer of voor eeuwige bloei. In het Rijksmuseum te Amsterdam worden twee verwante tapisserie tafelkleden bewaard met centraal een voorstelling van *Flora* in een cartouche.³¹⁹ Het veld is gevuld met bloemen die ditmaal niet willekeurig zijn uitgestrooid, maar straalsgewijze vanuit de cartouche naar de zijkanten lopen. Stralen van bloemen waarvan de onderkant van de stengel naar de cartouche is gericht, wisselen af met bloemen waarvan de kelk naar de cartouche wijst. Hier en daar zitten insecten op de bloemen. Eveneens in de collecties van het Rijksmuseum is er een prachtig tafelkleed met een allegorische voorstelling van *De Vier Elementen*. Aarde, water, vuur en hemel worden er uitgebeeld door figuurlijke scènes langs de randen. Het middenvlak is gevuld met willekeurig gestrooide bloemen op een zwarte achtergrond. Het tafelkleed is van een bijzonder hoge kwaliteit.³²⁰ De fijne textuur van het weefsel, de hoge kwaliteit van de materialen en het strooi patroon herinneren sterk aan het tafelkleed in het Deutzenhofje. Het kleed heeft geen boord. Een fijne gele en groene bies dienen als randafwerking. Het tafelkleed wordt gedateerd in het derde kwart van de zeventiende eeuw.³²¹

³¹⁶ Inventarisnummer 41.100.58. Zie STANDEN 1984, dl. I, cat.nr. 31, pp. 204-205. Zes kussenbladen met voorstellingen van *De Deugden* bevonden zich in 1979 in de collectie van de Rotterdamse kunsthandelaar Charles van der Heyden. IDEM, p. 204.

³¹⁷ De vier schilderijen maken deel uit van de kunstcollectie van de Dienst Verspreide Kunstonderwerpen te Den Haag. Ze werden in bruikleen gegeven aan het Noordbrabants Museum te 's-Hertogenbosch. ANTWERPEN 1991, p. 250.

³¹⁸ In de achttiende eeuw werden in Brussel meubeltapisserieën geweven met zogenaamde *Teniers*-voorstellingen die *De Twaalf Maanden* uitbeeldden door activiteiten die telkens verband hielden met de uitgebeelde maand. (cf. infra).

³¹⁹ Inventarisnummers BK-KOG-A40 en BK-KOG-A41. Zie AMSTERDAM 1971, cat.nrs. 21-22, p. 21; en HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, cat.nrs. 66-67, pp. 285-286.

³²⁰ Het element *Aarde* wordt verzinnebeeld door twee mannen. De ene bewerkt het land, de andere hakt met een bijl aan een stronk. Voor de voorstelling van *Water* werden twee vissers gebruikt en twee zeilbootjes op een rivier of een meer. Het *Vuur* wordt geëvoceerd door een smid bij zijn aanbeeld en een wat eigenaardige voorstelling van een man die, lijkt het, lava uit de grond doet opspuiten. Een zeepbellen blazende jongeling en een andere die speelt met een vlieger en een molentje verzinnebeelden de *Lucht*. Bijkomende motieven zijn twee vogels in de lucht en een windmolentje op het achterplan. In de hoeken van het tafelkleed staan boeketten in vazen. Twee zijn in blauw en wit aardewerk, twee zijn in metaal.

³²¹ Inventarisnummer BK-1975-75. Zie HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, cat.nr. 68, pp. 287-288.

Niemand zal betwisten dat tapisserie in de zeventiende eeuw nog steeds een belangrijk statussymbool was. Tapisserie in al haar vormen, hetzij als wandtapijt, hetzij als meubeltapisserie, kon worden teruggevonden in de voornaamste kamers van de Zuid- en Noord-Nederlandse woning. Maar bezat tapisserie ook nog dezelfde semantische gelaagdheid als in de late middeleeuwen? In de zeventiende eeuw beheerste de emblematiek met haar achterliggende en verscholen betekenissen het maatschappelijk-culturele discours. De ingewikkelde allegorieën en symboliek uit de late middeleeuwen hadden met het humanistische gedachtegoed van de renaissance plaats gemaakt voor een beeldtaal die directer bij het alledaagse leven aansloot. Gebeurtenissen waar iedereen vroeg of laat wel eens mee werd geconfronteerd, dienden voortaan als drager van semantische boodschappen. De intensiteit van de betekeniswaarde en het open of het verdoken karakter ervan, lijkt in sterke mate afhankelijk te zijn geweest van de aard van het voorgestelde onderwerp. Voor religieuze, historische en mythologische thema's lijkt zowel de directe als de onderliggende betekenis misschien iets meer voor de hand te liggen dan bij thema's of motieven die geen onmiddellijke verhalende inhoud hadden zoals *verdures* of bloemtapisserieën. De zeventiende-eeuwse genre- en landschapschilderkunst met haar soms onderliggende allegorische betekenissen waarschuwt echter voor een te makkelijk onderscheid tussen verhalende, betekenisdragende thema's en zogenaamde louter decoratieve motieven.

Diende de zeventiende-eeuwse bloemtapisserieën en *verdures* als dragers van dieperliggende betekenissen? Het antwoord hierop is niet eenvoudig en dient rekening te houden met allerlei factoren. Vooreerst was er de oudchristelijke bloemensymboliek, maar deze had in de zeventiende eeuw, zeker bij seculier textiel, aan belang ingeboet. In het dagelijkse kleding- en interieurtextiel van de elite was het bloemmotief zo algemeen aanwezig dat het zonder meer deel uitmaakte van een decoratieve vormtaal, net zoals strepen of ruiten. In die hoedanigheid van bekoorlijk decoratief motief werd het ongetwijfeld voor meubeltapisserieën gebruikt en als zodanig gezien. Maar er was meer. Bepaalde bloemen en bloemmotieven werden in Europa pas bekend nadat ze vanuit het Oosten waren geïmporteerd. Zestiende-eeuwse Italiaanse fluwelen bijvoorbeeld kopieerden tulpen en anjers van ingevoerde Oosterse zijdeweefsels.³²² Sommige bloemen en bloemmotieven werden geassocieerd met exotische oorden, en rechtstreeks of onrechtstreeks met rijkdom, innovatie en ondernemingschap. De tulpomanie die de Nederlanden in de eerste helft van de zeventiende eeuw beheerste, liet haar sporen na in de kunstnijverheid. Nadat de tulp eerst in gestileerde vorm in Italiaans fluwelen werd gebruikt, dook ze wat later natuurgetrouw op, onder meer in tapisserie, linnendamast en goudleer. De verzameling bloemen op de bloemtapisserieën was voor sommige bezitters ongetwijfeld meer dan een mooie compositie van bloemen. Ze waren de uiting van een interesse voor de nieuwe natuurwetenschappen, in de eerste plaats de botanica, voor een geloof in de menselijke ontwikkeling, waarvan sommige bloemen en de teelt ervan een voorbeeld waren, en van een fascinatie voor het exotische (cf. *infra*). Maar ongetwijfeld vervulde de bloem in bijzonder sterke mate haar functie als *vanitas*-symbool. In vele eigentijdse bloemstillevens was de vergankelijkheidgedachte inherent aanwezig.³²³ De bloem was sinds de renaissance de metafoor bij uitstek voor de breekbaarheid van het menselijke leven en het verval waaraan dit onherroepelijk ten prooi viel, en paste in het toenmalige heersende filosofische discours waarin de vergankelijkheid van de dingen centraal stond.³²⁴

Het is echter niet uitgesloten dat de bloemen en vruchten als teeltresultaten onrechtstreeks ook konden verwijzen naar het landleven. Dit landleven en het platteland oefenden op de stadsadel en de stedelijke burgerij nog steeds een geheimzinnige aantrekkingskracht uit. Een toenemend aantal rijke burgers bezat in de zeventiende eeuw behalve hun huis in de stad, een buitenhuis op het platteland, waar ze de warme zomermaanden plachten door te brengen. Vaak bevond zich in de onmiddellijke nabijheid van het huis een moestuin en een boomgaard waarvan de eigenaars zelf de teelt verzorgden. In de Noordelijke Nederlanden leidde dit type van buitenleven zelfs tot een

³²² Zie hiervoor MARKOWSKY 1976, p. 55.

³²³ MARTIN 1977, pp. 137-138.

³²⁴ SOUILLIER 1988, p. 136.

specifieke literaire vorm: de hofdichten. De Noord-Nederlandse schrijver Jacob Cats blonk uit in dit genre. In zijn *Hofgedachten op Sorghvliet* uit 1655, liet de dichter zijn gedachten afdwalen bij het zien van de fauna en flora van zijn buitengoed en verbond hij morele of religieuze lessen aan elke observatie. De hele natuur was voor Cats een embleemboek.³²⁵ Het natuurgebeuren werd er nog steeds rechtstreeks aan het goddelijke gekoppeld.

Zowel in de Bijbeltraditie als in de klassieke literatuur was een bepalende rol weggelegd voor de ongerepte natuur. En beide tradities beheersten in de zeventiende eeuw nog steeds het maatschappelijke discours. In het boek Genesis leefde de mens vóór de zondeval in de Tuin van Eden, en uit de klassieke mythologie was het verhaal gekend van Astraea, de godin van de Gerechtigheid, die haar laatste voetstappen op aardse bodem zette op het ongerepte platteland.³²⁶ In de zeventiende eeuw stond het onbezorgde landleven nog steeds voor een natuurlijke staat, wars van de corruptie en het geldbejag van de stad. De tweede epode *Beatus ille* van de klassieke dichter Horatius gold als het voorbeeld bij uitstek van de tegenstelling tussen het gelukkige landleven en het haastige stadsleven. De Nederlandse literatuur greep herhaaldelijk naar dit klassieke voorbeeld terug.³²⁷ Daarnaast waren voornamelijk twee werken van Vergilius, de *Bucolica* en de *Georgica*, respectievelijk herdersdichten en een leerdicht over de landbouw, een blijvende inspiratiebron voor de buitenlevenliteratuur.³²⁸ De zeventiende-eeuwse oppositie stad - platteland vertoonde grote gelijkenissen met de laatmiddeleeuwse hoofse tegenstelling hofcultuur - landleven. Een in oorsprong door de adel gecultiveerde tegenstelling werd hier door de stedelijke burgerij overgenomen. De *verdure*-tapisserieën sloten naadloos bij dit gedachtegoed aan. Ze creëerden binnenshuis een groen decor, een 'buyten-bosch', een paradijselijke omgeving.³²⁹ Vaak werden tussen het gebladerde dieren weergegeven die de onschuldige staat onderstreepten. Niet zelden werden kleinere mythologische taferelen in de groenwerktapijten opgenomen. Zij gaven aan het landschap een extra dimensie, riepen een pastorale atmosfeer op en versterkten het gevoel van een *locus amoenus*.³³⁰ Hetzelfde kon op dat ogenblik worden waargenomen in de Nederlandse landschapsschilderkunst waar atypische Nederlandse elementen in het weergegeven landschap werden opgenomen. De bedoeling van die schilderijen bestond er niet in om een realistisch landschap weer te geven, maar om een dieperliggende betekenis duidelijk te maken, zoals de topos van de *locus amoenus*.³³¹ Bij voorkeur werden lichtvoetige mythologische scènes in het landschap ingepland. De tijdgenoten waren zich terdege bewust van de sfeer die de wandtapijten opriepen. Op 25 september 1694 schreef de Oudenaardse wever Pieter van Verren een brief aan de patroonschilder Schoor waarin hij hem verzocht om een aantal figuurlijke scènes te schilderen voor wandtapijten met *parterren*, terrassen in een park. Omdat er geen wild op de tapijten voorkwam, verkoos hij geen figuren van bosnimfen, watergodinnen en saters die te sterk met het 'wilde' geassocieerd werden. Zijn wandtapijten dienden een sfeer van *hoven van plaisantie* op te roepen. Om deze reden wenste hij ook *geene stervend subiecten gelyck is de veranderij van Daphins in een steen, maer hebbe liever blijde subiecten*.³³²

De band tussen natuur, landschap, en de klassieke mythologie werd duidelijk onderschreven in *Den Grondt der edel vry schilder-const* van Karel van Mander de Oude, dat voor het eerst werd gepubliceerd in 1604. Ook voor Karel van Mander was de natuur een plek voor recreatie en bood de landschapsschilderkunst in het bijzonder, de kunstschilder de mogelijkheid om even zijn vermoeide geest te laten rusten.³³³ Het achtste hoofdstuk van het boek wijdde Van Mander aan dit genre. Hij nam hierbij zijn leerlingen mee op een denkbeeldige ochtendwandeling waarbij hij de opgaande zon beschrijft, niet op een realistische wijze, maar aan de hand van klassiek mythologische beelden.³³⁴ Het

³²⁵ SCHENKEVELD 1991, p. 97.

³²⁶ SCHENKEVELD 1991, p. 100.

³²⁷ SCHENKEVELD 1991, p. 100.

³²⁸ SCHENKEVELD 1993, p. 238.

³²⁹ De belangstelling voor het buitenleven en de natuur maakte dat *verdure*-wandtapijten in het bijzonder geliefd werden in de latere zeventiende-eeuw. FOCK 2001, p. 101.

³³⁰ SCHENKEVELD 1991, p. 95.

³³¹ SCHENKEVELD 1991, p. 95.

³³² Oudenaarde, SA, *Neringen, Neringe van Sint-Barbara*, 843/V/1682, *Aantekeningboek van de heer van Verren. Register van correspondentie 1694-1702*, brief van 25 september 1694.

³³³ SCHENKEVELD 1991, p. 94.

³³⁴ 'Merckt alvoreen, uyt haer bedde saffranich; Des ouden Titons Bruydt ginder opstijghen; Die ons de dagh-fackels comst ist vermanich; En gehewasschen in 'ghewat Oceanich; Vier schillede Peerden op comen hijghen; En siet, wat bloey-roosighe

succes van de *Metamorphosen van Ovidius* in de laatzestiende-eeuwse en zeventiende-eeuwse geesteswereld vertaalde zich ook in de tapijtweefkunst. De *Metamorfosen* waren als thema ontzettend geliefd in *verdure*-wandtapijten. En aansluitend werden ze in de latere zeventiende eeuw ook in tapisserie stoelbekledingen verwerkt. Niet alleen het aspect van een zorgeloos leven in een ongerept natuurlandschap, maar ook de idee van veranderlijkheid van het menselijke leven was hierbij inherent aanwezig. De natuur werd echter niet uitsluitend verbonden met een onbezorgd, paradijselijk buitenleven en gold niet enkel als de drager van een filosofische stroming. Binnen de eigentijdse ethiek werd aan de natuur ook een fundamentele plaats toebedeeld. De natuur werd het vertrekpunt van een levenshouding waarbij het volgen van de natuurwetten gelijkstond met het naleven van Gods wil: het *Naturam sequere*, wie de natuur volgde, deed het goede.³³⁵ Deze ethiek werd reeds neergeschreven in de *Zedekunst dat is Wellevenskunste* uit 1586 van Dirck Volkertszoon Coornhert, het eerste ethische boek dat ooit in de volkstaal werd opgesteld. Bij het begin van de zeventiende eeuw werd het gevolgd door de *Hart-Spiegel* van Hendrick Laurensz Spiegel. Beide werken vonden hun wortels zowel in de klassieke literatuur als in de Bijbel en waren in de eerste plaats bedoeld om te worden gelezen door de burgerij.

Die eeuwenoude verweving van het klassieke gedachtegoed en de christelijke traditie was ook terug te vinden in meubeltapisserieën, waar mythologische thema's een christelijke invulling kregen. Een schoolvoorbeeld zijn de tafelkleden met voorstellingen van *Orpheus die de dieren betovert*. Aan een in oorsprong mythologisch thema werd een christelijke betekenis gegeven. De figuur van Orpheus was opgenomen in de doctrine van de *interpretatio Christiana*. Volgens Eusebius in zijn *Vita Constantia*, XIV, was de gebeurtenis waarbij Orpheus de wilde dieren betoverde een voorafspiegeling van Christus die de hardnekkige zondaars bekeerde.³³⁶ Het thema van *Orpheus* was geliefd, getuige de tafelkleden die bewaard zijn gebleven (cf. supra). Maar thema's die rechtstreeks aan het Nieuwe Testament werden ontleend, de Evangelies in het bijzonder, waren meer courant. Deze Bijbelse taferelen stonden zelden op zich, maar werden doorgaans weergegeven in een weelderige omkadering van bloemen en vruchten. Zulke Bijbelse thema's waren zowel terug te vinden in katholieke als in reformatorische kringen. Een geliefd onderwerp was het verhaal van *Christus en de Emmausgangers*. Deze bijbelse historie is op verschillende bewaarde tafelkleden terug te vinden. Al deze tafelkleden gaan terug op een zelfde voorbeeld, namelijk gravures naar het originele werk van Pieter Paul Rubens (cf. infra). De maaltijd in de herberg was de scène uit het verhaal van de Emmausgangers die het vaakst werd afgebeeld. Het breken van het brood was een onmiskenbare verwijzing naar het Laatste Avondmaal. Meestal werd tegelijkertijd het herkennen van Jezus door de leerlingen in het tafereel verwerkt.³³⁷ Het is niet verwonderlijk dat deze maaltijdscène als uitermate geschikt werd geacht voor tapisserie tafelkleden, hoewel die duidelijk niet bedoeld waren om op te eten. De tafel als meubel en het maaltijdgebeuren waren echter onlosmakelijk met elkaar verbonden. Ze waren het meubel en de handeling die waren voorbestemd om met deze scène in verband te worden gebracht. De eucharistie nam bij de scène in de herberg de centrale plaats in. Het *fractio panis* was zowel van grote betekenis voor katholieken als calvinisten. Uiteindelijk streefden beide geloofsgemeenschappen dezelfde waarden na: de mens moest God dienen, leven volgens diens Geboden en Christus volgen. Concreet betekende dit het leiden van een zedig leven, het beoefenen van de christelijke naastenliefde en het vervullen van zijn plichten als goed burger.³³⁸ Het zijn precies deze waarden die vaak vertolkt worden in de thema's die op de tapisserie tafelkleden zijn terug te vinden. Omdat ze golden zowel voor katholieken als calvinisten, konden ze dus in principe op tapisserie tafelkleden bij beide geloofsgemeenschappen worden teruggevonden. Een belangrijk verschil van de gereformeerde met de katholieke leer echter was de actieve beleving van het geloof bij de eerste. In 1637 verscheen in de Republiek de *Statenbijbel*, een bijbel in de volkstaal gebaseerd op een vertaling van de originele Griekse en Hebreeuwse teksten.³³⁹ Hierna werd het een gewoonte

soomen krijghen; Die purper Wolckskens, hoe schoon is behanghen; T'claer huys van Eurus, om Phoebum t'ontfanghen'. SCHENKEVELD 1991, p. 94.

³³⁵ SCHENKEVELD 1991, p. 60.

³³⁶ KIRSCHBAUM 1968-1976, bd. 3, kol. 356.

³³⁷ REAU 1957, bd. 2, p. 563.

³³⁸ SCHENKEVELD 1991, p. 58.

³³⁹ SCHENKEVELD 1991, p. 39.

om binnen het protestantse gezin te lezen uit de Bijbel tijdens de maaltijden, aan de tafel dus. Het spreekt voor zich dat de tapisserie tafelkleden met Bijbelse thema's een extra dimensie kregen binnen de protestantse kringen waar ze een actieve rol speelden binnen het geloofsleven van het gezin, zij het niet tijdens het actieve maaltijdgebeuren.

Een prefiguratie van *Christus en de Emmausgangers* was *De Ontmoeting van Abraham met de engelen*, een ander thema dat op zeventiende-eeuwse tapisserie tafelkleden werd aangetroffen.³⁴⁰ De ontmoeting van Abraham met de drie engelen wordt beschreven in het boek Genesis, hoofdstuk 18, verzen 1-16. De ontvangst door Abraham stond beeld voor de gastvrijheid en gold in het bijzonder voor de zeventiende-eeuwse Nederlandse gereformeerden als een uiting van het derde werk van Barmhartigheid, het verlenen van gastvrijheid aan vreemdelingen.³⁴¹ Als centraal thema voor een tafelkleed in de ontvangstkamer, kwam dit vanzelfsprekend bij uitstek tot zijn recht. Twee andere tafel- of maaltijdscènes, ditmaal uit het Nieuwe Testament, werden rechtstreeks geassocieerd met de *Emmausgangers* en *Abraham met de drie engelen*, namelijk *De Bruiloft te Kana* en *Christus bij Simon de Farizeër*.³⁴² En ook hiervan zijn voorbeelden op tapisserie tafelkleden gekend (cf. supra).

Bij meubeltapisserieën werden deze maaltijdthema's uitsluitend op tafelkleden teruggevonden. Ze vormden echter niet de enige christelijke thema's. Ook andere scènes uit het Oude en het Nieuwe Testament werden op tafelkleden gebruikt, onder meer die waarin de Heilige Maagd centraal stond. De figuur van de Moeder Gods kreeg een bijzondere plaats in de Contrareformatie. Zo bestond in de Zuidelijke Nederlanden in de zeventiende eeuw een grote devotie voor Onze-Lieve-Vrouw. Bijgevolg is het niet verwonderlijk dat er in 1689 een tafelkleed met een Mariale thematiek werd aangetroffen in een Antwerpse boedel (cfr. supra). De tientallen Madonna's die nog steeds vele Antwerpse gevels en straathoeken versieren, getuigen van deze Mariale devotie die in het eerste kwart van de zeventiende eeuw ook vanuit het aartshertogelijke hof werd gestimuleerd.³⁴³ Het gebruik van Nieuwtestamentische scènes beperkte zich tot de tafelkleden. Op kussens, bedspreiën, rabatten en meubelbekledingen werden ze niet teruggevonden. Dit in tegenstelling tot sommige geschiedenissen uit het Oude Testament waarvan bepaalde thema's werden aangetroffen op meubeltapisserieën van verscheiden aard.

Uit het Oude Testament werden, behalve scènes uit *Het Leven van Abraham*, voornamelijk thema's gehaald die werden ontleend aan *De Geschiedenis van Daniël, Jonas, Jozef en Tobias* (cf. supra). In de doctrine van de christelijke prefiguratie werd het leven van Jozef beschouwd als een voorafbeelding van het leven van Christus.³⁴⁴ De gebeurtenis waarbij Jozef graan uitdeelde aan de uitgehongerde bevolking van Egypte en aan zijn broers, werd gezien als een prefiguratie van de wonderbaarlijke vermenigvuldiging van de broden door Jezus.³⁴⁵ De profeten Daniël en Jonas werden zowel in de katholieke als de protestantse bijbel bij dezelfde groep ingedeeld: Daniël nam zijn plaats in bij de profeten Isaï, Jeremias en Ezechiël. Jonas behoorde tot de Twaalf kleinere Profeten. Beiden zijn echter geen historische maar mythische figuren. *Daniël die ontsnapte uit de leeuwenkuil*, stond reeds voor de vroege christenen beeld voor de redding van de menselijke ziel en was het symbool voor de Verrijzenis van Christus.³⁴⁶ *Daniël die in de leeuwenkuil werd gevoed door Habacuc* werd een eucharistisch symbool en gold als prefiguratie voor het Laatste Avondmaal. Vandaar dat het thema ook op tafelkleden is terug te vinden, en tot dezelfde groep kan gerekend worden als de *Emmausgangers*, de *Bruiloft te Kana*, *Abraham en de drie Engelen* en *Christus bij Simon*. Aan de figuur van Jonas werd gedeeltelijk een zelfde symboliek verleend. Het opslokken van Jonas door de walvis, zijn verblijf in de walvis en het uitspuwen na drie dagen werden beschouwd als prefiguraties van de

³⁴⁰ RÉAU 1957, bd. 2, p. 563.

³⁴¹ RÉAU 1956, bd. 1, p. 131.

³⁴² RÉAU 1957, bd. 2, p. 563.

³⁴³ De bouw van de Onze-Lieve-Vrouw basiliek in Scherpenheuvel bij Diest in Brabant, in opdracht van de landvoogden Albrecht en Isabella, was hiervan een voorbeeld. Herhaaldelijk werden devotiebeeldjes van Onze-Lieve-Vrouw van Scherpenheuvel in zeventiende-eeuwse Antwerpse boedellijsten aangetroffen.

³⁴⁴ De Jozef-prefiguratie werd voor het eerst ontwikkeld door Isidorus van Sevilla, bisschop en kerkleer, in zijn *Quaestiones in Vetus Testamentum*. Vanaf de dertiende eeuw werd ze veralgemeend in de gemoraliseerde bijbels. RÉAU 1956, bd. 1, p. 156.

³⁴⁵ RÉAU 1956, bd. 1, p. 157. De scène van de graanbedeling is onder meer terug te vinden op de schoorsteenrabat met het *Leven van Jozef* in de collectie van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel.

³⁴⁶ RÉAU 1956, bd. 1, p. 402.

Graflegging en van de Verrijzenis van Christus.³⁴⁷ De gemeenschappelijke symboolgrond wordt treffend geïllustreerd op het tapisserie tafelkleed in de collectie van de *Holmens Kirke* te Kopenhagen waar beide profeten samen optreden (cf. supra). In tegenstelling tot de Oudtestamentische figuren van Jozef, Daniël en Jonas werd Tobias door de protestanten niet langer in hun Bijbel opgenomen. Ze beschouwden hem als een apocriefe figuur. Het verhaal van Tobias was enkel gekend vanuit een Griekse tekst die dateerde van circa 150 vóór Christus.³⁴⁸ Bijgevolg kende het thema enkel navolging in katholieke kringen en zullen tapisserieën met *Tobias*-voorstellingen nagenoeg uitsluitend bij deze geloofsgemeenschap zijn aangetroffen. Tobias was, net zoals Jozef, Daniël en Jonas, een prefiguratie van Christus. Zijn echtgenote, Sara, was een prefiguratie van de Heilige Maagd.³⁴⁹ De gebeurtenis waarbij Tobias zijn blinde vader genas, werd geïnterpreteerd als Christus die het Licht bracht bij hen die zich van het ware geloof hadden afgekeerd.³⁵⁰ In die hoedanigheid kon het gelden als een sterk contrareformatorisch thema.

De christelijke thema's die op de zeventiende-eeuwse meubeltapisserieën werden aangetroffen, hielden vaak verband met de meest fundamentele christelijke geloofskwesties: de Eucharistie of de Vleeswording van Christus en de Verrijzenis. De Oudtestamentische thema's uit de zeventiende-eeuwse kunst waren dikwijls dezelfde prefiguraties van de heilsgeschiedenis als die in de late middeleeuwen in de *Biblia pauperum* en de *Speculum Humanae Salvationis* werden vertolkt.³⁵¹ Voor protestanten en katholieken waren de fundamenten van het geloof identiek.

Bepaalde Bijbelse voorstellingen en in het bijzonder Oudtestamentische thema's werden ook allegorisch gebruikt. Het verhaal van *Suzanna en de ouderlingen* kon gelezen worden als een allegorie van de kuisheid. Voorstellingen van *Adam en Eva* konden refereren naar de Erfzonde en de eindigheid van het menselijke bestaan die hieraan werd gekoppeld.³⁵² De idee van de vergankelijkheid van het leven, die de mens wees op zijn nietigheid en ijdelheid, en een aanzet diende te zijn tot bescheidenheid, berouw en godsvrucht, werd vertaald in de talloze zeventiende-eeuwse *vanitas*-taferelen. Vele allegorische motieven die op zeventiende-eeuwse meubeltapisserieën werden teruggevonden, hielden inderdaad verband met die *vanitas*-gedachte. Voorstellingen van *De Vijf Zintuigen* wezen onrechtstreeks naar de vergankelijkheid van het menselijke leven. Bloemen die de geurzin verbeeldden, voedsel dat verwees naar de smaak en weefsels naar de tast, alle konden evenzeer dienen om te wijzen op ijdelheid en vergankelijkheid. De *vanitas*-idee was een belangrijk gegeven zowel in katholieke als gereformeerde kringen. Ook voorstellingen van *De Vier Jaargetijden* wezen de toeschouwer op het vlieden van de tijd en de eindigheid van het menselijke leven, en spoorden aan tot een juist gebruiken van de kostbare tijd en het naleven van de juiste waarden. Misschien kunnen zelfs bepaalde motieven op het tafelkleed met *De Vier Elementen* in het Rijksmuseum te Amsterdam als *vanitas*-symbolen worden gelezen. Het element lucht wordt er voorgesteld door windmolens, vogels en een bellenblazende jongeling. De wind verbeeld door de windmolen, gold als een krachtig vergankelijkheidssymbool. De Franse schrijver Montaigne schreef *nous sommes par tout vent*. De wind had ook destructieve kracht en bedreigde de broosheid van het leven. Ook de zeepbel was een geliefd *vanitas*-symbool, evenals een vogel.³⁵³ Het element water, en haar liquide karakter zou kunnen verwijzen naar de tijd en haar veranderlijkheid.³⁵⁴

Allegorieën op de zeventiende-eeuwse meubeltapisserieën waren zowel ingebed in de christelijke als in de klassieke traditie. De klassieke oudheid bleef in de zeventiende eeuw immers een uitgelezen bron voor allegorieën. De manier waarop Karel van Mander sommige natuurfenomenen met figuren uit de klassieke mythologie beschreef, is hiervan een voorbeeld.

Tapisserie was niet enkel een statussymbool, maar bleef in de zeventiende-eeuwse Nederlanden een belangrijke betekenisdrager die via haar geweven voorstellingen zowel de bezitter als de toevallige toeschouwer een boodschap meegaf. In een door godsdienststroebelen geteisterde

³⁴⁷ RÉAU 1956, bd. I, p. 412.

³⁴⁸ RÉAU 1956, bd. I, p. 318.

³⁴⁹ RÉAU 1956, bd. I, p. 320.

³⁵⁰ RÉAU 1956, bd. I, p. 320.

³⁵¹ MARTIN 1977, p. 125.

³⁵² MARTIN 1977, pp. 120-121.

³⁵³ SOUILLIER 1988, pp. 136-137.

³⁵⁴ SOUILLIER 1988, p. 136.

gemeenschap waren thema's die de grondvesten van het geloof illustreerden ondubbelzinnige tekens. De *vanitas*-idee was soms open of verdoken in de meubeltapisserieën aanwezig en spoorde de gelovige aan tot bescheidenheid en godsvrucht. Maar ook meer lichtvoetige thema's waarin men het grauwe van het dagelijkse leven wilde ontvluchten, waren geliefd: groene oases met mythologische personages riepen een onbezorgde wereld op. Tegelijkertijd hielden deze bosschages een ethische gedragscode in en konden ze de toeschouwer herinneren aan het naleven van de natuurwetten zoals die door God waren ingesteld. Sommige motieven droegen de geest van het humanisme in zich en plaatsten de mens centraal. Aan de basis van de allegorische voorstellingen van *De Vijf Zintuigen* bijvoorbeeld lag de ervaring van de wereld vanuit menselijk standpunt. Ook de natuurethiek vertrok vanuit een vrije menselijke keuze. De menselijke vooruitgang werd vertolkt in de bloei van de wetenschappen die onrechtstreeks in de kunstnijverheid werd vertaald. Net zoals bij de laatmiddeleeuwse tapisserieën werden in de zeventiende-eeuwse meubeltapisserieën die thema's vertolkt, hetzij rechtstreeks, hetzij onrechtstreeks, die het brede maatschappelijke discours beheersten. De invulling van de betekenis en de interpretatie ervan lag zoals voordien bij de toeschouwer.

III.5. De patroonschilders en hun bronnen

De patroonschilders

Verscheidene zeventiende-eeuwse ontwerpers van tapisseriepatronen zijn gekend. Vaak zijn het toonaangevende kunstschilders van wie de naam kan worden verbonden aan prestigieuze wandtapijtseries zoals Rubens en Jordaens.³⁵⁵ Nu en dan kan de naam van een prominente kunstschilder in verband worden gebracht met een patroon voor een meubeltapisserie. Van David Teniers is bekend dat hij in 1673 de patronen maakte voor de meubelbekledingen van de markies de Villa Florès, geweven in de werkplaats van de Brusselse wever Geerard Peemans. Vermoedelijk betrof het David III Teniers (1638-1685), de zoon van David II Teniers. Beiden waren als patroonontwerper actief. David III Teniers verwierf vooral bekendheid door zijn ontwerp van een allegorisch wandtapijt waarin de figuur van *De Tijd* een familiewapen torst. Wandtapijten naar dit model werden geweven bij Geerard Peemans in opdracht van de families Ayala en Archinto, de hertog van Arenberg en de markies van Grana.³⁵⁶ Volgens het contract dat voor notaris Perès gesloten werd tussen Geerard Peemans en de vertegenwoordiger van de markies de Villa Florès, de graaf d'Espinosa, bestond het patroon van de meubelbekledingen uit een wapenschild met figuren. Mogelijk betrof het een allegorische voorstelling verwant met het ontwerp voor de allegorische wapentapijten.

Behalve de ontwerpen die de vermaarde kunstschilders expliciet voor de tapisserieweverij maakten, gebruikten tapisseriewevers ook patronen van anonieme patroonschilders, gebaseerd op het oeuvre van bekende schilders. Doorgaans gebeurde dit via prenten die van het oeuvre van een bepaalde kunstenaar in omloop waren gebracht. Een schoolvoorbeeld is de gravure van Willem Swanenburg (1581-1612) uit 1611, of van Van Sompel (1600-na 1645) uit 1645, naar het schilderij *Christus met de Emmausgangers* van Pieter Paul Rubens (afb. 40). De gravure werd verscheidene malen als inspiratiebron gebruikt voor patronen voor tapisserie tafelkleden. Onder meer de tafelkleden in het bezit van de Deense Kroon, van de kerk te Österfärnebo in Gästrikland, Zweden, van het *Danske Kunsindustriemuseum* te Kopenhagen en van het *Statens Historiska Museum* in Stockholm gaan op deze gravure naar het werk van Rubens terug (cf. supra).

Voor de grote kunstschilders uit de zeventiende eeuw was het ontwerpen van tapisseriepatronen een verdienstelijke nevenactiviteit. Ze werkten onafhankelijk en werden in de regel door een weverondernemer of een cliënt aangesproken om voor hen een patroon te ontwerpen. Het overgrote deel van deze kunstschilders hield zich niet voltijds met patroonontwerp bezig, maar voerde hiernaast nog andere schilderopdrachten uit of was actief op andere terreinen van de kunstnijverheid. In deze verschilden ze niet met hun voorgangers uit de late middeleeuwen en de renaissance.

Soms kwam het voor dat een kunstschilder als ontwerper in loondienst was verbonden aan een bepaald weefatelier. Karel van Mander de Jonge bijvoorbeeld was een kunstschilder die als ontwerper in vaste loondienst van een tapisseriewever werkte. Hij begon zijn carrière als patroonontwerper en -schilder in de werkplaats van François Spiering te Delft. Omstreeks 1607 trad Van Mander bij Spiering in dienst.³⁵⁷ Behalve voor het maken van ontwerpen stond hij ook in voor het uitvergroten van die ontwerpen tot patronen.³⁵⁸ Nadat Karel van Mander een eigen weefatelier had opgericht, maakte hij nog wel de ontwerpen, maar het uitvergroten ervan liet hij over aan derden. Wanneer in 1621 de zakelijke leiding van het atelier aan Van Mander werd onttrokken (cf. supra), werd in het nieuwe contract gestipuleerd dat hij maandelijks één groot ontwerp of drie kleine ontwerpen diende in te leveren. Hij kreeg hiervoor 25 florijnen waarmee hij ook twee schilders diende te betalen. Die laatsten zullen de uitvergrotingen hebben gemaakt. Bij de kleine ontwerpen mogen wellicht ook modellen voor meubeltapisserieën gerekend worden. Een deel van de productie

³⁵⁵ Voor een overzicht van hun reeksen, zie DELMARCEL 1999, pp. 224-246.

³⁵⁶ DELMARCEL 1999, p. 250.

³⁵⁷ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 82.

³⁵⁸ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 82.

in het weefatelier van Van Mander en Snouckaert bestond immers uit tafelkleden en kussenbladen (cf. supra).

Meestal waren de patroonschilders onafhankelijke kunstenaars, die al dan niet in opdracht, voltijds of deeltijds tapisseriepatronen vervaardigden. In de tapisserieweverijen in de Zuidelijke Nederlanden werkten de weverondernemers voornamelijk met kunstenaars op basis van losse opdrachten. Een deel van de patronen voor meubeltapisserieën werd aangekocht op de markt. In het *tapisserierspand* in Antwerpen werden bijvoorbeeld patronen verkocht. Vaak werden zulke patronen gemaakt door kunstenaarontwerpers die bedrijvig waren in meerdere takken van de kunstnijverheid. Uit de late zeventiende eeuw is een getuigenis gekend van de beeldhouwer/ontwerper Jacques Fouquet uit Doornik die behalve sculpturen ook ontwerpen maakte voor moquette, damast en andere bebloemde stoffen, voor kant en borduurwerk, en voor tapisserie.³⁵⁹ Voor de kussens, spreien, rabatten en tafelkleden die voor de vrije verkoop werden geweven, zullen de wevers vaak patronen hebben aangekocht die 'standaard' voorradig waren. Voor meubeltapisserieën met familiewapens werd dikwijls enkel voor het ontwerp van het wapen een kunstschilder bij de arm genomen, waarna het wapen in een bestaand basispatroon werd ingepast. Een deel van de patronen voor meubeltapisserieën werd niettemin specifiek in opdracht van een weverondernemer gemaakt. Dit bleek uit de bestelling van de patronen bij David III Teniers, en ook uit een bestelling van stoelbekledingen die in 1702 voor baron van Messelrode in de ateliers van Pieter van Verren te Oudenaarde werd geweven (cf. infra).

De prijs van de patronen woog mee in de uiteindelijke kostprijs. Dure patronen, gemaakt door vermaarde kunstschilders, waren voorbestemd om te worden geweven in de werkplaatsen van kapitaalkrachtige wevers, die niet enkel konden investeren in zulke patronen, maar ook over de geschikte grondstoffen en arbeidskrachten beschikten om die veeleisende patronen te laten weven. Bovendien vertrouwden deze grote weefateliers bij voorbaat op een zekere afzet van hun producten bij hun cliëntèle. Voor de weverondernemers van Oudenaarde die zich voor een groot deel richtten tot een minder kapitaalkrachtige cliëntèle, was het minder vanzelfsprekend om ontwerpen van vermaarde kunstschilders aan te kopen. Een vrij omvangrijk deel van de patronen werd aangekocht en besteld bij lokale, minder bekende, kunstenaars. De Oudenaardse wevers bevoorraadden zich onder meer bij Gillis de Pape (?-1705), een telg uit een Oudenaardse familie van patroonschilders. Hij maakte onder meer voor Pieter van Verren patronen met bloemen.³⁶⁰ Tal van lokale kunstenaars waren bedrijvig voor de tapisserieweverij. Vaak schilderden ze patronen in bijberoep. Enkel waren zilversmeden, waaronder Simon de Pape (1623-1677), Loys vanden Dorpe en Macarius de Gimbercie.³⁶¹ Behalve ter plekke kochten de Oudenaardse weverondernemers ook patronen bij kunstenaars uit Antwerpen zoals Adriaan de Witte, Pieter Spierincx (1635-1711) en Alexander van Bredael (1683-1720), en uit Brussel waaronder Ludovicus van Schoor (ca. 1666-?) en Augustinus Coppens (1668-1740).³⁶² Of deze ontwerpers ook patronen voor meubeltapisserieën hebben geleverd, hetzij voor Oudenaardse wevers, hetzij voor wevers in Antwerpen of Brussel, mocht uit het huidige onderzoek nog niet blijken. In 1690 werd in opdracht van Pieter van Verren een tafelkleed op het getouw gelegd bij Lambrecht de Coninck naar een patroon van een schilder met de initialen A.R.³⁶³ Maar deze initialen konden nog niet aan een welbepaalde schilder worden toegewezen. Wel is het duidelijk dat bepaalde kunstenaars voor bepaalde opdrachten werden aangezocht. Jan de Jonghe werd in 1691 door Pieter van Verren gevraagd om een boord te ontwerpen, Victor Janssens (1658-1736/38) uit Brussel kreeg in 1698 van Van Verren de opdracht voor het schilderen van enkele attributen voor een tapisserie met spelende kinderen.³⁶⁴

De eigenlijke tapisseriepatronen werden toen in hoofdzaak op papier geschilderd en naargelang het om een getouw in lage of in hoge schering ging, respectievelijk onder de kettingdraden gelegd of

³⁵⁹ SOIL 1894, p. 314.

³⁶⁰ VANWELDEN 1999, p. 91.

³⁶¹ VANWELDEN 1999, p. 92. De levensdata van Vanden Dorpe en De Gimbercie blijven vooralsnog onbekend.

³⁶² VANWELDEN 1999, p. 92. De levensdata van Adriaan de Witte zijn niet gekend.

³⁶³ Oudenaarde, SA, *Neringe, Neringe van Sint-Barbara*, 843/V/1286, *Werkboek van Pieter van Verren 1690-1698*, p. 2.

³⁶⁴ VANWELDEN 1999, p. 92. De levensdata van Jan de Jonghe zijn niet gekend.

als model op ware grootte opgehangen. Meubeltapisserieën werden in de Nederlanden wellicht het meest op getouwen in lage schering vervaardigd. Soms werden hiervoor kleine weefgetouwen gebruikt die nu en dan in de bronnen *cussengetouwken* worden genoemd. Het was echter evengoed mogelijk om op een groot getouw meerdere stukken naast elkaar te weven. Of voor meubeltapisserieën kleinere ontwerpen in olieverf werden gemaakt zoals dit in de eerste helft van de zeventiende eeuw voor sommige wandtapijten gebeurde, is zeer de vraag. Wel zullen er eerst kleinere ontwerpschetsen zijn gemaakt, die nadien op het patroonpapier werden uitvergroot. Doorgaans gebruikte men waterverf voor het beschilderen van de papieren patronen die onder de ketting werden gelegd. Waterverf is in materie soepeler dan olieverf, is goedkoper, barst niet en lijdt minder onder de voortdurende aanrakingen met de weefspoelen. De kleurintensiteit met olieverfmodellen verschilt echter enorm. Het hoeft niet gezegd dat de tonaliteit van deze waterverfpatronen danig afweek van de kleuren van de geverfde wol- en zijdegarens. De patronen waren in de eerste plaats richtlijnen. Bij de wever lag de grootste verantwoordelijkheid in het uitkiezen van de aangewende kleuren. De kennis en de ervaring van de wever in het uitzoeken van de gepaste garens was dus in grote mate medebepalend voor het eindresultaat. Voor de tapisseriepatronen van Pieter Paul Rubens daarentegen werd zowel voor de ontwerpschetsen als voor de patronen op ware grootte olieverf gebruikt. Deze patronen waren ook niet op papier, maar op doek geschilderd, en werden evenmin in repen geknipt om onder de kettingdraden te worden gelegd zoals dat bij het weven van een wandtapijt gebruikelijk was. Het systeem van het weven met stroken papier bleef niettemin nog behouden. Hiervoor werd calqueerpapier gebruikt waarop de voornaamste omtreklijnen van het olieverfpatroon werden overgebracht.³⁶⁵ Voor het overgrote deel van de patronen voor meubeltapisserieën werden echter wellicht papieren waterverfpatronen gebruikt die waren uitvergroot op basis van een ontwerpschets, of die mogelijk dienden of gediend hadden voor boorden van wandtapijten. De grootte van de meubeltapisserie maakte het zelden noodzakelijk om het patroon in repen te knippen, uitgezonderd voor de tafelkleden en de bedspreien. Het is evenwel niet uitgesloten dat in de tweede helft van de zeventiende eeuw voor de meer kostbare meubeltapisserieën ook modellen, en wie weet, zelfs patronen, in olieverf werden gemaakt. Vooralsnog werden voor meubeltapisserieën hieromtrent echter nog geen concrete gegevens teruggevonden.

Visuele bronnen

Tot de visuele bronnen behoorden het geschilderde oeuvre van eigentijdse of oudere kunstenaars, eventueel nog oude tapisseriepatronen, decoratieve schema's uit andere takken van de kunstnijverheid en prenten. Prenten werden afzonderlijk of in bundels verkocht, of ze dienden als illustraties in boeken. Ze waren vrij makkelijk verkrijgbaar en wellicht de meest aangewende bron.

Bij de patroonschilders tekenden zich specialisaties af. Zo bestonden er patroonschilders die uitmuntten in het ontwerpen en schilderen van vruchten- en bloemencomposities, één van de belangrijkste en meest populaire motieven voor meubeltapisserieën in de Nederlanden in de zeventiende eeuw. In Oudenaarde bleek Gillis de Pape bijvoorbeeld in dit onderdeel bedreven te zijn geweest. Zulke bloempatronen werden niet per definitie gemaakt door gezaghebbende kunstenaars in het schilderen van bloemenstillevens zoals Abraham Bosschaert of Abraham van Beyeren. Het oeuvre van de voorname bloemenstillevenschilders diende ongetwijfeld als inspiratiebron. Van sommige tapisseriepatronen is echter niettemin geweten dat ze effectief werden geschilderd door befaamde stillevenschilders.³⁶⁶

Meer nog dan schilderijen waren prenten en prentenboeken dus de bron bij uitstek voor de patroonontwerpers. In het bijzonder de bloemenvazen in het grafisch werk van Johan Theodoor de Bry (1561-1623), Nicolaes de Bruyn (1571-1656) en Adriaan Collaert (ca.1560-1618) zouden in de

³⁶⁵ DELMARCEL 1999, 228.

³⁶⁶ Zo schilderde Jan Brueghel de Jonge (1601-1678), voornamelijk gekend voor zijn Madonna's in bloemenkransen, de bloemen op de patronen van een wandtapijtserie met *De Allegorieën van de Tijd*, bestemd voor aartshertog Leopold Willem. Zie hiervoor DELMARCEL 1999, pp. 248-249. Het betrof hier evenwel een prinselijke opdracht die niet te vergelijken is met de lopende productie van kussens en tafelkleden voor de vrije markt.

zeventiende eeuw als vertrekpunt kunnen hebben gediend.³⁶⁷ De toenemende interesse voor botanica resulteerde bij het begin van de zeventiende eeuw in de publicatie van een aantal naslagwerken met realistische illustraties van bloemen, vruchten en planten. In 1614 werd in Arnhem het boek *Hortus Floridus* uitgegeven van Crispijn van de Passe, enkele jaren voordien voorafgegaan door het *Florilegium Novum* van Johan Theodoor de Bry uitgegeven in Frankfurt in 1611, dat in een uitgebreidere versie in 1641 in Frankfurt werd heruitgegeven onder de titel *Florilegium Renovatum*. Ook het *Florilegium* van Emanuel Sweerts (1552-1612), Frankfurt, 1612, en het *Le Jardin du Roy tres chrestien Henri IV* van Pierre Vallet (1575-1657), Parijs, 1608, zouden als bron kunnen hebben gediend voor het bloemenrepertorium dat op de zeventiende-eeuwse tapisserieën terug te vinden is.³⁶⁸ Maar bloemen en vruchten waren reeds een populair motief vooraleer deze plantenboeken verschenen. De antieke motieven van guirlandes en kransen in combinatie met eigentijds rolwerk werden reeds in de zestiende eeuw veelvuldig in tapisserieën verwerkt. En de natuurgetrouwe weergave van zowel de vruchten als de bloemen haalde ook toen reeds, afhankelijk van de kwaliteit van het werk, een bijzonder hoog niveau. Van een plotselinge ontdekking en toepassing van deze boeken door de patroonontwerpers was zeker geen sprake. Wel dienden ze wellicht als aanvulling bij het bestaande repertorium waaruit reeds werd geput. Niet zozeer de weergave van bloemen en vruchten, maar wel het compositieschema en de keuze van bepaalde bloemen en planten evolueerde.

Een hernieuwde interesse in botanica ontstond reeds in de eerste helft van de zestiende eeuw in Duitsland, maar kende haar grootste bloei in de tweede helft van die eeuw in de Zuidelijke Nederlanden.³⁶⁹ Drie wetenschappers onderscheidden zich in de plantenkunde en lieten nieuwe botanische studies drukken die met honderden natuurgetrouwe houtsneden van planten werden geïllustreerd. Tussen 1554 en 1583 werden in Antwerpen, aanvankelijk bij Jan van der Loe, en na zijn dood bij Christoffel Plantijn, de wetenschappelijke botanische bevindingen gepubliceerd van Rembertus Dodoens of Dodonaeus, van Carolus Clusius en van Mathias Lobelius.³⁷⁰ De kleinere naslagwerken van Dodoens met een 80- à 100-tal illustraties en een verkoopprijs van 5 en 6 stuivers lagen binnen het bereik van een vrij grote groep geïnteresseerden en waren voor sommige kunstenaars ongetwijfeld een verantwoorde investering, omdat ze door hen konden worden gebruikt als bron. Voor de grote omvangrijke boeken was de prijs al heel wat hoger en lag een aankoop misschien iets minder voor de hand. Helemaal uitgesloten waren de boeken met honderden illustraties die met de hand waren bijgekleurd. Plantijn leverde zulk een exemplaar aan Severinus Gobelius, de geneesheer van de hertog van Pruisen. De prijs bedroeg 8 florijnen voor het ongebonden en oningekleurde boek. Daar bovenop diende per illustratie 1 stuiver betaald te worden voor het *pictum ad vivum*, van de 2.100 illustraties, goed voor 105 florijnen.³⁷¹ Deze nieuwe uitgaven met hun natuurgetrouwe illustraties en wetenschappelijke commentaren hebben ongetwijfeld voor de nodige opschudding gezorgd. Behalve binnen geleerde natuurwetenschappelijke kringen, wekten de plantenstudies ook de nodige interesse bij het grote publiek wat zijn neerslag zou vinden in de kunstiijverheid.

³⁶⁷ AMSTERDAM 1971, p. 10.

³⁶⁸ AMSTERDAM 1971, p. 9; en HARTKAMP-JONXIS 2001, p. 23.

³⁶⁹ WILLE 1993, p. 33.

³⁷⁰ Het eerste boek dateerde uit 1554. In dat jaar drukte Van der Loe het *Cruijdeboek* van Dodoens. Voor het boek werden niet minder dan een duizendtal houtsneden aangemaakt. Van der Loe overleed echter in 1563. Hierop waagde Plantijn zich aarzelend op het nog nieuwe terrein van het drukken en uitgeven van botanische boeken. In 1566 verscheen bij Plantijn het *Fruentorum, leguminum, palustrum et aqualitium herbarum ac eorum quae eo pertinent historia* van Dodoens. Het telde slechts 81 illustraties en werd verkocht voor 5 stuivers. In 1568 volgde een nieuw boek, *Florum et coronarium odoratarumque nonnullarum herbarum historia*. Dit had 108 illustraties en kostte 6 stuivers. Beide werken werden licht aangepast heruitgegeven in 1569. In 1576 drukte Plantijn het *Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatorum historia* van Clusius. Dit boek was voorzien van 233 illustraties. In hetzelfde jaar drukte Plantijn een ander, meer omvangrijk werk. Het was het *Plantarum seu stirpium historia* van Lobelius, een studie in vier delen van 1.218 pagina's en zo maar eventjes 1.790 afbeeldingen. Delen I, III en IV waren oorspronkelijk werk, het tweede deel had Lobelius samen met de Franse botanist Pierre de Pena al eens uitgegeven in Londen in 1571. In 1581 werd het *Kruydtboek* van Lobelius bij Plantijn uitgegeven en gedrukt. Het was een uitgebreidere versie van zijn *Plantarum seu stirpium historia* en in het Nederlands. Het bestond uit twee delen, telde 1.408 pagina's en 2.187 illustraties en kostte 6 florijnen en 10 stuivers. In 1583 tenslotte gaf Plantijn nog een laatste monumentale botanische studie uit, ditmaal van Dodoens, namelijk het *Stirpium historiae pemptades sex*, van 908 bladzijden en 1.306 illustraties, voor een verkoopprijs van 6 florijnen. VOET 1993, pp. 41-43.

³⁷¹ VOET 1993, p. 45.

In Antwerpen verscheen in het laatste kwart van de zestiende eeuw in een bepaalde tak van de kunstnijverheid een nieuw decoratief schema voor het eeuwenoude plantenmotief. In de Antwerpse virginaal- en klavecimbelbouw werd in die periode een compositieschema gebruikt dat enkele jaren later een grote populariteit zou krijgen bij meubeltapisserieën: het strooipatroon met bloemen. Het oudste voorbeeld van dergelijk willekeurig uitgestrooid bloempatroon op een Antwerps virginaal dateert van 1581 en is terug te vinden op een moeder- en kindvirginaal van Hans Ruckers, dat bewaard wordt in het *Metropolitan Museum* te New York. Op de klankbodem liggen afgesneden bloemtwijgen op een effen grond. In tegenstelling tot de latere meubeltapisserieën is de achtergrond niet donker maar licht. De bloemen werden ook nog niet natuurgetrouw geschilderd. Vele bloemen zijn ietwat stereotyp en hebben vijf bloemblaadjes. Tussen de bloemen liggen afzonderlijke vruchten: kersen, peulvruchten, olijven. Meer natuurgetrouwe bloemen werden teruggevonden op de klankbodems van de vroege productie van Ioannes Ruckers uit de periode 1598-1624. Herkenbare bloemen zoals tulpen, irissen, pioenen, rozen, lelies, korenbloemen, lelietjes-van-dalen en vergeet-me-nietjes liggen verspreid op de klankbodem. Nieuw is het motief van de vogel die hier en daar op een bloemstengel zit.³⁷² Ook hier duiken kleine afzonderlijke vruchten op, en verspreid tussen de vruchten en bloemen vliegen er insecten. De compositie is volledig vergelijkbaar met wat op de meubeltapisserieën is terug te vinden. Een voorbeeld van een Ioannes Ruckers klavecimbel met zulke voorstelling bevindt zich in *Fenton House* in Hampstead en behoort toe aan de Engelse koningin Elizabeth II.³⁷³ Een ander voorbeeld met vogels op de bloemstengels wordt bewaard in het *Musée des Unterlinden*, te Colmar in Frankrijk.³⁷⁴ De klankbodems uit de late productie van Ioannes Ruckers en van Ioannes Couchet worden gekenmerkt door natuurgetrouwe bloemen en het opduiken van grotere vruchten zoals peren, pruimen, citroenen en perziken. Opvallend in de late productie van Andreas Ruckers en bij Cornelis Hagaert zijn de kransen van natuurgetrouwe bloemen rond de roos in de klankbodem waarrond de bloemen liggen uitgestrooid (afb. 41).³⁷⁵ Het zou een ontwerpschema voor een tapisserie tafelkleed kunnen zijn. Het gestrooide bloempatroon bleef een constante op de klankbodems en werd in de achttiende eeuw nog steeds aangewend.

Namen van kunstenaars kunnen niet aan de beschilderde klankbodems verbonden worden. Wel zijn er verschillende stijlen te onderkennen. Elke klavecimbelbouwer werkte met een eigen schilder die er een specifieke schildertechniek op nahield.³⁷⁶ Wie of wat aan de bron lag van het gestrooide bloemmotief werd door O'Briens studie van de bloemcomposities open gelaten. De eigenlijke traditie van het beschilderen van de klankbodems kwam mogelijk uit Duitsland.³⁷⁷ Maar of ook de oorsprong van het strooipatroon daar dient te worden gezocht lijkt onwaarschijnlijk. Vroegzeventiende-eeuwse Italiaanse zijdestoffen kenmerkten zich door strooipatronen van gestileerde bloemen die teruggingen op Perzische voorbeelden.³⁷⁸ Maar het zijn steeds symmetrische strooipatronen, die vanzelfsprekend te wijten zijn aan weeftechnische beperkingen. Zowel het bloemmotief als het compositieschema verschillen echter grondig met de uitwerking van het bloemmotief en de willekeur van het schema op de klankbodems.

Vast staat dat het motief van de afgesneden bloemen, met hiertussen vogels en insecten, en uitgestrooid tegen een effen achtergrond, als decoratief schema dus reeds bestond in een bepaalde tak van de Antwerpse kunstnijverheid in de late zestiende eeuw. Momenteel kan een rechtstreekse band tussen de beschilderde klankbodems en de meubeltapisserieën met strooipatronen niet worden gelegd, maar het lijkt bijzonder onwaarschijnlijk dat de kunstenaars die tapisseriepatronen ontwierpen niet vertrouwd waren met de patronen van de vermaarde Ruckers-virginalen.

Het motief van de gestrooide bloemen kon omstreeks 1600 ook worden aangetroffen in Nederlands linnendamast. Het werd er gebruikt in zogenaamde buffetjes, weefselpatronen die een gedekte tafel voorstellen (afb. 42). De bloemen zijn er uitgestrooid tussen de borden. De uit Vlaanderen afkomstige kunstenaar Karel van Mander de Oude speelde mogelijk een belangrijke rol bij de introductie van de strooipatronen in tapisserie. Hij maakte zowel ontwerpen voor tapisserieën als

³⁷² O'BRIEN 1990, p. 150.

³⁷³ O'BRIEN 1990, p. 243.

³⁷⁴ O'BRIEN 1990, p. 249.

³⁷⁵ O'BRIEN 1990, p. 156.

³⁷⁶ O'BRIEN 1990, p. 145.

³⁷⁷ O'BRIEN 1990, p. 145.

³⁷⁸ MARKOWSKY 1976, p. 56.

voor linnendamast, en werkte bij het einde van de zestiende eeuw onder meer in opdracht van de Delftse tapisserieweaver François Spiering, en ongetwijfeld ook voor de Haarlemse linnenweaver Passchier Lammertijn.³⁷⁹

Voor sommige allegorische en historievoorstellingen konden de specifieke bronnen worden teruggevonden, bijvoorbeeld voor *Christus en de Emmaüsgangers*. Hiervoor werd een prent gebruikt die teruggaat op het oeuvre van Rubens (cf. supra). Een ander voorbeeld is het kussen met *Jakob die worstelt met de engel* in het Rijksmuseum. Als bron wordt hier een prent van Pieter Schut (ca. 1619-na 1660) genoemd, uit de *Historiën des ouden en nieuwen testaments*, uitgegeven in 1659 te Amsterdam door Nicolaes Visscher.³⁸⁰ Voor het kussen met *Het Zicht* in hetzelfde museum lijkt een prent van Jan Saenredam (1565-1607) naar Hendrick Goltzius (1558-1616) als voorbeeld te zijn gebruikt (afb. 43).³⁸¹ Ook voor tafelkleden met *De Geschiedenis van Jozef* konden voor sommige scènes de prenten worden teruggevonden die als inspiratiebron dienden. De prenten komen uit Gerard de Jodes *Thesaurus bijbel*, uitgegeven in 1585, herhaaldelijk opnieuw uitgegeven in Amsterdam vanaf 1639 bij Claes Jansz Visscher onder de titel *Theatrum Biblicum*.³⁸² Dezelfde gravures werden gebruikt in de *Grooten Figueren Bibel*, uitgegeven in Amsterdam in 1646.³⁸³

Bronnen voor de inhoud

In de zeventiende eeuw bleef de literatuur de voornaamste inspiratiebron voor de beeldende kunsten en de kunstnijverheid. De band tussen het geschreven woord en de schilder- en beeldhouwkunst bijvoorbeeld was bijzonder hecht. Schrijvers en kunstschilders onderhielden persoonlijke banden, werkten voor sommige opdrachten samen en nu en dan verenigden beide kunstvormen zich in één en dezelfde persoon. Reeds in de zestiende eeuw beoefenden sommige kunstenaars beide disciplines. Lukas de Heere, de leraar van Karel van Mander de Oude was zowel kunstschilder als dichter. In 1565 gaf hij zijn dichtbundel *Den Hof en boomgaard* uit.³⁸⁴ Ook Karel van Mander de Oude was kunstschilder en dichter. Verschillende schrijvers waren hecht bevriend met kunstschilders. Joost van den Vondel bijvoorbeeld was bevriend met kunstschilders zoals Govert Flinck en Philips Koninck.³⁸⁵ De opleiding van beide disciplines vertoonde ook gemeenschappelijke trekken. Zo baseerden beide zich op de klassieke literaire en bijbeltraditie en trachtten ze, in navolging van Horatius, het aangename aan het nuttige te paren door een diepere boodschap te verhullen in een aantrekkelijk kleedje.³⁸⁶

Bepaalde thema's uit het eigentijdse maatschappelijke discours werden in beide kunsttakken vertolkt. In een wereld die werd verscheurd door godsdiensttwisten, en waarin waarden die voorheen als vast werden beschouwd nu steeds meer in twijfel werden getrokken, kreeg de idee van onstandvastigheid en vergankelijkheid een centrale plaats. De idee van transformatie, metamorfose, en hiermee samengaand van relativiteit en vluchtigheid, overheerste het filosofische discours van de late zestiende en vroege zeventiende eeuw.³⁸⁷ De *Metamorphoses* van Ovidius vertolkten op meesterlijke wijze de universele veranderlijkheid waaraan het oude Europa ten prooi viel.³⁸⁸ In de tweede helft van de zestiende eeuw werden de *Metamorphosen* op verschillende plaatsen in Europa in de volkstaal vertaald. In de Jezuïetencolleges waren ze zelfs opgenomen in het curriculum. Ovidius was, na Vergilius, in de renaissance de meest gekende en gelezen klassieke auteur.³⁸⁹ Ook Karel van

³⁷⁹ MITCHELL 2001, p. 30.

³⁸⁰ HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, p. 295. De prent gaat terug op een oudere gravure van 1625 die werd gebruikt in Merians *Icones Biblicae*. IBIDEM.

³⁸¹ HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, p. 291.

³⁸² Voor de identificatie van de scènes op de tafelkleden met de prenten, zie HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, p. 290.

³⁸³ IBIDEM.

³⁸⁴ SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN 1993, p. 152.

³⁸⁵ SCHENKEVELD 1991, p. 115.

³⁸⁶ SCHENKEVELD 1991, p. 117.

³⁸⁷ SOUILLIER 1988, pp. 128, 131.

³⁸⁸ SOUILLIER 1988, p. 129.

³⁸⁹ SOUILLIER 1988, p. 129.

Mander gebruikte deze klassieke teksten en schreef er allegorische commentaren bij in zijn *Wtlegghing op den Metamorphosis*, die voor het eerst verscheen samen met zijn *Schilderboeck*. Nadien werden nog verschillende herdrukken afzonderlijk uitgegeven.³⁹⁰

De Bijbel bleef een vaste waarde als literaire bron. Zowel verhalen uit het Oude en het Nieuwe Testament werden op meubeltapisserieën gebruikt. Opvallend is de sterke aanwezigheid van thema's die konden worden gelezen als christelijke prefiguraties.

³⁹⁰ SCHENKEVELD 1991, p. 117.

III.6. Het gebruik van tapisserie ten opzichte van goudleer en ander interieurtextiel

Tapisserie was in de zeventiende eeuw slechts één van de vele opties om het interieur aan te kleden. Qua interieurtextiel kon worden gekozen uit een brede waaier van stoffen, gaande van eenvoudige weefsels in linnen en wol, katoen, tot luxueuze zijdeweefsels. Binnen die groepen bestond een verdere opdeling naar weeftechniek, borduurtechniek, kleuren, weefpatronen, beschilderingen en bedrukkingen. Behalve textiel was er een groot aanbod aan andere materialen om het binnenhuis een fraai en voornaam uiterlijk te geven. Er waren de vaste interieuronderdelen zoals schouwen en lambriseringsen, en de overige sier- en gebruiksvoorwerpen zoals kostbare meubelen, schilderijen en prenten, porselein en aardewerk, metalen gebruiks- en siervoorwerpen, muziekinstrumenten, zeldzame rariteiten van exotische herkomst, etc. Het was het samenspel van al deze factoren dat de uiteindelijke uitstraling van een vertrek bepaalde. Tapisserie ging in deze interieurs de interactie aan met de overige objecten. Er was een wezenlijk verschil met de uitgebreide tapijtkamers uit de late middeleeuwen die bijna uitsluitend in prinselijke milieus werden aangetroffen. Die tapijtkamers bestonden uit de voornaamste textiele zaken die op dat ogenblik vereist waren om een vertrek aan te kleden. In de eerste plaats waren dit het bedgarnituur en de wandkleden, vaak aangevuld met een of meerdere bankkleden en soms enkele kussens. Deze tapijtkamers kenmerkten zich door eenvormigheid. Toch werden toen ook reeds wandtapijten soms met andere weefsels gecombineerd, of werden bepaalde meubeltapisserieën gebruikt in een vertrek dat met een ander textiel was behangen (cf. supra). Met de neergang van deze tapijtkamers en met het toenemende tapisseriebezit bij de burgerij, dat in eerste instantie bestond uit kleinere meubeltapisserieën, was in de zestiende-eeuwse Nederlanden de vermenging van tapisserie met andere weefsels een courante praktijk. In de zeventiende eeuw bleef deze praktijk nog lange tijd bestaan. Kussens in tapisserie werden gebruikt samen met andere kussens in borduurwerk, in fluweel, in trijp of in laken bijvoorbeeld. Voor de bekleding van de wanden waren allerlei materialen voorhanden, en op de tafel kon evengoed een kleed liggen in *carpet*, in leder of knooptapijt. Indien een bed in het vertrek aanwezig was, hoefde het behangsel er van niet per definitie te assorteren met het overige textiel in de kamer. Soms was er niettemin toch een zekere eenheid. Vaak was de schoorsteenrabort bijvoorbeeld in hetzelfde materiaal als het bedbehangsel. Na het midden van de zeventiende eeuw nam de eenvormigheid in de textiele aankleding toe, in de eerste plaats in de meest modieuze milieus.

Een mooi voorbeeld van een vertrek met een grote verscheidenheid aan materialen en kleuren dateerde uit 1650. Het was het salet in de Antwerpse woning van Jan Baptista Baes, koopman en rentmeester van de bisschop en het kapittel te Gent. Op de tafel lag een geknoopt Turks tapijt, er stonden twaalf stoelen bekleed met blauwe trijp, een kleine zitbank eveneens met blauwe trijp en twaalf Spaanse stoelen bekleed met leder. In de kamer lagen vier geborduurde kussens met een rug in blauw laken en acht met groen laken, zes kleine geborduurde kussens met blauw laken, nog een gebordurd kussentje ditmaal met een rug in rood leder, een kamerscherm bekleed met groen laken, een bidstoel in trijp en een in borduurwerk, een bed met een blauw laken behangsel en nog een blauw kussen. De wanden van het vertrek waren behangen met goudleer.³⁹¹ In de Nederlanden was goudleer in de zeventiende eeuw bijzonder geliefd als wandbekleding in de huizen van de adel en het patriciaat.³⁹² Het was een alternatief voor wandtapijten, geen substituut. Niet zelden werden de belangrijkste vertrekken in een voorname aristocratische of burgerwoning met dit materiaal aangekleed. Het is opmerkelijk hoeveel huizen in Antwerpen bijvoorbeeld over één of meerdere goudlederen kamers beschikten. Hun aantal liep in de zeventiende eeuw in de honderden. Goudleer behoorde ongetwijfeld tot één van de meest geduchte concurrenten voor wandtapijten. De prijs die schommelde tussen 3 en 5 florijnen de el was vergelijkbaar met minder fijne tapisserie die tussen 3 en 10 florijnen de el kostte.³⁹³ Goudleer kon voor die prijs mooie glanzende lichteffecten genereren, terwijl voor gelijkaardige effecten in tapisserieën een grote hoeveelheid zijde, goud- en zilverdraad

³⁹¹ DUVERGER 1984-2004, dl. 6, nr. 1619, p. 104.

³⁹² In de zeventiende eeuw werd goudleer gemaakt in bladen van ongeveer 75 bij 65 cm. Op het leder werd een laagje eiwit of vislijm aangebracht, vervolgens zilverblad, en hierna opnieuw eiwit of vislijm. Daarna werd het zilverblad met vernissen bestreken zodat een gouden kleur werd verkregen, waarna een patroon werd ingeperst door een houten mal en contramal. Nadien werden bepaalde delen met de hand beschilderd. Zie KOLDEWEIJ 1992, p. 9. Over goudleder in de Noordelijke Nederlanden, zie FOCK 2001, pp. 38-39, 103-104, en ook nog SCHOLTEN 1989, KOLDEWEIJ 1991 en KOLDEWEIJ 1998.

³⁹³ FOCK 1997, p. 56.

nodig was, die de prijzen van deze weefsels de hoogte injoegen. Goudleer was duurzaam en werd niet aangetast door insecten. Bovendien had goudleer het praktische voordeel dat het veel minder ontvankelijk was voor stof en dus veel onderhoudsvriendelijker.³⁹⁴ Eens opgehangen diende het niet voor een poetsbeurt te worden afgenomen. Deze factoren van prijs, esthetiek, duurzaamheid en onderhoud vormden ongetwijfeld een sterke troef voor dit materiaal dat behalve als behang in het interieur bijvoorbeeld ook werd gebruikt voor tafelkleden, schoorsteenrabatten, kussenbladen en stoelbekledingen.³⁹⁵

De meest vermogende burgers en edellieden konden zich permitteren om hun huizen in te richten volgens de nieuwe mode. Het vaak grote aantal kamers in hun woningen bood hen de mogelijkheid om in de aankleding ervan te variëren. Goudleer en wandtapijten werden in zulke huizen naast elkaar gebruikt, naargelang de aard van het vertrek en de smaak van de bezitter. In de woning van Leonora Rodriguez op de Meir waren in 1632 de voornaamste kamers behangen met goudleer: het *cleyne salette*, het *grootte salette*, het *saletteken aen de Straete* en de neerkamer die uitgaaf op de binnenplaats. Het aangrenzende vertrek aan de neerkamer, de *Stove*, was behangen met *ettelyck stucken oude tapijt*, evenals de grote kamer boven het grote salet waar er vier wandtapijten hingen.³⁹⁶ In het grote salet lagen onder meer zes tapisserie kussens. In een garderobe op de eerste verdieping werden in twee kisten twee reeksen wandtapijten bewaard die dienden om te worden opgehangen in het grote salet wat zou kunnen betekenen dat op bepaalde ogenblikken het goudleer in dat vertrek geheel of deels werd bedekt met tapisserieën, of dat het goudleder kon worden afgenomen.³⁹⁷ In 1650 bezat Jan Alexander van den Broecke, heer van Heindonk, te Antwerpen een groot huis. De eerste verdieping telde een tiental kamers waaronder slaapvertrekken en kabinetten. In de kamer die op de tuin uitzag stond een ledikant met een paars wollen bedbehangsel afgewerkt met zijden franjes. Tegen de wanden hing goudleer. Het is de enige kamer met een goudleren behangsel op de bovenverdieping. In de *grootte Sale comende over den Hoff* hing een serie van vijf wandtapijten met drie pastukken en enige vensterstukken. De neerkamer die dienst deed als eetkamer was behangen met goudleer, evenals de *voorsale*.³⁹⁸ Ook in het huis te Antwerpen van Anna van Colen, weduwe van Ferdinando de Groote en echtgenote van Joachim Marchant, heer van Marselaer, kon in hetzelfde jaar een combinatie van kamers met wandtapijten en goudleer worden aangetroffen. Goudleer sierde de wanden van het *grote Salette*. Wandtapijten waren opgehangen in de aangrenzende kamer die in de inventaris de *tapytcamer* werd genoemd. Verder was er goudleer in de achterkamer aan de tuinkant en in het *comptoirsalet* waar ook een klavecimbel van Ruckers stond opgesteld. In de achterkamer lagen zes tapisserie kussens. Ook in de bovenkamer aan de straatkant en in de kamer boven het *comptoirsalet* hing er goudleer.³⁹⁹

Niet alleen, maar voornamelijk, in de iets minder vermogende kringen in de Nederlanden genoot goudleer in de eerste helft van de zeventiende eeuw de voorkeur op wandtapijten als wandbehang. Doorgaans was er in deze milieus wel enige tapisserie aanwezig onder de vorm van

³⁹⁴ Dit onderhoudsvriendelijke karakter wordt op treffende wijze geïllustreerd in een boedelinventaris uit 1655. Tussen de nagelaten goederen van Barbara van Alckenade bevonden zich in de eetkamer *twee doecken om het goude leider aff te vaegen*. DUVERGER 1984-2004, dl. 7, nr. 1999, p. 129.

³⁹⁵ Een lederen tafelkleed met een boord in goudleder was in 1650 terug te vinden in de boedellijst van Jan Alexander van den Broecke, heer van Heindonk. DUVERGER 1984-2004, dl. 6, nr. 1630, p. 124. Barbara Begode, de weduwe van zijdeverver Boudewijn Bourselet bezat in 1657 een goudleren tafelkleed. DUVERGER 1984-2004, dl. 7, nr. 2181, p. 432. Een goudlederen schoorsteenrabat was in 1670 aanwezig in de boedel van Barbara Batkin, weduwe van Henrico I Lenaerts, negotiant en keurmeester van de munt. DUVERGER 1984-2004, dl. 9, nr. 2858, p. 262. Een goudlederen schouwkleed werd aangetroffen in de boedel van de Leidse Andries Dryaen in 1683. LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-1992, dl. 1, p. 206. In een anonieme en onvolledig opgemaakte inventaris uit 1651 werden vier kussenbladen in goudleer genoteerd. DUVERGER 1984-2004, dl. 6, nr. 1690, p. 189. Hendrik I Peres bezat in 1656 vier mannenstoelen met goudleder bekleed. DUVERGER 1984-2004, dl. 7, nr. 2104, p. 272. Twee vrouwenstoelen bekleed met goudleder waren in 1665 terug te vinden in de boedel van Isabella Margrita van den Wingaerden, echtgenote van Charles van Vlierden, oud-schepen. DUVERGER 1984-2004, dl. 8, nr. 2615, p. 450. Over goudleder als meubelbekleding, zie ook KOLDEWEIJ 2005.

³⁹⁶ DUVERGER 1984-2004, dl. 3, nr. 763, pp. 270, 274-277.

³⁹⁷ DUVERGER 1984-2004, dl. 3, nr. 763, pp. 285-286. De stukken goudleder werden aan elkaar genaaid tot kleden en werden hierna met lussen los tegen wand opgehangen, of werden vastgespijkerd op latten. FOCK 2001, p. 39.

³⁹⁸ DUVERGER 1984-2004, dl. 6, nr. 1630, pp. 120-127.

³⁹⁹ DUVERGER 1984-2004, dl. 6, nr. 1657, pp. 149-153.

kussenbladen, tafelkleden, bedspreien of schoorsteenrabatten. Kwaliteit en kwantiteit van de tapisserieën verschilden naargelang de beurs en de voorkeur van de bezitter.

Wandtapijten en goudleer waren niet de enige vormen van wandbehang. Er bestond in de zeventiende eeuw een zekere verscheidenheid in textiele muurbekledingen, maar kwantitatief betrof het geen grote hoeveelheden, zeker niet in de eerste helft van die eeuw.⁴⁰⁰ Wel kan worden vastgesteld dat sommige weefsels meer in trek waren dan andere. In de Noordelijke Nederlanden werden, met uitzondering van het Stadhouderslijk hof, pas na 1660 op meer regelmatige basis andere textiele wandbehangsels dan tapisserieën aangetroffen.

In de Zuidnederlandse boedelinventarissen uit de eerste helft van de zeventiende eeuw werd *carpet* vrij frequent als wandbehangsel vermeld. Na het midden van de zeventiende eeuw nam het gebruik ervan af. Behalve als wandkleed werd het voornamelijk aangewend als tafelkleed, en dit in beide Nederlanden. *Carpet* werd het vaakst aangetroffen in de meer bescheiden burgerlijke kringen. Dikwijls was het de enige vorm van textiel wandbehang in zulke milieus, waar doorgaans elke vorm van textiele wandbekleding ontbrak. In de woning van Gabriël I Studlin te Antwerpen hing in 1603 een *carpet* behangsel in de *Stove*.⁴⁰¹ In 1621 waren in de neerkamer van Jan Frans vijf groene *carpet* kleden tegen de muren genageld.⁴⁰² Ook de neerkamer van Artus van Uffels, een Antwerpse brouwer, was in 1629 met *carpet* weefsels behangen.⁴⁰³ Deze burgers waren echter niet onbemiddeld. Gabriël Studlin bezat bijvoorbeeld ook twaalf tapisserie kussens, en in de *Stove* lag op de tafel een *carpet* tafel- en buffetkleed. Artus van Uffels had een *Indiaensch gebloemt tafelcleet*, mogelijk al een sitsen tafelkleed. *Carpet* was in die periode echter ook terug te vinden bij meer welvarende burgers. Tussen de nagelaten goederen van Martine Boutens, de echtgenote van een wijntapper, bevonden zich in 1606 acht stuks wandtapijten en zeventien tapisserie kussens, evenals vijf groene *carpet* wandkleden.⁴⁰⁴ In de betere kringen hing *carpet* in de minder belangrijke vertrekken. In het huis van Antonette Wiael, weduwe van Jan van Haecht, een Antwerpse koopman of rijke ambachtsman, was in 1627 een *carpet* kleed tegen de muur in de keuken genageld. Deze weduwe had een ruime en gevarieerde collectie interieurtextiel. In de keuken hing een gestreepte *dornicx* schoorsteenrabat, lag een *carpet* tafelkleed en waren er zes kussens van *verscheyden sortten*. In de neerkamer bevonden zich onder meer zes stoelen bekleed met borduurwerk en een bed met een bedrukt behangsel, een geborduurd schouwkleed, zes tapisserie kussenbladen en lag er een geknoot Turks tapijt op de tafel.⁴⁰⁵

Minstens even belangrijk waren de wandkleden in tapisserie van Bergamo die geliefd waren doorheen de hele zeventiende eeuw. Vooral deze *bergamaskens* of *bergames* zouden een substituuut voor de duurdere wandtapijten zijn geweest.⁴⁰⁶ Soms werd dit textiel samen met tapisserie gebruikt (cf. infra). Dit weefsel werd voornamelijk in wol en hennep, maar ook in *bourette*- of afvalzijde, soms in katoen of in dierenhaar geweven. Vaak was de ketting, die bij behangsels het gewicht dienen te torsen, in het stevige hennep. Het was gestreept, gevlamd of had relatief grote patronen, of een combinatie van strepen en motiefjes.⁴⁰⁷ De motieven en het rapport waren wellicht niet al te groot want dit zou de kostprijs opdrijven en het prijsvoordeel ten opzichte van andere wollen en gemengde weefsels teniet doen. Dit weefsel werd vervaardigd op verschillende plaatsen in Frankrijk waaronder Rouen, en ook in de Zuidelijke Nederlanden, meer bepaald in Doornik. Het was duurder dan *carpet*, maar goedkoper dan goudleer en tapisserie. Het kon worden aangetroffen in huizen van de iets minder goeode burgerij, maar ook bij het patriciaat en de adel. Verscheidene stukken tapisserie van

⁴⁰⁰ Deze stelling berust voor de Zuidelijke Nederlanden op het onderzoek van de gepubliceerde boedelinventarissen van Erik Duverger en wordt voor de Noordelijke Nederlanden bijgetreden door het onderzoek van Willemijn Fock. Zie FOCK 2001, p. 38. In de hofkringen kende andere textiele behangsels dan wandtapijten wel reeds enige navolging. In de Noord-Nederlandse Republiek kon bij prinses Amalia van Solms een grote voorkeur voor wandbehangsels in allerlei zijden weefsels worden vastgesteld. Zie FOCK 2001, pp. 37-38.

⁴⁰¹ DUVERGER 1984-2004, dl. I, nr. 33, p. 82.

⁴⁰² DUVERGER 1985, nr. 390, p. 200.

⁴⁰³ DUVERGER 1984-2004, dl. 3, nr. 686, p. 175.

⁴⁰⁴ DUVERGER 1984-2004, dl. I, nr. 62, p. 123.

⁴⁰⁵ DUVERGER 1984-2004, dl. 3, nr. 615, p. 31 e.v.

⁴⁰⁶ THORNTON 1960, p. 85.

⁴⁰⁷ THORNTON 1960, p. 85.

Bergamo waren bijvoorbeeld terug te vinden in de Antwerpse woning van Peter I van der Goes in 1621. Daar hing er zulk een wandkleed in de grote bovenkamer en ook de wanden van de kleine zaal aan de straatkant waren met deze weefsels behangen.⁴⁰⁸ In beide kamers werden ze gecombineerd met tapisserie. In de bovenkamer lag er een bedsprei met kleine bloemen, in de kleine zaal waren er drie tapisserie schoorsteenrabatten of -kleden en achttien tapisserie kussens. Op de kamer lag nog een stuk tapisserie van Bergamo, evenals verschillende tapisserieën waaronder kussenbladen en wandtapijten. Een wandbehangsel in tapisserie van Bergamo werd ook aangetroffen in de boedel van Gerard Thibault, opgemaakt in 1626 in het huis van Richard Jean baron de Nerée, gelegen op het Leidse Rapenburg.⁴⁰⁹ Het salet aan de binnenplaats in het huis van ridder Pauwels van Lyere, burgemeester van Antwerpen, was in 1637 eveneens behangen met *bargamaskens*. De muren in het *grootte Salette* daarentegen waren bekleed met acht Oudenaardse wandtapijten.⁴¹⁰ De grote neerkamer en de kamer grenzend aan de tuin in het huis van Jeremias Wildens, zoon van wijlen de kunstschilder Jan Wildens, waren bekleed met goudleer. In de grote neerkamer lagen zes tapisserie kussens. De lange neerkamer aan de straatkant was echter behangen met tien stuks tapisserie van Bergamo.⁴¹¹ In de woning van de Antwerpse edelman Vincent della Faille tenslotte waren in 1678 de muren in de achterkamer bekleed met een partij *bargemaskens*. De bovenliggende kamer op de eerste verdieping was aangekleed met vijf wandtapijten en een stuk tapisserie van Bergamo.⁴¹² Misschien waren sommige gestreepte behangsels die regelmatig in zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse boedelinventarissen worden aangetroffen in tapisserie van Bergamo. Mogelijke voorbeelden zijn de twee kamers met gestreepte behangsels in het Bartolotti-huis in Amsterdam in 1664, en vier kamers in huis van Adriana Bloys van Treslong op het Rapenburg 45 te Leiden in 1674.⁴¹³ Evenmin is het uit te sluiten dat zulke gestreepte behangsels waren uitgevoerd in *dornix*.

Dornix was immers verwant met tapisserie van Bergamo. Het was een gemengd weefsel met een ongeverfde linnen ketting en een geverfde wollen inslag maar was lichter en had een fijnere textuur dan de tapisserie van Bergamo. *Dornix* was vaak gestreept, en bijkomend versierd met een gefigureerd patroon.⁴¹⁴ In sommige weefsels werd metaaldraad gebruikt. In de zeventiende eeuw werd het spaarzaam als wandbekleding gebruikt, en bijna uitsluitend in goeie kringen. Een vroeg voorbeeld van een wandbehangsel in *dornix* werd teruggevonden in de boedelinventaris van Margriet Beys, echtgenote van een drukker en boekhandelaar te Antwerpen, anno 1616. Tegen de muren van de Waterkamer hing een *behanghsel Doornicx*.⁴¹⁵ Ook Jan Verhallen, een Antwerpse diamantsnijder, bezat in 1620 verscheidene stukken *dornicx* om een kamer te behangen.⁴¹⁶ Johanna Greyns, weduwe van Cornelis I Janssens van Biesthoven, had in 1626 twee *Dornixsche hangcleeden* tegen de muren in 't *Gaelderyken* van haar Antwerpse woning.⁴¹⁷ Het weefsel werd in 1676 in grote hoeveelheden aangewend in de Antwerpse woning van de graaf De la Tour en Tassis. De kamer van de gravin op de eerste verdieping was aangekleed met *dornix*, evenals de kamer van de *Joffrouwe*. Ook het bed in dit laatste vertrek had een *tour de lit*, een omloop, in dit textiel. Alkoof en muren in de kamer van de gravin van Horn waren eveneens met *dornix* aangekleed.⁴¹⁸ In de Noordelijke Nederlanden zou *dornix* pas in de tweede helft van de zeventiende eeuw meer courant als wandbehangsel zijn gebruikt. Jeremias van Ray had in 1677 in zijn woning aan de Amsterdamse Keizersgracht bijvoorbeeld een kamerbehangsel in *Dornicxe flaemme en streepe*.⁴¹⁹ Eerder werd het al wel gebruikt voor andere toepassingen in het interieur. Elisabeth van der Meulen bezat bij haar overlijden in 1630 in haar huis op het Rapenburg in Leiden twee bedbehangsels in *dornix*, waarvan één met een assorterend

⁴⁰⁸ DUVERGER 1984-2004, dl. 2, nr. 389, p. 198.

⁴⁰⁹ LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-1992, dl. 6b, p. 687.

⁴¹⁰ DUVERGER 1984-2004, dl. 4, nr. 940, pp. 85-86.

⁴¹¹ DUVERGER 1984-2004, dl. 6, nr. 1902, pp. 475, 478.

⁴¹² DUVERGER 1984-2004, dl. 10, nr. 3332, p. 346.

⁴¹³ FOCK 2001, p. 102; en LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-1992, dl. 6b, pp. 868-869.

⁴¹⁴ In het stadhuis van Veurne in West-Vlaanderen worden twee zestiende-eeuwse tafelkleden bewaard in *dornix* met de wapens van de Zeventien Provinciën en voorstellingen van Filips II. SORBER 2001, p. 15. Fragmenten van zeventiende-eeuwse *dornix* met plantmotiefjes bevinden zich in het Vleeshuis Museum te Antwerpen.

⁴¹⁵ DUVERGER 1984-2004, dl. 1, nr. 206, p. 343.

⁴¹⁶ DUVERGER 1984-2004, dl. 2, nr. 341, p. 93.

⁴¹⁷ DUVERGER 1984-2004, dl. 2, nr. 578, p. 475.

⁴¹⁸ DUVERGER 1984-2004, dl. 10, nr. 3161, p. 130.

⁴¹⁹ FOCK 2001, p. 102.

schoorsteenkleed.⁴²⁰ Een *dornix* tafelkleed werd in 1660 aangetroffen in de boedel van de Leidse Aeltgen Tymansdr.⁴²¹

Tenslotte werden in de Nederlanden in de zeventiende eeuw ook laken, en beschilderd en bedrukt lijnwaad als wandbekleding gebruikt.⁴²² In de Noordelijke Nederlanden, en in het bijzonder in Amsterdam werden sitsen kamerbehangsels populair vanaf de jaren 1670.⁴²³ Nu en dan werden in Antwerpse boedellijsten ook wandbekledingen in borduurwerk, damast en *brocatelle* teruggevonden.⁴²⁴ Maar dit waren kostbare en zeldzame kamerbehangsels, enkel terug te vinden in de meest modieuze en welvarende kringen.

Een bijzondere vorm van wandbekleding waren papieren tapisseriepatronen, maar zulke wandbekleding lijkt enkel enige navolging te hebben gekend in de tapijtweefcentra in de Zuidelijke Nederlanden.⁴²⁵ De wandbehangsels in tapisseriepatronen werden zowel aangetroffen in de leefvertrekken van minder kapitaalkrachtige burgers als in onbelangrijke kamers van de gegoede burgerij. In 1636 waren tegen de muren van de zolder van François Stalins vijf papieren tapisseriepatronen genageld.⁴²⁶ Tapisseriepatronen bekleedden in 1652 de muren van de bovenkamer

⁴²⁰ LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-1992, dl. 4b, pp. 574-575.

⁴²¹ LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-1992, dl. 4b, p. 384.

⁴²² In 1629 was de neerkamer in de woning van Maria des Obries volledig bekleed met groen laken. DUVERGER 1984-2004, dl. 3, nr. 660, p. 140. Wijntavernier Philips Smidts had in 1638 een neerkamer die met beschilderd lijnwaad was bekleed. DUVERGER 1984-2004, dl. 4, nr. 984, p. 147. Ook de *Gaelderije* in de woning van Daniël Fourment had in 1648 wandkleden in beschilderd lijnwaad. DUVERGER 1984-2004, dl. 5, nr. 1498, p. 419. Zowel het bed als de muren in de neerkamer van Cornelia Nimmegens, echtgenote van de koopman Joris Vrancken hadden in 1637 een bekleding in een gele bedrukte stof. DUVERGER 1984-2004, dl. 4, nr. 936, p. 80. En ook de voorkamer van de woning van koopman Peter van Breuseghem was in 1651 behangen met een geel met zwart bedrukt lijnwaden behangsel. DUVERGER 1984-2004, dl. 6, nr. 1674, p. 173.

⁴²³ FOCK 2001, p. 102.

⁴²⁴ Tussen het roerende bezit van de prins van Barbançon bevond zich in 1643 een geborduurd behangsel voor een kamer dat uit 39 stuks bestond. Het werd getaxeerd op 130 florijnen. Een partij wandtapijten met *De Geschiedenis van Samuël* werd geschat op 230 florijnen, zeven wandtapijten met *Figuren Pantelonnen* (sic), werd getaxeerd op 290 florijnen. DUVERGER 1984-2004, dl. 5, nr. 1274, pp. 132-133. In de neerkamer aan de straatkant van de woning van Jan Pietro Boscho waren in 1653 de muren behangen met geel en blauw damast. DUVERGER 1984-2004, dl. 6, nr. 1834, p. 400. Een damasten wandbehang werd ook aangetroffen in een slaapkamer in het huis van Maria Aijnscom anno 1675. Zij was een bemiddelde dame. Haar twee *salettes* waren behangen met wandtapijten, waarvan één met groenwerk. DUVERGER 1984-2004, dl. 10, nr. 3106, p. 70. Een behangsel in *brocatelle* sierde de audiëntiekamer van Ambrosius Capello, bisschop van Antwerpen in 1676. De bisschop beschikte verder over vijf wandtapijtseries. DUVERGER 1984-2004, dl. 10, nr. 3167, pp. 139, 143.

⁴²⁵ Willemijn Fock maakte mij erop attent dat ze papieren tapisseriepatronen als wandbekleding in zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse boedels nog nooit was tegengekomen.

⁴²⁶ DUVERGER 1984-2004, dl. 4, nr. 891, p. 16.

van het achterhuis bij de woning van Jan Liebrechts.⁴²⁷ En in 1662 was een kamer aan de binnenplaats in de woning van Petronella Vrancx, geestelijke dochter, behangen met een *partye patroonen van tapisserie op pampier geschildert*.⁴²⁸

⁴²⁷ DUVERGER 1984-2004, dl. 6, nr. 1820, p. 378.

⁴²⁸ DUVERGER 1984-2004, dl. 8, nr. 2469, p. 263.

Hoofdstuk IV. Meubeltapisserieën in Frankrijk in de zeventiende eeuw en het eerste kwart van de achttiende eeuw

IV.1. Het tapisseriebezit in Frankrijk

Het tapisseriebezit in Frankrijk vertoonde in de zeventiende eeuw een aantal raakvlakken met dit in de Nederlanden, maar er waren ook verschillen. Net als in de Nederlanden breidde het tapisseriebezit zich in de loop van de zeventiende eeuw verder uit over grotere groepen van de samenleving. Behalve in de adellijke kringen, werd tapisserie ook hier meer en meer aangetroffen in gegoede burgerlijke milieus. Het grote verschil met de Nederlanden situeerde zich bij de aard van de tapisserieën. In Frankrijk ging de voorkeur uit naar wandtapijten. Meubeltapisserieën kwamen veel minder voor. In zeventiende-eeuwse Franse boedelinventarissen worden ze nauwelijks aangetroffen.¹ Dit verschil met de Nederlanden is opvallend. De situatie in de Nederlanden was dan ook uniek. Op een relatief kleine oppervlakte was een belangrijk deel van de Europese tapisserieproductie en -handel geconcentreerd. Tapisserie maakte voor velen deel uit van hun onmiddellijke leefwereld, en de afstand tussen klant en producent was klein. Een deel van de productie in de Nederlanden was rechtstreeks geënt op de lokale vraag. In Frankrijk was de situatie anders. Bij het begin van de zeventiende eeuw werden de kostbaarste tapisserieën nog steeds uit Vlaanderen en Brabant ingevoerd. De eigen manufacturen in de Marche leverden doorgaans tapisserie van lage tot middelmatige kwaliteit. In Parijs waren nog enkele kleinere ateliers actief maar over hun productie is weinig gekend. De grote manufacturen zouden pas later in die eeuw opgang maken. Ook de geografische situatie was grondig verschillend. De afstand tussen de Franse manufacturen en een groot deel van hun cliëntèle was veel groter. Parijs was het belangrijkste handel- en consumptiecentrum. Enkel in deze stad hadden de lokale weverijen een bijna rechtstreeks contact met hun klantenkring. De ver afgelegen manufacturen uit de Marche vingen die geografische beperking en het gebrek aan fysisch contact op door het openen van verkooppunten in Parijs en met rondtrekkende wevers en makelaars.

Deze sociaal-economische situatie geeft misschien een deel van de verklaring, maar ongetwijfeld speelden culturele factoren eveneens een rol. De Franse cliëntèle had duidelijk andere voorkeuren op het gebied van woninginrichting. Reeds aan het zestiende-eeuwse Franse koninklijke hof waren weinig meubeltapisserieën terug te vinden. Tapisserie werd er in de eerste plaats aangetroffen onder de vorm van wandtapijten. Op hetzelfde ogenblik waren meubeltapisserieën nog wel, zij het ook in steeds mindere mate, aanwezig in de textielcollecties van het regerende vorstenhuis in de Nederlanden. De evolutie naar een vermindering in het gebruik van meubeltapisserieën ten voordele van wandtapijten werd in Frankrijk bij het begin van de zestiende eeuw ingezet. De terugloop van meubeltapisserieën ging voor een deel gepaard met de opkomst van een ander type interieurtextiel, het borduurwerk op stramien. In het laatste kwart van de zestiende eeuw dook dit borduurwerk steeds vaker op in boedelinventarissen. In Frankrijk werd het in de zeventiende eeuw ontzettend populair als meubeltextiel en werd er gebruikt voor dezelfde doeleinden als tapisserie. Het diende als tafelkleed, als bedbehangsel, als kussenovertrek, en als wand- en meubelbekleding. In borduurwerk op stramien vond tapisserie één van zijn belangrijkste rechtstreekse concurrenten. Het bezat dezelfde stevigheid, was even kleurrijk, en er konden eveneens grotere figuurlijke taferelen mee worden uitgebeeld. Bovendien kon het, in tegenstelling tot tapisserie, makkelijk binnen de huishoudens worden vervaardigd.

¹ In tegenstelling tot de Nederlanden kan er voor de studie van het historisch interieur in Frankrijk nog niet worden teruggerepen naar uitgebreide gepubliceerde boedelinventarissen. Enkel sporadisch werden boedellijsten geïnventariseerd. Interessant is de studie van Annick Pardailhé-Galabrun waarbij 3.000 boedelinventarissen uit Parijs werden onderzocht, maar enkel de onderzoeksresultaten werden er gepubliceerd. Deze geven een boeiend inzicht in de woonsituatie in Parijs in de zeventiende en achttiende eeuw, maar detailonderzoek naar bijvoorbeeld tapisserie stoelen is niet mogelijk. Onderzoeksresultaten met betrekking tot de meubeltapisserieën in Frankrijk zijn noodgedwongen gebaseerd op de weinige gepubliceerde inventarissen en vertonen daardoor het karakter van een steekproef. Toch lijken deze de bevindingen te verantwoorden, en de voorhanden zijnde gegevens met betrekking tot de productiezijde bevestigen die van de consumptiezijde: in Frankrijk werd veel minder meubeltapisserie geproduceerd en geconsumeerd.

De tapisserieën die in de zeventiende-eeuwse Franse boedels worden aangetroffen zijn dus in de eerste plaats wandtapijten. Ook in Frankrijk behielden ze hun oude betekenis als statussymbool bij uitstek. In onderwerpskeuze vertoonden de wandtapijten grote gelijkenissen met de Nederlanden. Er waren de historische, mythologische en bijbelse thema's, maar net zoals in de Nederlanden genoten de *verdures*, al dan niet met bijkomende figuurlijke scènes, een grote voorliefde.² De Vlaamse en Brabantse wandtapijten waren nog steeds erg gezocht. Op de grote invoer van Oudenaardse wandtapijten in Frankrijk werd reeds eerder gewezen. Ook de kostbare Brusselse tapijten bleven geliefd. De hoge Franse adel bezat doorgaans één of meerdere wandtapijtreeksen uit Brussel. Maar niet alle series in zeventiende-eeuws Frans adellijk bezit waren eigentijds. Sommige waren ouder en waren door vererving of legaat in bezit gekomen. De Brusselse wandtapijten in de verzamelingen van de Franse Kroon beliepen in de honderden.³ Ook het aantal Brusselse wandtapijten in de collectie van kardinaal Mazarin was indrukwekkend. Bij zijn overlijden in 1653 bezat de kardinaal niet minder dan circa 141 wandtapijten, zes reeksen hiervan, goed voor 65 stuks, en twee afzonderlijke wandtapijten waren van Brusselse herkomst.⁴ Karel van Lotharingen, hertog de Guise, bezat bij zijn overlijden in 1641 acht series Brusselse wandtapijten, waaronder de schitterende reeks met *De Jachten van Maximiliaan*, nu bewaard in het Louvre te Parijs.⁵ Niet zelden werden de tapijtcollecties verder aangevuld met reeksen uit Antwerpen, Oudenaarde of Brugge. De hertog de Guise bezat behalve de acht Brusselse series, bijvoorbeeld nog een reeks uit Oudenaarde.⁶ In de *garde-meuble* van het kasteel van Humières, bij Compiègne, bevonden zich in 1694 vier Vlaamse wandtapijtseries. Verder lagen er nog enkele afzonderlijke Vlaamse wandtapijten die deel uitmaakten van series die elders in de residenties van de maarschalk de Crevant waren opgehangen.⁷ De hertogin de Guise liet bij haar overlijden in 1688 onder meer een tapijtreeks uit Antwerpen na.⁸

Behalve Vlaamse en Brabantse wandtapijten kon de hoge Franse adel in de zeventiende eeuw beschikken over kostbare tapisserieën afkomstig uit de weefateliers van het Louvre, of van de getouwen van Coomans en Van der Plancken gelegen in de *faubourg Saint-Marcel* te Parijs, en later van de Gobelins, eveneens te Parijs, of van de tapisserieweverij te Beauvais.⁹ In de *garde-meuble* van het *hôtel de Guise*, *rue de Chaulme*, te Parijs, bevonden zich in 1641 twee wandtapijtseries die in Parijs waren vervaardigd.¹⁰ Drie wandtapijtseries, geweven in de ateliers van de Gobelins, waren in 1664 terug te vinden in de collectie van de hertog de Meilleraye.¹¹ Ook Charles-Jean Coiffier, abt d'Effiat, bezat bij het einde van de zeventiende eeuw drie wandtapijtreeksen uit de Gobelins-ateliers.¹² Daarenboven had de abt nog enkele *verdure*-wandtapijten uit de manufactuur van Beauvais.¹³

Maar deze Vlaamse en Brabantse, zeker de Brusselse wandtapijten, en de kostbare wandtapijten uit de Parijse ateliers waren niet bestemd voor ieders beurs. Soms boden tapisserieën van de manufacturen van de Marche, in de boedellijsten ook wel *tapisseries d'Auvergne* genoemd, een alternatief. De wevers uit de Marche vervaardigden tapisserieën in verschillende prijscategorieën. Het meest omvangrijke deel van hun productie bestond uit wandtapijten van middelmatige tot lage kwaliteit. In de zeventiende-eeuwse Parijse boedels werden ze op regelmatige basis aangetroffen.¹⁴ Tapisserieën uit de Marche waren eveneens geliefd bij de hoge Franse adel die dikwijls één of meerdere tapisserieseries van deze weverijen bezat. Soms betrof het hoogkwalitatieve weefsels, maar

² PARDAILHE-GALABRUN 1988, p. 371.

³ Een overzicht van de tapijtcollectie van Lodewijk XIV is terug te vinden in GUIFFREY 1886.

⁴ In de inventaris werden over de rubrieken verspreid, 141 wandtapijten geteld, maar er waren bijkomend nog drie reeksen waarvan het aantal niet werd vermeld. Het bezit overschreed ongetwijfeld 150 stuks. Tussen de Brusselse reeksen waren onder meer een *Geschiedenis van Scipion*, een *Geschiedenis van David*, een *verdure* met kleine figuren en een *Geschiedenis van de heilige Paulus*. Voor meer details, zie hiervoor DEVILLE 1878-1880, pp. 359 e.v.

⁵ GUIFFREY 1896 A, pp. 169, 171-172.

⁶ GUIFFREY 1896 A, p. 168.

⁷ GUIFFREY 1899 A, pp. 155-156.

⁸ GUIFFREY 1896 A, p. 223.

⁹ Op de ontstaansgeschiedenis van deze manufacturen wordt hierna dieper ingegaan.

¹⁰ Aan deze Parijse serie werd dezelfde waarde toegekend als aan de Brusselse reeks met *De Geschiedenis van Abraham*. GUIFFREY 1896 A, p. 169.

¹¹ GUIFFREY 1899, p. 34.

¹² GUIFFREY 1899 B, pp. 197-198.

¹³ GUIFFREY 1899 B, p. 198.

¹⁴ PARDAILHE-GALABRUN 1988, p. 369.

niet altijd. De hertog de Meilleraye bijvoorbeeld had in 1664 een *verdure*-reeks met wapens.¹⁵ Ook de maarschalk de Crevant had een reeks wapentapijten uit de Marche, evenals een tweede reeks met dieren.¹⁶

Opvallend in de Parijse boedels uit de zeventiende eeuw was de prominente aanwezigheid van eender welke vorm van textiele wandbehang. In die eeuw had omtrent 75% van de Parijse woningen reeds één of andere vorm van textiele wandbekleding, tapisserieën inclusief.¹⁷ Zelfs de zeer bescheiden éénkamerwoning had vaak textiel tegen de wand.¹⁸ Tapisserie was geliefd en kon ook in minder goeie milieus worden aangetroffen. Vaak waren het oude tapisserieën van lage kwaliteit en in slechte staat. Maar behalve tapisserie was er een waaier aan alternatieven voorhanden. Tot op zekere hoogte vertoonden de textiele behangsels gelijkenis met wat er in de Nederlanden als wandbekleding werd gebruikt. Zo bleek tapisserie van Bergamo een bijzonder populair weefsel. In 50% van de boedelinventarissen waarin er sprake was van textiele wandbekleding, werden deze *bergames* teruggevonden, een frappant percentage.¹⁹ Sinds 1622 werd tapisserie van Bergamo geweven in Lyon, later gevolgd door Rouen, Elbeuf, Lille, Roubaix en Amiens. De prijs varieerde van minder dan 1 *livre* tot 10 *livres* per el, al naargelang de gebruikte grondstoffen en patronen.²⁰ In Frankrijk werd het vaker als muurbehangsel teruggevonden dan in de Nederlanden, en ook in zeer bescheiden milieus. In populariteit en in gebruik lijkt het te vergelijken met het *carpet* in de Zuidelijke Nederlanden in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Bij de hoge adel was de tapisserie van Bergamo minder geliefd. In de woning van de hertog de Guise waren er in 1641 geen *bergames*, en ook in de boedel van de hertogin de Guise uit 1688, evenals in die van de abt d'Effiat uit 1698 waren er geen terug te vinden. De hertog de Montausier had bij zijn dood in 1645 wel vijftien tapisserieën van Bergamo, met een gezamenlijke waarde van 50 *livres*.²¹ Ook in het kasteel van Humières waren bij het einde van de zeventiende eeuw nog verschillende vertrekken met tapisserieën van Bergamo behangen. Het betrof echter steeds minder belangrijke vertrekken zoals garderobes of dienstvertrekken. Zo was de kamer van de koks bijvoorbeeld met *bergames* behangen.²²

Het hoeft geen betoog dat de variatie en de kostbaarheid van de wandbehangsels toenam naarmate de bezitter rijker was. Bij de hoge adel werden behalve tapisserie ook fluweel, hetzij effen, gefigureerd of geborduurd, brokaat, *brocatelle*, damast, satijn, *dornix*,²³ en geveerd en bedrukt katoen als wandbehangsel gebruikt.²⁴ In de aard van de toegepaste weefsels waren er geen al te grote verschillen met de Nederlanden. Wel zijn er tijdens de zeventiende eeuw merkbare verschillen in de manier waarop het textiel werd aangewend. In Frankrijk werd veel sneller overgeschakeld naar een eenvormige aankleding van de vertrekken, wat niet verwonderlijk is, aangezien deze mode vanaf het tweede kwart van de zeventiende eeuw vanuit de Franse hofkringen werd gepropageerd. Baanbrekend was de herinrichting van de Parijse residentie van de markiezin de Rambouillet in 1619. De uniforme aankleding van haar *Chambre blue* oogstte bewondering in de Parijse aristocratische

¹⁵ GUIFFREY 1899, p. 34.

¹⁶ GUIFFREY 1899 A, pp. 129, 132. Vaak zullen in de zeventiende-eeuwse woningen van minder vermogende burgers dergelijke laagkwalitatieve, en vaak versleten, wandtapijten als muurbekleding hebben gediend.

¹⁷ PARDAILHE-GALABRUN 1988, p. 368.

¹⁸ PARDAILHE-GALABRUN 1988, p. 369.

¹⁹ PARDAILHE-GALABRUN 1988, p. 369.

²⁰ PARDAILHE-GALABRUN 1988, p. 369.

²¹ BULLETIN 1899, p. LIII.

²² GUIFFREY 1899 A, p. 132.

²³ *Dornix* werd niet als zodanig in de Franse boedelinventarissen genoemd. Wel is er sprake van *étouffe de Tournay*, wat letterlijk vertaald weefsel uit Doornik betekent. De kans is groot dat deze *étouffe de Tournay* identiek is met *dornix*. In het kasteel van Humières waren er in 1695 enkele wandbehangsels in dit textiel. Voor tien ellen werd de waarde geschat op 10 *livres*. GUIFFREY 1899 A, p. 112. *Étoffe de Tournay* werd tevens voor bedbehangsels gebruikt. De waarde van een bed met dit garnituur in het kasteel van Humières bedroeg 40 *livres*, een niet onaardig bedrag. GUIFFREY 1899 A, p. 130. Ter vergelijking, tapisserie van Bergamo werd doorgaans lager geschat. Acht ellen tapisserie van Bergamo waren 4 *livres* waard, een bed met een behangsel van *bergames* in dezelfde collectie van Humières, werd geschat op 10 *livres*. GUIFFREY 1899 A, pp. 129, 159.

²⁴ De genoemde Franse zeventiende-eeuwse boedelinventarissen bevatten tientallen wandbehangsels in deze weefsels, doorgaans assorterend bij een bedbehangsel. Voor een overzicht wordt naar deze gepubliceerde inventarissen doorverwezen.

kringen. Met het principe van *régularité* was de prinses wellicht vertrouwd vanuit haar jeugd in Rome.²⁵ De nieuwe mode in Parijs werd snel overgenomen in *tous les logis propres et superbes*.²⁶ Tapisserie nam in deze beweging naar uniformiteit een aparte positie in. Ze werd als wandbehang blijkbaar getolereerd in vertrekken waarin het bed, de tafel en de zitmeubelen met andere stoffen waren aangekleed (afb. 44). In tegenstelling tot de Nederlanden werd er in Frankrijk aanvankelijk niet overgegaan op een productie van tapisserie stoelbekledingen die met de wandtapijten konden assorteren. Misschien hield dit verband met het schaarse voorkomen van het tapisserie kussen in de Franse boedels. In geen enkele geraadpleegde zeventiende-eeuwse Franse hoogadellijke boedelinventaris werden tapisserie kussens teruggevonden. De associatie van het object tapisserie met zitten leek in Frankrijk in de zeventiende eeuw niet of bijna niet meer te bestaan. De aanwezigheid van een uitgebreid tapisserie zitameublement in de collectie van kardinaal Mazarin bij het midden van de zeventiende eeuw was dan ook uitzonderlijk te noemen en getuigde eerder van de persoonlijke voorkeur van de kardinaal dan van een verbreid gebruik bij de Franse hoge adel. Mogelijk deed Mazarin niet alleen omwille van kwaliteitseisen een beroep op Brusselse en Antwerpse wevers voor de vervaardiging van dit zitameublement (cf. supra). In Parijs werden evenzeer hoogkwalitatieve tapisserieën geweven, maar wellicht ontbrak in Frankrijk op dat ogenblik de traditie voor het weven van zulke bekledingen. Dit gebrekkige aanbod aan tapisserie meubelbekledingen in Frankrijk kan echter niet de enige reden zijn waarom zitmeubeltapisserieën zo schaars in zeventiende-eeuwse Franse boedels worden aangetroffen. Behalve wandtapijten konden immers evengoed meubeltapisserieën uit de Zuidelijke Nederlanden worden ingevoerd. Maar zulks gebeurde niet of nauwelijks. De handelscorrespondentie van de Oudenaardse firma Van Verren uit het laatste kwart van de zeventiende eeuw gaf bijvoorbeeld blijk van de regelmatige handelscontacten met Frankrijk en vermeldde de leveringen van tientallen wandtapijtseries, maar nergens was er in deze handelscorrespondentie sprake van de levering van zitmeubeltapisserieën.²⁷ De zeldzaamheid van zulke tapisserieën lijkt in de eerste plaats een cultureel-maatschappelijk gegeven te zijn geweest.

In de inventaris van 1615 van het kasteel van Turenne, gelegen in de Limousin en op dat ogenblik toebehorend aan een telg van de adellijke familie De la Tour-du-Pin werd wel nog een aantal meubeltapisserieën teruggevonden. Het waren echter alle onderdelen van bedbehangsels en naar de beschrijvingen te beoordelen, dateerde het overgrote deel, zoniet alles, uit de tweede helft van de vijftiende eeuw of de vroege zestiende eeuw.²⁸ In de garderobe lagen zeven tapisserie bedrabatten opgeslagen. Eén rabat had voorstellingen van fonteinen en wildemannen, een andere toonde rozen, wijnranken, fonteinen en wilde dieren. Bij deze tweede rabat hoorde nog een hemel en een ruglaken. De overige hadden motieven van bloemen, bomen of groenwerk. Eén droeg de wapens van De la Tour. Ongetwijfeld maakten de meeste tapisserieën deel uit van oude tapijtkamers. Tussen de wandtapijten bevond zich onder meer een reeks met wildemannen en fonteinen *fort uzées et rompues*.²⁹ Ze waren in een zodanig slechte toestand dat ze zelfs niet meer konden worden opgemeten, wellicht met het risico dat ze anders uiteen zouden vallen. Drie wandtapijtseries droegen de wapens van De la Tour tegen een achtergrond van bloemen, twee reeksen ervan waren in brede gekleurde banen, een decoratief schema dat nog dateerde uit de late middeleeuwen. De wandtapijten werden alle in de inventaris omschreven als *fort uzées* of *fort veilhe*, erg versleten of zeer oud.³⁰ Een laatste reeks tenslotte had voorstellingen van fonteinen en wilde dieren dat eveneens overeenkwam met een bewaarde rabat. De tapisserieën werden bewaard in de garderobe van het kasteel, enkele, waaronder de wapentapijten, werden volgens de inventaris nog in sommige minder belangrijke vertrekken gebruikt. De wanden van de kamers van de dochter en een hofjuffer waren bijvoorbeeld met zulke wandtapijten behangen. Of de genoemde meubeltapisserieën ook nog dienst deden, is niet duidelijk. Het is niet uitgesloten dat in de oude familie kastelen op het Franse platteland de oude

²⁵ De markiezin was de dochter van de Franse ambassadeur in Rome en een Romeinse prinses. THORNTON 1986, p. 14.

²⁶ THORNTON 1986, p. 15.

²⁷ Oudenaarde, SA, *Neringen, Neringe van Sint-Barbara*, onder meer de nummers 843/V/1268, *Brieven rakende koophandel in tapijten 1682-1689, François Van Verren*; en IDEM, 843/V/1271, *Brieven rakende koophandel in tapijten 1692-1694, Pieter Van Verren*.

²⁸ Alle tapisserieën waren genoteerd onder de rubriek *Lictz à housses*. DEVILLE 1878-1880, pp. 344-345.

²⁹ 'Plus autres neuf pièces de tapisseries, fort uzées et rompues, faictes à personnages sauvages et fontaines, la longueur desquelles n'ont peu estre mezurées à cause qu'elles sont fort rompues'. DEVILLE 1878-1880, p. 336.

³⁰ DEVILLE 1878-1880, p. 336.

meubeltapisserieën nog gebruikt werden. In de modieuze kringen in de hoofdstad leek dit echter uitgesloten.

Troonhemels waren de enige vorm van meubeltapisserie die in de hoofdstad in de zeventiende eeuw nu en dan nog waren terug te vinden in de boedelinventarissen van de hoge Franse adel. Hierin sloten de boedels aan met die uit de zestiende eeuw. Een groot deel van de troonhemels dateerde wellicht uit die voorgaande eeuw, maar een ander deel was wel degelijk eigentijds. De historische connotatie van adeldom en tapisserie speelde nog sterk bij dit bij uitstek adellijke meubelstuk. Karel van Lotharingen, hertog de Guise, bezat bij zijn dood in 1641 twee troonhemels in Brusselse tapisserie. Beide waren opgehoogd met zilver- en gouddraad en toonden *Het Oordeel van Paris*. Eén hemel was iets groter dan de andere. Bij de grote hemel hoorden drie rabatten die aan de hoeken waren afgewerkt met rood fluweel met hierop het wapen en het devies van het huis van Lotharingen. De rabatten waren gevoerd met gouddamast en afgewerkt met goudpassement. De kleinere hemel was, met uitzondering van het rode fluweel, op dezelfde wijze afgewerkt. Ze werden respectievelijk geschat op 8.000 en 9.000 livres.³¹ Ook in de boedel van de hertog de Meilleraye, in het Arsenaal te Parijs, bevond zich in 1664 een troonhemel in tapisserie. De hemel lag opgeslagen in de *garde-meuble*. Volgens de inventaris was hij in *tapisserie d'Auvergne* en droeg hij de wapens van de overleden hertog en van zijn weduwe.³² Wellicht waren de wapens weergegeven tegen een achtergrond van groenwerk. De hemel was gevoerd met groene stof. De waarde werd slechts geschat op 100 livres. In de Franse koninklijke collectie bevond zich bij het einde van de zeventiende eeuw nog een troonhemel in tapisserie die dateerde uit de zestiende eeuw. Het was de *Daiz de Charité* die in 1551 werd opgetekend in de boedelinventaris van het Louvre (cf. supra).³³

Het Franse koninklijke hof trad in ieder geval niet op als de grote promotor van tapisserie meubelbekledingen. Bij het overlijden in 1666 van de koningin-moeder, Anna van Oostenrijk, werden in haar boedel geen tapisserie zitameublementen teruggevonden. In de appartementen van de koningin in de residenties van het Louvre, het kasteel van Saint-Germain-en-Laye en het kasteel van Fontainebleau, en in haar *garde-meuble* gehuisvest in het *petit Bourbon* te Parijs, bevonden zich tientallen ameublementen, bestaande uit bedbehangsels en zitmeubelen, al dan niet vergezeld van bijhorende wandbehangsels. Ze waren uitgevoerd in allerlei soorten fluweel, brokaat, satijn, damast, taf, *brocatelle* en *tabis*, maar er was geen enkel ameublement in tapisserie. Wanneer in 1685 een inventaris werd aangelegd van de boedel van het kasteel van Trianon in het park van Versailles, waren hierin geen tapisserie zitmeubelen aanwezig.³⁴ Evenmin stonden er in de periode 1675-1700 zulke meubelen in de residenties van Val of Marly, in de *petits appartements* van de Menagerie te Versailles, in het kasteel van Turenne of in dit van Versailles.³⁵ In de rubriek *Lits et emmeublements* in de inventaris van de koninklijke roerende bezittingen van Lodewijk XIV werden echter wel 24 tapisserie meubelbekledingen opgetekend met vruchten- en bloemenfestoenen, geweven in lage schering en uitgevoerd in wol en zijde.³⁶ De plaats van productie van de meubeltapisserieën werd niet vermeld. Dit zijn de enige tapisserie meubelbekledingen die tot hiertoe tussen de honderden ameublementen in de Franse koninklijke boedellijsten uit het laatste kwart van de zeventiende eeuw werden teruggevonden.

De 24 tapisserie meubelbekledingen in de koninklijke boedelinventaris stonden in schril contrast met de tientallen meubelbekledingen in knooptapijt uit de *Savonnerie*-ateliers.³⁷ In het laatste

³¹ GUIFFREY 1896 A, p. 175. Opvallend is de hogere waarde van de kleine hemel. Mogelijk hield dit verband met de bewaringstoestand.

³² GUIFFREY 1899, p. 29.

³³ GUIFFREY 1886, dl. 2, p. 464.

³⁴ DEVILLE 1878-1880, pp. 407-408.

³⁵ Zie voor deze inventarissen DEVILLE 1878-1880, pp. 424-465.

³⁶ GUIFFREY 1886, dl. 2, nr. 76, p. 209.

³⁷ De eerste activiteiten van het *Savonnerie*-atelier gaan terug tot circa 1626. In dat jaar vestigde Simon Lourdet onder bescherming van Maria de Medici, de koningin-regentes, in de gebouwen van een zeepziederij te Chaillot, net buiten Parijs, een manufactuur voor het knopen van tapijten. De zeepziederij had slechts kort bestaan tussen 1607 en 1609. Hierna bracht Maria de Medici een weeshuis onder in de gebouwen. Na de komst van Lourdet werden de weeskinderen in de werkplaats tewerkgesteld. Simon Lourdet kreeg zijn opleiding bij Pierre Dupont die sinds 1608 een brevet van Hendrik IV had gekregen om een werkplaats op te richten in het Louvre. In 1673 bracht Lodewijk XIV het atelier onder zijn toezicht en ontstond de koninklijke manufactuur van de *Savonnerie*. VERLET 1982, pp. 28-32. Een interessante studie van de werkplaats

kwart van de zeventiende eeuw werd *Savonnerie* knooptapijt ontzettend geliefd voor zitbanken en taboeretten in antichambres van koninklijke residenties. Door hun robuuste karakter verdroegen deze bekledingen bijzonder goed het gebruik door de vele wachtenden bij koninklijke audiënties. Tussen 1686 en 1696 werden in de *Savonnerie*-ateliers voor de Kroon 168 bekledingen voor banken vervaardigd, en evenzoveel bekledingen voor taboeretten.³⁸ Geknoopte meubelbekledingen werden echter niet alleen in de koninklijke collecties aangetroffen. Ook de hoge Franse adel bezat zitmeubelen die met knooptapijt waren bekleed. Omwille van de kostbaarheid van zulke geknoopte meubelbekledingen konden deze enkel in de meest vermogende milieus worden teruggevonden. Parijs kende een lange traditie in de vervaardiging van knooptapijt. In de late middeleeuwen werd het *tapis velu* genoemd, maar in de zeventiende eeuw stond het gekend onder de benamingen *tapis dits de Turquie*, *tapis façon de Levant* of *tapis point de la turque*. Een deel van de geknoopte meubelbekledingen bij de Franse adel was wellicht afkomstig uit kleinere ateliers in de hoofdstad.³⁹ Maar een deel werd ook vervaardigd in de manufactuur van de *Savonnerie*. De bewaarde bedrijfsarchieven geven enkel informatie over de officiële productie van deze manufactuur. Behalve voor koninklijke opdrachten mochten de wevers echter ook knooptapijt vervaardigen voor private klanten wanneer er getouwen leeg stonden en wevers werkloos waren.⁴⁰ De koninklijke grandeur die rond dit product hing, liet ongetwijfeld een deel van de adel besluiten om bestellingen in deze weefateliers te plaatsen. In de inventaris van kardinaal Mazarin uit 1653 werd ook een ameublement in knooptapijt aangetroffen. Het werd beschreven als een *emmeublement ouvragé de la Savonnerie*.⁴¹ De set bestond behalve uit twee tapijten, nog uit twaalf armstoelen, twaalf stoelen en een rustbed. Het centrale motief was een festoen. De houten geraamten waren in gezwart perenhout dat ebbenhout diende te imiteren. Veelgekleurde zijden franjes boorden de bekledingen af.⁴² Ook in het kasteel van Humières stond bij het einde van de zeventiende eeuw, onder meer in de vertrekken die voor koninklijke gasten waren bestemd, een ameublement in knooptapijt. In de antichambre van Monseigneur, de Grand Dauphin, bevonden zich zes armstoelen, zes stoelen en een zitbank bekleed met *point à la turque de diverses couleurs*.⁴³ De geraamten van de meubelen waren in notenhout. De totale waarde van de set werd geschat op 100 livres, een hoog bedrag voor een zitensemble. Ook in de kamer van de maarschalk de Crevant stonden vijf grote armstoelen met een bekleding van knooptapijt die samen op 90 livres werden geschat.⁴⁴

Bekledingen in knooptapijt hadden een aantal eigenschappen gemeenschappelijk met tapisserie. Ze lieten eveneens toe een veelkleurig en ingewikkeld patroon uit te werken, en ze waren duurzaam. Meer nog dan tapisserie waren ze bestand tegen veelvuldig gebruik. De pool was doorgaans in wol, wat stevigheid garandeerde. En bovendien was wol, meer dan zijde, vuilbestendig. De eigenschap van stevigheid deelde tapisserie niet enkel met knooptapijt. Ook borduurwerk op stramien was sterk. In tegenstelling tot geknoopt tapijt werd dit borduurwerk zowel in rijke als minder rijke milieus aangetroffen en kende het mede hierdoor in Frankrijk een grote populariteit in de zeventiende eeuw. Borduurwerk op stramien werd zowel in de private huishoudens, als in ateliers vervaardigd. Deze ateliers werden gerund door professionele borduurwerkers of waren gevestigd in kloosters en kloosterscholen. In het borduurwerk op stramien bestonden verschillende categorieën die werden ingedeeld naargelang het patroon en/of de techniek. In de eigentijdse documenten is het borduurwerk op stramien terug te vinden onder de brede noemer *tapisserie* of onder de meer specifieke noemer *tapisserie à l'aiguille*, met de naald. Soms werd de gebruikte borduurtechniek vermeld. In de zeventiende eeuw was dit vaak *à gros point* of *à petit point*. Nu en dan was het patroon

van de *Savonnerie* en haar productie werd gepubliceerd door Pierre Verlet. Zie hiervoor VERLET 1982. Ook in SHERRILL 1995 wordt ruim aandacht aan deze werkplaats besteed.

³⁸ VERLET 1982, pp. 94-95.

³⁹ Dat in Parijs in de zeventiende eeuw wellicht nog kleinere werkplaatsen bestonden waar knooptapijten werden vervaardigd, mocht blijken uit het samengaan in 1636 van de gilde van de tapisseriewevers en tapijtwevers met die van de stoffeerders en stoffenwevers (cf. supra).

⁴⁰ VERLET 1982, p. 97.

⁴¹ Dit wijst er op dat reeds voor de officiële oprichting van de manufactuur in 1673, de productie van de ateliers van Lourdet, als *Savonnerie*-tapijten bekend stonden.

⁴² DEVILLE 1878-1880, pp. 387-388.

⁴³ GUIFFREY 1899 A, p. 116.

⁴⁴ GUIFFREY 1899 A, p. 141. Ook in enkele minder belangrijke kamers stonden armstoelen met knooptapijt. Het betrof echter telkens één exemplaar. Alle stoelen waren in notenhout.

de basis voor verdere opdeling. Een van de meest courante patronen was de *point d'Hongrie*, het vlammenpatroon dat tevens in de Nederlanden populair was. Soms werd dit patroon ook *à bâtons rompus* genoemd.⁴⁵ Het was te verkrijgen in verschillende prijsklassen, afhankelijk van de fijnheid van het borduurwerk en de gebruikte materialen. Vaak bestond het borduurwerk uit wolgarans op een linnen of hennep drager, maar ook zijde werd als borduurgaren gebruikt. De eenvoudige borduurtechniek en het patroon lieten een vrij snelle productie toe, waardoor de prijs kon worden gedrukt. Hierdoor was het heel wat goedkoper dan borduurwerk in *petit point*. Borduurwerk in *point d'Hongrie* was zowel populair in de rijkere middenklasse als bij de hoge adel.⁴⁶ Bij deze laatste kwam het soms voor met een ietwat afwijkend patroon, namelijk met golven in plaats van vlammen. Voor dit golvenpatroon spreekt men van *tapisserie point de la Chine*.⁴⁷ In de *garde-meuble* van de markies de Frontenac bijvoorbeeld bevonden zich in 1699 zeven stoelbekledingen in *point façon de la Chine*.⁴⁸ Tot dezelfde categorie hoorde ook het patroon van de *tapisserie coquilles*. Deze compositie bestond uit rijen boven en onder elkaar geplaatste schelpmotieven en was enigszins vergelijkbaar met *point d'Hongrie*.⁴⁹ Zulke repetitieve patronen waren relatief goedkoop.⁵⁰

Borduurwerk op stramien met figuurlijke voorstellingen bestond ook. Voor de inhoud van de taferelen werd in grote mate teruggeslagen naar populaire literatuur. Deze bekledingen waren duur en tijdrovend en enkel weggelegd voor rijke klanten, of indien ze in het huishouden werden vervaardigd, voor dames met veel vrije tijd. Niet zelden werden zulke private borduurwerken afgewerkt door meisjes die hier speciaal werden voor aangeworven, de zogenaamde *tapissières*.⁵¹

De ruime betekenis die in de zeventiende eeuw in Frankrijk aan het begrip *tapisserie* werd gegeven, zorgt voor moeilijkheden bij de interpretatie van de bronnen. Het begrip *tapisserie* kon zowel worden gebruikt ter aanduiding van borduurwerk op stramien, van geweven *tapisserie*, van knoop tapijt, als van textiel in het algemeen. Problemen zijn er niet wanneer in het document extra gegevens worden verstrekt aangaande de techniek, zoals bij *tapisserie basse lisse*, *tapisserie à l'aiguille* of *tapisserie gros point* en *petit point*, *tapisserie point d'Hongrie* of *tapisserie point de la turque* of *façon de la Chine*. Maar hoe dienen omschrijvingen als *cinq tambourets de tapisserie* of *six tambourins couverts de tapisserie à personnage* geïnterpreteerd te worden? Hier kunnen bijkomende gegevens soms hulp bieden, zoals de waardeschattingen van de objecten, de overige inhoud van de boedel, de financiële draagkracht van de bezitter.

⁴⁵ JARRY & DOBRY 1975, p. 11. In de boedelinventaris van de maarschalk de Crevant bevond zich een bedbehangsel in *sergé* waarop een patroon was geborduurd in *bâtons rompus*, evenals zes stroken en een rugbekleding bestemd voor stoelen. GUIFFREY 1899 A, pp. 131, 155.

⁴⁶ Zes stoelen met bekledingen in *point d'Hongrie* waren bijvoorbeeld terug te vinden in de boedel van de kunstschilder Philippe de Champaigne. GUIFFREY 1892, p. 180. Elf stoelen met dit borduurwerk waren in 1681 in het bezit van Jean-Baptiste de Champaigne. IDEM, pp. 201, 205. En ook de kunstschilder Jacques Bailley, *peintre du roi*, had bij zijn dood in 1681 vier vouwstoelen en zes andere stoelen bekleed met dit populaire borduurwerk. GUIFFREY 1896, p. 118.

⁴⁷ JARRY & DOBRY 1975, p. 11.

⁴⁸ GUIFFREY 1899 C, pp. 221-222.

⁴⁹ In de boedelinventaris van kardinaal Mazarin uit 1653 is er sprake van bekledingen in *point de Hongrie* en *façon de coquilles*. DEVILLE 1878-1880, pp. 359 e.v.

⁵⁰ Philippe de Champaigne had bij zijn dood in 1674 een vouwtaboeret en een rustbed bekleed met *tapisserie coquille*. GUIFFREY 1892, p. 180.

⁵¹ JARRY & DOBRY 1975, p. 16. Een *tapissière* is volgens het woordenboek van Furetière 'une fille qu'on prend pour faire des tapisseries à l'aiguille et qui travaille ordinairement à la journée'.

IV.2. De productieplaatsen: Parijs, Beauvais en de Marche

In Frankrijk waren tapisserie zitmeubelbekledingen zeldzaam in de zeventiende eeuw, maar ze bestonden wel. Sommige werden ingevoerd vanuit de Zuidelijke Nederlanden. Een ander deel was van lokale makelij.⁵² Uiterst belangrijk was de voorbeeldfunctie van het Franse koninklijke milieu bij de opkomst, de promotie en de neergang van trends in de binnenhuisinrichting. De voorliefde voor borduurwerk op stramien van twee opeenvolgende koninklijke maîtresses, de dames De Montespan en De Maintenon, liet sporen na in de Franse interieurinrichting in het laatste kwart van de zeventiende eeuw. De patronage van het klooster van Saint-Joseph door Madame de Montespan en de oprichting van de school van Saint-Cyr in 1684 op initiatief van Madame de Maintenon, in het voor dit doel gerestaureerde kasteel van Noisy bij Versailles, zorgde voor een promotie van dit borduurwerk.⁵³ Het Franse borduurwerk uit de kloosterorden van de Urselinen, Karmelietessen en Visitandines was vermaard tot over de rijksgrenzen. Het is bijgevolg niet verwonderlijk dat zulke geborduurde meubelbekledingen ook terug te vinden waren bij de Franse elite. Wellicht beconcurrerde dit borduurwerk de tapisserie bekledingen, maakte hen in zekere zin overbodig, en onderdrukte de vraag er naar. Samen met de toch wel zwakke positie van het tapisserie kussen in de zestiende eeuw en de eerste helft van de zeventiende had dit tot gevolg dat in Frankrijk de weg naar tapisserie zitmeubelbekledingen niet echt was voorbereid. Toen er onder stimulans van de Franse koningen tapisseriemanufacturen werden opgericht, ging de aandacht in deze werkplaatsen in eerste instantie uit naar de productie van wandtapijten. Pas bij het einde van de zeventiende eeuw kwam hierin geleidelijk verandering.

Parijs

Bij het begin van de zeventiende eeuw nam de Franse koning Hendrik IV een aantal maatregelen om de kunsten en de kunstnijverheid te stimuleren. Op de gelijkvloerse verdieping van de *grande galerie* in het Louvre, die de verbinding vormde tussen het oude Louvre en het nieuwe paleis van de Tuilerieën liet de koning een aantal werkplaatsen voor kunstenaars en ambachtsslui installeren. Zo verleende de koning in 1608 een brevet aan Pierre Dupont voor de oprichting van weefgetouwen voor het knopen van tapijten, en in hetzelfde jaar kregen de tapisseriewevers Girard Laurent en Maurice Dubout eveneens een brevet om er weefstoelen op te richten voor het weven van tapisserie. Maurice Dubout had voordien enige tijd de weefgetouwen geleid in het hospitaal van *Saint-Trinité*, gelegen in de *rue Saint-Denis*.⁵⁴ Vooraleer Girard Laurent zich samen met Dubout in het Louvre vestigde, leidde hij sinds 1597 een manufactuur in Parijs, die was opgericht met de steun van Hendrik IV, en gelegen was in het voormalige kwartier van de Jezuiten in Parijs.⁵⁵ Tot 1671 deelden de opvolgers van Laurent en Dubout de weefateliers in *la grande galerie* van het Louvre.⁵⁶ Het atelier werd gesteund door de koning onder de vorm van bestellingen en privileges zoals gratis logement,

⁵² Thomson spreekt bijvoorbeeld van meubeltapisserieën die vervaardigd werden in het weefatelier van Claude en Antoine Lapiere in Bordeaux. Claude Lapiere was een tapisseriewever afkomstig uit Parijs die tussen 1632 en 1639 tapisserieën weefde voor de hertog d'Epemont in zijn kasteel te Cadillac bij Bordeaux. In Parijs had Claude Lapiere een tijdje een werkplaats geleid die werkzaam was voor François Vander Plancken en Marc Coomans. De aard van de meubeltapisserieën vermeldde Thomson niet. Of het hier stoelbekledingen betrof, is niet geweten, maar niet uitgesloten. THOMSON 1930, p. 420.

⁵³ Behalve onderricht in godsdienst, Frans, rekenkunde, geschiedenis en muziek kregen de adellijke jongedames in Saint-Cyr borduurlessen. Hiervoor werden vermaarde Parijse borduurwerkers aangetrokken, zoals Lherminot en De Reynes, bijgestaan door een aantal assistenten. JARRY & DOBRY 1975, p. 14.

⁵⁴ Het hospitaal werd in 1551 met de koninklijke steun van Hendrik II opgericht en ingericht als een weeshuis waar de kinderen een stiel konden leren, onder meer het weven van tapisserie. GUIFFREY 1892 A, p. 45. Over de tapisserieën die er werden geweven is weinig geweten. Momenteel werden er geen sporen teruggevonden van het weven van meubeltapisserieën. Voor informatie met betrekking tot de wandtapijten die er werden vervaardigd, wordt verwezen naar het artikel van Jules Guiffrey. GUIFFREY 1892 A.

⁵⁵ GUIFFREY 1892 A, p. 53. Het is weinig waarschijnlijk dat Girard Laurent te identificeren is als de Girard Laurens die reeds in het midden van de zestiende eeuw een weefatelier leidde in Parijs. Wellicht is het een bloedverwant, mogelijk een zoon.

⁵⁶ GUIFFREY 1892 A, pp. 53-54.

vrijstelling van bepaalde belastingen, recht op een pensioen en onderhoud van de leerjongens. Behalve voor de koning mochten de wevers ook opdrachten uitvoeren voor privé-personen.⁵⁷

De koning moedigde de productie van tapisserie op het Franse grondgebied verder aan door het aantrekken van Vlaamse wevers.⁵⁸ In 1601 arriveerden de Vlaamse wevers Frans Vander Plancken en Marc Coomans in Parijs. Ze waren respectievelijk afkomstig uit Oudenaarde en Antwerpen. Aanvankelijk vestigden ze zich in enkele bijgebouwen van het *hôtel des Tournelles*, gelegen aan de *place Royale*.⁵⁹ Rond 1603 installeerden beide wevers zich op de *vieux marché aux chevaux*, in de *faubourg Saint-Marcel*, gelegen op de linkeroever van de Seine. Ze betrokken een huis niet ver van het *hôtel des Gobelins*, een gebouwencomplex waarin zich de vermaarde zijdeververijen van de familie Gobelins bevonden.⁶⁰ In 1607 werd hen een patent en privileges voor de duur van vijftien jaar verleend. Op 18 april 1625 zou dit patent verlengd worden voor een volgende termijn van acht jaren.⁶¹ Ten tijde van het patent van 1607 beschikten beide wevers over 60 weefgetouwen. Een groot deel van de wevers in de werkplaatsen van Coomans en Vander Plancken waren Vlamingen. De ateliers waren niet alle gevestigd in hetzelfde gebouw, maar lagen verspreid in de buurt. De meeste bevonden zich in de *rue des Gobelins*. Wanneer in 1627 Frans Vander Plancken kwam te overlijden, werd een inventaris aangelegd van zijn bezittingen in het *hôtel des Cannayes*, het gebouw dat hij bewoonde en waarin de belangrijkste weefateliers waren gevestigd, en van de wandtapijten die op dat ogenblik voor hem op de getouwen lagen bij de ateliers in de buurt. In het *hôtel des Cannayes* bevonden zich de opslagplaats van de afgewerkte wandtapijten, de ververij en vier ateliers, namelijk de *boutique d'or*, de *boutique neuve*, de *boutique de haulte lyce*, en de *boutique* van Pierre Besnard. In de *rue des Gobelins* waren volgende werkplaatsen gevestigd: de *boutique* van Jean de la Croix, de *boutique* van Adrian de Welde, de *boutique* van Robert Alleaume en de *boutique* van Josse de la Hoecque. In de *rue Mouffetard* lag de werkplaats van Claude Lapierre, en bij de poort van *Saint-Bernard* lag het atelier van Paul Frooesme.⁶² Al deze wevers werkten in opdracht van Coomans en Vander Plancken. In totaal waren er in 1627 over de verschillende werkplaatsen 56 weefgetouwen in werking. De meeste stonden in de ateliers van het *hôtel des Cannayes*, namelijk 42. Uit de inventaris valt af te leiden dat alle weefgetouwen op dat ogenblik gebruikt werden voor het weven van wandtapijten. Er werden op de getouwen en in de opslagplaats 274 wandtapijten opgetekend, goed voor een totale waarde van 270.000 livres.⁶³ Niet alle wandtapijten waren van de fijnste kwaliteit, er waren merkbare verschillen. Mogelijk waren ook niet alle tapijten in Parijs geweven, maar werden er reeksen uit Vlaanderen geïmporteerd. Er bestaan sporen van handelscontacten van Vander Plancken en Coomans met wevers in Oudenaarde.⁶⁴ Behalve de werkplaatsen in Parijs, beschikten Coomans en Vander Plancken over tapisserieweverijen in Tours, Calais en Amiens. Hun oprichting dateerde respectievelijk van 1613, 1614 en 1615-16.⁶⁵

Met de dood van de medeoprichter Frans Vander Plancken leek een breuk in het partnerschap te zijn ontstaan. Circa 1627-1628 scheidden de wegen van beide weversfamilies. Kort hierna richtte Raphaël Vander Plancken een nieuw atelier op in de *rue de la Chaise*, in de *faubourg Saint-Germain*.⁶⁶ De afstammelingen van Marc Coomans bleven in de *faubourg Saint-Marcel* tot bij de stopzetting van het bedrijf in 1662.⁶⁷ In 1633 gaf Marc Coomans de leiding van de weverij over aan zijn zoon Charles Coomans die reeds het daaropvolgende jaar kwam te overlijden. Hij werd opgevolgd door zijn broer

⁵⁷ GUIFFREY 1892 A, p. 57.

⁵⁸ In 1601 trok de Franse koning, Hendrik IV een zekere François Verrier of Vessier aan om zich te komen vestigen in Frankrijk met een aantal collega-wevers. Mogelijk kwamen Frans Vander Plancken en Marc Coomans samen met deze François Verrier naar Frankrijk. Rond de aankomst van Verrier ontbreekt elk spoor. GUIFFREY 1892 A, p. 74.

⁵⁹ Er bestond een ambitieus plan om rond de nieuwe *Place royale* de kunstmanufacturen te centraliseren. Maar dit plan moet reeds kort na het ontstaan er van zijn afgevoerd. GUIFFREY 1886, p. 296.

⁶⁰ De ververij was opgericht door de familie Gobelins, wellicht bij het einde van de veertiende eeuw. GUIFFREY 1886, p. 296.

⁶¹ GUIFFREY 1886, p. 297.

⁶² GUIFFREY 1892 A, pp. 86, 89-91.

⁶³ GUIFFREY 1892 A, p. 97.

⁶⁴ VANWELDEN 1999, p. 81.

⁶⁵ GUIFFREY 1892 A, pp. 83, 95.

⁶⁶ GUIFFREY 1892 A, p. 105.

⁶⁷ VANWELDEN 1999, p. 80; en GUIFFREY 1892 A, p. 105.

Alexander tot in 1650, het jaar van diens dood. Hierna zou Hippolyte Coomans, eigenlijk De Comans, heer van Sourdes, de activiteiten nog enkele jaren verder zetten.⁶⁸

De werkplaats van Raphaël Vander Plancken groeide uit tot een aanzienlijk bedrijf. Rond het midden van de zeventiende eeuw waren er in de weefateliers tussen de 100 en 200 werknemers actief, leerjongens, gezellen en meesters. Op een bepaald ogenblik was er zelfs sprake van 300 werknemers.⁶⁹ In 1661 kwam de echtgenote van Raphaël Vander Plancken te overlijden en diende er een inventaris van de eigendommen aangelegd te worden. Uit die boedelinventaris bleek dat de manufactuur in de *faubourg Saint-Germain* beschikte over een eigen ververij en dat er in de werkplaatsen 60 weefgetouwen stonden opgesteld, zowel grote als kleine.⁷⁰ Op de getouwen en in de opslagplaatsen lagen enkel wandtapijten. Toch is het niet uitgesloten dat uitzonderlijk meubeltapisserieën werden geweven. Tussen de bezittingen van het echtpaar Vander Plancken bevonden zich niet enkel stoelbekledingen in *tapisserie de laine à fleurs, fait à l'aiguille*, maar ook *un tapis, six fonds, neuf dossiers et six bras, le tout de tapisserie de haute lisse à fleurs, prisez ensemble 250 livres*.⁷¹

De tapisserieweverijen van Coomans en van Vander Plancken, en van de *grande galerie* in het Louvre waren niet de enige in Parijs. Interessant om te vermelden is ook een ander atelier geleid door Pierre en Jean Lefèvre, tapisseriewevers. In 1655 kregen zij van de koning een brevet voor een werkplaats in de Tuilerieën nadat zij reeds gedurende ongeveer vijf jaar tapisserieën hadden geweven, zowel voor de koning als voor een privé-cliëntèle.⁷²

In juni 1662 kocht minister Colbert de gebouwen van het *hôtel des Gobelins* van de heer Leleu om er de wevers van het voormalige weefatelier van Maincy in te huisvesten.⁷³ Dit betekende het feitelijke begin van de manufactuur van de Gobelins. De officiële start dateerde pas uit 1667 met de afkondiging van het koninklijke edict ter oprichting van de *Manufacture royale des Meubles de la Couronne*.⁷⁴ Met de oprichting van de Gobelins werd de tapisserienijverheid in de Franse hoofdstad gecentraliseerd. Behalve de wevers van het atelier van Maincy werden ook de wevers uit het voormalige atelier van Raphaël Vander Plancken in de Gobelins tewerkgesteld. Wellicht werden ook de wevers uit de werkplaats in het Louvre, na haar liquidatie rond 1671, in het nieuwe weefatelier opgenomen. Aanvankelijk werden in de Gobelins niet enkel tapisserieën geweven, maar waren er ook andere kunstambachten gevestigd zoals meubelmakers, zilversmeden en borduurwerkers. Het grootste deel van de productie was bestemd voor de koning, maar er mocht ook worden geproduceerd voor een privaat cliëntèle. De koninklijke opdrachten genoten niettemin voorrang. De vroege productie van de tapisserieateliers in de Gobelins, bestemd voor de koning, bestond uitsluitend uit wandtapijten. Over de productie voor de privé-cliëntèle bestaat veel minder duidelijkheid. Hiervan is geen of nauwelijks archiefmateriaal voorhanden. De kans is evenwel klein dat in de beginfase er een beduidende productie was van meubeltapisserieën.

De manufactuur ressorteerde onder de bevoegdheid van de administratie van de *Bâtiments du Roi*. Aan het hoofd hiervan stond een surintendant. De dagelijkse leiding van de Gobelins lag in de handen van een directeur. De directeur hield toezicht op alle ateliers, waaronder de tapisserieweverijen. De tapisserieateliers waren in handen van zelfstandige weverondernemers die eigen kapitaal investeerden. Dit verklaarde mee waarom ze, behalve voor de koning, ook voor een privé-cliëntèle mochten weven. De grondstoffen zoals wol, zijde, goud- en zilverdraad werden echter

⁶⁸ De adellijke titel en de *seigneurie* werden reeds aan Marc Coomans verleend.

⁶⁹ GUIFFREY 1892 A, pp. 120, 132.

⁷⁰ GUIFFREY 1892 A, pp. 146-147.

⁷¹ GUIFFREY 1892 A, p. 144.

⁷² GUIFFREY 1879, p. 245.

⁷³ Rond 1650 had Nicolas Fouquet, *Surintendant des Finances*, een aantal Brabantse en Franse tapisseriewevers aangetrokken en hen ondergebracht in het dorpje Maincy, bij zijn in aanbouw zijnde kasteel te Vaux-le-Vicomte. Een aantal Brabantse wevers was afkomstig uit Brussel, nog een aantal uit Edingen. Het weefatelier vervaardigde er de tapisserieën bestemd voor het kasteel van Vaux, en stond onder de artistieke leiding van Charles Le Brun. Met de confiscatie van Fouquets eigendommen naar aanleiding van diens veroordeling voor het verduisteren van staatsgelden, kwam al het personeel van Fouquet, ook de wevers van Maincy, in dienst van de koning. De wevers werden hierop naar Parijs overgebracht. GUIFFREY 1886, p. 307.

⁷⁴ FENAILLE 1903, dl. I, p. VII.

door de Kroon verschaft.⁷⁵ In 1667 bestonden er binnen de Gobelins drie ateliers met weefgetouwen in hoge schering en twee ateliers met weefgetouwen in lage schering.⁷⁶

Doordat het overgrote deel van de productie bestemd was voor de koning, werd de prijs die per vierkante el werd betaald op voorhand vastgelegd, en dit nadat de prijs van de grondstoffen hiervan in mindering was gebracht. Aanvankelijk werden de wevers betaald per geweven vierkante el. Hierbij werd de Franse el gebruikt die 119 cm bedroeg. Nadien gebeurde de betaling per *bâton de France*, waarbij één vierkante meter zestien *bâtons* bevatte.⁷⁷ De wevers in lage schering ontvingen een lagere vergoeding per *bâton* omdat hun manier van werken eenvoudiger en sneller was. Ook bestonden er betalingsverschillen tussen de verschillende weefspecialiteiten: het weven van gezichten werd het duurst betaald, gevolgd door andere naakte lichaamsdelen. Hierna kwamen de andere motieven met verschillen tussen moeilijke en gemakkelijke boorden, tussen grote en kleine bloemen, tussen landschappen en planten en draperieën.⁷⁸ Vooraleer men begon te weven werden de verschillende onderdelen van de tapisserieën grondig opgemeten volgens de aard van de motieven en werd op deze wijze de uiteindelijke prijs vastgesteld. Elke drie maanden werden de tapisserieën op de getouwen opgemeten en werd zodoende bepaald hoeveel aan de wevers diende te worden betaald.⁷⁹

De wol werd per baal via Calais vanuit Engeland ingevoerd, waarna ze in Noord-Frankrijk, in de streek van Amiens werd gesponnen. De prijs bedroeg bij het einde van de zeventiende eeuw gemiddeld 55 *sols* per *livre*.⁸⁰ De wolgarans werden geleverd in de ververij van de manufactuur. De kettingdraden waren dikker dan de garens voor de inslagen en waren ongeverfd. Hun prijs schommelde rond één *écu* voor een *livre*. De zijde werd aangevoerd vanuit Lyon en was aanvankelijk reeds geleverd. In 1688 werd echter het plan opgevat om ook de zijdegarens in de manufactuur zelf te verven.⁸¹ De prijs van de geverfde garens varieerde naargelang de kleur. Het duurste was het zijdegaren *de ponceau*, met de hoogrode kleur van klaprozen, dat 38 *livres* per baal kostte. Het werd voorafgegaan door *cramosie*, karmozijnrood, met 18 *livres* en grenadine met 14 *livres*. Een baal zijdegaren woog 16 ons, circa een halve kilo.⁸² De andere kleuren waren een pak goedkoper en kostten één *livre* per baal van 16 ons.⁸³ Rond 1690 waren in de weefateliers van de Gobelins ongeveer 250 arbeidskrachten tewerkgesteld, waarvan 67 in het atelier van Jean Jans. Een groot aantal waren Vlamingen. Een lijst uit 1693 gaf de namen van de werknemers en hun bijzonderheden.⁸⁴

Beauvais

Enkele jaren na de officieuze start van de manufactuur van de Gobelins te Parijs werd in het stadje Beauvais, in het departement van de Oise, met de steun van Lodewijk XIV een andere tapisseriewerkplaats opgericht. Op 5 augustus 1664 tekende de koning in het kasteel te Vincennes het patent ter oprichting van de manufactuur van Beauvais dat werd toegekend aan Louis Hinart. Hinart was een tapisseriehandelaar en ondernemer uit Parijs met een zaak in de *rue de Richelieu*, en was oorspronkelijk afkomstig uit Beauvais. Wellicht stuurde hij aan op de vestiging van de nieuwe werkplaats in zijn geboortestad. Beauvais kende een oude traditie in het weven van wollen stoffen, was de centrale marktplaats voor de regionale weef- en kantnijverheid, en lag op de weg naar Vlaanderen. Dit laatste was niet onbelangrijk. De tapisserieën die Hinart in Parijs te koop aanbood, werden vervaardigd in Aubusson en Felletin, maar ook in Vlaanderen. In Oudenaarde werkten een

⁷⁵ COURAL 1989, p. 15.

⁷⁶ Voor een overzicht van de surintendants, directeurs en weverondernemers van bij de oprichting tot aan het einde van de achttiende eeuw, zie bijlage V.

⁷⁷ COURAL 1989, p. 15.

⁷⁸ COURAL 1989, p. 15. Zie ook bijlage IV.

⁷⁹ LACORDAIRE 1853, p. 65.

⁸⁰ LACORDAIRE 1853, p. 67.

⁸¹ LACORDAIRE 1853, p. 67.

⁸² Eén *livre* was gelijk aan 458,9 gram. DOURSTHER 1965, p. 221.

⁸³ In 1946 publiceerde Lucien Reverd een uitgebreid artikel waarin de verschillende kleurstoffen werden toegelicht die voor de garens in de Gobelins werden toegepast. Zie hiervoor REVERD 1946.

⁸⁴ LACORDAIRE 1853, pp. 67-68.

400-tal wevers in zijn opdracht.⁸⁵ De handelspolitiek van minister Colbert die er onder meer op gericht was de kunstnijverheid in Frankrijk te promoten en de invoer van zulke producten te bemoeilijken, noopte hem ertoe een deel van zijn weefactiviteiten vanuit Vlaanderen naar Frankrijk te verplaatsen.

In tegenstelling tot de weefateliers in de Gobelins, die waren gegrondvest op de fundamenteën van de lokale weefnijverheid, diende de manufactuur in Beauvais zo goed als van nul te beginnen. De nieuwe werkplaats genoot verschillende privileges en werd financieel op weg geholpen door de koning. Behalve de tussenkomst van tweederde in de aankoopprijs van de terreinen en de gebouwen werd de manufactuur een lening toegestaan van 30.000 *livres* voor de aankoop van grondstoffen. Verder kwam de koning tussen in de lonen. Zo werd voor iedere wever die van buiten de landsgrenzen werd aangetrokken een premie betaald van 20 *livres* en voor de opleiding van nieuwe wevers werd 30 *livres* betaald. De opleiding duurde zes jaar, gevolgd door twee jaren als gezelschap, om uiteindelijk tot het meesterschap te worden toegelaten. De buitenlandse werkkrachten kregen na acht jaar automatisch de Franse nationaliteit zonder hiervoor administratieve stappen te hoeven ondernemen of belastingen te betalen. Verder genoot de manufactuur vrijstelling van belastingen en rechten op het vervoer van wol en verfstoffen, en op het transport van afgewerkte producten in Frankrijk. Behalve de wevers werden ververs, schilders, brouwers en bakkers aangetrokken. De nieuwe gemeenschap vestigde zich niet ver van de rivier de Thérain, in de buurt van de parochie van Sint-Thomas. Er waren aanvankelijk vijf ateliers die de namen kregen van *Saint-Pierre*, *Saint-Martin*, *Saint-Denis*, *Saint-Hilaire* en *Saints-Innocents*.⁸⁶ Vanaf het eerste jaar diende er volgens het koninklijke brevet 100 wevers in de ateliers tewerk te worden gesteld, zowel Fransen, onder meer uit Parijs, als buitenlanders, aangetrokken uit Vlaanderen en Brabant. Er waren wevers uit Antwerpen, Brussel, Oudenaarde, Doornik en Rijsel.⁸⁷ Het jaar na de oprichting, in 1665 waren er in de manufactuur 127 Vlamingen aan het werk. De jaren nadien verminderde hun aantal, maar tot 1673 waren er tussen de 23 en 103 wevers van Vlaamse oorsprong.⁸⁸ De tapisserieën in de manufactuur van Beauvais werden gemeten volgens de Vlaamse el die 69,7 cm bedroeg, en dit in tegenstelling tot de Gobelins waar de Franse el werd gehanteerd (cf. supra). Maar net als in de Gobelins werden de wevers per vierkante *bâton* betaald en bestond er een onderscheid in vergoeding naargelang de aard van het geweven motief waarbij het gelaat en andere vleespartijen de hoogste vergoedingen opleverden.⁸⁹

Ondanks de koninklijke subsidies en gunstmaatregelen was de manufactuur van Beauvais in se een privé-bedrijf en stond Louis Hinart persoonlijk borg voor het lukken of het falen van de onderneming. De winsten van de manufactuur dienden gerealiseerd te worden door de verkoop aan particulieren en enkel goede omzetcijfers zouden het bedrijf draaiende kunnen houden. In tegenstelling tot de weefateliers in de Gobelins die verzekerd waren van koninklijke bestellingen, was de manufactuur in Beauvais in grote mate afhankelijk van de vrije markt, althans in theorie. Colberts oorspronkelijke bedoeling dat in de manufactuur hoogkwalitatieve wandtapijten zouden worden geweven voor een bemiddelde privé-cliëntèle leek niet gerealiseerd te worden. De manufactuur kampte van het begin af met afzetmoeilijkheden, wellicht voor een deel te wijten aan de hoge prijzen. Een zekere Bellinzani, een vertrouweling uit de entourage van wijlen kardinaal Mazarin schreef in 1669 zijn twijfels neer over het voortbestaan van de manufactuur omdat volgens hem *il (Hinart) a toujours voulu et veut encore vendre ses marchandises trop cher*.⁹⁰ De aantrekkelijke en goedkopere Oudenaardse tapijten bleven een belangrijke concurrent. Als ondersteuning werden tientallen wandtapijten uit Beauvais opgekocht door de *Garde-Meuble de la Couronne*. Tussen 1667 en 1683, het jaar van het overlijden van Colbert, werden er 254 wandtapijten aangekocht, goed voor een totaal bedrag van circa 94.666 *livres*. Het waren veelal groenwerktapijten met dieren of kleine figuren.⁹¹ Van het weven van meubelbekledingen in deze periode werden voornamelijk geen sporen teruggevonden.

⁸⁵ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 8, 14, voetnoot 3.

⁸⁶ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 8-10.

⁸⁷ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 10.

⁸⁸ VANWELDEN 1999, p. 81.

⁸⁹ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 10-11.

⁹⁰ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 11.

⁹¹ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 11.

De koninklijke aankopen en de spaarzame private klanten waren echter niet voldoende om de kosten te dekken en de verliezen bij te passen. In 1684 trok Hinart zich terug uit de manufactuur en werd er opgevolgd door Philippe Behagle of Behaegel. Behagle was afkomstig uit Oudenaarde. Hij werd er geboren op 27 juli 1641, in een familie van lakenhandelaren. Op negentienjarige leeftijd vertrok hij naar Parijs waar hij een opleiding als tapisseriewever kreeg in de werkplaats van Coomans, gevestigd in de *faubourg Saint-Marcel*.⁹² In 1672 keerde hij terug naar Oudenaarde om er op vraag van de Franse intendant Talon de plaatselijke tapisserienijverheid bij te staan. Omstreeks 1677 verliet hij die stad echter opnieuw, om na een verblijf in het Franse Matignon en Glatigny, zich op verzoek van Colbert in Doornik te vestigen (cf. supra). In 1683 riep Colbert zijn hulp in om de manufactuur van Beauvais te hervormen. De dood van Colbert zorgde wellicht voor enige vertraging, maar op 21 februari 1684 verleende markies de Louvois, de nieuwe *Surintendant des Bâtiments*, aan Behagle het gebruik van de manufactuur voor een duur van 30 jaar. In het patent van 10 maart werden de privileges van 1664 bevestigd. Behagle bracht met zich de wevers mee die hij voordien in Doornik had tewerkgesteld. Het waren er een 50- of 70-tal. De meningen lopen hierover uiteen.⁹³ Ze vermengden zich met de andere wevers in de manufactuur. In maart 1685 waren er 92 wevers actief, in 1698 110. In 1699 was er een terugval tot 80.⁹⁴

Onder Philippe Behagle werden wellicht de eerste meubeltapisserieën geweven. Of hij zelf hiertoe het initiatief nam, of dat de cliëntèle zich met een vraag voor meubeltapisserieën tot hem richtte is niet duidelijk. In ieder geval diende Behagle vanuit zijn Vlaamse achtergrond vertrouwd te zijn geweest met de productie van zitmeubeltapisserieën. Is het niet uit Oudenaarde, dan moet hij zeker de meubeltapisserieën uit Brussel of Antwerpen gekend hebben. In Frankrijk diende hij echter rekening te houden met de lokale vraag, en die leek zeker bij zijn aankomst nog sterk op wandtapijten gericht te zijn geweest. Bij het einde van de zeventiende eeuw moet er in Frankrijk stilaan een interesse voor tapisserie stoelbekledingen zijn ontstaan. Rond de eeuwwisseling konden de eerste sporen van een regelmatige productie van stoelbekledingen worden teruggevonden.

De Marche: Aubusson, Felletin & Bellegarde

De tapisseriemanufacturen van Aubusson, Felletin en Bellegarde, gelegen in de regio van de Marche en het departement van de Creuse, kenden een bloeiperiode in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Met de afkondiging van het importverbod op Vlaamse en Brabantse wandtapijten door Hendrik IV in 1601, was een segment van het Franse koperspubliek genoodzaakt om zich tot de eigen tapisserienijverheid te wenden. Maar zoals eerder reeds mocht blijken, werd dit verbod herhaaldelijk met de voeten getreden en werden er in Parijs nog steeds wandtapijten uit de Zuidelijke Nederlanden te koop aangeboden. De bloei van de ateliers in de Marche kan wellicht mee verklaard worden door de toenemende belangstelling van de minder gegoede klassen in tapisserie, een evolutie die zich duidelijk begon af te tekenen in de tweede helft van de zestiende eeuw. De manufacturen in de Marche leverden een product voor een prijs die voor een groot deel van het geïnteresseerde koperspubliek betaalbaar was. In tegenstelling tot enkele gesubsidieerde manufacturen in de hoofdstad waren de wevers in de Marche genoodzaakt om hun zaken zelf draaiende te houden zonder bijkomende steun van de centrale overheid. De enige steun die de tapisseriewevers genoten, was de vrijstelling van rechten op transport van hun afgewerkte producten. Dit was niet niks, aangezien het merendeel van de wandtapijten naar Parijs werd vervoerd om daar te worden verkocht. Het privilege op de vervoersrechten werd bekrachtigd in een arrest uit 1620. Het arrest stelde dat *les tapissiers d'Aubusson et lieux circonvoisins étaient maintenus dans l'exemption des droits de douane pour les tapisseries qu'ils feraient transporter à Paris, provenant de leurs manufactures, comme ils en avaient jouie par le passé*.⁹⁵

⁹² VANWELDEN 1999, p. 81; en COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 17.

⁹³ Coural spreekt van een 70-tal wevers, Vanwelden houdt het op een 50-tal. COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 17; en VANWELDEN 1999, p. 81.

⁹⁴ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 14.

⁹⁵ DURET-ROBERT 1970, p. 83.

Het weven van wandtapijten met een goede verhouding van de prijs tot de kwaliteit was de enige manier om hun weverijen draaiende te houden. De wevers uit de Marche boden een product aan dat de beoogde doelgroep kon bekoren en vroegen hiervoor een prijs die binnen het bereik van hun beurs lag. Dat hierbij niet de duurste wol- en zijdegarens, de mooiste patronen en de fijnste weefsels konden geleverd worden, is evident. Maar er waren verschillende kwaliteiten verkrijgbaar. Toch werden de lage kwaliteit van de grondstoffen en de wat mistroostige patronen lange tijd als kenmerkend voor de weefateliers uit de Marche beschouwd. In de loop van de zeventiende eeuw kwam hierop de nodige reactie en werd er gaandeweg gestreefd naar een betere kwaliteit van grondstoffen en patronen. Doorheen hun verdere bestaan zouden de manufactures steeds verschillende kwaliteiten blijven aanbieden zodat een zo breed mogelijke groep van kopers bereikt kon worden.

Net zoals in de manufactures in Parijs, en later in Beauvais, lag in de zeventiende eeuw in Aubusson, Felletin en het naburige Bellegarde, de klemtoon in hoofdzaak op de productie van wandtapijten. Maar er werden nu en dan ook meubeltapisserieën geweven, zij het dat zulke tapisserieën blijkbaar steeds werden gemaakt op bestelling. Meubeltapisserieën voor de vrije markt lijken schaars te zijn geweest. Dat er in de zeventiende eeuw meubeltapisserieën werden geweven, werd eerder bevestigd door de aanwezigheid van de troonhemel in de collectie van de hertog de Meilleraye (cf. supra). Ook meubelbekledingen werden er vervaardigd. Rond 1667 leverden de weverondernemers Gabriel en François Pierron uit Aubusson een set zitmeubelbekledingen voor het parlement van Bretagne in Rennes.⁹⁶ De meubelbekledingen toonden Franse lelies en hermelijnen, wellicht op een effen grond. Samen met de zitmeubelbekledingen werden wandtapijten besteld die zouden worden geweven naar ontwerpen van de Parijse kunstenaar Antoine de Bray.⁹⁷

Rond het midden van de zeventiende eeuw leek de situatie te kenteren en tekende zich een zekere regressie af binnen de tapisserieweverijen van de Marche. De ateliers in Felletin kampten met de grootste moeilijkheden. De centrale overheid werd op de hoogte gebracht. Hierop ondertekende de koning op 30 augustus 1664 een brief waarin de wevers werd voorgesteld om hun grieven kenbaar te maken bij minister Colbert. Zo werd Jacques Bertrand, een weverondernemer uit Aubusson, op 17 oktober 1664 belast met de taak om de situatie bij de koning te gaan toelichten.⁹⁸ Als reden voor de achteruitgang werden de hoge belastingen en de voortdurende passage en huisvesting van soldaten aangegeven. Op het ogenblik van de afvaardiging van Bertrand waren er in Aubusson en in de aangrenzende *faubourgs* tussen de 1.500 en 1.600 mensen in de tapisserienijverheid actief.⁹⁹ Het daaropvolgende jaar stemde een assemblee van weverondernemers en zelfstandige meesterwevers voor een nieuw reglement voor de lokale tapisserieweverij, dat bij koninklijk patent werd gehomologeerd. Bovendien verleende Lodewijk XIV bij die gelegenheid de weverijen de eretitel van koninklijke manufactuur. Met de koninklijke afkondiging werd aan de tapisseriewevers eveneens een verver en een patroonontwerper beloofd.¹⁰⁰ Maar de koning zou die belofte niet nakomen. Noch een verver, noch een ontwerper zouden naar Aubusson zijn gestuurd.¹⁰¹ Mocht er al geen kunstschilder naar de Marche zijn gezonden, dan nam Colbert de grieven van de weverijen toch wel ter harte. De minister was de weefateliers deels ter wille door voor hen een aantal patronen te laten vervaardigen, en kopieën te laten maken van patronen die oorspronkelijk voor de Gobelins waren bestemd. Zo werd op aanraden van Charles Le Brun, toenmalig directeur van de Gobelins, Isaac Moillon (1614-1673) aangezocht om patronen te maken voor *verdure*-tapisserieën.¹⁰² Volgens een verslag uit 1750 kenmerkte het oeuvre van Moillon zich door een zekere

⁹⁶ THOMSON 1930, p. 435. De namen van beide broers zijn eigenaardig genoeg niet terug te vinden in de uitgebreide lijst van tapisseriewevers en -handelaars, gepubliceerd door Cyprien Pérathon in 1894. PERATHON 1894.

⁹⁷ THOMSON 1930, p. 435. De levensdata van deze kunstenaar zijn niet gekend.

⁹⁸ CASTEL 1876, p. 182.

⁹⁹ CASTEL 1876, p. 182.

¹⁰⁰ DURET-ROBERT 1970, p. 83.

¹⁰¹ DURET-ROBERT 1970, p. 83; CASTEL 1876, p. 244. In een verslag uit 1686 van de heer d'Argouges, intendant van de generaliteit van de Moulins, schreef deze dat noch een schilder, noch een verver naar Aubusson waren gestuurd. CASTEL 1876, p. 195. Sommige bronnen lijken daarentegen toch te spreken over de komst van een patroonschilder (cf. infra).

¹⁰² Moillon staat bekend als een historie- en figureschilder, maar uit eigentijdse documenten blijkt dat hij tevens actief was op het gebied van landschapsschilderkunst. THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 25, p. 22.

vlakheid en grootte van motieven, getuigde het van een elegantie in de uitvoering van de onderscheiden plans en plantengroepen, en was het goed leesbaar. Het werd uitermate geschikt geacht om vertaald te worden in tapisserie. Moillon moet een aantal ontwerpen gemaakt hebben, want volgens hetzelfde verslag kenden de weverijen uit de Marche kort hierna een heropleving en leverden ze *verdures d'une intention et d'une intelligence très imposantes*.¹⁰³ Eveneens zorgde Le Brun ervoor dat een aantal patronen die waren bestemd voor de Gobelins, werden gekopieerd en opgestuurd naar Aubusson, met onder meer een *Geschiedenis van Alexander*. Het is trouwens niet uitgesloten dat Moillon ook effectief ter plaatse werd gestuurd. Volgens het document uit 1750 was het Colberts eerste zorg om de manufactuur een patroonontwerper te geven, onderhouden door de koning: *le premier soin de ce grand Ministre fut d'y établir un peintre (il denommoit Moillon) entretenu par Sa Majesté, pour y ramener la bonne execution, suivant les regles de son art, et sur les desseins et tableaux dont il étoit chargé de fournir les maîtres fabriquans de ville et des fauxbourgs d'Aubusson et de bourg de la Cour*.¹⁰⁴ Bij de dood van Colbert in 1683 verslechterden de zaken, zijn opvolgers lieten de manufactuur aan haar lot over en wanneer de schilder - wellicht werd hier naar Moillon gerefereerd - kwam te overlijden, werd hij niet vervangen.¹⁰⁵ Toch bleef de gunst om tapisseriepatronen uit de Gobelins te laten kopiëren en naar de weverijen te sturen bestaan in de late zeventiende eeuw. In een inventaris uit 1690 van alle patronen aanwezig in de manufactuur van de Gobelins was er sprake van een rubriek *Autres copies, pour Auvergne*. Onder de rubriek ressorteerde een serie met *De Vier Elementen* naar ontwerpen van De Melun, Joseph Yvart (1649-1728) en Michel Ballin (ca. 1619-1706), met vier bijhorende *entrefenêtres* en drie andere *entrefenêtres* waarvan twee naar ontwerpen van Adam Frans Vandermeulen (1632-1690).¹⁰⁶

De lijst met weverondernemers en wevers uit Aubusson die actief waren in de zeventiende eeuw telt honderden namen.¹⁰⁷ Een aantal van hen was afkomstig uit de Zuidelijke Nederlanden en arriveerde in Aubusson rond het midden van de zeventiende eeuw.¹⁰⁸ Na een korte heropleving van de tapijtweefkunst in de jaren 1660-1670 beleefden de ateliers in de Marche een nieuwe crisisperiode in het laatste kwart van de zeventiende eeuw. De herroeping door Lodewijk XIV in 1685 van het edict van Nantes, dat godsdienstvrijheid had verleend, lag deels ten grondslag aan de achteruitgang van de tapisserienijverheid in de Marche. Net als in de Zuidelijke Nederlanden, een eeuw voordien, waren verschillende weverondernemers en wevers hervormingsgezind. Nadat eerst werd geprobeerd om hen met allerlei gunstmaatregelen tot het katholicisme te bekeren, maar zonder succes, werden er repressieve maatregelen genomen. Adelbrieven werden opgeheven, zware belastingen werden opgelegd, de toegang tot vrije beroepen werd hen ontzegd en er vonden vervolgingen plaats. Hierop verkozen sommigen Frankrijk te verlaten.¹⁰⁹ Een aantal gevestigde weversfamilies uit Aubusson emigreerde naar Noord-Europa. Behalve deze emigratie van enkele toonaangevende wevers speelde wellicht ook de annexatie door Frankrijk van bepaalde Vlaamse gebieden in het laatste kwart van de zeventiende eeuw een rol in de achteruitgang van de tapijtnijverheid in de Marche. Tientallen wandtapijtseries uit Oudenaarde, en in mindere mate uit Doornik, kwamen op de Franse markt terecht. De prijskwaliteitverhouding van deze Vlaamse wandtapijten maakten hen tot een geduchte concurrent voor de tapisserieën van de Marche.

¹⁰³ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson, par tous les secours de l'Art dont ils sont susceptibles*, gdateerd 20 februari 1750.

¹⁰⁴ De Bourg de la Cour was een buitenwijk van Aubusson met een specifiek juridisch statuut dat de Kroon toebehoorde.

¹⁰⁵ 'Après la mort de ce ministre, les choses changerent de face. Ses successeurs moins occupés des objets de cette espece, abandonnerent celui ci à lui même. Le peintre de la manufacture mourut et ne fut point remplacé. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson, par tous les secours de l'Art dont ils sont susceptibles*, gdateerd 20 februari 1750. Volgens het kunstenaarslexicon Thieme-Becker was Moillon als patroonschilder in Aubusson actief. Als datum van zijn activiteit werd 1655 vernoemd. Dit zou kunnen betekenen dat Moillon reeds voor de tussenkomst van Colbert enige patronen heeft geleverd. THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 25, p. 22.

¹⁰⁶ GUIFFREY 1892 A, p. 194. De levensdata van De Melun zijn niet gekend.

¹⁰⁷ Zie hiervoor PERATHON 1894.

¹⁰⁸ Cyprien Pérathon vermeldde de namen van Claude Alleaume, Jean Boszt, Jean Boyt, Destoch, Frederik Nicolas, Frederik Perklain, Nicolas Rombauid, vader en zoon, Vicetlosse en Jean Wask.

¹⁰⁹ CASTEL 1876, pp. 198-199.

IV.3. De opkomst van Franse meubeltapisserieën bij het einde van de zeventiende eeuw

Bij het einde van de zeventiende eeuw en tijdens het eerste kwart van de achttiende eeuw was het grootste deel van de geproduceerde meubeltapisserieën in Frankrijk bestemd voor de bekleding van armstoelen, stoelen, taboeretten, zitbanken en haardschermen. Een enkele keer kwam een tafelkleed, een bedgarnituur of een troonhemel voor. Sporen van het weven van kussens en schoorsteenrabatten werden er voor deze periode niet meer gevonden.

IV.3.1. De Parijse ateliers

Met de oprichting van de manufacture van de Gobelins werd een belangrijk deel van de tapisserieproductie in de Franse hoofdstad gecentraliseerd (cf. supra). Maar bij het einde van de zeventiende eeuw bestonden er behalve de koninklijke manufacture nog enkele private tapisserieateliers. Eén ervan werd geleid door Philippe Behagle die sinds 1684 de manufacture van Beauvais van Hinart had overgenomen. Louis Hinart was na zijn afzetting in Beauvais evenmin van het toneel verdwenen. Bij het einde van de zeventiende eeuw bezat hij nog steeds een tapisserieatelier in Parijs.¹¹⁰ Sommige kleinere ateliers in Parijs werden geleid door wevers van de Gobelins die in eigen naam en op eigen risico voor privé-kanten weefopdrachten uitvoerden. Gilles Bacot of Bacor was één van hen. Verscheidene documenten leveren het bewijs dat in zijn privé-atelier bij het begin van de achttiende eeuw meubeltapisserieën werden vervaardigd.

In de bewaarde zeventiende-eeuwse bedrijfsarchieven van de manufacture van de Gobelins zijn geen sporen terug te vinden van een productie van meubeltapisserieën. Dit archiefmateriaal dient echter met de nodige omzichtigheid benaderd te worden. Het is geen uitputtende bron. De documenten geven in de eerste plaats informatie over de officiële productie, met name de tapisserieën die in opdracht van de koning werden geweven. Maar behalve deze koninklijke bestellingen mochten de weverondernemers ook tapisserieën weven voor privé-kanten, tenminste indien hierbij de koninklijke weefopdrachten niet in het gedrang kwamen. Wanneer op een bepaald ogenblik een weefgetouw leeg stond, mocht de weverondernemer van de werkplaats dit getouw gebruiken voor het weven van tapisserieën voor de private markt. En behalve deze officiële productie van de weverondernemers dient er serieus rekening te worden gehouden met de privé-opdrachten die sommige wevers uit de Gobelins in eigen naam uitvoerden.¹¹¹

Omtrent de tapisseriebestellingen die de weverondernemers uitvoerden voor privé-kanten is weinig informatie bewaard gebleven. Memorialen of productieboeken werden voorts nog niet teruggevonden en de kans dat ze überhaupt nog bestaan is klein.¹¹² Informatie rond de private productie dient te worden gezocht in zijdelingse bronnen. Sporadisch geven zij informatie.

Meubeltapisserieën met monogrammen en grotesken

Een belangrijke en ietwat verrassende bron voor de Franse tapisserieproductie in de late zeventiende eeuw is de correspondentie tussen een Zweedse gezant in Frankrijk, Daniël Cronström, en de Zweedse hofarchitect, Nicodemus Tessin de Jonge.¹¹³ Rond 1694 kreeg Tessin het verzoek van

¹¹⁰ Aanvankelijk kreeg Louis Hinart in 1697 de opdracht tot het weven van een serie met *De Daden van Karel XI of Overwinningen van de Koning van Zweden*, maar uiteindelijk wist Philippe Behagle de opdracht binnen te rijden nadat Hinart omwille van zijn schuldenlast gerechtelijk werd vervolgd. COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 24. Na het stilleggen van het atelier van Hinart in Parijs, haalde Behagle een deel van Hinarts wevers in zijn eigen ateliers binnen.

¹¹¹ GÖBEL 1928, p. 196.

¹¹² Met betrekking tot de weverondernemers van de Gobelins werd reeds uitvoerig onderzoek gedaan in de Parijse notariële archieven. Deze archivalische bron bevat ongetwijfeld nog heel wat nuttige informatie, maar de ontsluiting vraagt behalve veel tijd, misschien ook een systematische aanpak door een team van onderzoekers.

¹¹³ Nicodemus Tessin de Jonge was de zoon van de architect Nicodemus Tessin de Oude, architect van de koning van Zweden. Tessin de Jonge ondernam verschillende studiereizen, onder meer naar Italië en Frankrijk waar hij in contact kwam met André Le Nôtre en Jean Bérain. Na zijn terugkeer in Zweden in de loop van 1688 werd hij benoemd tot

de Zweedse edelman, graaf Carl Piper, om diens residentie in te richten.¹¹⁴ Hierop verzocht Tessin Daniël Cronström, met wie hij reeds enige tijd correspondeerde, om hem te helpen bij het zoeken van meubelen, schilderijen en textiel op de Franse markt. Bij de aangekochte meubelen bevonden zich ook verscheidene zitameublementen, waaronder een set bekleed met borduurwerk voor de gravin en een set in tapisserie voor de graaf. De briefwisseling geeft informatie over de keuze, de vervaardiging en het uiterlijk van de bekledingen. Bovendien illustreren de bestellingen op treffende wijze de manier waarop voor de ene of de andere bekleding gekozen werd. Blijkbaar gebeurde dit soms pragmatisch, en werd tijdens het productieproces of zelfs na de voltooiing van bepaalde stukken nog van idee veranderd. Het inrichtingsproject nam verscheidene jaren in beslag.¹¹⁵ De grote lijnen die omtrent de interieurinrichting werden uitgezet in de eerste brieven, bleven behouden, maar de concrete invulling ervan wijzigde in de loop van de tijd wel eens.

Vanaf de eerste brieven was er sprake van de aankoop van tapisserieën voor de aankleding van de persoonlijke vertrekken van graaf en gravin Piper. In een brief van 7 januari 1695, van Cronström aan Tessin, stelde de eerste voor om in de antichambres van de echtelieden wandtapijten op te hangen. Eveneens was het mogelijk om de wandtapijten bij de gravin niet voor haar antichambre, maar voor haar slaapkamer voor te behouden. In Parijs waren op dat ogenblik twee series te koop die volgens Cronström bij uitstek geschikt waren voor de aankleding van beide vertrekken: de *Grotesken*-serie naar ontwerpen van Jean-Baptiste Monnoyer (1634-1699) en de reeks met de *Ports de Mer* naar ontwerpen van De Kerckhove en Campion.¹¹⁶ Beide series werden geweven in de manufactuur van Beauvais.¹¹⁷ De *Grotesken*-serie leende zich bij uitstek voor het aanpassen van de gewenste afmetingen aan de vertrekken, zonder dat de voorstellingen hierbij onrecht werden aangedaan. De wandtapijten konden op maat worden geweven, of bestaande wandtapijten konden op de gewenste maat worden verknipt en van nieuwe boorden worden voorzien, en zelfs bestaande boorden konden aan de op maat geknipte tapijten worden aangebracht.¹¹⁸ Belangrijk is dat Cronström voorstelde om in de kamer waar de wandtapijten werden opgehangen, hetzij in de antichambre, hetzij in de slaapkamer, stoelen met tapisserie of borduurwerk op stramien te plaatsen. In zijn brief luidde het met betrekking tot de slaapkamer van de gravin als volgt: *si l'on y met de la Hautelisse, nous y mettrons des chaises de tapisserie*. De vraag is echter wat hij bedoelde met de term tapisserie. Is het tapisserie in enge betekenis of is het borduurwerk op stramien? Met betrekking tot de slaapkamer is hij duidelijker. Hier schreef hij: *dans la chambre du lit, les chaises de damas ou de hautelisse ou de brocatelle de Venise*. Hier werd dus de mogelijkheid voorzien om de stoelen te laten bekleden met tapisserie. De overweging om tapisserie stoelen te plaatsen wees er alvast op dat bij het einde van de zeventiende eeuw ook in Franse modieuze kringen zulke bekledingen als een volwaardig alternatief werden beschouwd.

De idee om tapisserie stoelbekledingen te nemen voor de slaapkamer kan doen vermoeden dat ook de bekledingen van de stoelen in de antichambre bedoeld waren om te worden uitgevoerd in tapisserie. Maar zo eenvoudig is het niet. Volgens de brief zouden de stoelbekledingen in de antichambre worden vervaardigd naar een ontwerp van Jean I Bérain (1637-1711). Voorlopig leek niets de mogelijkheid van tapisserie uit te sluiten, ware het niet dat wat verder in de brief gesproken werd over een stoelbekleding naar het ontwerp van Bérain die door zijn echtgenote, Louise Marie Drouault, zou worden geborduurd: *Je fais présentement faire une chaise par Mad. Bérain sur le dessein*

architect van de koninklijke bouwwerken. Een van zijn grootste opdrachten was de reconstructie van het koninklijk paleis in Stockholm na de brand in 1697.

¹¹⁴ Carl graaf Piper werd in 1679 door de Zweedse vorst Karel XI in de adelstand verheven. Hij was van Duitse afkomst. Nadat zijn familie een tijdje in Göteborg had verbleven, vestigde ze zich in Zweden. RUVIGNY 1914, p. 1147.

¹¹⁵ Deels was dit te wijten aan de fysieke afstand tussen Zweden en Frankrijk. Elke beslissing of keuze kon enkel via brieven worden besproken of meegedeeld. Dit nam soms weken in beslag. Stalen en ontwerpen dienden te worden opgestuurd en pas na ontvangst kon de volgende stap worden gezet. Misschien verklaarde dit langzame verloop ook voor een deel de wijzigingen die zich in de loop van het project voordeden. De partijen hadden de tijd om over alternatieven na te denken.

¹¹⁶ Over beide kunstenaars is niet veel geweten. In 1677 vestigde Peter II Kerckhove zich in de manufactuur van Beauvais. Hij behoorde tot een oude Oudenaardse familie van tapisseriewevers. Mogelijk legde hij zich hierna toe op het schilderen van ontwerpen. THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 20, p. 168. De informatie aangaande Campion is even summier. Thieme en Becker vermeldden dat hij in 1676 lid was van het Parijse Sint-Lukasgilde. THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 5, p. 474.

¹¹⁷ WEIGERT & HERNMARCK 1964, pp. 64-68; en COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 21.

¹¹⁸ WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 64.

*dernier de son mary, car il n'y a qu'elle qui les puisse d'abord bien exécuter.*¹¹⁹ De bekleding, eens afgewerkt, en het ontwerp ervan, zouden naar Zweden worden opgestuurd. Ondertussen liet Cronström alvast zes stoelbekledingen borduren, die *avec le temps, l'on verra dans quel appartement elles viendront le mieux.*¹²⁰ Wie deze stoelbekledingen zou borduren, werd in de brief niet gezegd. Evenmin is het duidelijk waarom Cronström niet eerst de reactie uit Zweden afwachtte, vooraleer tot de bestelling over te gaan. Hij leek er erg zeker van te zijn geweest dat de geborduurde bekledingen zouden worden geapprecieerd. In Zweden werd inderdaad positief op het voorstel gereageerd. In een brief van 15 april 1695 werd duidelijk dat Tessin voorzag om de geborduurde stoelen te plaatsen in de antichambre van de gravin. Bij de brief werd een verkleind ontwerp van een bekleding voor een stoelrug gevoegd.¹²¹ Tessin liet in een brief, gedateerd 8 mei 1695, aan Cronström weten dat graaf Piper tevreden was met de bekledingen naar Bérain voor de antichambre. In antwoord hierop deelde Cronström in een schrijven van 20 mei aan Tessin mee dat het borduurwerk voor de stoelen van de gravin vorderde en dat elke bekleding uiteindelijk 66 livres zou gaan kosten. Hij probeerde de kostprijs te verzachten door te stellen dat ze bijzonder mooi beloofden te worden.

Uiteindelijk koos graaf Piper ook voor geborduurde stoelbekledingen in zijn antichambre. Wanneer hij tot die keuze kwam, wordt niet duidelijk vanuit de gepubliceerde brieven. Wellicht deed het opgestuurde ontwerp hem hiertoe besluiten. Dat aanvankelijk voor andere bekledingen was gekozen, mocht onrechtstreeks blijken uit de brief van 15 april 1695 waarin expliciet werd gesteld dat Tessin enkel voor de antichambre van de gravin geborduurde stoelen had voorzien.¹²² Begin juni 1695 werd begonnen met het borduurwerk voor de stoelen van de graaf. Als alles volgens plan zou verlopen, waren de acht bekledingen, bestemd voor vier armstoelen en vier stoelen, klaar in de loop van de maand juli waarop ze vervolgens naar Zweden konden worden verstuurd. Ditmaal was de plaats van productie wel bekend. De stoelbekledingen werden gebordurd in de manufactuur van de Gobelins en werden, volgens een brief van 4 juni 1695, gemaakt met Engelse wol.¹²³ Het feit dat de bekledingen in de Gobelins werden gebordurd, maakte de interpretatie van de bronnen er niet makkelijker op. Toch waren de bekledingen voor de antichambre van de graaf wel degelijk bedoeld om uitgevoerd te worden in borduurwerk op stramien en niet in tapisserie. In de Gobelins waren behalve tapisseriewevers immers ook borduurwerkers tewerkgesteld.¹²⁴ In de periode waaruit de bestelling van graaf Piper dateerde, lag de officiële productie in de Gobelins stil. Sinds 1690 had Lodewijk XIV wegens de financiële uitgaven voor voortdurende oorlogsvoering, de ateliers van de Gobelins officieel gesloten. Maar dit nam niet weg dat er nog werd geproduceerd.¹²⁵

Dat de bekledingen voor de antichambre van de graaf in borduurwerk op stramien werden uitgevoerd, werd duidelijk in een brief van 29 juli 1695. In tegenstelling tot wat Cronström in zijn schrijven van begin juni beloofde, waren de bekledingen nog niet klaar in de loop van de maand juli. Daarop liet hij het volgende weten aan Tessin: *Pour les tapisseries des chaises de Mr. Piper et des sofas de Mr. le comte Wrede, on y travaille à force; mais comme cela se fait à l'aiguille et qu'il n'y a qu'une*

¹¹⁹ WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 67.

¹²⁰ WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 67.

¹²¹ De Zweedse gezant merkte verder op dat men het ontwerp in gouache met enige imaginatie diende te benaderen omdat de verf de uiteindelijke kleuren en de glans van de wol en de zijde niet tot hun recht liet komen. WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 73.

¹²² 'Comme vous souhaitez qu'il y ait des chaises de tapisserie dans l'antichambre de Mad., et que vous n'en parlez pas pour aucune des autres pièces, je les dessine pour ladite antichambre et j'en feroy faire le nombre qu'il faudra suivant les mesures du plan'. WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 73.

¹²³ 'Les chaises de Mr. Piper se font aux Gobelins. ... Elles seront toutes de laines d'Angleterre'. WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 82.

¹²⁴ JARRY & DOBRY 1975, p. 14.

¹²⁵ Er lagen verschillende tapisserieën op de getouwen die oorspronkelijk voor de koning waren bestemd maar waarvoor het de weverondernemers was toegelaten om deze te voltooiën en te verkopen aan privé-klanten. In Cronström's brief van 7 januari 1695 maakte hij melding van een serie *portières* die onafgewerkt op de getouwen lagen, en die konden worden aangekocht door de Zweedse koning of graaf Piper. Het was geen enkel probleem om het wapen van de Franse koning te laten vervangen. Een groot deel van het personeel van de Gobelins had midden de jaren 1690 echter op andere plaatsen werk gezocht. Zo was een aantal tapisseriewevers ondertussen tewerkgesteld in de manufactuur van Beauvais. Zij die achtergebleven waren, verzorgden nu privé-bestellingen. WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 66.

*personne qui puisse travailler à chaque morceau, cela va plus lentement.*¹²⁶ Uiteindelijk zou het nog tot het einde van 1695 en het begin van 1696 duren vooraleer een deel van de stoelbekledingen naar Zweden kon worden gezonden. Midden januari 1696 schreef Cronström aan Tessin dat de twee zitbanken voor graaf Wrede waren opgestuurd. De bekledingen voor graaf Piper waren op dat ogenblik nog steeds niet afgewerkt. Als reden hiervoor werd gegeven dat enkele bekledingen opnieuw dienden te worden gemaakt nadat was gebleken dat ze in uitvoering te veel met de andere verschilden. De nieuw geborduurde bekledingen zouden iets goedkoper uitkomen omdat de borduurwerkers ondertussen vertrouwd waren met het patroon.¹²⁷ Enkele maanden verstreken en nog steeds waren de stoelbekledingen niet klaar. Einde april, begin mei schreef Cronström, ondertussen vol schaamte omtrent de buitensporige vertraging die de fabricage van de stoelbekledingen opliep, dat hij het raadzaam achtte om de bekledingen uiteindelijk te laten vervaardigen in tapisserie. Blijkbaar bleven er verschillen in kleur en uitvoering bestaan en stoorde Cronström zich hier ontzettend aan.¹²⁸ In zijn brief de dato 16/26 januari 1696 had hij dit nog als volgt verwoord: *je me propose toujours l'exactitude de l'exécution comme la principale circonstance.*¹²⁹ De verschillen in kleur en uitvoering waren voor Cronström een argument om voor tapisserie te kiezen. In zijn brief aan Tessin de dato 24 april/4 mei 1696 schreef hij : *les chaises sont toutes différentes les unes des autres. ... C'est un des motifs qui m'a obligé d'en faire faire de hautelisse ; on y travaille actuellement.* Uit de laatste zinsnede kan worden afgeleid dat begin mei de stoelbekledingen reeds op de getouwen lagen. Omtrent het uiterlijk, noch de plaats van productie werd er met een woord gerept. Het lijkt het meest voor de hand te liggen dat de bekledingen in Parijs werden geweven. Dit liet Cronström toe om de productie op de voet te volgen. Maar de bekledingen hoefden niet per definitie in de Gobelins of door een wever van de Gobelins te zijn vervaardigd.

Het is daarentegen zeer goed mogelijk dat Cronström hiervoor een beroep deed op Louis Hinart.¹³⁰ Gedurende de tijd dat Louis Hinart directeur was in de manufactuur van Beauvais, leidde hij eveneens een atelier in Parijs. Nadat hij uit zijn functie was onttrokken, bleef hij het Parijse atelier behouden.¹³¹ Het tapisserieatelier telde een twaalfstal weefgetouwen.¹³² In een brief van 23/13 februari 1696 maakte Cronström naar aanleiding van het weven van een reeks voor de Zweedse koning gewag over een tapisserieatelier in Parijs met een hoogwaardige productie en aanvaardbare prijzen. Het betrof ongetwijfeld het atelier van Louis Hinart.¹³³ Een argument dat het vermoeden kan versterken dat Cronström inderdaad bij Hinart de stoelbekledingen liet weven, is de bestelling in 1697 bij deze wever van de serie met *De Daden van Karel XI* naar ontwerpen van Johan Philip Lemke (1631-1711). Het was Cronström die hiervoor Hinart naar voren had geschoven. Hij beschouwde de productie van deze wever nog steeds als *plus parfaite que celle des Gobelins* en bovendien was Hinart

¹²⁶ WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 89. Cronström had ook de opdracht van graaf Wrede gekregen om voor hem twee zitbanken in Parijs aan te kopen.

¹²⁷ 'Les chaises de Mr. Piper sont presque faites mais il en fallu refaire plusieurs qui n'estoient pas entièrement pareilles, cela nous a retardé. ... car des dernières je ne payeroy pas tant de façon que des premières faites, qui ont esté un peu chères et difficiles à exécuter à cause de la nouveauté du dessein, qui n'avoit jamais esté exécuté.' WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 107.

¹²⁸ In het J. Paul Getty Museum te Los Angeles worden twee *bonne-grâces* van een staatsiebed bewaard in borduurwerk op stramien die het probleem van kleur en uitvoering bij borduurwerk treffend illustreren. Niettegenstaande het basisschema van beide stroken hetzelfde is, zijn er grondige kleurverschillen in de onderscheiden onderdelen en worden bijvoorbeeld de schaduwpartijen anders uitgewerkt. Het is duidelijk dat hier verschillende borduurders aan hebben gewerkt. De kritiek van Cronström was waarschijnlijk terecht. Zie voor deze geborduurde panelen BREMER-DAVID 1997, pp. 164-171.

¹²⁹ WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 107.

¹³⁰ John Böttiger schreef in 1898 de productie van de meubelbekledingen van graaf Piper toe aan de manufactuur van Beauvais. Hiervoor verwees hij naar de brief van Cronström aan Tessin, gedateerd 17 januari 1695. De brief van 17 januari 1695 bevat echter geen enkele verwijzing naar de bestelling van een zitameublement. Mijn oprechte dank gaat uit naar Lena Ånimmer, Senior Archivist, van het Rijksarchief in Stockholm die zo vriendelijk was een copie van de brief te bezorgen. De brief bevindt zich in het fonds *Tessinsamlingen* onder het referentienummer E 5712. De brief van 17 januari werd samen met de brief van 18 januari 1695 verstuurd. Deze laatste is wel gekend en werd gepubliceerd in WEIGERT & HERNMARCK 1964, pp. 64-68. In tegenstelling tot wat Böttiger uit de correspondentie afleidde, is er in de brieven van 17 en 18 niets dat er op wijst dat de meubelen voor graaf Piper in Beauvais werden geweven.

¹³¹ WEIGERT 1948, p. 160.

¹³² COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 21. Onder meer Madame de Montespan liet bij Hinart een reeks met *Triumphs marins* weven voor haar zoon, de graaf de Toulouse.

¹³³ WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 101, voetnoot 32.

goedkoper.¹³⁴ Omwille van de lovende woorden en de contacten die er bestonden tussen Cronström en Hinart lijkt het aannemelijk dat Cronström de meubeltapisserieën in het Parijse atelier van Hinart liet weven. De bekledingen in tapisserie voor graaf Piper zouden volgens de brief van Cronström van 24 april/ 4 mei 1696 uiteindelijk iets goedkoper uitvallen dan die in borduurwerk omdat de kostprijs niet per stuk maar per geleverde vierkante el werd berekend.¹³⁵ Tessin volgde Cronström in zijn voorstel om de stoelbekledingen in tapisserie te laten uitvoeren en twijfelde er zelfs niet aan dat het eindresultaat uiteindelijk beter zou zijn.¹³⁶

Pas in een schrijven van Cronström gedateerd op 11/21 juni 1697 kwam het uiterlijk van de stoelbekledingen ter sprake. De Zweedse gezant haalde hierin de reden aan waarom er werd gekozen voor een voorstelling met grotesken aansluitend bij de *Grotesken*-serie van Beauvais. Volgens hem lagen stoelbekledingen met voorstellingen van landschapsgezichten, assorterend met de *Ports de Mer*-reeks praktisch moeilijk. Cronström meende dat een patroon voor een stoelbekleding met een landschapszicht niet aan te raden was uit angst voor een overladen compositie, of een excessieve kostprijs te wijten aan de obligate fijnheid van het weefsel.¹³⁷ Een groteskenvoorstelling daarentegen leende zich bij uitstek voor de meubeltapisserieën. Zo konden de motieven makkelijk aan de eisen van het te versieren voorwerp worden aangepast. De grotesken dienden als omkadering voor een centraal motief, het monogram van graaf Piper CP. Dit kon niet uit de brief worden afgeleid, maar mocht blijken uit een latere bestelling van gelijkaardige tapisserieën door Tessin (cf. infra), en wordt bevestigd in de bewaarde tapisserieën van deze set (afb. 45).¹³⁸ Het is niet duidelijk uit de briefwisseling af te leiden of het eerste ontwerp van Bérain voor de geborduurde stoelbekledingen uiteindelijk ook voor de tapisserieën werd gebruikt.¹³⁹ Wel staat vast dat de patronen door de opdrachtgever werden aangedragen. Cronström trad in naam van Tessin op, zorgde voor de

¹³⁴ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 24.

¹³⁵ WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 119.

¹³⁶ WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 131.

¹³⁷ 'il n'y auroit pas moyen d'en faire faire dans le goust des Ports de mers. Jugez bien, il est impossible de mettre un paysage ou veue dans un dossier de chaise, à moins que d'estropier les objets ou faire un travaille d'une finesse et d'une cherté excessive'. WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 171. Dat Cronström de idee voor een patroon met landschapsgezichten van de hand wees, kan er op wijzen dat zulke bekledingen in Frankrijk bij het einde van de zeventiende eeuw nog niet bekend of gangbaar waren. De patronen voor stoelbekledingen met landschappen in een omkadering van bloemen die in 1699 door de Antwerpse tapijthandelaar Nicolas Naulaerts aan de gebroeders Anthoni werd geleverd, waren dus vernieuwend en hoogstwaarschijnlijk Zuid-Nederlands van oorsprong (cf. supra).

¹³⁸ Een zitting wordt bewaard in het *Nationalmuseum* te Stockholm. Ze werd aangekocht op de kunstmarkt in 1933, meer bepaald van Jean Jahnsson tijdens een veiling in the *Svensk-franska konstgalleriet*, gehouden van 26 tot 28 oktober. Inventarisnummer NMK 62/1933. Mijn oprechte dank gaat uit naar Cilla Robach, textielcurator van het *Nationalmuseum*, die zo vriendelijk was mij deze informatie te bezorgen. Twee zittingen en een rug bevonden zich bij het einde van de negentiende eeuw in *Husgeråds-kammaren* en waren onderdeel van de Zweedse Nationale Collectie. BÖTTIGER 1895-1898, dl. 3, p. 68. Drie zittingen en ruggen, gemonteerd op armstoelen, maken vandaag de dag deel uit van de collectie van het *Metropolitan Museum of Art* te New York. Inventarisnummers 14.40.779/14.40.780/14.40. 781. STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 65, pp. 459-460. Het centrale motief van de rugbekleding is een monogram in een geel medaillon met het monogram van graaf Piper in spiegelbeeld CP. Het medaillon is weergegeven tegen een rode baldakijn en onder een boog met hierin een schelpmotief. Onder het medaillon liggen twee gekruiste lauriertwijgen. Onder de twijgen bevindt zich een sokkel. De boog rust op balusters waarrond druivenranken slingeren. Links en rechts van de boog staan twee bloemenvazen. Aan de uiteinden van de boog hangt aan weerszijde een snoer met edelstenen. De balusters staan op sokkels waaraan *lambrequins* zijn opgehangen. Alles bevindt zich tegen een gele achtergrond. Het centrale motief van de zitting bestaat eveneens uit een medaillon met hierin het monogram van graaf Piper, ditmaal tegen een paarse achtergrond. Het medaillon is weergegeven onder een paarse baldakijn met *lambrequins* bovenaan. Onder het medaillon liggen twee kruisende lauriertwijgen. Het baldakijn ligt op een gele achtergrond en wordt omgeven door fijne arabesken en lofwerk in blauw, rood, wit en paars. De tapisserieën werden geweven in wol en zijde.

¹³⁹ In voetnoot 6 van het hoofdstuk met betrekking tot het jaar 1695 in WEIGERT & HERNMARCK werd verwezen naar een geborduurde stoelbekleding die zich in het kasteel van Gripsholm te Zweden zou bevinden en waarvan het patroon sterk verwant was met de tapisseriebekledingen van graaf Piper. Roger-Armand Weigert legde de link met de geborduurde stoelbekledingen waarvan er sprake is in de correspondentie tussen Cronström en Tessin. Zie WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 100, voetnoot 6. In het kasteel Gripsholm is echter geen geborduurde stoelbekleding aanwezig. Wel wordt er een armstoel bewaard met een tapisserie bekleding die sterk verwant is met het patroon van de stoelen van graaf Piper (cf. infra). Wellicht werd er een beoordelingsfout gemaakt. Met dank aan Ursula Sjöberg van de *Kuningla Husgeråds-kammaren*, de Zweedse Koninklijke Verzamelingen, die zo vriendelijk was mee te delen dat in Gripsholm geen zulke geborduurde stoelbekledingen worden bewaard.

contacten met de kunstenaarontwerper en mogelijk ook voor de uitvoering van de patronen. Naar alle waarschijnlijkheid waren de patronen in diens bezit.

Begin juli 1696 waren de tapisserie stoelbekledingen voor graaf Piper klaar. In een brief van 20/10 juli 1696 schreef Cronström aan Tessin: *les 8 chaises de Mr. Piper sont faites et fort jolies*.¹⁴⁰ De houten geraamten waren op dat ogenblik nog niet voltooid. Hierop zou nog enkele maanden dienen gewacht te worden. Maar bij het begin van de herfst waren ook die afgewerkt en in een brief, gedateerd 26/16 oktober 1696, liet Cronström aan Tessin weten dat zowel de geraamten als de bekledingen af waren.¹⁴¹ De kostprijs van de stoelbekledingen is niet gekend.

Bepaalde motieven van de meubelbekledingen voor graaf Piper tonen grote verwantschap met de gelijknamige wandtapijtserie uit de manufactuur van Beauvais. Net als in de wandtapijten werd er gebruik gemaakt van balusterzuilen die een boogvormige constructie ondersteunen. Maar in tegenstelling tot de wandtapijten werd de boog niet gevormd door een begroeide pergola, maar door een gebogen balk met hieronder een schelpmotief. Wel sterk verwant zijn de bloemvazen die naast de boog staan. Maar dit is een motief dat in verschillende prenten met grotesken kan worden teruggevonden (afb. 46). De patronen van de *Grotesken*-serie van Beauvais werden ontworpen door Jean-Baptiste Monnoyer.¹⁴² Monnoyer had zich bij zijn ontwerp in belangrijke mate laten inspireren door het werk van Jean I Bérain. Een gravure van Bérain met dansers en muzikanten op een platform omgeven door grotesken lijkt rechtstreeks aan de grondslag van de wandtapijtenserie te hebben gelegen.¹⁴³ De gravure bevat echter ook een aantal decoratieve motieven die letterlijk in de tapisserie stoelbekledingen zijn terug te vinden. Zo is er het baldakijn waartegen het monogram op de stoelbekledingen is weergegeven, maar in de gravure dient het als achtergrond voor een sculptuur. Het is er opgehangen onder een boog die in de gravure wordt ondersteut door hermen. Identiek zijn de gestileerde bloemen in de balk die bovenaan langsheen de compositie loopt met de bloemen in de gebogen balk op de stoelbekledingen. Ook de slingerende ranken en de arabeskmotieven van het zitvlak zijn in de gravure duidelijk herkenbaar. In een andere gravure van Bérain, ditmaal met chinoiseriemotieven, is de schelp onder een boog prominent aanwezig en draperieën zijn er opgehangen aan de sokkels.¹⁴⁴

¹⁴⁰ WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 136. Over het uiteindelijke aantal stoelen bestond enige onzekerheid. Edith Standen ging er van uit dat er uiteindelijk twaalf stoelbekledingen waren geweven. STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 65, p. 460. Zij baseerde zich hiervoor op een brief van 19 augustus 1695, van Daniël Cronström aan Nicodemus Tessin, waarin er inderdaad sprake is van zes armstoelen en zes stoelen. Zie WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 93. De aantallen in deze brief hadden echter nog steeds betrekking op de stoelen in borduurwerk, nog niet op de stoelen in tapisserie die pas een jaar later zouden worden geweven. Reeds in een brief van 17 juli 1695 wees Tessin erop dat acht stoelen zouden volstaan voor de antichambre van graaf Tessin, maar dat er geen probleem zou zijn, mochten er twaalf besteld zijn. WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 85. Uiteindelijk is er in de brief van 20/10 juli nog slechts sprake van acht stoelen. Wellicht maakte Edith Standen een fout bij het optellen van de bewaarde stoelbekledingen. Zij telde in totaal acht rugbekledingen en negen zittingen. De fout lag bij het aantal bewaarde bekledingen in Zweden. Het *Nationalmuseum* te Stockholm bezit geen vier zittingen en drie rugbekledingen zoals zij meende, maar slechts één zitting. Een rugbekleding bevindt zich nog in kasteel Sövdeborg en twee bekledingen worden bewaard in de koninklijke verzameling in Stockholm. Hierbij gaat mijn oprechte dank uit naar Cilla Robach van het *Nationalmuseum* die me de gegevens omtrent het aantal bewaarde bekledingen en hun bewaarplaats bezorgde.

¹⁴¹ 'Les chaises de Mr. Piper sont aussi prestes tant pour les bois qui sont propres que pour les dessus comme vous savez'. WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 151.

¹⁴² Deze wandtapijtserie kende een enorm succes en werd doorheen de achttiende eeuw nog verschillende malen opnieuw op het getouw gelegd. Ze werd voor het eerst geweven in 1688. In 1696 werd een reeks geweven voor het kasteel van Marly in zes stukken. De graaf de Toulouse bezat een reeks in zeven stukken die was bestemd op te worden opgehangen in het kasteel van Rambouillet. COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 161. Verschillende tientallen wandtapijten zijn bewaard. Voorbeelden zijn terug te vinden in de collecties van het *Metropolitan Museum of Art* in New York en in het Louvre. *Schloss Bruchsal* in Bruchsal, nabij Karlsruhe bezit een uitgebreide reeks.

¹⁴³ WEIGERT 1946, p. 71.

¹⁴⁴ De gravure werd vervaardigd door Jean-François Benard naar een ontwerp van Jean I Bérain, en meet 28,7 bij 42,2 cm. Er wordt een staat bewaard in het prentenkabinet van de *Bibliothèque nationale*, Ed. 65, en in de bibliotheek van het *Musée des Arts décoratifs*, B.75, te Parijs. WEIGERT 1936, dl. 2, p. 91.

Het groteskenmotief was niet nieuw in de tapijtweefkunst. Na het midden van de zestiende eeuw werd het reeds in verschillende Europese tapisserieateliers geweven.¹⁴⁵ De *grotteschi* waren in oorsprong Italiaanse decoratieve motieven die teruggingen op schema's uit de klassieke oudheid. Bij het einde van de vijftiende eeuw werden deze decoratieve schema's ontdekt in onderaardse gewelven in Rome die, zoals later zou blijken, deel uitmaakten van het *Domus Aurea*, het paleis van keizer Nero in het paleizencomplex van het *Palatium* op de *Mons Palatinus*. De vindplaats, ondergronds of in een grot, de *grotto*, verleende de naam aan het decoratieve schema. De hoofdbestanddelen waren fantastische wezentjes en dieren die zich bewogen op feeërieke constructies en in *tempietti*, versierd met draperieën en *lambrequins*. Deze motieven waren met elkaar verbonden door lofwerk, guirlandes of ranke plantenstengels, waarop en waartussen inheemse en exotische dieren zaten en bewogen. Het werd een renaissancemotief bij uitstek dat door het atelier van Rafaël, en in het bijzonder diens leerlingen Giovanni da Udine en Giulio Romano meesterlijk werd beheerst.¹⁴⁶ In de *Logge*, de pauselijke verblijven in het Vaticaan, werden de herontdekte motieven door deze kunstenaars voor het eerst op grote schaal met succes toegepast. De onmiddellijke populariteit van dit schema leidde in Italië in 1530-1535 tot de publicatie van een serie anonieme prenten: de *Leviores et (vt videtvr) ex temporaeneae pictura quas grotteschas vrglo vocant*.¹⁴⁷ Italiaanse kunstenaars die door de Franse koning Frans I van Valois werden aangetrokken, brachten deze renaissance groteskenvormtaal met zich mee. In Fontainebleau werd het geïntroduceerd door Francesco Primaticcio, en er onder meer aangewend in de *Grande Galerie*. Ook in Frankrijk verschenen prentenbundels waaronder die van Domenico del Barbiere, en de drie series van Jacques Androuet du Cerceau, uit 1550, 1562 en 1566.¹⁴⁸

Nadat het groteskenmotief in de eerste helft van de zeventiende eeuw in Frankrijk enigszins aan populariteit had ingeboet, werd het door Jean I Bérain in zijn ontwerpen nieuw leven ingeblazen.¹⁴⁹ In 1674 werd Bérain benoemd tot *Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi*, en volgde in die functie de overleden Henry Gissey op. De *Dessinateur* was nauw verbonden met de dienst van de *Menus-Plaisirs*, voluit het *Département de l'Argenterie et des Menus-Plaisirs et Affaires de la Chambre du Roi*. Deze dienst, wiens bestaan terugging tot de regeerperiode van Frans I, had twee kerntaken. De eerste had betrekking op de gewone uitgaven van de koning, ook wel genoemd '*pour la personne de Sa Majesté*'. De tweede taak was gericht op de buitengewone uitgaven of '*hors la personne de Sa Majesté*'.¹⁵⁰

¹⁴⁵ Een vroeg voorbeeld waren de groteskentapijten die rond 1540 vervaardigd werden in de manufactuur van Fontainebleau. De wandtapijten werden geconcepieerd om een eenheid te vormen met de *grotteschi* in het stucwerk en de geschilderde decoraties van het paleis.

¹⁴⁶ Voor het ontstaan van het groteskenmotief en de geschiedenis van de *Logge*, zie DACOS 1969 en DACOS 1977. Een monografie van Giovanni da Udine is van dezelfde auteur in samenwerking met C. Furlan, zie DACOS & FURLAN 1987. Over de betekenis van het groteskenmotief, zie hiervoor MOREL 1997.

¹⁴⁷ FUHRING 2002, p. 63.

¹⁴⁸ FUHRING 2002, p. 63.

¹⁴⁹ Bérain werd op 28 oktober 1637 in Saint Mihiel in Lotharingen geboren. Zijn vader was een geweerbouwer. Aanvankelijk begaf Jean I Bérain zich op hetzelfde domein. In 1667 werd een prentenbundel onder zijn naam uitgegeven met ontwerpen voor geweursleutels. Enige tijd later werd hij aangezocht om voor het onlangs opgerichte koninklijke *Cabinet des planches gravées*, een aantal gravures te maken van de *Apollo*-galerij in het Louvre. Dit prentenkabinet was in 1664 door minister Colbert opgericht om de daden van de Franse koning op prent vast te leggen teneinde die in het buitenland te laten circuleren ter meerdere glorie van de vorst. '... que tous ces grands exploits devaient être mêlés de divertissements digne du prince, de fêtes, de mascarades, de carrousels et d'autres divertissements semblables et que toutes ces choses devaient être décrites et gravées avec esprit et avec entente pour passer dans les pays étrangers où la manière dont elles sont traitées ne fait guère moins d'honneur que les choses mêmes'. THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 3, p. 364; WEIGERT 1936, dl. I, p. 20.

¹⁵⁰ Onder de eerste categorie ressorteerden de uitgaven voor kleding, linnengoed, juwelen en ook kostuums voor bals, balletten, maskerades, carrousels, tornooien en andere vermakelijkheden. Ook de uitgaven voor de kamer en de garderobe van de *Enfants de France*, viel onder de eerste categorie. Tot de tweede categorie hoorden de uitgaven voor zilverwerk en meubelen ter aankleding van de koninklijke vertrekken en voor bals, balletten, toneelstukken, opera's, maskerades, etc. Hieronder ressorteerden ook de uitgaven voor doopfeesten, kroningen en zalvingen van de vorsten, verjaardagen, huwelijken, uitvaarten, en het *Lit de Justice*. Voor al deze gelegenheden diende de *Dessinateur* ontwerpen te leveren, zowel voor de kostuums die er gedragen werden als voor de decors waarin de ceremonies of de feestelijkheden zich afspeelden. De veelheid aan taken vereiste een ongebreidelde fantasie van de *Dessinateur* die bovendien bestand diende te zijn tegen de hoge eisen van het hof en de tijdsdruk van sommige evenementen. Vanzelfsprekend werd Bérain hiervoor bijgestaan door een schare van medewerkers, maar hij diende nog steeds de werken te superviseren en lag aan de basis van elk nieuw ontwerp. WEIGERT 1936, dl. I, pp. 33, 38.

Het is bijna verwonderlijk dat Bérain naast zijn werk voor het hof nog de tijd vond om ontwerpen te leveren voor privé-klanten zoals graaf Piper. Zijn tussenkomst beperkte zich wellicht tot het schetsen van een basisontwerp, of het schilderen van een klein ontwerp in gouache op papier, dat naderhand door medewerkers op punt werd gesteld en aan de specifieke technische eisen van het te vervaardigen voorwerp werd aangepast.¹⁵¹ Het tapisseriepatroon of een patroon voor een zijdeweefsel, werd ongetwijfeld door derden vervaardigd.¹⁵²

De tapisseriebekledingen voor graaf Piper vielen blijkbaar ook bij Tessin de Jonge in de smaak. Wellicht in de loop van 1697 vroeg de architect aan Cronström om voor zijn huis Slottsbacken een reeks tapisserie stoelbekledingen te bestellen. Ze zouden worden geweven naar hetzelfde patroon als die van graaf Piper. De patronen van graaf Piper kwamen na het voltooiën van de weefsels terug bij Daniël Cronström terecht. Voor de meubeltapisserieën van Tessin kon Cronström echter geen beroep meer doen op het atelier van Louis Hinart. Deze overleed op 1 juni 1697. Traditiegetrouw werd de boedel van een overledene verzegeld tot aan het ogenblik van de vereffening van de schulden en de verdeling en/of verkoop van de erfenis. In een arrest van 7 september 1700 werden de erfgenamen ontheven van het betalen van de achterstallige schuld.¹⁵³ Of er in tussentijd nog werd geweven, lijkt uitgesloten. De directeur van Beauvais, Philippe Behagle, richtte een vraag aan Colbert de Villacerf, de opvolger van Louvois als *Surintendant des Bâtiments*, om de getouwen van Hinart te mogen aankopen, maar zonder positief gevolg.

De kans is reël dat Cronström na Hinarts dood een beroep deed op Behagle voor het vervaardigen van de stoelbekledingen van Tessin. Tenslotte had hij een *Grotesken*-serie in Beauvais gekocht en werd de opdracht voor het weven van *De Daden van Karel XI* na de dood van Hinart aan Behagle toegewezen. Mogelijk werden de stoelbekledingen niet in de eigenlijke manufactuur van Beauvais geweven, maar wel in de Parijse manufactuur van Behagle, net als een belangrijk deel van *De Daden van Karel XI*.¹⁵⁴ Dit liet Cronström toe de uitvoering op de voet te volgen. In een brief de dato 27/17 juni 1698 deelde Cronström de prijs mee. De bekledingen zouden 62 livres het stuk kosten. Begin maart 1699 waren de stoelbekledingen van Tessin klaar en in juni 1699 werden ze naar Zweden verstuurd.¹⁵⁵ Het pakket bevatte zes bekledingen, drie voor stoelen en drie voor armstoelen. De tapisserieën waren grotendeels identiek aan die van graaf Piper, zij het dat ditmaal het monogram van Tessin was ingeweven.¹⁵⁶

In de collectie van het kasteel van Gripsholm in Zweden bevindt zich een armstoel met tapisseriebekleding met een groteskenpatroon dat grotendeels is verwant aan dat van graaf Piper.¹⁵⁷ De bekleding werd geweven in wol, zijde en zilverdraad.¹⁵⁸ Het monogram op het rugvlak is vervangen door een wapenschild, waardoor ook de sokkel verdween die bij de bekleding van graaf Piper het centrale monogram droeg. Het zitvlak is echter in grote mate identiek, zij het dat de laurientwijgen zijn verdwenen en ook het medaillon een andere vorm kreeg. Het compositieschema is echter volledig identiek. John Böttiger schreef deze bekleding met het wapenschild en het

¹⁵¹ WEIGERT 1936, dl. I, p. 105.

¹⁵² Een tapisseriepatroon werd in de weefateliers van de Gobelins en Beauvais uitgewerkt door schilders die hiervoor speciaal waren aangesteld. In kleine tapisserieateliers werd het schilderen van patronen ongetwijfeld uitbesteed of diende de klant het patroon te leveren. In de manufactuur van Beauvais bijvoorbeeld was bij de aanstelling van Philippe Behagle in 1685 één schilder tewerkgesteld. COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 17. Onder het bestuur van Philippe Behagle was de kunstschilder Lepape of Simon III De Pape, behalve voor het schilderen en onderhouden van de patronen, ook verantwoordelijk voor het onderrichten van tekenkunst aan de leerlingen en het uitkiezen van de juiste kleuren voor de wol- en zijdegarens. BADIN 1909, p. 14; en COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 17, 32.

¹⁵³ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 24.

¹⁵⁴ Voor de bestelling van de wandtapijten met *De Daden van Karel XI* en de verdere afhandeling er van, zie COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 21, 24.

¹⁵⁵ WEIGERT & HERNMARCK 1964, pp. 222, 231.

¹⁵⁶ WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 231.

¹⁵⁷ Inventarisnummer HGK 5536. Op de rugbekleding staat centraal het wapen van de Zweedse koningin Hedvig Eleonora, prinses van de Palts en Holstein-Gottorp. Het wapenschild wordt geflankeerd door twee leeuwen en is weergegeven onder een baldakijn dat bovenaan wordt bekroond door een waaiermotief onder een boog die wordt gestut door ranke balusters waarrond druivenranken slingeren. Links en rechts van de boog staat een vaas met hierin bloemen. Het centrale motief van de zitting is een cartouche met de initialen van de koningin tegen een baldakijn met *lambrequins* bovenaan, dat links en rechts wordt opgehouden door lofwerk en wordt omkaderd door bandwerk met acanthusknoppen.

¹⁵⁸ VAHLNE 1986, p. 238. Met dank aan Willemijn Fock die mij deze referentie bezorgde.

monogram van de koningin toe aan de manufactuur van Beauvais.¹⁵⁹ De kans is inderdaad het grootst dat de stoelbekleding werd geweven door Philippe Behagle aangezien aan hem uiteindelijk ook de opdracht voor het weven van *De Daden van Karel XI* werd toevertrouwd. Bij het einde van de zeventiende eeuw, de periode waaruit de bekleding dateert, beschikte Behagle zowel over weefstoelen in de *faubourg Saint-Marcel* te Parijs als in Beauvais. Sluitende argumenten om de bekleding aan de ateliers van Parijs of Beauvais toe te schrijven, zijn er niet. Beide plaatsen komen in aanmerking, al is er een lichte voorkeur voor Parijs omwille van volgende redenen: de productie van de andere meubeltapisserieën in de ateliers van Hinart en de Gobelins, het weven van de wandtapijten voor de Zweedse vorst in Parijs, en de makkelijker kwaliteitscontrole door de Zweedse gezant wegens de fysieke nabijheid van het atelier. Het is evenwel ook mogelijk dat de bekledingen in Behagles manufactuur te Beauvais werden geweven. Rond dezelfde tijd werden er daar eveneens meubelbekledingen gemaakt. Uit de late zeventiende eeuw dateerde bijvoorbeeld een Beauvais ameublement bestaande uit wandtapijten, een tafelkleed en bankbekledingen voor het parlement van Rouen, ter waarde van 5.800 livres.¹⁶⁰

Meubeltapisserieën met een dessin de la Chine

Bij het overlijden van Jean I Bérain in 1711 bevonden zich in zijn boedel twee haardschermen, geweven door Gilles Bacor of Bacor, een wever van de Gobelins. Deze schermen zijn de oudst gedocumenteerde voorbeelden van haardschermen in tapisserie.¹⁶¹ Verder telde de boedel zes tapisserie armstoelen die volgens de inventaris afkomstig waren van de Gobelins.¹⁶² Of de armstoelbekledingen ook door Bacor werden geweven, is uit het document niet af te leiden. Mogelijk waren de bekledingen vervaardigd door een weverondernemer die de opdracht in eigen naam op Gobelins getouwen uitvoerde. In de bewaarde bedrijfsarchieven zijn momenteel geen sporen teruggevonden van een opdracht van Bérain. Bovendien is het niet zeker of de stoelen Bérain ook werkelijk toebehoorden. Van de haardschermen is het immers geweten dat ze bij hem stonden met de bedoeling om te worden verkocht.¹⁶³ Na het overlijden van Bérain zou Bacor een schuldvordering op de nalatenschap plaatsen om deze schermen terug te krijgen. Voor de armstoelen is geen dergelijke vordering gekend.

De wever Gilles Bacor was een telg van een Vlaams geslacht van tapisseriewevers, die zich bij het einde van de zeventiende eeuw in Parijs vestigde nadat hij samen met enkele familieleden een tijdje in de manufactuur van Beauvais had gewerkt. Na aankomst in Parijs trad Gilles Bacor, samen met zijn broers Jean en Philippe en een ander familielid, Cornil, in dienst bij de Gobelins.¹⁶⁴ In 1710 betrok Gilles Bacor een huis in de *rue Mouffetard* bij de Gobelins dat voordien reeds werd bewoond door wevers van de koninklijke manufactuur. Het huis genoot van een reeks gunsten, onder meer de vrijstelling van logies voor troepen. Als uithangbord had het een portret van Lodewijk XIV. Een binnendeur verbond het huis met de koninklijke manufactuur.¹⁶⁵ Omstreeks 1694 waren er enkele weefgetouwen opgesteld die vielen onder de bevoegdheid van Jean Jans, weverondernemer van een atelier in hoge schering. Nadat Gilles Bacor er zijn intrek nam, plaatste hij er weefgetouwen in lage schering.¹⁶⁶ Op deze getouwen werden de haardschermen geweven die zich in 1711 bij Bérain bevonden. De voorstelling op de haardschermen was volgens de boedelinventaris een *dessin de la*

¹⁵⁹ BÖTTIGER 1895-1898, dl. 3, p. 67. Deze toeschrijving bleef behouden in VAHLNE 1986, p. 238.

¹⁶⁰ BADIN 1909, p. 13.

¹⁶¹ Een elementaire versie van het haardscherm bestond reeds sinds de middeleeuwen en werd voor de grote openhaarden geplaatst om de uitgestraalde hitte van het vuur te temperen voor de omstaander. Een voorbeeld van een rieten haardscherm is te zien op een miniatuur met een banket in de aanwezigheid van de hertog de Berry (afb. 6). Sinds ongeveer het tweede kwart van de zeventiende eeuw, werd het samen met het kamerscherm een onderdeel van het intieme kamercomfort. VERLET 1982, p. 307.

¹⁶² GÖBEL 1928, p. 196. Het uiterlijk van de armstoelbekledingen is niet bekend.

¹⁶³ WEIGERT 1949, p. 12.

¹⁶⁴ ANTOINE 1955-1956, p. 47.

¹⁶⁵ GERSPACH 1893, p. 17.

¹⁶⁶ ANTOINE 1955-1956, p. 50.

Chine.¹⁶⁷ Of dit een ontwerp was van Bérain is niet duidelijk, maar is niet uitgesloten. Er bestaan immers ontwerpen met chinoiseriemotieven van Bérain. De chinoiserieën op deze haardschermen zijn de oudste gekende voorbeelden van zulke voorstellingen op meubeltapisserieën. De eerste wandtapijten met chinoiseriemotieven werden in Frankrijk geweven in de manufacture van Beauvais naar ontwerpen van Jean-Baptiste Monnoyer, Jean-Baptiste Blin de Fontenay de Oude (1653-1715) en Guy-Louis Vernansal (1648-1729).¹⁶⁸ De interesse voor de Chinese cultuur kende in Frankrijk een eerste hoogtepunt in het laatste kwart van de zeventiende en bij het begin van de achttiende eeuw. De reisverslagen van Europese handelsreizigers, aangevuld met rapporten van Europese missionarissen openden voor de Europeanen een poort op het Oosten, en bespeelden hun fantasie en fascinatie voor het exotische.¹⁶⁹ De patroonontwerpers voor de eerste *Tenture Chinoise* hebben zich bij de uitwerking van bepaalde motieven duidelijk laten leiden door enkele gepubliceerde reisverslagen en rapporten.¹⁷⁰ In de overname van enkele authentieke motieven sloten de wandtapijten volledig aan bij de eerste golf van chinoiserie die zich ruim situeerde tussen 1650 en 1720 en die in de kunstnijverheid gekenmerkt werd door het kopiëren van Chinese motieven en het imiteren van Chinese producten zoals lakmeubelen en porselein.¹⁷¹

In hoeverre waren de meubeltapisserieën bij Bérain met het beeld van China verwant dat in de eerste *Tenture chinoise* werd voorgehouden? Indien de ontwerpen voor de haardschermen inderdaad van Bérain zouden zijn, was de kans groot dat in de voorstellingen het fantastische element een hoofdrol kreeg. In zijn groteskenontwerpen gebruikte Bérain Chinese motieven zoals pagodes en figuren in samenhang met de motieven die hem eigen waren zoals pergola's, fabelwezens, dieren, arabesken, bloemvazen, guirlandes en lofwerk.¹⁷² In zijn hoedanigheid als *Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi* diende hij onder meer kostuums te tekenen voor maskerades en andere hoffeesten.¹⁷³ Mogelijk bestond het patroon van Bérains meubeltapisserieën uit een basisschema dat terugging op een ontwerp met grotesken waarin Chinese figuren een belangrijke plaats opeisen, gekleed in fantastische kostuums zoals die voorkwamen in de hofmaskerades. In sommige van Bérains

¹⁶⁷ Bij het overlijden van de eerste echtgenote van Gilles Bacor, Jeanne Fontenay, werd een inventaris van de boedel van deze wever aangelegd. Op dat ogenblik bevonden zich tussen de tapisserieën twee kleine *portières* en drie stroken met Chinezen. WEIGERT 1949, p. 11.

¹⁶⁸ De ongedateerde productiestaat van rond 1700 maakte in verband met deze *Tenture chinoise* melding van vier kunstenaarontwerpers. Een document uit 1731 geeft de namen van Vernansal, Monnoyer en Blin de Fontenay. De vierde kunstenaar blijft onbekend. In de laatste jaren van de zeventiende eeuw werd de serie voor het eerst vervaardigd voor de hertog de Maine. In de eerste decennia van de achttiende eeuw werd de reeks herhaalde keren opnieuw geweven. In 1703 lagen er bijvoorbeeld enkele stukken op het getouw voor de graaf de Toulouse. In 1706 was die serie voltooid. Vandaag zijn hiervan zes stuks in het bezit van het *Paul Getty Museum* in Los Angeles. Een grondige studie van de tapijten in de Getty werd gepubliceerd in BREMER-DAVID 1997, pp. 80-97.

¹⁶⁹ In 1665 verscheen in Amsterdam het verslag van Johan Nieuhof, die de eerste Hollandse expeditie vergezelde naar het Chinese keizerlijke hof in Beijing in 1655, onder de titel *Beschrijving van 's Gesandschap der Nederlandsche Oost-Indische Compagnie aen de Grooten Tartarischen Cham, nu Keyser van China*. Reeds in hetzelfde jaar werd er ook een Franse vertaling uitgegeven, *L'Ambassade de la Compagnie hollandaise des Indes orientales dans la Tartarie chinoise et dans l'Empire chinois*. JARRY 1980, p. 175. Bij de tweede Hollandse missie in 1662 was Olfert Dappert aanwezig. Ook hij schreef zijn reisimpressies neer die in Amsterdam werden gepubliceerd in 1670, getiteld *Gedenkwaardig Bedrijf der Nederlandse Oost-Indische Maatschappij, op de kuste en in het keizerrijk van Taising of Sina*. Beide boeken waren tezamen voorzien van meer dan 100 kopergravures en waren gedurende tientallen jaren de bron bij uitstek voor Europese kunstenaars op zoek naar Chinese motieven. Opvallend is dat, hoewel alle platen waren gebaseerd op ooggetuigenverslagen, er bijzonder selectief werd omgesprongen met het aangeboden materiaal. Enkel architecturale elementen en aspecten van het leven van de hoge klassen werden als motief en als thema in de Westerse kunst overgenomen. ULRICH 2003. De wandtapijtserie uit Beauvais was hiervan een schoolvoorbeeld. Aanvullend bij de boeken van Nieuhof en Dappert is de publicatie van de jezuïet Athanasius Kirchner te vermelden, het *China monumentis, qua sacris, qua profanis*, uitgegeven in Amsterdam in 1667. Kirchner was zelf nooit in China geweest, maar schreef dit boek aan de hand van rapporten van jezuïetenmissionarissen. BERGMANS 1991, p. 11.

¹⁷⁰ De wandtapijten werden in detail bestudeerd door Madeleine Jarry. Hiervoor wordt graag doorverwezen naar JARRY 1980. Aanvullend is het artikel van Edith Standen. STANDEN 1976. In beide artikelen wordt onder meer ingegaan op de visuele bronnen van de tapijtreeks, onder meer de illustraties van Nieuhofs boek en Kirchners *China monumentis*.

¹⁷¹ EGDELING 1973, p. 76. Afgezien van deze authentieke motieven, ademen deze wandtapijten in grote mate een ideële sfeer uit. Dit is in grote mate te danken aan de fantasierijke architecturale constructies en accessoires zoals boten, rijtuigen, draagstoelen en andere meubelen, die in sommige wandtapijten de compositie overheersen. Het is alsof het creëren van een sfeer van een exotische, onbekende wereld primeerde boven een authentiek portret van het keizerlijke hof.

¹⁷² EGDELING 1973, p. 77.

¹⁷³ In het laatste kwart van de zeventiende eeuw mochten Chinezen op de hofbals niet ontbreken. Zo ontwierp Bérain in de late zeventiende eeuw ook de decors voor een *collation à la chinoise* van Monsieur, de hertog d'Orléans, in het kasteel van Versailles waarbij de kamers met allerlei *chinoise* elementen waren ingericht. IMPEY 1977, p. 79.

ontwerpen komen zulke figuren voor, bijvoorbeeld in een gravure van Jeremias Wolff naar een ontwerp van Bérain met in het midden een gezeten Chinees (afb. 47).¹⁷⁴ Een ander voorbeeld is een gravure van Jean-François Benard waarin een Oosterse figuur met een dienaar zijn opwachting maakt bij een vorst die centraal troont in de compositie. De figuren zijn weergegeven onder drie bogen die worden ondersteund door kariatiden. Twee kariatiden dragen Oosterse kostuums.¹⁷⁵

Meubeltapisserieën met Flora en met fabels

Slechts gedurende een viertal jaren weefde Gilles Bacor tapisserieën in *Le Grand Louis*, het aanpalende huis bij de Gobelins. Op zaterdag 11 augustus 1714 overleed hij plotseling en werd het huis met de inboedel verzegeld, de weefgetouwen en de voltooid en onvoltooid tapisserieën inclus.¹⁷⁶ De documenten die bij deze gelegenheid werden opgesteld, zoals de boedelinventaris, maar ook een lijst van de schuldeisers, bevatten een reeks waardevolle gegevens omtrent Bacors productie. Bij de schuldeisers bevonden zich onder meer Louis Mériel, een vermaarde zijdehandelaar en zijdeverver, en Jean Poncy en Antoine Corroyer, beide wolhandelaren die respectievelijk nog een bedrag van 218 en 281 *livres* tegoed hadden voor geleverde wol.¹⁷⁷ Bacor maakte gebruik van twee verschillende kwaliteiten kettingdraden. De eerste kwaliteit kostte 4 *livres* per *livre*, de tweede kwaliteit, *plus grosse*, kostte 50 *sols* per *livre*. De wolgarans die gebruikt werden voor de huidpartijen waren het duurst. Hiervoor werd 40 *sols* per *livre* betaald, de prijs van de andere wolgarans bedroeg 35 *sols*. De prijs van de zijdegarens was 14 *livres* per *livre*. De kleine manufactuur beschikte over dertien weefgetouwen, waarvan er tien werkelijk stonden opgesteld. Vier getouwen stonden in een atelier dat de *galerie* werd genoemd, zes bevonden zich in de *petit atelier*. De drie weefgetouwen die niet werden gebruikt, stonden in een opslagplaats. Alle waren waarschijnlijk in lage schering. Niets is geweten omtrent het aantal wevers, gezellen of leerjongens dat er bij Bacor in dienst was, maar met tien weefgetouwen in werking kan worden vermoed dat hun aantal rond de vijftien à twintig heeft geschommeld. Voor de waardeschattingen van de tapisserieën werd een beroep gedaan op de medewerking van Jean Jans en Jean Lefebvre, weverondernemers in hoge schering in de manufactuur van de Gobelins. Behalve een aantal wandtapijten lag er een niet onaardig aantal meubeltapisserieën opgeslagen. Zo bevatte het magazijn drie haardschermen met een voorstelling van *Flora*. Eén haardscherm had een boord en werd geschat op 170 *livres*. De twee andere tapisserieën hadden geen boorden en werden gezamenlijk geschat op 100 *livres*.¹⁷⁸ Behalve de drie haardschermen met *Flora*, waren er nog acht andere haardschermen met voorstellingen van fabels, bloemen en figuren, waarvan de waarde voor elk stuk werd geschat op 50 *livres*. Noch de aard van de fabels, noch de aard van de figuren werd nader omschreven. Alle dertien haardschermen waren in lage schering. Verder waren er nog vier bekledingen voor armstoelen met voorstellingen van fabels, die werden geschat op 80 *livres* per stuk. Van negen kleinere stukken tapisserie, bestemd voor taboeretten werden de voorstellingen niet meegedeeld. Hun gezamenlijke waarde bedroeg 90 *livres*. Tot slot was er in de inventaris nog sprake van *plusieurs morceaux de tapisserie*, zowel voltooid als onvoltooid, bestemd voor stoelen. Hun waarde werd gelijkgesteld met die van vier en een halve armstoel, waarbij de waarde van één armstoel werd geschat op 40 *livres*. Deze prijs, slechts de helft van een armstoel met fabels, doet vermoeden dat de bekledingen voorstellingen hadden met bloemen of ornamenten.

Tussen de patronenlijst werden niet onmiddellijk patronen voor meubeltapisserieën teruggevonden. Mogelijk deed een partij op doek gekleefd papier dienst als meubelpatronen. De omschrijving luidde: *plusieurs morceaux de papiers atachez sur toile, qui ont servy de serans* (sic) et

¹⁷⁴ Het betrof een ontwerp voor een langwerpig paneel. Het ontwerp is gekend via een gegraveerde copie van de Duitser Jeremias Wolff. WEIGERT 1936, dl. 2, p. 81.

¹⁷⁵ WEIGERT 1936, dl. 2, p. 91 (cf supra).

¹⁷⁶ ANTOINE 1955-1956, p. 48.

¹⁷⁷ ANTOINE 1955-1956, p. 49.

¹⁷⁸ ANTOINE 1955-1956, p. 53. Er is enige onduidelijkheid met betrekking tot de term *bordure*. Het lijkt het meest waarschijnlijk dat hiermee inderdaad een gewezen *alentours* wordt bedoeld. De figuur van *Flora* werd, net als in de Gobelins, geweven door een andere wever dan degene die instond voor de boorden. Het was niet ongebruikelijk om het centrale deel en de boorden apart te weven en deze na voltooiing aan elkaar vast te naaien.

autres.¹⁷⁹ Namen van patroonschilders bevatte de boedelinventaris niet. Het motief van Flora, terug te vinden op enkele haardschermen, genoot een zekere populariteit bij het begin van de achttiende eeuw. In de Gobelins werd onder meer een reeks geweven, genaamd *De Triomf van Flora*.¹⁸⁰ In de voormalige collectie Prosper Davillier bevond zich een tapisserie haardschermbekleding met een voorstelling van Flora, die kan gedateerd worden omstreeks 1700 (afb. 48).¹⁸¹ De decoratieve omkadering van het centrale médaillon met hierin Flora en twee putti is geïnspireerd op groteskenprenten van Bérain. Deze bekleding werd wellicht geweven in Parijs, en mogelijk zelfs in het atelier van Bacor. Op hun beurt zijn de meubeltapisserieën met fabels in de magazijnen van Gilles Bacor de oudst gekende voorbeelden met zulke voorstellingen op Franse meubeltapisserieën. Er bestaan enkele meubeltapisserieën met fabels en ornamenten die op stilistische gronden rond 1700-1720 kunnen worden gedateerd. Bij het begin van de twintigste eeuw behoorden enkele van deze meubelbekledingen tot de collectie van Henri de Rothschild. Afwisselend werden de tapisserieën in de vakliteratuur toegeschreven aan de manufactures van Beauvais of de Gobelins.¹⁸² Mogelijk werden ze echter geweven in een privaat Parijs atelier. Vandaag worden er vier armstoelen met zulke bekledingen bewaard in de *Fine Arts Museums of San Francisco*.¹⁸³ Sommige fabelvoorstellingen lijken te

¹⁷⁹ Dient de term *seran* misschien als *escran* gelezen te worden? Het oudfrans voor *écran* is immers *escran*.

¹⁸⁰ JOUBERT, LEFEBURE & BERTRAND 1995, p. 197, 201.

¹⁸¹ Centraal in de bekleding bevindt zich een cartouche met hierin een zittende Flora onder een draperie, met op haar schoot een bloemenkorf. Ze wordt vergezeld van twee putti. Een baldakijn hangt boven de cartouche, aan weerszijden staan gevleugelde kariatiden met bloemkorven op het hoofd. Een masker en een schelpmotief met lofwerk stutten de cartouche onderaan. Bandwerk, schelpmotieven, rozetten en gestileerde acanthusknoppen boorden de compositie af.

¹⁸² In nummer 86 van *Estamille. L'Objet d'Art*, jaargang 1977 werden de bekledingen toegekend aan de Gobelins; in *Apollo*, nummer 114, jaargang 1971 werd de tapisserie onrechtstreeks met de Gobelins verbonden; in nummer 106, jaargang 1960 van *Connaissance des Arts* werd de set toegeschreven aan de manufacture van Beauvais. In 1981 werd dezelfde set in *Connaissance des Arts*, nummer 351, opgenomen in een advertentie van een veiling bij Sotheby's waarin ze werd bestempeld als zijnde geweven in de Gobelins, en zelfs vaak gedateerd als *époque Louis XIV*. De huidige bewaarplaats van de meubeltapisserieën is onbekend. In juni 1981 werden ze te koop aangeboden bij Sotheby's Monaco. Op dat ogenblik behoorden ze tot de collectie van F. Seligman. Enkele jaren voordien werden ze geveild in het *Palais Galliera* te Parijs met de vermelding dat ze behoorden tot de oude verzameling van Henri baron de Rothschild. Op dat ogenblik waren ze echter reeds in het bezit van Seligman die de set aankocht in 1960 en er toen 95.000 FF voor betaalde. Het ameublement bestond uit vier armstoelen en een zitbank. CONNAISSANCE 1960, p. 124.

¹⁸³ De armstoelen zijn een gift van Archer M. Huntington en werden door hem verworven bij een veiling in het Hôtel Drouot te Parijs op 27 april 1903. Ze kwamen uit de voormalige collectie van mevrouw C. Lelong. GRAY BENNETT 1992, pp. 281-282. De getoonde fabels zijn de volgende: op de rug van de eerste armstoel *De Haan en de Parel*, op de zitting de fabel *De Beer en de Bijen*. De tweede armstoel toont op de rug *De Pauw die zich beklagt bij Juno*, en op de zitting *De Adelaar en de Huisjesslak*. De derde armstoel heeft op de rug *De Schildpad en de twee Eenden*, en op de rug opnieuw *De Beer en de bijen*. De vierde armstoel tenslotte toont op de rug *De Aap en de Kat* en op de zitting *De Kikker die zo groot wil zijn als de Os*. Het compositieschema van de rugbekledingen van de armstoelen bestaat uit een centrale voorstelling van een fabel gevat in een krans van bladeren met op regelmatige afstand een bloem. De bladerenkrans staat op een geelmetaal sokkel waartegen een doek hangt met hierop een kleine festoen van bladeren en bloemen. Links en rechts wordt de draperie opgehouden door een krul aan de zijkant van de sokkel. Op de krul zit rechts een papegaai, links een eekhoorn. Deze krul vormt het eindpunt van een acanthusblad dat een fijne balusterzuil ondersteunt waar rond onder meer kamperfoelieeranken slingeren. De rode en gele balusters dragen een koepelvormige pergolaconstructie die de centrale voorstelling bekroont. De lichtgele achtergrond van het centrale tafereel contrasteert met de helblauwe achtergrond aan de buitenkant van de balusters, de zogenaamde *contrefond*. Het compositieschema van de armstoelzittingen is grotendeels dezelfde. De balusterzuiltjes worden er aan de buitenkant bijkomend geflankeerd door een bloemenfestoen. De geelmetaal sokkel is minder hoog en wordt er gedragen door leeuwenklauwen met op de sokkel een rood doek afgeboord met bont. Links en rechts van het centrale tafereel zit een vogel. Ook bovenaan de balusters zitten er nu vogels. De koepelvormige pergolaconstructie is behouden. Het patroon van de bekleding van de armleggers bestaat uit een bloem in rood lofwerk. De basiscompositie van de zitbankbekleding is grotendeels dezelfde als die van de armstoelen, maar er zijn enige verschillen, onder meer te wijten aan het verschil in grootte. Centraal is er nog steeds een krans van bladeren en bloemen met hierin een voorstelling van een fabel. De krans en de fabelvoorstelling zijn echter groter. Hierdoor bleef er minder ruimte over voor de sokkel die minder hoog is dan bij de armstoelen. Het doek is er vervangen door een *lambrequin* met kwasten die links en rechts wordt opgehouden door rood en blauw lofwerk dat naar beide kanten uitloopt en in de hoeken eindigt in een grote krul van acanthus waarop rechts een fazant en links een papegaai en een aapje zitten. Vanuit de krullen vertrekt fijn lofwerk dat langsheen de omtrek van de bekleding loopt en waarop boven vogels staan. Een open geelmetaal koepelvormige pergolastructuur bekroont opnieuw de centrale voorstelling. Links en rechts van de centrale krans lopen bloemenguirlandes die onder meer worden opgehouden door het lofwerk. Festoenen hangen aan de uiterste hoeken van het lofwerk bovenaan. De zitting heeft dezelfde compositie, maar de dieren zijn er vervangen door respectievelijk een eekhoorn rechts en een haan links. De zitbankwangen zijn gevuld met bloemenguirlandes en lofwerk. In deze reeks bestaat er ook een haardscherm. Het compositieschema is identiek met de rug van de armstoel. Zulk haardscherm bevond zich in

zijn geïnspireerd op een zestiende-eeuws Vlaams fabelboek, de *Warachtighe Fabulen* met illustraties van Marcus Gheeraerts (cf. infra). De fabel met de kikker en de os is bijvoorbeeld verwant met de illustratie in Gheeraerts' fabelboek (afbn. 49 en 50). Het compositieschema van één van beide zittingen met *De Beer en de Bijen* is zelfs identiek met dat in de illustratie van Gheeraerts, het andere is er het spiegelbeeld van (afbn. 51 en 52). De eigenlijke patroonschilder is niet gekend. Het fabelmotief ontleend aan de *Fabulae* van de klassieke dichter Aisopos, kende een eeuwenoude traditie in de literatuur en de kunstnijverheid.¹⁸⁴ In de tweede helft van de zeventiende eeuw verschenen in Frankrijk bewerkingen en aanvullingen door de Franse schrijver Jean de La Fontaine. Dit werk zou van bijzonder grote betekenis worden voor de Franse kunstnijverheid in het laatste kwart van de zeventiende eeuw en het overgrote deel van de achttiende eeuw (cf. infra).

Meubelpatronen voor zitbanken geïnspireerd op Don Quichotte

Enkele schaarse archiefbronnen bevatten informatie over Gobelins meubelpatronen die dateren uit de vroege achttiende eeuw. Inlichtingen over de eigenlijke productie of over de klanten voor wie deze tapisserieën werden geweven, geven deze bronnen echter niet. Zo ontving Charles-Antoine Coypel (1694-1752) in 1719 de betaling voor een ontwerp en/of een patroon met de voorstelling van *un Amour ayant en tête l'armet de Mambrin*, een putto met de helm van Mambrino op het hoofd.¹⁸⁵ Dit motief maakte deel uit van een meer omvangrijke serie van ontwerpen met taferelen ontleend aan de ridderroman *Don Quichotte* van de Spaanse schrijver Miguel de Cervantes Saavedra. Vanaf 1714 vervaardigde Charles-Antoine Coypel meerdere patroonontwerpen voor een wandtapijtreeks met scènes uit deze roman die bestemd waren om te worden geweven in de Gobelins.¹⁸⁶ Het patroon met de putto met Mambrino's helm is niet bewaard, maar is gekend door een negentiende-eeuwse heruitgave (afb. 305)(cf. infra).¹⁸⁷ Volgens Maurice Fenaille was het patroon bedoeld, ofwel om deel uit te maken van de decoratieve omkadering van de centrale scène op een wandtapijt, de zogenaamde *alentours*, ofwel om te dienen als bovendeurstuk of soortgelijks, ofwel als model voor een assorterende rugbekleding van een zitbank.¹⁸⁸ Bijkomende gegevens wezen uit dat het ontwerp wel degelijk voor een zitbank was bestemd.

De *Don Quichotte* wandtapijtserie naar Coypel had een innovatief compositieschema dat bestond uit een centraal tafereel, gevat in een overdadige omkadering, en weergegeven tegen een mozaïekgrond.¹⁸⁹ Meer dan de centrale voorstelling eiste deze *alentours* de aandacht op. De *alentours* werd ontworpen door Jean-Baptiste Blin de Fontenay de Oude in samenwerking met Claude III Audran (1658-1734). In 1714 werd Blin de Fontenay hiervoor vergoed met de betaling van 1.100

1971 in de collectie van de heer E. Chappéy en behoorde voordien tot de oude collectie van de graaf Boni de Castellane. APOLLO 1971, p. 120.

¹⁸⁴ Behalve de fabelboeken die van illustraties waren voorzien, werden afzonderlijke fabels ook als motief gebruikt. De boorden van het wandtapijt van Bayeux bijvoorbeeld zijn met fabelvoorstellingen versierd. Ook in de laatmiddeleeuwse tapijtweeffkunst was het fabelmotief terug te vinden. Een voorbeeld is een tapisserie met de voorstelling van *De wolf die de ganzen de passie preekt*. Deze tapisserie bevond zich in 1926 in de verzameling Figdor in Wenen en werd afgebeeld in KURTH 1926, dl. 2, nr. 69.

¹⁸⁵ FENAILLE 1903, dl. 2, p. 173. Charles-Antoine Coypel werd in 1694 in Parijs geboren. Zijn eerste opleiding genoot hij in het atelier van zijn vader, Antoine Coypel. Hij legde zich toe op de historieschilderkunst. In 1715 werd Coypel opgenomen in de Franse *Académie de peinture et de sculpture* met het doek *Jason en Medea*. Zijn werken kenden van bij aanvang succes en werden gunstig onthaald door eigentijdse belangrijke kunstschilders zoals Jean-François de Troy en Nicolas de Largillière. Op 16 januari 1721 werd hij tot directeur van de koninklijke schilderijen- en tekeningenverzamelingen benoemd en werd hij *Premier peintre* van de regent, Philippe hertog d'Orléans. Het daaropvolgende jaar werd hem een verblijf in het Louvre toegewezen. THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 8, pp. 26-27.

¹⁸⁶ Tussen 1714 en 1751 maakte Coypel 28 ontwerpen voor de *Don Quichotte*-reeks.

¹⁸⁷ Centraal in de compositie zit een putto tegen een sokkel en houdt er Mambrinos helm, *de facto* een scheerschotel, boven zijn hoofd. Hij wordt rechts geflankeerd door een schild en een hond, links ligt het borststuk van een harnas met hierin een aap die een lans in zijn rechterpoot houdt. Een leeuwenvel is opgehangen achter de putto. Langsheen de compositie loopt een geprofileerde lijst waarrond bloemenslingers zijn gedraaid en waaraan bovenaan bloemenguirlandes zijn opgehangen.

¹⁸⁸ FENAILLE 1903, dl. 2, p. 173.

¹⁸⁹ Tegen de mozaïekgrond hangen weelderige bloemenkransen, festoenen en trofeeën, lopen arabesken, en liggen harnassen en ander wapentuig. Bovenaan het centrale tafereel bevindt zich een medaillon met hierin een portretbuste in profiel, en onderaan een sokkel met een opschrift dat de centrale scène beschrijft.

livres.¹⁹⁰ Op 15 januari 1717 ontving Audran 650 *livres* voor een ontwerp van boorden voor de serie.¹⁹¹ Een vernieuwde *alentours* werd reeds in 1721-1722 besteld. Het ontwerp ervan was grotendeels schatplichtig aan het eerste. Ditmaal waren de kunstenaarontwerpers Claude III Audran, Jean-Baptiste Blin de Fontenay de Jonge (1688-1730) en François Desportes.¹⁹² In de tweede *alentours* werd de eenvoudige geruite mozaïekfond vervangen door een meer uitgewerkt mozaïekpatroon met cirkels en achthoeken, en werden er dieren toegevoegd. De compositie werd opengetrokken en gaf aan de verschillende motieven meer ruimte. Voor deze tweede *alentours* schilderde Charles-Antoine Coypel twee putti die herinnerden aan het ontwerp met de putto uit 1719, en die bestemd waren om te worden geplaatst boven op de omlijsting van het centrale tafereel.¹⁹³

Een ontwerpschets in gouache en olieverf die aan Charles-Antoine Coypel wordt toegeschreven is in het bezit van het Metropolitan Museum te New York. Het ontwerp is gesigneerd Ant. Coypel, gedateerd 1721, en draagt de opschriften *meuble pour Madame la Regente* en *La maîtresse de Don Quichotte* (afb. 53).¹⁹⁴ Met uitzondering van de handtekening wordt de authenticiteit van de datering en van de opschriften evenwel in twijfel getrokken.¹⁹⁵ Het compositieschema bestaat uit een centraal medaillon met hierin de voorstelling van *Dulcinea die het kaf van het koren scheidt*.¹⁹⁶ Het ontwerp was mogelijk bedoeld om als zitting te assorteren bij de rug met de putto met Mambrino's helm. In de tweede helft van de negentiende eeuw werden beide ontwerpen alvast samen gebruikt. De putto met de helm figureerde op de rug van een zitbank, terwijl het ontwerp met *Dulcinea* gebruikt werd voor de zitting (cf. infra).

In de *Bibliothèque nationale* te Parijs wordt een patroneninventaris bewaard van de manufactuur van de Gobelins die dateert van omstreeks 1735.¹⁹⁷ Hierin is er sprake van het patroon voor een *grand canapé* met rug en zitting van de hand van Coypel die mogelijk overeenstemde met de ontwerpen met *Mambrinos helm* en *Dulcinea*. De afmetingen van de patronen bedroegen volgens de inventaris respectievelijk 7 voet bij 2 voet en 7 duim voor de rug (84 bij 227 cm), en 8 voet bij 3 voet voor de zit (97,5 bij 260 cm). Met een marge van 12 centimeter, zowel in de hoogte als in de breedte, komen deze afmetingen overeen met de *grand canapé de Don Quichotte* die in de jaren 1870, ditmaal in de manufactuur van Beauvais, naar de oude patronen van Coypel werd vervaardigd. De afmetingen van de nieuwe bekledingen naar het patroon met *Mambrinos helm* en *Dulcinea* bedroegen in 1878, 98 bij 250 centimeter voor de rug en 113 bij 272 centimeter voor de zitting.¹⁹⁸ De vergroting van het patroon was mogelijk te wijten aan een bredere boord.

Niettegenstaande de uitgebreide documentatie die er voorhanden is met betrekking tot de vervaardiging van meerdere versies van de *Don Quichotte*-wandtapijtserie, wordt er in geen enkel bewaard archiefdocument van de Gobelins gesproken over de productie van assorterende zitmeubelen.¹⁹⁹ Qua motieven sluit het zitbankontwerp met *Mambrinos helm* en *Dulcinea* het meeste aan bij de tweede *alentours*. De fond was echter, in tegenstelling tot de wandtapijten, niet uitgevoerd

¹⁹⁰ FENAILLE 1903, dl. 2, p. 171.

¹⁹¹ FENAILLE 1903, dl. 2, p. 171. De uitwerking van de boorden met de invoeging van arabesken en cartouches vertoont grote gelijkenissen met de boorden van de wandtapijtserie *Les Mois grotesques à bandes* die Audran ontwierp voor het appartement van de Dauphin in het kasteel van Meudon en die in de Gobelins werd geweven tussen 1709 en 1710.

¹⁹² FENAILLE 1903, dl. 2, p. 172.

¹⁹³ Deze *alentours* werd gebruikt voor de wandtapijten die werden geweven voor de ambassadeur van Spanje, de prins de Campo Florido en voor een serie voor prins Philippe hertog van Parma en Infant van Spanje. Geen van beide wandtapijtseries had assorterende zitmeubelen. Voor meer informatie rond de vervaardiging van beide reeksen zie FENAILLE 1903, dl. 2.

¹⁹⁴ MYERS 1991, p. 49.

¹⁹⁵ MYERS 1991, p. 50.

¹⁹⁶ Het medaillon is weelderig omkransd met bloemen. Onderaan lopen twee ranken lofwerk met in de krullende uitlopers telkens een fakkel. Bovenaan hangen bloemenguirlandes. Ze vullen de ruimte boven het lofwerk en hangen langsheen de zijkant van de compositie naar beneden. In de hoeken liggen wapens, links een degen en een helm, rechts een lans en een andere helm. Rond de compositie loopt een brede geprofileerde lijst waar rond bloemenslingers zijn gedraaid.

¹⁹⁷ FENAILLE 1903, dl. 3, p. 378. *Bibliothèque nationale, Manuscrits, Fonds français n.° 7828*. Het nummer 7828 is een kopie van het manuscript nr. 7827. Beide dragen de namen van Sr. Yvart, *peintre au Gobelins* en Sr. Chastelain. Met oprechte dank aan de heer Gauthier, *Bibliothèque nationale*, Parijs.

¹⁹⁸ Parijs, Arch. Nat., F21 669, BA, Man. Beauv., Ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, *Etat des pièces de tapisseries terminées ou en cours d'exécution qui devront figurer à l'exposition internationale de 1878*.

¹⁹⁹ Voor een uitgebreide toelichting van de verschillende achttiende-eeuwse uitgaven van deze serie zie FENAILLE 1903, dl. 2.

in een mozaïekgrond, maar was effen. Omdat er in de bewaarde bedrijfsarchieven geen sporen werden teruggevonden van een officiële koninklijke opdracht, werd de zitbank in de achttiende eeuw wellicht enkel voor private klanten geweven.

Het *Don Quichotte*-thema was niet lukraak gekozen. De roman van Miguel de Cervantes, geschreven tussen 1600 en 1614, kende in Frankrijk een enorm succes in de late zeventiende eeuw en doorheen de achttiende eeuw (cf. infra). Hij werd in de eerste plaats als ontspanningsliteratuur beschouwd.²⁰⁰ Niet de tragiek van de hoofdfiguur maar het burleske en galante karakter van de roman kreeg de meeste aandacht en werd geïllustreerd in de tapisseriepatronen van Charles-Antoine Coypel, waarin galanterieën en danspartijen een belangrijke plaats innamen. Coypel concipieerde *Don Quichotte* als een ridicule figuur wiens acties er voornamelijk toe leidden de toeschouwer te doen lachen. Hij was een galant personage die opdook in eigentijdse theaterstukken, balletten en maskerades. De tapisserieën dienen in dit licht bekeken te worden.

Zowel Coypels ontwerpen als de eigenlijke wandtapijten kenden een onmiddellijk succes.²⁰¹ Tussen 1723 en 1734 verschenen er gravures naar Coypels ontwerpen. Sommige werden gebruikt als illustraties bij een vertaling van de roman door Filleau de Saint-Martin. In 1738 stelde Bernard Lépicié een gravure naar Coypel tentoon op het jaarlijkse salon.²⁰² De tapijtontwerpen dienden gedurende een halve eeuw als uitgangspunt voor andere kunstenaars die het thema gebruikten.²⁰³

In 1725 ontving Charles-Antoine Coypel van de *Bâtiments du Roi* nog een betaling van 5.300 livres, onder meer voor het schilderen van patronen voor zitbanken. Over de voorstellingen op deze patronen werd echter niets gezegd.²⁰⁴ De geldsom bevatte tevens een vergoeding voor *Don Quichotte*-patronen voor wandtapijten. De eerder vernoemde inventarislijst met patronen van circa 1735, bewaard in de *Bibliothèque nationale*, geeft een weinig bijkomende informatie. In die lijst was er behalve de *grand canapé* immers sprake van twee kleinere zitbanken en een *canapé d'Amour*.²⁰⁵ Mogelijk kunnen de patronen voor de kleine zitbanken en de *canapé d'Amour* geïdentificeerd worden met de betaling uit 1725. De voorstellingen van de kleine zitbanken zijn niet gekend, die van de *canapé d'Amour* wel (afb. 54).²⁰⁶ In het midden van de rug zit een slapende putto tegen een sokkel, geflankeerd door twee vazen met bloemen op lage sokkels. De uitwerking van de putto en de sokkel is dezelfde als op de zitbank met *Mambrinos helm*. De omlijsting is echter verschillend.²⁰⁷ Het patroon van de zitting wordt gedomineerd door twee cartouches. Elke cartouche wordt bekroond door een *maskaron*.²⁰⁸ De patronenlijst bevatte ook twee kleinere ontwerpen met landschappen die in de

²⁰⁰ COMPIEGNE 1977, p. 61.

²⁰¹ Tussen 1717 en 1797 werd de serie in de Gobelins negen maal hernomen met zes verschillende *alentours*, goed voor 240 wandtapijten.

²⁰² COMPIEGNE 1977, pp. 61, 63.

²⁰³ In Beauvais werd er eveneens een wandtapijtserie met *Don Quichotte* geweven die qua concept grondig met die van Coypel verschilde. Voor een grondige studie van deze reeks zie COMPIEGNE 1977. De ontwerpen waren van Charles Natoire (1700-1777). Van dit ontwerp werd er echter maar één serie geweven. Vandaag worden er negen wandtapijten van de oorspronkelijke tien bewaard in het *Musée des Tapisseries* in Aix-en-Provence. COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 163. Het succes van het thema leidde er wellicht toe dat in navolging van de Gobelins ook in Aubusson wandtapijten met taferelen uit de roman van Cervantes werden geweven. Buiten Frankrijk werden er onder meer *Don Quichotte*-tapijten geweven in Oudenaarde en Brussel en in de Spaanse koninklijke manufactuur van Santa Barbara. Zie hiervoor respectievelijk, DE MEUTER 1999, pp. 255-263, BROSENS & DELMARCEL 1998, en COMPIEGNE 1977.

²⁰⁴ ENGERAND 1901, p. XLIV.

²⁰⁵ De patronen voor de twee kleine zitbanken maten 4 voet en 2 duim bij 2 voet en 5 duim voor de rug, en 5 voet bij 2 voet voor de zitting. De zitbank met de putto mat 9 voet bij 3 voet en 5 duim voor de rug, en 10 voet bij 3 voet en 1 duim. Er waren eveneens drie patronen voor wangen voorzien. Hiervan bedroegen de afmetingen 3 voet en 7 duim bij 3 voet en 5 duim. FENAILLE 1903, dl. 4, p. 378.

²⁰⁶ Bij het einde van de negentiende eeuw kende Jules Guiffrey het patroon met de slapende putto nog toe aan Monnoyer en Lemaire. GUIFFREY s.d., nr. 4, plaat 4.

²⁰⁷ Die bestaat bij de slapende putto uit een meander waarin op regelmatige afstand rozen en pioenen steken. Op de hoeken zitten cartouches. Bovenaan hangt onder de meanderlijst een rij kleine *lambrequins* waaraan bloemenguirlandes zijn bevestigd. Langsheen de bloemenvazen lopen, respectievelijk links voor de ene en rechts voor de andere, twee grote guirlandes. De hele compositie is geplaatst tegen een mozaïekfond identiek met die van de tweede *alentours* van de *Don Quichotte*-serie. Ook het meandermotief werd aan de tweede *alentours* ontleend. De patronen voor de wangen worden bewaard in de *Mobilier national*, en hebben het inventarisnummer Gob. 250/3-4.

²⁰⁸ Tussen de cartouches is een trofee met een pijlenbundel en een toorts opgehangen aan een groter masker dat het midden van de zitting aangeeft. Bloemenguirlandes lopen vanuit dit centrale masker over de cartouches en langsheen de

cartouches van de zitting konden worden ingeweven. Alle patronen waren volgens de inventaris geschilderd door Charles-Antoine Coppel.²⁰⁹

Wat opvalt in de compositie van de beide zitbankontwerpen is de beperkte ruimte die de centrale scènes innemen. Op de rug krijgen ze bij beide zitbanken ongeveer eenderde van het oppervlak toebedeeld, midden in de compositie. Op het zitvlak is het zowaar nog minder. In de zitting met *Dulcinea* wordt het hoofdmotief weergegeven in een cartouche. In de *canapé d'Amour* zijn dit twee cartouches. Net als in de wandtapijten wordt de aandacht in belangrijke mate getrokken door de guirlandes en accessoires die de rest van het oppervlak vullen. Dit compositieschema waarbij een centraal motief wordt weergegeven binnen een omkadering, hetzij een médaillon, een cartouche of een bloemenkrans, zou dominant worden bij de achttiende-eeuwse tapisserie meubelbekledingen. In zekere zin is het verwant met de grote groep van zeventiende-eeuwse Nederlandse meubeltapisserieën waar ook een betrekkelijk kleine centrale scène wordt weergegeven tegen een achtergrond van bloemen en vruchtenmotieven (cf. supra). Een gelijkaardig compositieschema, namelijk een centrale cartouche geplaatst tegen een effen of mozaïekgrond met een overdadige *alentours*, werd reeds aangewend in de *Savonnerie*-ateliers in de jaren 1680. In die periode werden er in deze werkplaats de zogenaamde deurvoorhangen *de la gondole du Roi* geknoopt naar een vermoedelijk ontwerp van Jean Lemoyne, genaamd Le Lorrain (1638-1713).²¹⁰ Ook het compositieschema van lopers in knooptapijt, bestemd om te worden gelegd voor de banken in de biljartkamer in het Trianon, vervaardigd in 1689, en opnieuw toegeschreven aan Le Lorrain, vertoonde grote gelijkenis met het schema voor de Gobelins zitbankruggen (afb. 55).²¹¹

Charles-Antoine Coppel was in de eerste plaats een historieschilder. Voor de algemene compositie van de meubelpatronen werd wellicht een kunstenaar aangesproken die zich voornamelijk bezighield met het ontwerpen van decoratieve compositieschema's. Voor de eerste *alentours* van de *Don-Quichotte*-wandtapijtserie waren dit Jean-Baptiste Blin de Fontenay de Oude en Claude III Audran. Op het ogenblik dat de patronen voor de zitbanken ontstonden, was Blin de Fontenay de Oude reeds overleden. De bijdrage van Claude III aan de eerste *alentours* van de *Don Quichotte*-serie doet vermoeden dat hij ook in het ontwerp voor de meubelbekledingen een rol kreeg toebedeeld. Mogelijk gaat het basisschema terug op Audran, en namen verschillende gespecialiseerde schilders zoals Coppel, Blin de Fontenay de Jonge en Desportes, de uitwerking van de verschillende onderdelen voor hun rekening. Een tegenargument is de signering door Coppel van het bewaarde ontwerp in het *Metropolitan Museum*, maar mogelijk was het narratieve motief doorslaggevend voor de toewijzing van het auteurschap.

zijanten naar beneden. De compositie is geplaatst tegen dezelfde mozaïekgrond en wordt omkaderd door dezelfde meanderlijst als op de rug. De zitbank heeft wangen. Ze tonen een centraal geplaatste schelp met lofwerk, waaraan bloemenguirlandes hangen. Het geheel is weergegeven tegen een mozaïekgrond en omkaderd door een meander waarin rozen steken.

²⁰⁹ FENAILLE 1903, dl. 3, p. 378.

²¹⁰ VERLET 1982, p. 88. Centraal op het knooptapijt staat een bloemenvaas in een cartouche die steunt op een sokkel met hierop harnassen. Dieren, lofwerk, guirlandes en *lambrequins* worden weergegeven tegen een geblokte achtergrond, identiek met de eerste *alentours* van de *Don Quichotte*-serie. Het compositieschema van de deurvoorhang herinnert in zo sterke mate aan de *Don Quichotte*-serie dat de vraag dient te worden gesteld of Jean-Baptiste Blin de Fontenay de Oude ook niet bij het ontwerp van de *alentours* voor de deurvoorhangen betrokken was. Zowel Jean-Baptiste Blin de Fontenay de Oude als de Jonge hebben ontwerpen geleverd voor de *Savonnerie*-werkplaatsen. Zie hiervoor VERLET 1982, onder meer pp. 234-235.

²¹¹ Een schild met monogram wordt er geflankeerd door wapentuig en lofwerk met in de uiteinden conische bloemenvazen. Tussen de vazen en het centrale motief hangen bloemenslingers. Een brede geprofileerde boord omkaderd de compositie. Rond 1700 werd het compositieschema van een centrale voorstelling in een cartouche of een médaillon met een overdadige *alentours* met guirlandes, bloemenvazen en trofeeën reeds door verschillende Franse kunstenaarontwerpers gebruikt. Te vermelden is het ontwerp van Daniël Marot (1663-1752) voor een stoelbekleding in tapisserie of borduurwerk op stramien van voor 1703. Zowel op het rugvlak als op de zitting bevond zich een cartouche met hierin een centrale voorstelling. De cartouche werd er bekroond door een *lambrequin*, was omgeven door lofwerk, guirlandes en wapentuig en werd geflankeerd door een man en vrouw in klassieke gewaden. De *alentours* van het zitvlak verschildte grondig. Centraal lag een médaillon. In de hoeken stonden vier vazen die waren omkaderd door bandwerk en bekroond werden met een *mascon*, tegen een achtergrond van *fleurettes* in een ruitraster. Het ontwerp dient te worden gedateerd voor 1703, het jaar waarin een eerste verzameling prenten werd uitgegeven, en is schatplichtig aan het oeuvre van Jean I Bérain. Met dank aan Willemijn Fock voor de hulp bij de chronologische plaatsing van de prent in het oeuvre van de kunstenaar.

Er zijn weinig werken bewaard gebleven die met zekerheid aan Claude III Audran kunnen worden toegeschreven. Behalve zijn opdrachten voor de manufacturen van de Gobelins en de *Savonnerie* kennen we enkele ontwerptekeningen, schilderijen en beschilderde plafonds (afb. 56).²¹² Tot zijn belangrijkste opdrachten voor de Gobelins behoren de ontwerpen voor de compositieschema's van de *Portières de Dieux* uit 1699 en die van een wandtapijtserie in acht stuks, de *Mois grotesques par bandes* uit 1709. Deze laatste reeks was bestemd om te worden opgehangen in de *chambre de parade* van Monseigneur, de Grand Dauphin, in het *château neuf* van Meudon.²¹³ Het compositieschema van de *Mois grotesques par bandes* toont het meeste verwantschap met zijn ontwerpen voor meubelbekledingen. Typisch is de lichte achtergrond met een centraal motief, eerder klein in omvang, geplaatst in een decoratieve omkadering met lofwerk, guirlandes en nevenmotieven zoals dieren en trofeeën.

De fauna en flora in de zitbankpatronen werden zeer natuurgetrouw benaderd. De bloemen waren schatplichtig aan de composities van Blin de Fontenay de Oude, maar werden vanaf de tweede *alentours* van de *Don Quichotte*-serie uitgevoerd door diens zoon Blin de Fontenay de Jonge.²¹⁴ Of deze laatste ook effectief de bloemen op de zitbankpatronen schilderde is niet zeker, maar wel erg waarschijnlijk. Er zijn echter geen betalingen aan Blin de Fontenay de Jonge gekend die specifiek op deze meubeltapisserieën betrekking hebben. De dieren, net als in de *alentours* van de wandtapijten, werden hoogstwaarschijnlijk uitgevoerd door François Desportes (1661-1743). Ze werden met een oog voor het detail weergegeven en gelijken in uitvoering en conceptie sterk op de patronen die deze kunstenaar afleverde voor andere tapisserieën en knooptapijten.²¹⁵ Reeds in de late zeventiende eeuw was Desportes betrokken bij patronen voor de werkplaatsen van de Gobelins en zou hij onder meer hebben meegewerkt aan de patronen voor de *Portières des Dieux* naar Audran. Ook voor de *Mois grotesques par bandes* uit 1709-1710 leverde hij zijn deel. Verder schilderde hij een reeks diervoorstellingen die dienden te worden geïntegreerd in meubelpatronen voor de *Savonnerie*. Op 15 december 1717 ontving hij voor verschillende opdrachten 2.320 *livres*.²¹⁶ Tussen 1718 en 1722 volgden nog verschillende betalingen voor het schilderen van dieren bestemd voor patronen voor beide koninklijke manufacturen. Tussen deze betalingen zaten wellicht de sommen verschuldigd voor zijn medewerking aan de zitbanken, maar uit de rekeningen is niet af te leiden hoeveel de kunstenaar juist voor deze opdracht kreeg uitbetaald. Voor de tapijtweeffkunst blijft de naam van François

²¹² Verschillende ontwerptekeningen, een schilderij en plafonds werden geïllustreerd in SCOTT 1995. Audran, in 1658 geboren in Lyon, was een telg van een gevierd geslacht van graveurs en kreeg zijn opleiding van zijn vader, Germain Audran, en zijn beide ooms Claude II en Gerard Audran. Hij legde zich toe op het ontwerpen van decoratieve compositieschema's met arabesken en grotesken, welke hij toepaste in de koninklijke verblijven van La Muette, Marly en Meudon en in verschillende Parijse *hôtels*. Antoine Watteau was één van zijn voornaamste leerlingen.

²¹³ SCOTT 1995, p. 137.

²¹⁴ Jean Baptiste Blin de Fontenay de Oude werd geboren omstreeks 1653. Hij kreeg zijn opleiding bij Jean-Baptiste Monnoyer. In 1687 huwde hij diens dochter Marie en werd hij lid van de *Académie*. Hij bekwaamde zich in het schilderen van bloemstukken en werd ingeschakeld voor het schilderen van decoratieve doeken bestemd ter aankleding van de koninklijke residenties waaronder de kastelen van Versailles, Fontainebleau, Marly en Compiègne. Behalve voor de Gobelins werkte hij mee aan patroonontwerpen voor de *Savonnerie*. Zijn zoon werd eveneens bloemenschilder en werkte met zijn vader samen, onder meer voor de koninklijke manufacturen van de Gobelins en de *Savonnerie*. THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 3, p. 225.

²¹⁵ François Desportes ging als twaalfjarige knaap in de leer bij de Vlaamse dierenschilder Nicasius Bernaert te Parijs. Na diens dood bekwaamde Desportes zich verder door zelfstudie, gericht op de antieke kunst en het schilderen naar de natuur. Na een kort verblijf aan het hof van Johann III Sobiesky te Warschau, tussen begin 1695 en de zomer van 1696, keerde Desportes op verzoek van Lodewijk XIV naar Parijs terug. Eens weergekeerd in de Franse hoofdstad legde de kunstenaar zich toe op het schilderen van dierportretten en jachtstukken. In 1699 werd hij in de *Académie* opgenomen, kreeg hij een verblijf in het Louvre toegewezen evenals een koninklijke dotatie. In het begin van de achttiende eeuw schilderde hij een groot aantal schilderijen voor de koninklijke residenties. Zo startte hij in 1702 met het portretteren van de geliefde jachthonden van de koning, bestemd voor het kasteel van Marly. Tussen 1704 en 1705 schilderde hij verschillende dier- en jachtstukken voor het kasteel van Meudon. Desportes breidde in deze periode zijn domein uit tot stillevens met vruchten en bloemen. Philippe d'Orléans gaf hem onder meer de opdracht voor vier schilderijen voor het kasteel van La Muette met dieren, vruchten, bloemen, en architectuurelementen. THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 9, pp. 145-146; en ENGERAND 1896, p. 377.

²¹⁶ ENGERAND 1896, p. 376.

Desportes echter ook onlosmakelijk verbonden met de schitterende wandtapijtreeks *Les Nouvelles Indes*, waarvoor de kunstenaar de patronen leverde tussen 1738 en 1741.²¹⁷

De Gobelins wandtapijten en meubelbekledingen met een uitgebreid decoratief compositieschema waren dus het werk van een équipe kunstenaars waarbij elkeen zijn bijdrage leverde in overeenstemming met zijn specialiteit. Het is niet verwonderlijk dat de aanmaak van zulke patronen bijzonder veel geld kostte. Ondanks hun kostprijs circuleerden sommige patronen buiten de manufactuur en werden ze uitgeleend aan wevers van de Gobelins die in eigen naam tapisserieën weefden voor private klanten.²¹⁸ Net als bij de wandtapijten waren bij het weefproces van de meubeltapisserieën wellicht verschillende wevers betrokken die gespecialiseerd waren in het weven van welbepaalde motieven zoals menselijke figuren of delen ervan, van fauna en van flora.²¹⁹ Het is uitgesloten dat voor effen of mozaïekachtergronden wevers werden ingezet die gespecialiseerd waren in het weven van moeilijker motieven. Hiervoor werden ongetwijfeld leerjongens of minder goede arbeidskrachten ingezet. De meubeltapisserieën konden zowel worden geweven op grote getouwen die normaal dienst deden voor wandtapijten, als op kleinere getouwen. De zitbanken namen al snel de breedte van een kleiner wandtapijt in. Op een groot getouw konden meerdere ruggen of zittingen van stoelen tegelijkertijd naast elkaar worden geweven.

Een koninklijke troonhemel met bloemen

Bij de hoge Franse adel hadden tapisserie troonhemels doorheen de zeventiende eeuw hun status als representatief medium behouden. Behalve oude troonhemels die door vererving in het bezit waren gekomen, bestelden sommige adellijke families in de zeventiende eeuw nog nieuwe exemplaren (cf. supra). Sporen van koninklijke bestellingen van zulke tapisserieën voor de zeventiende eeuw zijn er niet. De troonhemel met de voorstelling van *Caritas* die aan het einde van de zeventiende eeuw figureerde in de boedellijsten van Lodewijk XIV dateerde uit de zestiende eeuw.²²⁰ In 1714 werd in de Gobelins een nieuwe troonhemel besteld voor de koning. Het ontwerp werd toevertrouwd aan Jean-Baptiste Blin de Fontenay de Oude, en bestond behalve het koninklijke wapen uit bloemencomposities waaronder festoenen, en ornamenten. Met het weven werd gestart in 1714. De opdracht werd gegeven aan de ateliers in hoge schering van Jean Jans en Jean Lefebvre. Reeds in 1715 was de troonhemel klaar, de waarde bedroeg afgerond 5.300 livres.²²¹ Er is weinig meer geweten over de uitvoering of het ontwerp. De patroneninventaris van de Gobelins, nu in de *Bibliothèque nationale*, bevatte slechts een beperkte omschrijving. Wel werden de verschillende onderdelen en hun afmetingen in detail gegeven. De troonhemel bestond behalve de hemel, uit zeven rabatten en een ruglaken.²²² Voor deze onderscheiden delen had Blin de Fontenay acht patronen geleverd, namelijk vier voor de rabatten, één voor de hemel, één voor het ruglaken en twee voor de boorden van dit laatste.²²³ Er is geen rekening gekend waarin expliciet aan de betaling voor dit

²¹⁷ De basis voor deze reeks was een wandtapijtserie die Lodewijk XIV als geschenk had gekregen van Maurits van Oranje-Nassau. De eerste opdracht van Desportes bestond erin de oorspronkelijke patronen van deze *Tenture des Indes* te retoucheren. Tegelijkertijd werd hij echter belast met het uitwerken van acht nieuwe patronen die geïnspireerd waren op de eerste serie, maar die door Desportes in zijn eigen stijl werd ingevuld.

²¹⁸ GERSPACH 1893, p. 17.

²¹⁹ De arbeidsverdeling in de weefateliers wordt voor wandtapijten algemeen aanvaard. Er is geen reden om aan te nemen dat dit voor kostbare meubelbekledingen met uiteenlopende motieven niet gebeurde.

²²⁰ GUIFFREY 1886, p. 464. Onder de rubriek *Daiz* is volgende item terug te vinden: 'Un daiz de tapisserie de haulte lisse d'or et soye, appelé le daiz de la Charité, composé du fonds de la queue et de deux pantes doubles, garnies de crespine par boutons d'or, d'argent et de soye ; au milieu du fonds est représenté un Pélican, et huit Anges en l'entour ; et sur la queue une grande femme qui porte un enfant et donne à téter un vieillard'.

²²¹ FENAILLE 1903, dl. 3, p. 153.

²²² FENAILLE 1903, dl. 3, p. 152.

²²³ 'Quatre morceaux peints pour le daiz du Roy de plusieurs ornements et festons de fleurs, scavoir : deux morceaux de 7 pieds de long chacun, sur 1 pied 9 pouces de large, et deux morceaux de 9 pieds 4 pouces de long sur 1 pied 9 pouces de large y compris une alonge, un pied sur le cours et l'autre, de deux allonges, un pied sur le cours des deux costés, par M. Fontenay.

Plus le ciel du Dais peint de plusieurs ornements et fleurs, de 2 pieds 4 pouces sur 7 pieds, peint par le même.

ontwerp werd gerefereerd, maar Fenaille ging er van uit dat het ontwerp kort voor de uitvoering tot stand kwam en legde daarom het verband tussen het ontwerp en een betaling van 1.945 livres aan Blin de Fontenay die plaatsvond op 6 augustus 1714.²²⁴ Bij koninklijke plechtigheden in Frankrijk werd de troonhemel echter niet gebruikt. In 1726 werd hij naar de *Académie de France* in Rome opgestuurd.²²⁵

IV.3.2. Beauvais

Onder het bestuur van Philippe Behagle legde de manufactuur van Beauvais zich voornamelijk toe op het weven van wandtapijten. Behalve enkele mythologische en historiereeksen werden er voornamelijk *verdures* gemaakt.²²⁶ Sporadisch werden er meubeltapisserieën geweven. Zodra de tapisserieën in de weefateliers van Beauvais voltooid waren, werden ze overgebracht naar het magazijn van de manufactuur in Parijs, gevestigd in de *rue du Petit-Lyon*,²²⁷ waar ze te koop werden aangeboden of aan de klant werden bezorgd. In een rapport uit 1703 dat werd opgesteld tot het bekomen van een nieuwe lening, was er sprake van 53 wandtapijten die waren opgeslagen in Parijs.²²⁸ Behalve de wandtapijten lagen er in het magazijn te Parijs eveneens een tapijt met een leliepatroon, mogelijk een tafel- of een vloerkleed, en elf bekledingen voor stoelen en taboeretten.²²⁹ De voorstellingen op de stoel- en taboeretbekledingen werden niet vermeld. Hun gezamenlijke waarde werd geschat op 300 livres. De totale waarde van de voorraad in Parijs bedroeg 28.793 livres.²³⁰ Op het tijdstip waarop het rapport werd geschreven, werden er op de getouwen in Beauvais, verdeeld over vijf ateliers, 40 tapisserieën geweven, waaronder een serie met de *Histoire des Conquêtes du Roi* met gouddraad voor de graaf de Toulouse. Of er stoelbekledingen op de getouwen lagen, werd niet gespecificeerd. Op het ogenblik van het rapport waren er 112 arbeiders in de manufactuur tewerkgesteld.²³¹

Na het overlijden van Philippe Behagle op 23 juli 1705, werd de leiding van de manufactuur waargenomen door zijn weduwe Anne Van Heuven of Van Hoven, bijgestaan door haar twee zonen, Philippe en Jean-Baptiste. De oudste, Philippe, nam de dagelijkse leiding van de manufactuur voor zijn rekening, terwijl zijn jongere broer aangesteld werd om het magazijn te beheren dat voortaan in de *rue de Verrerie* te Parijs werd ondergebracht.²³² Op 4 september 1708 trok de weduwe Behagle zich uit de firma terug en droeg het patent over op haar oudste zoon.²³³ In realiteit was het echter de voornaamste schuldeiser, Adrien Cazier, die het eigenlijke bestuur van de manufactuur waarnam. Na een oproer en de bezetting van de werkplaatsen door de arbeiders omdat de lonen niet correct werden uitbetaald, kwam in augustus 1709 de leiding van de manufactuur, met koninklijke goedkeuring, terecht bij Gabriel Danse, een gerespecteerde lokale handelaar en luitenant van de burgemeester van Beauvais. Vanaf december 1710 werd Danse bijgestaan door de gebroeders Pierre en Etienne Filleul.²³⁴ Lodewijk XIV kende de drie ondernemers op 3 februari 1711 een patent toe

Plus, la queue du Das pour le Roy, peint les armes dans le milieu et plusieurs ornemens et fleurs de 9 pieds 4 pouces sur 5 pieds, peint par le même.

Deux bordures pour la queue du Dais, la bordure du bas et la première bordure qui sert aussi à la dernière pour la fin un petit cephinée séparée, le tout peint par le même.' FENAILLE 1903, dl. 3, pp. 152-153.

²²⁴ FENAILLE 1903, dl. 3, p. 152.

²²⁵ FENAILLE 1903, dl. 3, p. 153.

²²⁶ Voor een overzicht van de voornaamste wandtapijtreeksen zie COURAL & GASTINEL-COURAL 1992.

²²⁷ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 17.

²²⁸ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 24. Het betrof behalve zes series van in totaal 36 stuks, nog zeventien afzonderlijke wandtapijten. Bij de series waren onder meer een groteskenreeks en twee reeksen met de *Ports de Mer*. Parijs, Arch. Nat., F12 1456A, Com. Ind., Man. Beauv., *Tapisseries achevées qui sont à Paris*, en rapport uit 1703.

²²⁹ ' onze morceaux de chaises et tabourest'. Parijs, Arch. Nat., F12 1456A, Com. Ind., Man. Beauv., rapport uit 1703, rubriek I en *Tapisseries achevées qui sont à Paris*.

²³⁰ Parijs, Arch. Nat., F12 1456A, Com. Ind., Man. Beauv., rapport uit 1703, rubriek I en *Tapisseries achevées qui sont à Paris*.

²³¹ Parijs, Arch. Nat., F12 1456A, Com. Ind., Man. Beauv., rapport uit 1703, rubrieken II en IV.

²³² COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 24, 31.

²³³ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 31. In een brief van 4 november 1708 werd de weduwe Behagle nog als *directrice de la manufacture des tapisseries de Beauvais* aangeschreven, wat haar terugtreden lijkt tegen te spreken. Mogelijk gold het enkel nog een eretitel.

²³⁴ Parijs, Arch. Nat., F12 1457, Com. Ind., Man. Beauv. In het document opgesteld ter beëindiging van de samenwerking wordt 21 december 1710 opgegeven als de datum waarop de akte voor de notaris werd verleden voor het begin van de

voor 30 jaar. Danse trok zich echter verassend snel uit de onderneming terug. Op 6 augustus 1711 werd de akte opgesteld om het samenwerkingsverband op te heffen.²³⁵ Op 26 december 1711 ontvingen de gebroeders Filleul nieuwe patentbrieven van de koning.²³⁶

Tijdens het bestuur van de weduwe Behagle kampte de manufactuur reeds met financiële moeilijkheden. De algemene onzekerheid tijdens de laatste bewindsjaren van Lodewijk XIV en de economische instabiliteit tijdens het regentschap wogen zwaar op de tapisserienijverheid. De gebroeders Filleul konden het tij niet doen keren, en bij gebrek aan nieuwe ontwerpen werden er weinig nieuwe reeksen op het getouw gelegd. De vraag aan de hertog d'Antin, de directeur van de *Bâtiments du Roi*, om patronen uit de Gobelins te mogen kopiëren ving bot. Ondanks een haperende administratie en slechte omzetcijfers wisten de gebroeders Filleul het toch een tiental jaren uit te houden, wellicht dankzij de steun van de regent, Philippe d'Orléans.²³⁷ Op 22 juni 1721 werd Jacques Vigoureux Duplessis (?-1732) bij koninklijk brevet, en dankzij de tussenkomst van de regent, tot *peintre et dessinateur* van de manufactuur benoemd. Maar de benoeming leidde niet tot het verhoopte succes en de beheerders van de manufactuur verweten Duplessis terecht een gebrek aan ijver.²³⁸ De toenemende desinteresse van de gebroeders Filleul voor de weefateliers, samengaan met hun administratief wanbeleid, leidde de manufactuur tot aan de rand van het faillissement. Op 15 juli 1722 werd het patent voor de manufactuur bij koninklijk arrest overgedragen aan Noël-Antoine Mérou, de bestuurder van een werkplaats in Boufflers waar *sampiternes* of *sempiternes* werden geweven.²³⁹

Meubeltapisserieën met menselijke figuren, met bloemen en met papavers

In de woelige periode tussen het overlijden van Philippe Behagle in 1705 en de overname door Noël-Antoine Mérou in 1722 werden er behalve wandtapijtseries ook enkele sets meubeltapisserieën geweven. Een belangrijke levering dateerde uit het najaar van 1708. Tussen 19 september en het voorjaar van 1709 werden op verschillende tijdstippen twaalf stoelbekledingen naar het magazijn in Parijs verstuurd waarna ze in verschillende leveringen aan de klant, een zekere mevrouw Le Blond werden bezorgd. Per stuk bedroeg hun kostprijs 90 livres, wat de totale waarde van het ameublement bracht op 1.080 livres.²⁴⁰ De voorstellingen op de stoelbekledingen werden spijtig genoeg nergens vermeld.

In een brief van 4 november 1708 van de hand van Adrien Cazier, gericht aan de weduwe Behagle, twee maanden na haar terugtrekking uit de firma, deelde Cazier haar mee dat hij vier wandtapijtseries, twee haardschermen en een zitameublement wilde laten vervaardigen. Het zitameublement zou bestaan uit twaalf stoelen met menselijke figuren in ovale medaillons op de ruggen, en met vogels op de zittingen. De voorstellingen op de haardschermen werden niet aangegeven, maar waren volgens Cazier *de tres beau desseins*.²⁴¹ Wanneer de manufactuur in augustus 1709 overgedragen werd aan Gabriel Danse, werd een staat opgemaakt van de zakenpapieren van Philippe Behagle *fiis*. Tussen de documenten bevond zich onder meer een contract voor het weven van twaalf stuks tapisserie, bestemd voor het bekleden van zes stoelen, voor de heer Villincx.²⁴²

samenwerking. Pierre Filleul was *conseiller secrétaire* van de koning, Etienne Filleul was *conseiller trésorier* van de *Invalides de la Marine* voor het departement van Le Havre. BADIN 1909, 14.

²³⁵ Parijs, Arch. Nat., F12 1457, Com. Ind., Man. Beauv., akte ter beëindiging van de samenwerking van Danse en de gebroeders Filleul.

²³⁶ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 31.

²³⁷ BADIN 1909, p. 14.

²³⁸ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 32.

²³⁹ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 32. *Sempiternes* zijn wollen weefsels in keperbinding met een uitgesproken diagonaal ripseffect. Zie hiervoor ook de verklarende woordenlijst van textieltermen.

²⁴⁰ Parijs, Arch. Nat., F12 1456A, Com. Ind., Man. Beauv., *Etat des tapisseries envoyées à Paris depuis le 9 septembre 1708*, n° 298. Tussen 27 april en begin januari 1709 werd nog stoelzitting voor mevrouw Le Blond naar Parijs gezonden, met een waarde van 45 livres. Parijs, Arch. Nat., F12 1456A, Com. Ind., Man. Beauv., *Etat des tapisseries venues au magasin de Paris depuis le commencement de cette année 1709 jusqu'à ce jour 27 avril*.

²⁴¹ Parijs, Arch. Nat., F12 1456A, Com. Ind., Man. Beauv., brief gedateerd 4 november 1708, en gericht aan *Mademoiselle Behagle, Directrice de la manufacture des tapisseries de Beauvais*.

²⁴² Parijs, Arch. Nat., F12 1457, Com. Ind., Man. Beauv., *Etat des papiers trouvés dans le Cabinet du Sr. Behagle le Jeune depuis le mois de septembre 1708 tant le 7 août 1709*.

Gedurende de periode dat Danse onderhandelde met de gebroeders Filleul over een samenwerkingsakkoord, werd er onder meer een inventaris opgemaakt van de activa van Danse in de onderneming. Hieronder ressorteerden de tapisserieën in de magazijnen en op de weefgetouwen. Zo bevonden zich in december 1710 zeventien stuks zitmeubelbekledingen in de opslagplaats te Parijs. Het betrof zowel ruggen als zittingen. Sommige hadden voorstellingen van bloemen, onder meer papavers. Hun gezamenlijke waarde bedroeg afgerond 412 livres.²⁴³ Tijdens het korte gezamenlijke bestuur van Gabriel Danse en de gebroeders Filleul tussen december 1710 en augustus 1711 werden er mogelijk ook enkele zitmeubeltapisserieën geweven. Wanneer Danse zich uit de onderneming terugtrok, werd er een inventaris aangelegd van de voltooide en onvoltooide tapisserieën. In de opslagplaats in Parijs bevonden zich in augustus 1711 elf zittingen in tapisserie voor een totaal bedrag van 230 livres.²⁴⁴

Na de samenwerking met Danse bleven Pierre en Etienne Filleul zitmeubeltapisserieën weven. Naar alle waarschijnlijkheid werden hiervoor nog steeds dezelfde patronen gebruikt als tijdens het bestuur van Danse of Behagle. Wanneer in 1716 een loterij werd georganiseerd om de slechte financiële toestand van de firma enigszins te verhelpen, werden er behalve wandtapijten ook bekledingen voor armstoelen en zitbanken ingebracht. In een arrest van 24 augustus 1715 werd de gebroeders Filleul toegestaan om deze loterij in Parijs te houden. De tombola vond plaats op 20 juni 1716.²⁴⁵ Op 8 maart 1720 werden er nog zes bekledingen voor armstoelen geleverd aan de heer Glucq voor de prijs van 660 livres.²⁴⁶

De productie van meubelbekledingen bleef dus al bij al beperkt. In het eerste kwart van de achttiende eeuw was de vraag naar zulke tapisserieën niet groot. Toch lagen er constant enkele bekledingen op de getouwen of in de opslagplaats in Parijs, maar het betrof zeer kleine hoeveelheden, een half dozijn of een dozijn, nu en dan aangevuld met een zitbank. Bijkomende gegevens omtrent de productie van zitmeubeltapisserieën onder het bestuur van de gebroeders Filleul werden verstrekt bij de overname door Mérou. Op 10 augustus 1722 werden drie wevers van Beauvais aangesteld om de stukken op te meten die nog op de getouwen lagen. Het waren Claude Arsan, Adrien Hieman en Antoine Dosse. Behalve negen wandtapijten werd er op het moment van de overname nog gewerkt aan twee armstoelen en een zitbank. In totaal was er 2 11/16 aulnes van deze meubelbekledingen voltooid.²⁴⁷ Pas een jaar later op 7 september 1723 werd de waarde van de bekledingen geschat. Hiervoor werd een beroep gedaan op Jean Jans, *tapissier hautelisseur ordinaire du Roy en la manufacture Royale des Gobelins*. De kostprijs per el voor de tapisserie bekledingen werd door Jans op 83 livres bepaald. 48 livres van deze prijs, oftewel 58%, bestond uit werkuren, 15 livres, goed voor 18%, werd besteed aan zijdegaren, 10 livres of 12% aan wolgaren, en de laatste 10 livres waren bestemd voor de tussenkomst van de ondernemer. De waarde van de 2 11/16 el voltooide bekledingen bedroeg na berekening afgerond 223 livres.²⁴⁸

Na de aankomst van Noël-Antoine Mérou in Beauvais probeerden de gebroeders Filleul via gerechtelijke procedures nog enkele aanspraken in de werkplaats te gelde te maken. Bij de opstelling van de inventaris zouden een aantal activa over het hoofd zijn gezien. Zo wilden zij de kostprijs van de resterende zijde- en wolgarens recupereren, evenals de waarde van kettingdraden, kleurstoffen en andere benodigheden voor de ververij, en de kostprijs van twaalf ontwerpen voor armstoelen en

²⁴³ 'Et dixsept morceaux de fauteuils tant a fond qu'à dossiers, et tant a fleurs qu'à pavots, estimés ensemble 412#9.2.' Parijs, Arch. Nat., F12 1457, Com. Ind., Man. Beauv., *Mémoire de ce à quoi monte le fond qui appartient à M. Danse dans l'entreprise de la Manufacture Royale de tapisserie à Beauvais*.

²⁴⁴ 'Et onze fonds de fauteuils pour la somme des deux cent trente livres'. Parijs, Arch. Nat., F12 1457, Com. Ind., Man. Beauv., akte ter beëindiging van de samenwerking Danse en de gebroeders Filleul. Het is echter niet uitgesloten dat deze elf bekledingen oorspronkelijk deel uitmaakten van de zeventien stuks die zich in december 1710 in het magazijn bevonden.

²⁴⁵ Parijs, Arch. Nat., F12 1456A, Com. Ind., Man. Beauv., brief van gebroeders Filleul aan Mr. Dargenson, *Conseiller d'Etat et lieutenant général de la Police, et Commissaire du Conseil*; en COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 31.

²⁴⁶ Parijs, Arch. Nat., F12 1456A, Com. Ind., Man. Beauv.. Het betrof hier mogelijk de *conseiller* Glucq die eigenaar was van het kasteel van Virginie bij Sceaux.

²⁴⁷ Parijs, Arch. Nat., F12 1457, Com. Ind., Man. Beauv., *Copie des Mémoires de mesures et batonnage des ouvrages des tapisseries qui se trouvent commencés sur les métiers, faits par le Sieur Heeman, Dosse et Arson, Experts nommés d'Office*.

²⁴⁸ Parijs, Arch. Nat., F12 1457, Com. Ind., Man. Beauv., rapport van Jans, gedateerd 23 september 1723.

zitbanken. Een deel van deze patroonontwerpen hadden Pierre en Etienne Filleul gekocht van Gabriel Danse. Een ander deel was door hen besteld.²⁴⁹

Tijdens de eerste jaren waarin Mérou aan het hoofd van de manufactuur stond, werden er enkele tientallen zitmeubeltapisserieën geweven. Geleidelijk werd de productie echter opgedreven. Uit de overgeleverde documenten mag niet blijken of het bestellingen betrof of dat een deel er van geweven werd voor de vrije markt. Een licht stijgende vraag naar zulke bekledingen kan Mérou ertoe hebben aangezet om, behalve bestellingen, ook reeds enkele ameublementen te weven om deze vrij te koop aan te bieden in de winkel te Parijs. Bij een bezoek van Simon Gilly en Louis Pasquier, twee gedeputeerden van de Raad van Handel, in de tweede week van september 1724 waren in de manufactuur twaalf tapisserie bekledingen aanwezig. Het betrof de bekledingen voor zes armstoelen in hoge schering met figuren en ornamenten, twee assorterende zitbanken, en vier armstoelen met papavers. Op hetzelfde ogenblik waren in het magazijn te Parijs bekledingen opgeslagen voor twaalf stoelen of armstoelen, eveneens met voorstellingen van papavers.²⁵⁰ Tussen de aanstelling van Mérou in augustus 1722 en september 1724 had de manufactuur ook meerdere meubeltapisserieën verkocht: twee zitbanken met papavers, zestien armstoelen met papavers, twee zitbanken en zes armstoelen met figuren. De zitbanken en armstoelen met figuren kostten een klein fortuin. De armstoelen werden verkocht voor 500 *livres* het stuk, de zitbanken voor 1.500 *livres*. Een armstoel met papavers daarentegen kostte slechts 120 *livres*, een zitbank 360 *livres*.²⁵¹ Op het ogenblik van het bezoek van de gedeputeerden werkten er 41 wevers in de manufactuur, 21 leerjongens, één meesterverver, twee deeltijdse gezellen en zes schilderskopiisten.²⁵² De ontwerper van de meubelpatronen met figuren is gekend. In een productiestaat van tapisserieën uit 1724 werd Duplessis expliciet als ontwerper vernoemd.²⁵³ De aard van de voorgestelde figuren werd echter niet meegedeeld. Uit de periode voorafgaand aan 1724 zijn enkel de ontwerpen voor de wandtapijtserie van het *Ile de Cythère* van Duplessis gekend. Misschien waren de stoelbekledingen bedoeld om te assorteren met deze reeks. Uit de omschrijving *figures et ornements* mag worden afgeleid dat het compositieschema van de bekleding bestond uit een centrale figuur of figurengroep in een ornamentale omkadering. De verkochte armstoelen en zitbanken met figuren waren uitgevoerd in hoge schering, een weeftechniek die opnieuw door Mérou was ingevoerd, nadat deze eerder door de gebroeders Filleul was verlaten.²⁵⁴ De hoge kostprijs van het ameublement werd voor een groot deel door het patroon verklaard. Tapisserieën met figuren waren steeds al duurder en werden geweven door wevers die hiervoor opgeleid waren. Bovendien gebruikte Mérou hoogkwalitatieve grondstoffen. De wol betrok hij uit Picardië en Berry. Nadat de wol was gekeerd, ontvet en gesponnen in zijn manufactuur te Boufflers werden de fijnste garens overgebracht naar Beauvais waar ze werden geveerd met kleurvaste verfstoffen. De zijdegarens werden aangekocht in Lyon.²⁵⁵ Vanzelfsprekend speelde de verhouding van de hoeveelheid zijdegarens tot de hoeveelheid wol een rol in de kostprijs.²⁵⁶ Tenslotte droeg ook de productiemethode bij tot de hoge prijs. Het weven in hoge schering was tijdsintensiever en dus duurder dan het weven op een getouw in lage schering.

De armstoelen en zitbanken met papavers waren dus niet enkel goedkoper omwille van de meer eenvoudige voorstelling, ze werden naar alle waarschijnlijkheid ook geweven op getouwen in

²⁴⁹ Parijs, Arch. Nat., F12 1457, Com. Ind., Man. Beauv., *Memoire pour les Srs. Filleul ci-devant entrepreneurs de la Manufacture Royale des Tapisseries de Beauvais contre le Sr Merou subrogé en leur lieu et place.*

²⁵⁰ Parijs, Arch. Nat., F12 1457, Com. Ind., Man. Beauv., verslag van Simon Gilly en Louis Pasquier.

²⁵¹ Parijs, Arch. Nat., F12 1457, Com. Ind., Man. Beauv., verslag van Simon Gilly en Louis Pasquier.

²⁵² Parijs, Arch. Nat., F12 1457, Com. Ind., Man. Beauv., verslag van Simon Gilly en Louis Pasquier. In een document van 25 juli 1724, gericht aan de Controleur general van de Conseil de Commerce, was er sprake van negen schilders die op dat ogenblik voor de manufactuur werkten. Het waren Du Plessis, peintre du Roy, Prevost, Rolly, de Saint-Germain, Leger, De Pape père, De Pape fils, Menageot en Doux fils. Parijs, Arch. Nat., F12 1457, Com. Ind., Man. Beauv., *Etat des tapisseries qui ont été fabriquées dans la Manufacture Royale de Beauvais par le Sr Mérou.*

²⁵³ Parijs, Arch. Nat., F12 1457, Com. Ind., Man. Beauv., *Etat des tapisseries qui ont été fabriquées dans la Manufacture Royale de Beauvais par le Sr Mérou.*

²⁵⁴ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 35.

²⁵⁵ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 35.

²⁵⁶ Het is niet uitgesloten dat er metaaldraad in de stoelbekledingen was verwerkt. De aanwezigheid van zilverdraad in de stoelbekleding in kasteel Gripsholm in Zweden toont aan dat dit in sommige bekledingen van rond de eeuwwisseling nog steeds gebeurde.

lage schering. Ook de gebruikte materialen waren mogelijk minder kostbaar. Het papaverpatroon sloot aan bij de *verdure*-tapijten waarin voornamelijk wolgaren werd gebruikt. Groene, blauwe, beige, oker- en bruinachtige tinten bepaalden in sterke mate het kleurenpalet dat werd opgelicht door de felrode, roze en witte kleuren in de bloemen. Traditiegetrouw werden de lichtere partijen in zijde geweven om de luminescentie van de compositie te verhogen.

Een naam van een kunstenaar kan niet verbonden worden met het papaverpatroon. Misschien werd het vervaardigd door één van de schilders in de manufacture. Nu en dan wordt ook de naam van Jean-Baptiste Monnoyer naar voor geschoven.²⁵⁷ In de *Grotesken*-reeks waaraan Monnoyer meewerkte (cf. supra), staan op verschillende plaatsen vazen en korven gevuld met allerlei bloemen waaronder tulpen, rozen en papaverbloemen (afb. 57). Het is mogelijk dat schilderijen, oudere patronen of ontwerpen van Monnoyer, die gekend stond als een gevierd bloemenschilder, als inspiratiebron voor de papaverpatronen werden gebruikt. Een andere schilder die mogelijk papaverpatronen schilderde, was Jean-Baptiste Blin de Fontenay de Oude. Hij werkte samen met Jean-Baptiste Monnoyer en Guy-Louis Vernansal aan de tapijtserie met *De Geschiedenis van de koning van China*, de zogenaamde *Tenture chinoise* (cf. supra).²⁵⁸

Het motief van de papaver bestond reeds in borduurwerk op stramien tijdens de zeventiende eeuw.²⁵⁹ De oudste teruggevonden vermelding van het papavermotief in Beauvais dateerde van december 1710. Tussen de activa van Gabriel Danse bevonden zich zeventien stoelbekledingen, waarvan enkele met papavermotieven (cf. supra). Deze meubelbekledingen met papavers werden ten laatste geweven tussen september 1708, de terugtrekking van weduwe Behagle, en december 1710, het begin van de samenwerking van Danse met de gebroeders Filleul. Waarschijnlijk werd een deel van de stoelbekledingen die naderhand bij Pierre en Etienne Filleul en Noël-Antoine Mérou werden geweven, vervaardigd naar ontwerpen die ten laatste teruggingen tot de jaren 1708-1710. Uit de documenten mocht blijken dat de Filleuls de patronen van Danse overnamen, en dat Mérou op zijn beurt hetzelfde deed.

Het uiterlijk van de eerste papaverpatronen en bekledingen van Beauvais is niet gekend. In de daaropvolgende jaren genoot het motief echter een zekere populariteit, onder meer in de tapisserieweverijen in Aubusson (cf. infra) en in borduurwerk op stramien. Papaverplanten en vazen met papavers waren ook talrijk aanwezig in de vroege achttiende-eeuwse Gobelins serie *De Triomf van Flora* (afb. 58), zodat een beeld kan worden gevormd van deze eerste tapisserie meubelbekledingen met papavers. Het centrale deel van het papaveratroon wordt ingenomen door een papaverplant met grote bladeren, bloeiende bloemen en knoppen, die vrij natuurgetrouw wordt weergegeven. De gekartelde randen van de bloemblaadjes, de ontluikende knoppen, de doorbuigende stengels van sommige bloemen, de weelderige bladeren, en het spel van licht en schaduw op de plant

²⁵⁷ Madeleine Jarry noemde de Jean-Baptiste Monnoyer onder meer als ontwerper voor bloempatronen voor tapisserie en borduurwerk. JARRY & DOBRY 1975, p. 14.

²⁵⁸ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 21.

²⁵⁹ In de boedel van de maarschalk de Crevant bijvoorbeeld bevonden zich bij zijn overlijden in 1694 vier eikenhouten en twee notenhouten stoelen bekleed met borduurwerk met een patroon van *oeuilles*, tuinpapaver. In de garderobe lagen nogmaals zeventien bekledingen voor stoelen, armstoelen en taboeretten met een papaverpatroon. De waarde van deze geborduurde bekledingen werd slechts op 10 livres geschat. GUIFFREY 1899 A, pp. 130, 140, 155. Het papaverpatroon in borduurwerk, de zogenaamde *tapisserie à oeuelles*, was echter een gestileerd motief dat enigszins vergelijkbaar was met de *point d'Hongrie* (cf. supra). Dit verklaart ook de lage waarde van de bekledingen in de boedel. Het patroon met papavers dat in het eerste kwart van de achttiende eeuw in de manufacture van Beauvais werd geweven, verschilde danig met dit gestileerde bloemmotief uit de zeventiende eeuw. Behalve gestileerde bloemmotieven werden in de zeventiende eeuw ook reeds natuurgetrouwe bloemen gebordurd. In 1608 werd door Pierre Vallet, borduurwerker van Hendrik IV, een platenbundel uitgegeven met hierin een 100-tal prenten van inheemse en exotische bloemen en planten, het *Jardin du Roi très chrestien* (cf. supra). Inspiratie voor zijn platen vond Vallet in de tuinen en serres van Jean Robin, de *herboriste du Roi*, in Parijs die deze collectie zeldzame planten op aanvraag van de koninklijke borduurwerker zou hebben aangelegd. De plantenverzameling van Robin werd door Hendrik IV in eigendom verworven, en werd de *Jardin du Roi*, ressorterend onder de administratie van de Kroon. In navolging van de koninklijke plantenverzameling in Parijs, legde Gaston d'Orléans, de broer van Lodewijk XIII, een gelijkaardige collectie aan in Blois. Behalve planten werden er ook dieren samengebracht. Alle specimina werden door verschillende kunstenaars, waaronder Nicolas Robert, vastgelegd in een 6000-tal tekeningen. Bij de dood van de prins werd de collectie prenten met planten en dieren van de hand van Robert aangekocht door Lodewijk XIV. Robert zelf werd benoemd tot schilder van het *Cabinet du Roi*. JARRY & DOBRY 1975, p. 10. Deze platenbundels waren niet enkel een bron voor borduurwerkers, maar werden ongetwijfeld ook geraadpleegd door kunstenaars actief voor andere takken van de kunstnijverheid waaronder de patroonschilders voor tapisserie.

verlenen aan de voorstelling een dynamisch karakter. Soms wordt de papaverplant omkaderd door een ornamentele boord, zoals te zien op een schilderij van Jean-François de Troy (afb. 59), maar het is niet duidelijk of dit bij de originele patronen uit de late zeventiende en vroege achttiende eeuw reeds gebruikelijk was. In de meeste papaverpatronen is de plant niet afgesneden, maar ingeplant in een zogenaamd grondje. Dit grondje is een motief dat kan worden teruggevonden in oosterse gedrukte en geverfde stoffen. Ook was het motief van grote, natuurgetrouwe bloemen niet vreemd aan oosterse sitsen. De opkomende populariteit van sits in Frankrijk in de late zeventiende eeuw, zou een rol kunnen hebben gespeeld bij de ontwikkeling van het papavermotief. De bloeiende plant sloot eveneens aan bij de traditie van de *millefleurs* en van de *koolbladverdures*. Met deze laatste was het motief nog het sterkst verwant, zij het nu dat de grote bloemen alle aandacht opeisten, en niet langer fungeerden als een bijmotief of als de achtergrond voor bijvoorbeeld een wapenschild of een figuurlijke voorstelling.

Behalve de bekledingen met papavers, werd in de bedrijfsarchieven ten tijde van het bestuur van Gabriel Danse ook melding gemaakt van meubeltapisserieën met bloemen (cf. supra). Net als voor het papaverpatroon is het voor dit bloempatroon gissen naar de ontwerper. Mogelijke ontwerpers zijn opnieuw Jean-Baptiste Monnoyer en Jean-Baptiste Blin de Fontenay. Beiden leverden reeds hun medewerking aan Beauvais wandtapijtseries.²⁶⁰ In tegenstelling tot de bekledingen met grotesken voor graaf Piper en de ontwerpen met motieven uit *Don Quichotte*, lijkt niets er op te wijzen dat de papaver- en bloempatronen werden geconcipieerd om te assorteren met een welbepaalde wandtapijtreeks. Deze patronen waren wel makkelijk combineerbaar met bijvoorbeeld *verdures* omdat papavers en andere bloemen ook hierin regelmatig werden verwerkt. Vanuit een verkooppolitiek standpunt waren deze patronen interessant. Ze leenden zich makkelijk tot combinaties met bepaalde wandtapijtseries, maar konden al naargelang de wens van de klant ook afzonderlijk worden verkocht. In deze hoedanigheid sloten ze aan bij bekledingen in borduurwerk op stramien die ook niet noodzakelijkerwijs bij een wandbekleding assorteerden.

De kostbaarheid van tapisserie bekledingen maakte deze enkel toegankelijk voor rijke klanten. Dit beperkte marktaandeel en de lage vraag naar tapisseriebekledingen in de vroege achttiende eeuw verklaren wellicht voor een groot deel de lage productiecijfers in de manufactuur van Beauvais. Ander textiel genoot de voorkeur als meubelbekleding boven tapisserie. Uit de correspondentie van Daniël Cronström en Nicodemus Tessin bleek dat rond de eeuwwisseling damast in opmars was in de kringen die zich eventueel zulke tapisserie ameublementen konden veroorloven, en dit ten nadele van *brocatelle*.²⁶¹ Zijdedamast kon zowel worden gebruikt voor wandbehangsels als meubelbekleding en paste zodoende perfect binnen het heersende stijldioom van de *regularité*. De prijs ervan schommelde bij het einde van de zeventiende eeuw rond de 8 à 12 *livre* per el. Het *damas cramoisie*, het karmozijnrode damast, geveerd met cochenille, was bijzonder kostbaar. Voor *brocatelle* werd gemiddeld 6 *livre* per el betaald, voor satijn was dit bijvoorbeeld slechts 3 *livre*.²⁶² Meubeltapisserie uit de manufactuur van Beauvais daarentegen kostte in 1723 83 *livres* per el, een hemelsbreed verschil.²⁶³ Behalve zijdedamast was borduurwerk op stramien in het eerste kwart van de achttiende

²⁶⁰ In het *Metropolitan Museum* te New York wordt een armstoel bewaard waarvan de tapisserie bekleding door Edith Standen aan de manufactuur van Beauvais werd toegeschreven. Inventarisnummer 14.40.782. Centraal in de compositie bevindt zich een boeket op een sokkel. De bloemen worden langs weerszijde geflankeerd door fijne ranken waarrond zich lofwerk slingert. Bovenaan wordt het boeket bekroond door bandwerk met in het midden een schelpmotief. Het compositieschema herinnert enigszins aan dit van de stoelbekledingen van graaf Piper. Wellicht mede op basis hiervan werden de tapisserieën aan Beauvais toegeschreven. Absolute zekerheid geeft dit echter niet. Zulke schema's werden ook in de Parijse manufacturen gebruikt. Het motief van een bloemenvaas op een sokkel werd bijvoorbeeld ook aangewend in panelen in knoopwerk naar ontwerpen van Jean-Baptiste Blin de Fontenay de Oude. Gelijktijdig werden bloemenkorven, en bloemen- en fruitgroepen teruggevonden in het borduurwerk op stramien. Net als de papaverpatronen werden de bloemen in de armstoelbekleding in het *Metropolitan Museum* met een vrij grote natuurgetrouwheid weergegeven. Natuurgetrouwe voorbeelden voor de bloemen vond de patroonschilder in circulerende platenbundels en in bestaande patronen in de manufactuur.

²⁶¹ '...vous devez plus compter sur les tentures de Damas que de Brocatelle. La mode est aux premières bien plus qu'aux dernières'. WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 59, brief van 29 november 1694. En in de brief van 7 januari 1695 schreef Cronström: 'Il faut commencer par poser un principe qui est que les damas en fait de tentures sont plus nobles et plus riches que les brocatelles'. WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 65.

²⁶² WEIGERT & HERNMARCK 1964, pp. 65-66.

²⁶³ Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1457, *Com. Ind.*, rapport van Jans gedateerd 23 september 1723.

eeuw een populair bekledingstextiel in de Franse interieurs. Ongetwijfeld bleef het een stevige concurrent voor tapisserie meubelbekledingen. Behalve op meubelen werd het borduurwerk op stramien nog steeds gebruikt als wandbehangsel, en als randversiering voor andere wandbehangsels in damast of *brocatelle* bijvoorbeeld.²⁶⁴

IV.3.3. De Marche

Volgens het rapport van de heer d'Argouges, intendant van de generaliteit van de Moulins, bevond de tapisserienijverheid in de streek van de Marche zich in 1686 in een diepe crisis. De nieuwe reglementen die waren uitgeschreven in 1665 werden niet systematisch nageleefd, en dit ten koste van de kwaliteit van de tapisserieën en de reputatie van de manufacturen. De kwaliteit van de geverfde garens liet te wensen over, de wol garens werden niet goed ontvet en waren kwalitatief ondermaats, en het ontbrak de manufacturen aan voldoende goede en nieuwe ontwerpen.²⁶⁵ Bovendien liet de herroeping van het edict van Nantes diepe sporen na in het weversbestand. Om tot een oplossing van de problemen te komen, werd in eerste instantie gehamerd op de oude eisen en de vroegere beloftes van de koning, namelijk het zenden van een gekwalificeerde verver en een goede patroonschilder. Heil werd er dus in de eerste plaats verwacht van buitenaf. Productinnovatie of verbetering van de kwaliteit met de voorhanden zijnde middelen was blijkbaar geen optie. De wil tot verandering diende echter te worden ingegeven door de wevers zelf. Zij waren het die in grote mate de kwaliteit van het eindproduct bepaalden. Oude gewoontes om garens te gebruiken die niet kleurvast bleken te zijn, en om goedkope wol en zijde aan te wenden, werden moeilijk doorbroken. Kleurvaste en hoogkwalitatieve garens waren immers duur. De keuze om goedkopere grondstoffen te gebruiken was een economische overweging, geen esthetische. Het verzekerde hen ervan een product af te kunnen leveren dat betaalbaar was voor een ruimer publiek. Om dezelfde reden stelde het merendeel van de wevers zich tevreden met tweedehands patronen of patronen die gebaseerd waren op prenten, in plaats van nieuwe ontwerpen van de hand van een bekende kunstenaar. Zulke nieuwe patronen waren voor de meeste kleine wevers onbetaalbaar. Het is niet verwonderlijk dat voornamelijk de plaatselijke overheden, samen met de tapisseriewevers die wel hoogkwalitatieve producten afleverden, ijverden voor een strenge reglementering en een toezicht op de naleving ervan. Tenslotte straalde de beeldvorming omtrent de kwaliteit van de tapisserieën van de Marche af op de hele plaatselijke tapisserienijverheid.

Deze tapisserienijverheid in de Marche was bij het einde van de zeventiende eeuw dringend op zoek naar vernieuwing, maar werd gehinderd door niet nageleefde beloftes, oude weefgewoontes, en een slabakkende economie bij het einde van de regeerperiode van Lodewijk XIV en de politieke onzekerheid van het regentschap. Pas in het tweede kwart van de achttiende eeuw zou de tapisserienijverheid geleidelijk terug opleven.

Doorheen de zeventiende eeuw was het herhaaldelijk tot een juridisch dispuut gekomen tussen de tapisseriewevers uit de Marche en degenen uit Parijs. Aan de basis lagen steeds betwistingen omtrent het verkoops- en verblijfsrecht van de tapisseriehandelaars van Aubusson en Felletin in de hoofdstad, of kwaliteitsnormen en belastingen die van kracht waren op hun tapisserieën. De strijd was bits. De wevers van Parijs waren duidelijk beducht voor de concurrentie van de tapisserieën van de Marche.

In 1717 stelden de wevers van de Marche nieuwe statuten op, en vroegen de homologatie ervan aan de Raad van Handel. Op hun beurt deden de Parijzenaars hetzelfde. Het artikel 1437 van de Parijse statuten was een zoveelste aanslag op de tapisserieproductie in de Marche en de handel ervan in de hoofdstad. Het artikel luidde als volgt: *Les tapisseries d'Aubusson et de Felletin seront*

²⁶⁴ THORNTON 1978, p. 127. Grote gefigureerde borduursels op stramien die dienden als wandbehangsel waren eerder uitzonderlijk. Een voorbeeld zijn de vier wandbehangsels met voorstellingen van de *Vier Elementen* en de *Vier Seizoenen* in de collectie van de *Metropolitan Museum* te New York. Zie STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 117, pp. 665-676. Ook voor de aankleding van de residentie van graaf Piper werden stroken in borduurwerk voorzien die zouden worden uitgevoerd naar ontwerpen van Bérain, en die dienden om samen te worden gebruikt met de damasten wandbehangsels. Zie hiervoor onder meer de brief van Cronström aan Tessin, de dato 24 februari 1695. WEIGERT & HERNMARCK 1964, pp. 70-71.

²⁶⁵ CASTEL 1876, pp. 196-197.

*assujetties à la visite et à la marque du métier de Paris. Il est enjoint aux tapissiers d'Aubusson de porter honneur et respect à ceux de Paris. Les tapisseries de la Marche devront être exécutées en laines fines et en grand teint.*²⁶⁶ Dit ging de wevers uit de Marche te ver en hun reactie liet niet op zich wachten. Volgens de wevers van Aubusson hadden die van Parijs zich niet met hun zaken te bemoeien. Tenslotte waren deze laatste in het beste geval *rentrayeurs*²⁶⁷ van oude tapisserieën die ze ophaalden bij boedelverkoop, of weefden ze tapisserieën die de aandacht van het publiek niet waard waren. Bovendien hadden ze hun stiel moeten leren van Vlamingen die ze noodzaak waren binnen te halen bij het begin van de zeventiende eeuw, en verenigden ze zich in allerlei associaties ten nadele van het publiek belang.²⁶⁸ Daarenboven, en dit is belangrijk, eiste volgens hen het reglement van 1665 met betrekking tot de tapisserienijverheid in de Marche, enkel hoogkwalitatieve en kleurvast garens voor de tapisserieën van de hoogste kwaliteit. Voor het merendeel van de tapisserieën die er geweven werden, namelijk die van grove kwaliteit, werden die kwaliteitseisen niet gesteld. Tenslotte waren volgens het document de groene en blauwe tinten steeds kleurvast, enkel de andere tinten *peuvent être que d'un teint ordinaire, bon à proportion de la qualité de l'ouvrage.*²⁶⁹ Vele geverfde garens werden bovendien rechtstreeks in Parijs gekocht. Slechts 1/10 van dat aanbod was volgens de wevers van de Marche in *grand teint*.

De tapisseriewevers uit Aubusson en Felletin waren zich er dus wel terdege van bewust welke grondstoffen ze gebruikten en waarom ze dit deden. Het overgrote deel van hun productie was immers bestemd, niet voor prinsen, maar voor *le commun du royaume et les églises de province.*²⁷⁰ Om deze reden dienden de kosten beheersbaar te blijven en de tapisserieën te worden aangeboden voor aanvaardbare prijzen zodat *tel peut bien acheter une tenture de tapisserie d'une valeur de quatre à cinq cents livres, qui n'a pas le moyen d'en acheter une de quinze cents livres.*²⁷¹ Een doorsnee wandtapijtserie in Aubusson kostte dus evenveel als één zitbank uit de ateliers van Beauvais en dan betrof het geen zitbank met figuren. De tapisseriewevers uit Parijs hoefden zich dus niet in te mengen met de tapisserienijverheid in de Marche, omgekeerd gebeurde dit ook niet. En daarmee was alles gezegd.

De tapisserieproductie in de Marche kenmerkte zich door conservatisme: de wevers vertrouwden op de oude patronen en weefpraktijken. Maar ze werden noodgedwongen ook gedreven door een ondernemingszin die diende in te spelen op de marktbehoeften. Hun producten beantwoordden aan een directe vraag. Bij het begin van de achttiende eeuw bestond in de Marche geen noemenswaardige productie van meubeltapisserieën. Dit product was in Frankrijk zo schaars, zelfs in de hoogste kringen, dat het verwonderlijk zou zijn, mocht de cliëntèle van de Marche hiervoor interesse getoond hebben. Het is niet uitgesloten dat nu en dan meubeltapisserieën werden geweven, maar het zullen nooit grote hoeveelheden geweest zijn. Een nieuw product vroeg nieuwe patronen, nieuwe investeringen. Rekening houdende met de economische situatie bij het begin van de achttiende eeuw is het weinig waarschijnlijk dat vele wevers zich hieraan durfden te wagen.²⁷²

²⁶⁶ De tapisserieën van Aubusson en Felletin dienden te worden onderworpen aan een keuring en markering van het gilde van Parijs. De tapisseriewevers van Aubusson moesten die van Parijs respecteren. De tapisserieën van de Marche dienden te worden geweven met fijne garens geverfd met kleurvast pigmenten.

²⁶⁷ In tapisserieateliers waren steeds een aantal *rentrayeurs* actief. Zij legden de laatste hand aan de voltooide tapijten. Ze naaiden boorden aan en dichtten de galen. Ze repareerden ook oude tapisserieën door het opvullen van leemtes, het dichtnaaien van openstaande galen, het repareren van scheuren, etc.

²⁶⁸ De integrale Franse tekst werd gepubliceerd in CASTEL 1876, pp. 240-241.

²⁶⁹ CASTEL 1876, p. 241.

²⁷⁰ CASTEL 1876, p. 241.

²⁷¹ CASTEL 1876, p. 241.

²⁷² Op een tentoonstelling in Parijs, gehouden in november en december 1935, stond een haardscherf opgesteld met centraal een bloemenvaas omkaderd door lofwerk. Volgens de begeleidende catalogus droeg de tapisserie uitzonderlijk nog het loodmerk en was de naam DOBUSSON ingeweven. Het stuk werd gedateerd in de tweede helft van de zeventiende eeuw. PARIJS 1936, p. 9. Niet alleen het feit dat het loodje nog was bewaard, maar dat in een haardscherf bovendien de plaats van vervaardiging werd ingeweven, is hoogst uitzonderlijk. Op basis van het motief, de bloemenvaas, mag het niet verwonderen dat de tapisserie werd gedateerd als zijnde afkomstig uit de tweede helft van de zeventiende eeuw. Wandtapijten met *blompotten* waren immers vrij populair en werden in de zeventiende eeuw onder meer in Oudenaarde op vrij grote schaal vervaardigd (cf. supra). Het motief werd daarenboven veelvuldig in wandtapijtboorden gebruikt. Bij meubeltapisserieën kwam het pas echt in zwang in de achttiende eeuw. Zoals reeds mocht blijken, waren meubeltapisserieën in Franse manufacturen een bijzonder zeldzaam product tot bij het begin van de achttiende eeuw. Bijgevolg is de kans bijzonder klein dat dit haardscherf, dat bovendien volgens het merk in Aubusson werd geweven, inderdaad gedateerd kan worden in de zeventiende eeuw. Mogelijk was het een fragment van een boord die tot scherm was

IV.4. De bronnen voor de Franse tapisseriepatronen

IV.4.1. Een aristocratische levenshouding als aanzet voor de laatzeventiende-eeuwse en vroege achttiende-eeuwse meubeltapisserieën

Een groot deel van de Franse meubeltapisserieën uit de late zeventiende eeuw en de eerste twee decennia van de achttiende eeuw had een gemeenschappelijk basisschema dat bestond uit een centraal motief geplaatst in een decoratieve omkadering. Dit basisschema werd gebruikt voor de meubeltapisserieën met monogrammen en grotesken, voor de meubelbekledingen met thema's uit *Don Quichotte*, voor de troonhemel met het Franse koninklijke wapen, voor de meubelbekledingen met fabels van Gilles Bacor, voor de meubelbekledingen met figuren naar Duplessis, en een set niet nader geïdentificeerde meubelbekledingen van Beauvais met médaillons en ornamenten, en wellicht ook voor de tapisserieën met chinoiserieën van Bérain en de haardschermen met voorstellingen van *Flora*. Waarschijnlijk hadden ook de vroegste papaverpatronen en mogelijk enkele andere bloem- en fruitpatronen zulke omkadering.

De ontwerpers van de compositieschema's: Jean I Bérain en Claude III Audran

De patronen van deze laatzeventiende-eeuwse en vroege achttiende-eeuwse meubeltapisserieën werden ontworpen door kunstenaars die in een zeer specifieke context opereerden. Allen behoorden ze tot een kleine groep van kunstenaars die behalve voor de koning, decoratieve opdrachten uitvoerden voor een selecte groep van edelen in de entourage van de Grand Dauphin. Het was binnen dit hoogadellijke milieu dat in de late zeventiende eeuw en de vroege achttiende eeuw het ornamentale compositieschema met grotesken en arabesken grote navolging kreeg. Gelijktijdig zou het ook op de meubeltapisserieën worden toegepast.

De belangrijkste kunstenaars die in Frankrijk deze nieuwe ornamentale compositieschema's uitwerkten, waren Jean I Bérain en Claude III Audran.²⁷³ De positie van Bérain was bijzonder. Als *Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi* was hij nauw betrokken bij de dienst van de *Menus Plaisirs* en onderhield hij rechtstreekse contacten met zijn opdrachtgevers (cf. supra). De directie van de *Menus Plaisirs* lag in de handen van de vier *Premiers gentilhommes de la Chambre du Roi*, posten die waren voorbehouden aan oude hoge adel. Bérain werkte met andere woorden rechtstreeks samen met en voor de prinselijke milieus.²⁷⁴ Ook tussen Claude III Audran en diens cliëntèle vonden interacties plaats. Zo werkte de kunstenaar voor sommige ontwerpen samen met de klant.²⁷⁵

Het groteskenmotief met haar fantasierijke componenten was uitermate geschikt om te worden toegepast in theater- en maskeradekostuums. Het ontwerpen van deze kostuums was één van de hoofdtaken van de *Dessinateur*. De grotesk liet de kunstenaarontwerper toe om voor de hofbals en maskerades een wereld te creëren die lijnrecht stond tegenover de koude logica van de

vermaakt, al lijkt de omkadering met lofwerk dit aan te vechten, maar niet uit te sluiten. Wanneer op 27 januari 1710 een inventaris werd aangelegd van de roerende boedel in het appartement van de weduwe Behagle bevond er zich, behalve enkele stoelen bekleed met tapisserie, eveneens een haardscherm in tapisserie, vervaardigd uit een boordfragment: *un devant de cheminee aussi de tapisserie qui est une bordure*. Parijs, Arch. Nat., F12 1457, Com. Ind., Man. Beauv., *Mémoire des effets et meubles rapportez dans l'appartement de Madame Behagle le vingt sept janvier 1710*.

²⁷³ Daniel Marot leverde eveneens een belangrijke bijdrage tot de ontwikkeling van de Franse ornamentale vormtaal in de late zeventiende eeuw, onder meer met de publicatie van verscheidene prentenbundels. Sporen van een rechtstreekse invloed of medewerking aan patronen voor meubeltapisserieën zijn er momenteel niet. Dit is de reden waarom deze kunstenaar hier verder buiten beschouwing zal worden gelaten.

²⁷⁴ Hierin bestond een grondig verschil met de administratie van de *Bâtiments du Roi*. De directie werd er benoemd door de koning en de aanstelling ervan was gebaseerd op kunde of verdienste. Waar de *Menus Plaisirs* een bij uitstek adellijke aangelegenheid waren, baadden de *Bâtiments du Roi* vaak in een burgerlijke sfeer. Ook in hun taken stonden beide administraties vaak tegenover elkaar. De *Bâtiments* waren verantwoordelijk voor de koninklijke gebouwen die de absolute macht van de vorst dienden uit te stralen. De *Menus Plaisirs* zorgden voor de efemere invulling ervan met feesten en ceremonies. De administratie van de *Bâtiments* kenmerkte zich door strengheid en grootsheid, terwijl de *Menus Plaisirs* zich voor de vele feesten richtten naar het *merveilleux*. Tegenover het strenge en grote classicisme van de *Académie* dat het vorstelijke absolutisme onderlijnde, stond het charmante, onverwachte en irreële van de maskerades en balletten. SCOTT 1995, pp. 122-123.

²⁷⁵ SCOTT 1995, p. 123.

rede en het verstand die het officiële discours aan het Franse koninklijke hof beheerste. Het populaire motief bleef echter niet beperkt tot efemere feestdecors. Zo goed als onmiddellijk kreeg het navolging bij een welbepaalde groep edelen die zich in de nabijheid van Monseigneur, de Grand Dauphin, bevonden. In hun residenties werd de grotesk toegepast op lambrizeringen en plafonds. Een vroeg voorbeeld zijn de panelen en het plafond in de *chambre de parade* in het *hôtel de Mailly-Nesle*. Ze dateren uit 1686 en werden vervaardigd door Jean I Bérain.²⁷⁶ Het is interessant op te merken dat deze groteskendecors niet in een klein kabinet werden gebruikt, maar wel in een representatief vertrek. Wanneer een tiental jaren later Daniël Cronström aan Nicodemus Tessin voorstelde om de *Grotesken*-serie eventueel in de slaapkamer op te hangen, was dit niet toevallig, maar ging dit wel degelijk terug op een bestaande praktijk.

Honnêteté als voedingsbodem voor een nieuwe vormtaal

Volgens Katie Scott die de relatie tussen interieurinrichting en sociale positie in deze periode onderzoekt, kozen de Grand Dauphin en zijn entourage niet toevallig voor interieurdecoraties met grotesken, maar hield dit verband met het uitgesproken irreële en onlogische karakter van het motief met het doel om de koude logica die het officiële koninklijke discours overheerste, de hiel te lichten. De grotesk was in zekere zin een aanval op de *raison d'état*, en tastte de hegemonie aan van de officiële smaak die gepropageerd werd aan het hof van Versailles. Niet toevallig kreeg het groteskenmotief volgens Scott vaste voet aan de grond in het milieu van de Grand Dauphin die een parallel hof hield in het kasteel van Meudon.

Aan de basis lag de tegenstelling tussen twee levensvisies die in het laatste kwart van de zeventiende eeuw het maatschappelijke denken aan het Franse hof beheersten, en in de kern kon worden teruggebracht op de aloude tegenstelling tussen adel en burgerij. De twee visies stonden lijnrecht tegenover elkaar. Aan de ene kant stonden de *honnête gens*, edelen die in de omgang met de juiste mensen de goede smaak bepaalden.²⁷⁷ Zij zetten zich enerzijds af tegen het gecentraliseerde hofleven, maar waren zich anderzijds bewust van hun recht om aan het hof te verschijnen. Ze waren de erfgenamen van de salons uit de eerste helft van de zeventiende eeuw en zagen hun verdiensten in moeilijk en vaag te omschrijven kwaliteiten die voortkwamen uit hun maatschappelijke achtergrond en sociale omgang. De kring rond de kroonprins in Meudon rekende zich tot deze groep. Hier tegenover stonden de *savants* die behoorden tot de wetenschappelijke academies en de *raison* en de *vraisemblance* boven alles verheven. Het was de *noblesse de robe*, de ambtsadel, die door kunde en studie een plaats in de koninklijke administratie had verworven. Een bescheiden afkomst verhinderde bij hen geen grote carrière aan het hof.²⁷⁸ Binnen het milieu van de *honnête gens* werd er verschillend omgesprongen met de thema's uit het officiële koninklijke discours. Onderwerpen uit de klassieke oudheid werden er anders benaderd, en waren onder meer de bron voor speelse interpretatie.²⁷⁹ Mythologische figuren die binnen de koninklijke context optraden als personificaties van de koninklijke macht, werden van hun serieuze inhoud ontdaan en werden binnengebracht in de fantasierijke wereld van de grotesken. De god Apollo waarmee Lodewijk XIV zich zo vaak vereenzelvigde, werd het centrale thema van een plafondschildering die de hertogin de Maine in 1704 bij Claude III Audran bestelde voor haar appartement in het kasteel van Sceaux. De godheid kreeg geen politieke rol, en was er geen eerbetoon aan haar schoonvader. Integendeel, in een begeleidend vers riep de hertogin Apollo als schepper van nieuwe vormen aan om een nieuwe kunst te creëren die haar eigen hof luister zou geven.²⁸⁰ Het laten optreden van godheden omkaderd door grotesken

²⁷⁶ SCOTT 1995, p. 125. Vandaag de dag zijn de wandpanelen gemonteerd in het kasteel van Vernou-en-Sologne.

²⁷⁷ Sommige gedragsregels van de *honnête homme* werden reeds vertolkt in het *Honnête homme ou l'Art de plaire à la cour*, van Nicolas Faret, uitgegeven in 1630. De begripsinhoud van de *honnêteté* werd verfijnd door Antoine Gombaud, ridder de Méré. Hij pleit bijvoorbeeld voor bescheidenheid en eenvoud tegenover *le faux brillant*, en gebruikt de noties van *bon goût*, *bonne galanterie* die volgens hem niets anders zijn dan '*la parfaite honnêteté, accompagnée des vrais agréments en tout ce qu'elle fait ou qu'elle dit, et d'une manière noble et délicate*'. ZUBER & FUMAROLI 2001, pp. 10-11.

²⁷⁸ SCOTT 1995, pp. 135-136.

²⁷⁹ De kennis van de klassieke oudheid en het gevat kunnen omgaan met deze kennis in gezelschap werd als een uiting van *honnêteté* beschouwd. SCOTT 1995, p. 133.

²⁸⁰ SCOTT 1995, p. 134.

en arabesken in de decoraties van hun residenties was een concrete vertaling van de opvattingen van de *honnête gens* in een materiële vorm. In de tapijtweefkunst resulteerde dit in de *Portières des Dieux* en de *Mois grotesques par bandes*, beide naar ontwerpen van Claude III Audran. In beide series werd een hoofdrol toegekend aan het ornament. Eventuele narratieve elementen werden in zekere zin in een bijrol geduwd of van hun oorspronkelijke betekenis ontdaan, waarbij het meer lichtvoetige karakter op de voorgrond werd geplaatst. Het is ook op deze wijze dat de laat zeventiende-eeuwse en vroeg achttiende-eeuwse meubeltapisserieën kunnen worden begrepen. De thema's en de compositieschema's van de meubeltapisserieën passen perfect in het stramien van deze esthetiek. Dat Bérain en Audran de compositieschema's leverden voor deze meubeltapisserieën en het feit dat deze zo duidelijk de stempel dragen van de opvattingen van *honnêteté* laat vermoeden dat de eerste meubeltapisserieën die in de Gobelins en verwante Parijse ateliers werden geweven wel degelijk voor deze hoogadellijke kringen waren bestemd. Voor de concrete uitwerking van de patronen zorgde een schare van kunstenaars, waaronder Jean-Baptiste Blin de Fontenay en François Desportes die eveneens opdrachten uitvoerden voor de verschillende leden van de prinselijke cirkel van de Grand Dauphin.²⁸¹ De bronnen die voor de meubeltapisserieën werden gebruikt, hingen nauw samen met de cliëntèle waarvoor ze waren bestemd. Inhoudelijke bronnen die in zich een zekere *légèreté* droegen, kregen de voorkeur.

IV.4.2. Bronnen voor de inhoud

De inhoudelijke bronnen voor de meubeltapisserieën wijzigden niet. Net als voor de meubeltapisserieën van de late middeleeuwen en de renaissance werd in Frankrijk bij het einde van de zeventiende eeuw teruggerepen naar literatuur als voornaamste inspiratiebron. Nog steeds waren het de literaire tradities die het cultureel-maatschappelijke discours beheersten, waaruit thema's werden geput. De klassieke literatuur met de *Metamorfosen* van Ovidius bleef een belangrijke bron, en werd aangevuld met meer recente werken zoals de roman van *Don Quichotte* en de eigentijdse fabelliteratuur met als hoofdbron de *Fables* van Jean de La Fontaine. Theaterliteratuur vormde evenwel geen bron voor meubeltapisserieën.²⁸² Ook Bijbelse thema's werden rond 1700 in

²⁸¹ Het parallelle hof van Meudon en hun invloed op de kunsten en kunstnijverheid wordt grondig toegelicht en geïllustreerd bij SCOTT 1995, pp. 121-145.

²⁸² In het tweede kwart van de achttiende eeuw zou theaterliteratuur wel als inspiratiebron gebruikt worden voor wandtapijseries. In 1732 ontwierp Jean-Baptiste Oudry voor de manufactuur van Beauvais bijvoorbeeld de patronen voor een serie met *Les Comédies de Molière*. COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 43. In de late zeventiende eeuw werden er ook reeds figuren uit het volksvermaak in wandtapijseries verwerkt. Een voorbeeld zijn de acrobaten en muzikanten in de *Grotesken*-reeks van Beauvais. Uit dezelfde periode zijn er echter geen gedocumenteerde meubeltapisserieën met zulke figuren gekend. Edith Standen maakte evenwel melding van een haardscherm met muzikanten dat zich in 1974 bij de kunsthändler Mayorcas in Londen bevond en mogelijk assorteerde met de *Grotesken*-reeks. STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 65, p. 460. Maar er zijn echter geen bewijzen dat meubeltapisserieën met muzikanten in Beauvais werden geweven. In Aubusson daarentegen werden zulke tapisserieën wel vervaardigd. In het kasteel van Lude, in het departement van de Val de Loire, bevindt zich een zitbank met tapisseriebekleding met op de rugleuning een scène met muzikanten. De tapisserieën werden aan de manufactuur van Beauvais toegeschreven omwille van de verwantschap met de *Grotesken*-reeks uit deze manufactuur. De patronen zouden van de hand zijn geweest van Jean-Baptiste Monnoyer. SIX 1996, p. 40. De datering werd vaag gehouden tot de achttiende eeuw. Noch de toeschrijving aan Beauvais, noch de toeschrijving aan Jean-Baptiste Monnoyer zijn juist. Vanuit de bedrijfsarchieven van Beauvais zijn er geen documenten bekend die gewag maken van ontwerpen door Monnoyer voor zitmeubelen met figuren. Bovendien zijn de enige tapisseriebekledingen die werden ontworpen om te assorteren met de *Grotesken*-reeks en die met stevige argumenten kunnen worden onderbouwd, de stoelbekledingen van graaf Piper. De patronen van de tapisserieën in Zweden zijn grondig verschillend met die in het kasteel van Lude. De zitbank in het kasteel van Lude vormt samen met zes armstoelen een ensemble. Het patroon van de armstoelen bestaat uit een voorstelling van een mythologische figuur op de rugleuningen en boeketten op de zitvlakken. Inhoudelijk horen deze zitmeubelen niet bij elkaar. In tegenstelling tot wat tot hiertoe werd aangenomen, werden de tapisserieën niet in Beauvais, maar wel in Aubusson geweven, mogelijk in het derde kwart van de achttiende eeuw, al is een recentere uitvoering evenmin uit te sluiten. De figuren op de rugleuning van de zitbank zijn verwant met de patronen voor de wandtapijserie *La Comédie italienne* die in Aubusson werd vervaardigd. Een aquarel naar een wandtapijt uit deze serie werd tussen 1871 en 1885 door de patroonschilders van de manufactuur van de Gobelins gemaakt als documentatiemateriaal. GUIFFREY s.d. A, p. 183. De centrale scène op het wandtapijt bestond uit een dame en een heer aan tafel, vergezeld van *Arlequino* en *Mezetin*. De kostuums en de uitwerking van de figuren is identiek met die op de zitbank in het kasteel van Lude. Katie Scott belicht in haar studie de invloed van dit volksvermaak op de hofkringen, en de intrede van bepaalde motieven uit de volkscultuur in de late zeventiende-eeuwse en vroege achttiende-eeuwse kunstnijverheid.

Frankrijk niet voor meubeltapisserieën gebruikt.²⁸³ Het ontbreken van Bijbelse thema's op meubeltapisserieën bekrachtigt de idee dat deze bekledingen in een zeer specifieke adellijke context tot ontwikkeling kwamen.²⁸⁴

Fabelliteratuur

De fabelliteratuur zou in de achttiende eeuw één van de belangrijkste literaire bronnen worden voor meubeltapisserieën. De eerste sporen van meubeltapisserieën met fabels dateerden van omstreeks 1710 en situeerden zich binnen de koninklijke manufactuur van de *Savonnerie* en een manufactuur met rechtstreekse banden met de koninklijke manufactuur van de Gobelins. In Beauvais dateerden de eerste gedocumenteerde sporen van meubeltapisserieën met fabels pas uit 1735 (cf. *infra*).²⁸⁵

Niettegenstaande fabelmotieven reeds eerder in de kunstnijverheid optraden,²⁸⁶ is er een aantal gegronde redenen die doen vermoeden dat bij het begin van de achttiende eeuw de fabelmotieven op een nieuwe wijze werden bekeken en ervaren. De bewerking van oude fabels en de aanvulling ervan met nieuwe door de Franse schrijver Jean de La Fontaine in de tweede helft van de zeventiende eeuw liet een nieuw licht schijnen op deze eeuwenoude literaire traditie.²⁸⁷ Jean de La Fontaine publiceerde zijn eerste bundel met fabels in 1668.²⁸⁸ De bundel werd met koninklijke toestemming opgedragen aan de Dauphin. In zijn voorwoord aan de jonge prins lichtte La Fontaine de waarde van de fabels toe. Tussen 1668 en 1693 publiceerde de auteur nog enkele afzonderlijke fabels en twee bundels, respectievelijk in 1678-1679 en in 1693.²⁸⁹ Hun specifieke karakter ontleenden La Fontaines fabels zowel aan hun inhoud als aan hun vorm. La Fontaine beheerste de Franse taal en haar regels meesterlijk en sprong hiermee bijzonder plastisch om. Dit was één van zijn sterke punten. Madame de Sévigné zei bij het lezen van de fabels : '*Cela est peint*'.²⁹⁰ De gehanteerde

SCOTT 1995, pp. 129-133. In de eerste helft van de achttiende eeuw werden bepaalde theaterfiguren wel reeds courant gebruikt bij borduurwerk op stramien. Het *The Bowes Museum* in Barnard Castle bezit een bekleding voor een rugleuning in borduurwerk waarvan het patroon teruggaat op een gravure van de Franse graveur Mariette met de voorstelling van de acteur Angelo Constantin als *Mezetin*. HASHAGEN 1986, p. 80, en fig. 5. In dezelfde collectie wordt een andere Franse geborduurde bekleding uit de late zeventiende eeuw bewaard met een luitspelende dame die in dezelfde traditie kan worden geplaatst.

²⁸³ In borduurwerk op stramien kwamen Bijbelse scènes nu en dan wel voor, maar het bleef uitzonderlijk. In de collectie van *The Bowes Museum* in Barnard Castle bevindt zich een Franse armstoel met borduurwerk op stramien die dateert van omstreeks 1700. Het borduurwerk toont centraal een scène uit de parabel van de *Verloren Zoon*. Zie hiervoor HASHAGEN 1986, p. 80.

²⁸⁴ De aankleding van de residenties van de entourage van de hertog de Bourgogne kenmerkte zich door een uitgesproken conservatisme. De vernieuwende tendensen die zich bij het einde van de zeventiende eeuw in de kring van de Dauphin aftekenden, waren er niet aanwezig. De wandtapijten in de kring van de hertog hadden vaak Bijbelse onderwerpen. De speelse grotesken, die ook de patronen van de meubeltapisserieën beheersten, vonden er geen navolging. SCOTT 1995, pp. 136-137.

²⁸⁵ BADIN 1909, p. 67.

²⁸⁶ In de miniatuurkunst doken de fabels het eerst op. Het oudste gekende handschrift waarin fabelillustraties zijn terug te vinden is het *Ademar* handschrift dat in de Leidse Universiteitsbibliotheek wordt bewaard (*Codex Vossianus latinus 8° 15*), en dateert uit het begin van de 11^{de} eeuw. Het handschrift zou afkomstig zijn uit de abdij van Saint-Martial bij Limoges. GRÜBMULLER 1984, p. 32. Voor meer informatie over het *Ademar* handschrift zie GOLDSCHMIDT 1947 en THIELE 1905. Een vroeg voorbeeld van de toepassing van fabels in textielkunst zijn de illustraties in de boorden van het wandtapijt van Bayeux. GRÜBMULLER 1984, p. 32.

²⁸⁷ Voor een beknopt overzicht van de fabeltraditie in de literatuur vóór Jean de La Fontaine, zie addendum I.

²⁸⁸ Jean de La Fontaine werd in 1621 geboren als zoon van Charles de La Fontaine, *conseiller du roi* en *maître des eaux et forêts* en Françoise Pidoux. Na college te hebben gelopen in zijn geboortestreek te Château-Thierry, vervolgde hij zijn studies in Parijs. Na een korte periode in het klooster, besloot hij rechten te studeren, en werd hij lid van een literair gezelschap. Aanvankelijk volgde La Fontaine zijn vader op in zijn functie, maar al snel nam de interesse voor de literatuur de bovenhand. In 1657 begon hij verzen te schrijven voor Nicolas Fouquet die sinds 1653 tot *Surintendant des Finances* was benoemd. In 1659 werd hij in de kring van Fouquet opgenomen en kreeg hij een rente in ruil voor literair werk. Na de val van Fouquet ondervond ook La Fontaine moeilijkheden en diende hij een tijdje van het publieke toneel te verdwijnen. Na enkele andere publicaties, waaronder het *Contes et Nouvelles en vers* uit 1665, verscheen zijn eerste bundel met fabels.

BASSY & LE PESTIPON 1995, pp. 515-518.

²⁸⁹ BASSY & LE PESTIPON 1995, pp. 519-521.

²⁹⁰ ZEUGHAUS 1984, p. 127.

taal sloot onmiddellijk aan bij de contemporaine interesse voor de genreschilderkunst. La Fontaine trachtte ook bewust dit verband te leggen en creëerde zodoende referenties naar de schilderkunst die bij het lezen van de fabels tot leven konden worden geroepen. Het spreekt voor zich dat zulke referenties slechts duidelijk waren voor een kleine gecultiveerde groep.²⁹¹ Ook week La Fontaine af van het aloude gebruik om een moraal te verbinden aan de fabel, het verbinden van een *applicatio* aan het *exemplum*. De expliciete moraliserende toon van de fabels verdween en maakte plaats voor levenslessen die impliciet in de verhalen verweven waren.²⁹²

De fabels creëerden een wereld van tegenstellingen, schijnwaarheden en leugens waarin vele dingen uiteindelijk niet blijken te zijn wat ze aanvankelijk voorhielden te zijn. Ze vormden een literair labyrint waarin het de taak van de lezer was om er zijn weg in te zoeken en de onderliggende wijsheden te ontdekken die er door de auteur werden ingelegd. Soms was er een actuele politieke ondertoon. Zo werd in sommige fabels het vorstelijke absolutisme aan de kaak gesteld, zij het niet rechtstreeks. Het was door middel van metaforen, de verhouding van de fabels ten opzichte van elkaar dat bepaalde kritiek herkenbaar was.²⁹³ Dit maatschappijkritische element is niet onbelangrijk. La Fontaine maakte deel uit van de kring van Fouquet, en later van de hertogin de Bouillon, de prinsen de Conti en de hertog de Vendôme. Het was bij deze gecultiveerde, geletterde kringen, die het absolutisme van de koning aan de kaak stelden, dat de Dauphin bij het einde van de zeventiende eeuw aansluiting zou vinden. De intellectuele en gecultiveerde inhoud van de fabels strookte volledig met het discours van de *honnêteté* dat in dit milieu navolging vond. Dit wordt onder meer geïllustreerd in de derde fabel uit het eerste boek van 1668, *De Kikker die zo groot wil zijn als de Os*. In het afsluitende vers werd een deelaspect van de *honnêteté* door La Fontaine impliciet maar treffend verwoord: *Le monde est plein de gens qui ne sont pas plus sages: Tout Bourgeois veut bâtir comme les Grands Seigneurs, Tout petit Prince a des Ambassadeurs, Tout Marquis veut avoir des Pages*. Ook de negende fabel uit het tweede boek bijvoorbeeld, *De Ekster getooid met pauwenveren*, heeft betrekking op het zich aanmeten van een dergelijke ongepaste levensstijl. Sommige fabels werden rechtstreeks opgedragen aan de selecte kring van de *honnête gens*. Fabel twaalf uit het twaalfde boek bijvoorbeeld, *De Wouw, de Koning en de Jager* droeg La Fontaine op aan de prins de Conti. Fabel vijftien uit hetzelfde boek, *Philemon en Baucus* was gericht aan de hertog de Vendôme.

De kracht van de fabels van Jean de La Fontaine lag behalve in hun intrinsieke waarde als hoogwaardige poëzie, waardoor ze geliefd waren binnen een kleine gecultiveerde elite, ook in hun uitgesproken plastische verwoording, in hun gevatte levenswijsheid, en onderliggende intellectualistische referenties naar literaire tradities en eigentijdse gebeurtenissen. Nadat ze vaste voet aan de grond hadden gekregen in de kleine kring van een belezen elite, stroomden ze geleidelijk door naar bredere geledingen van de maatschappij. Opnieuw speelde de vooruitstrevende culturele adellijke entourage van de Dauphin een belangrijke rol bij de appreciatie en verbreiding van La Fontaines fabels. Zoals reeds werd aangehaald, was de fabelliteratuur niet nieuw, maar werd ze door La Fontaine op een andere wijze benaderd, en belichaamde deze benadering een levensvisie die op dat ogenblik in een selecte kring navolging kreeg. Net als bij het groteskmotief werd een bestaand gegeven van een nieuwe vorm en inhoud voorzien. Het lijkt geen toeval dat de nieuwe interpretatie van beide motieven in dezelfde kringen opgang vond. Fantasie, speelsheid en *naïveté* waren beide motieven eigen. En net als bij de grotesken maakte La Fontaine gebruik van wat op het eerste gezicht een wanorde en uitwendige asymmetrie leek te zijn, maar inwendig volmaakt geordend en harmonisch gestructureerd was.²⁹⁴ Het was een kleine stap om beide motieven samen te gebruiken. Het is bijgevolg niet verwonderlijk dat bij het begin van de achttiende eeuw een literair motief, dat om velerlei redenen een grote populariteit genoot, werd gecombineerd met een ornament dat in

²⁹¹ BASSY & LE PESTIPON 1995, p. 15.

²⁹² BASSY & LE PESTIPON 1995, pp. 16-17.

²⁹³ BASSY & LE PESTIPON 1995, pp. 21-22. In de fabel van *Le Rat de ville et le Rat des Champs*, fabel elf uit het eerste boek, introduceerde La Fontaine een nieuw element door de ratten niet in een voorraadkelder maar in een salon weer te geven met op de tafel een geknoopt tapijt. Dit *tapis de Turquie* zou een onrechtstreekse aanklacht zijn tegen de koninklijke manufactuur van de *Savonnerie* waarin weeskinderen tewerk werden gesteld. ZEUGHAUS 1984, p. 127.

²⁹⁴ BASSY & LE PESTIPON 1995, pp. 29-30.

dezelfde kringen geliefd was. En zodoende konden beide samen worden teruggevonden op meubeltapisserieën die in die periode opgang begonnen te maken in deze modieuze milieus.²⁹⁵

Romanliteratuur

Tot dusver werden voor het eerste kwart van de achttiende eeuw voor meubeltapisserieën enkel patronen teruggevonden die waren gebaseerd op één roman, *Don Quichotte* van Miguel de Cervantes. Kort reeds na het verschijnen van de roman in Spanje bij het begin van de zeventiende eeuw - deel één werd uitgegeven in 1604, deel twee in 1616 - kende dit boek ook in Frankrijk succes en werd het er zowel in het Spaans als in een Franse vertaling gelezen. De vertaling van het eerste deel dateerde uit het begin van 1614 en verscheen bij Jean Fouët in Parijs onder de titel *L'Ingenieux Don Quixotte de la Manche composé par Michel de Cervantes*. De vertaling was van César Oudin, *Secrétaire Interprete de Sa Majesté és langues Germanique, Italienne et Espagnole* en *Secrétaire ordinaire de Monseigneur le Prince de Condé*. In de daaropvolgende jaren verschenen herdrukken, respectievelijk in 1616, 1620 en 1625.²⁹⁶ Het succes van *Don Quichotte* bleef aanhouden en gaf aanleiding tot nieuwe edities in 1632, 1639, 1646 en 1665.²⁹⁷ Het tweede deel uit 1615 werd in 1618 vertaald door François de Rosset, een romanschrijver. Net als de vertaling van Oudin kende dit boek succes en werd het heruitgegeven in 1622, en samen met de vertaling van Oudin in 1639, 1646 en 1665.

De roman van *Don Quichotte* was in de eerste helft van de zeventiende eeuw een veel gelezen en geciteerd boek en de figuren van Don Quichotte en Sancho maakten hun optrede in balletten, maskerades en het theater.²⁹⁸ Ook in het oeuvre van vele eigentijdse schrijvers konden rechtstreekse of onrechtstreekse banden met het werk van Cervantes worden teruggevonden.²⁹⁹ In de tweede helft van de zeventiende eeuw bleef het boek populair. Madame de Sévigné en Jean de La Fontaine hielden er beiden van. In Sévigné's correspondentie werd regelmatig naar het boek gerefereerd. Dat La Fontaine het boek apprecieerde, mag niet verwonderen. *Don Quichotte* heeft dezelfde ondertoon als zijn fabels. Op verdoken wijze wordt er kritiek geleverd, en worden er levenslessen aangereikt.

In de jaren 1677-1678 verscheen een nieuwe vertaling van *Don Quichotte* van de hand van Filleau de Saint Martin, met de titel *Histoire de l'Admirable Don Quichotte de la Manche*. Voor het eerst werden beide delen door één en dezelfde auteur vertaald wat een stijleenheid creëerde. De vertaling werd opgedragen aan de Dauphin. In zijn voorwoord wees de auteur niet op de belerende functie van het boek, maar op het plezierig onderhoudende karakter ervan.³⁰⁰ In 1695 en in 1713 volgden twee aanvullingen, ook geschreven door Filleau de Saint Martin.³⁰¹ De afwijzing van de heersende tijdsgeest of van elke realiteit *tout court* die onderhuids in *Don Quichotte* aanwezig was, werd door de zeventiende-eeuwse lezer niet als zodanig ervaren.³⁰² Het boek werd in de eerste plaats ter hand genomen als aangenaam tijdverdrijf, waarbij de ongelukkige fratsen en galanterieën van de zwervende ridder en zijn gezelschap bron waren van mondain vermaak. Het is niet verwonderlijk dat het boek

²⁹⁵ Vooraleer het fabelmotief in de Franse tapijtweeffkunst werd gebruikt, werd het reeds toegepast in de tuinarchitectuur, meer bepaald in een bepaald deel van de tuinen van het kasteel van Versailles. In 1664 legde André Le Nôtre in het park van dit kasteel een labyrint aan. In 1672 werden er loden beelden in opgesteld die fabels van Aisopos uitbeeldden met op elke sokkel een kwatrijn van De Benserade. BASSY & LE PESTIPON 1995, p. 32. Voor een grondige studie van dit labyrint met de fabelsculpturen zie BASSY 1976. Niettegenstaande de verwantschap in motief was er verder geen verband met de fabels van Jean de La Fontaine. De nieuwe betekenisrijkdom die La Fontaine aan de fabels wist te geven, speelde in deze tuinsculpturen nog niet. Wellicht speelde hier het oude moraliserende gedachtegoed een dominante rol. Het idee van een labyrint waarin men rondwaalde en men op bepaalde plaatsen met wijsheden werd geconfronteerd was er al wel. Het is echter niet uitgesloten dat aan de oorsprong van dit labyrint een project lag dat oorspronkelijk was bestemd voor de tuinen van Vaux-le-Vicomte.

²⁹⁶ BARDON 1931, pp. 26-27.

²⁹⁷ BARDON 1931, p. 35.

²⁹⁸ Voor een grondig overzicht van de figuur van Don Quichotte in eigentijdse balletten, maskerades en theaterstukken, zie BARDON 1931, pp. 169-209.

²⁹⁹ In het oeuvre van Nicolas Boileau bijvoorbeeld zijn er regelmatig verwijzingen naar Cervantes terug te vinden. BARDON 1931, p. 222. Ook Charles Sorel liet zich door Don Quichotte inspireren voor zijn *Berger extravagant* uit 1627. ZUBER 1992, p. 168.

³⁰⁰ 'j'ay simplement pensé à tâchter de vous divertir'. BARDON 1931, p. 330.

³⁰¹ BARDON 1931, p. 328.

³⁰² ZUBER 1992, p. 168.

geapprecieerd werd in de Parijse salons uit het tweede kwart van de zeventiende eeuw en bij hun latere erfgenaam, de cirkel rond het prinselijke hof van Meudon. Het irreële en galante karakter van *Don Quichotte* sloot naadloos aan bij de atmosfeer die in deze salons heerste, waar galante romans en poëzie geliefd waren. Speelse, spitsvondige referenties naar leden uit het eigen milieu, naar buitenstaanders of naar actuele gebeurtenissen door middel van personages of scènes uit de galante, pastorale, mythologische literatuur vormden een belangrijk deel bij dit gecultiveerde mondaine vermaak.³⁰³ De realiteit werd er bespeeld, vervormd, naar de hand gezet. Eén van de belangrijkste schrijvers uit dit discours was Vincent Voiture. Hij toonde een bijzondere interesse voor de Spaanse en de middeleeuwse ridderromans en voor de klassieke mythologie. In zijn oeuvre werden eigentijdse situaties met deze literaire tradities vermengd.³⁰⁴

Fantasie en irrealiteit, speelsheid en galanterie, het waren topen waarvan het mondaine leven zich bij het einde van de zeventiende eeuw en het begin van de achttiende eeuw bediende en die zich behalve in hun omgangsvormen ook in de aankleding van hun residenties vertaalde. Grotesken, fabels en galante literatuur waren de veruitwendigingen van de verfijnde smaak van een gecultiveerde elite die afstand nam van het zwaarwichtige officiële koninklijke discours. De roman van *Don Quichotte* werd reeds vroeg in deze kringen gelezen. Bijgevolg is het niet verwonderlijk dat, net zoals bij de fabels van La Fontaine, bepaalde motieven hieruit voor de patronen van de nieuwe meubeltapisserieën werden gebruikt.

Allegorieën

Opvallend aan deze vroege achttiende-eeuwse patronen voor meubeltapisserieën met scènes uit de literatuur was de ondergeschiktheid van het verhalende motief aan, of de gelijkwaardigheid ervan met het omkaderende ornament. De verhalende taferelen werden nog wel centraal weergegeven, maar werden overheerst, bijna overwoekerd door bloemen, lofwerk en allerlei andere ornamenten. Voor deze bloemen en andere ornamenten werd niet zozeer een beroep gedaan op bronnen die gegevens aanreikten met betrekking tot de inhoud, maar wel op bronnen die elementen aanboden die konden worden gebruikt voor het samenstellen van het compositieschema of de uitwerking van bepaalde onderdelen ervan. De klemtoon op dit vormaspect betekent echter niet dat deze motieven inhoudsloos zouden geweest zijn. Vaak waren ze ingebed in oude semantische tradities die bij het einde van de zeventiende eeuw en het begin van de achttiende eeuw nog steeds doorleefden. Het bloemmotief dat bij de meubeltapisserieën hetzij als hoofdmotief, hetzij als nevenmotief aantrad, was in de late zeventiende eeuw nog steeds beladen met een veelgelaagde betekenisrijkdom. Naargelang het tijdstip en het milieu kon het bloemmotief op verschillende wijze worden geïnterpreteerd. De bloem verbeelde zowel hemelse als aardse liefde, zowel eeuwige bloei en welvaart als ijdelheid en vergankelijkheid. In de tweede helft van de zestiende eeuw verschenen enkele embleemboeken waarin aan de symboolwaarde van de bloem bijzondere aandacht werd besteed. In Basel werd in 1556 de *Hieroglyphica sive de sacris* van Piero Valeriano uitgegeven, met een apart hoofdstuk omtrent de bloemensymboliek. Van Joachim II Camerarius, een botanicus, verscheen in Nürnberg in 1593 de *Symbolorum et emblematum ex re herbaria*.³⁰⁵

In de Franse koninklijke kringen in de tweede helft van de zeventiende eeuw werd het bloemmotief sterk aan de klassieke mythologische betekenis van metamorfose gekoppeld. Het beeld van de bloem die na de winter onluikt onder de toenemende kracht van de zon werd een metafoor voor weldaden van de koninklijke macht.³⁰⁶ Ook in de decoratie van de koninklijke kastelen kregen

³⁰³ ZUBER 1992, pp. 268-270.

³⁰⁴ ZUBER 1992, pp. 269-270.

³⁰⁵ VON MEYERBURG 1990, p. 46.

³⁰⁶ Dit werd op treffende wijze geïllustreerd in het koninklijke ballet *Flora*, voor het eerst opgevoerd in het *Grand Salon* van de Tuilerieën op 13 februari 1669, op muziek van Jean-Baptiste Lully, een libretto van Isaac de Benserade en gedanst door Lodewijk XIV. In dit koninklijke ballet was voor de bloemen en hun symboliek een hoofdrol weggelegd. Afzonderlijke bloemen, boeketten, bloemenkronen en –kransen, hun positie in de klassieke mythologie, meerbepaald in de *Metamorfosen* van Ovidius, de historische en eigentijdse symboolwaarde vormden de kern van dit ballet. In alle dansen en aria's staat de bloem centraal: bij *Zefir & Flora*, bij *Aurora*, *Vertumnus*, *Venus* en *Prosperina*. De apotheose van het ballet is de verheerlijking van de lelie door de Vier Werelddelen en de Naties: *les Nations luy rendent le culte qui luy est deu, & reconnoissent l'Empire de*

bloemen een prominente plaats. In het Trianon in het park van Versailles werden bij het einde van de zeventiende eeuw meerdere bloemstillevens van Blin de Fontenay de Oude en Monnoyer opgehangen. De plaats van het kasteel zelf, omringd door tuinen, was geconcipieerd als de woonplaats van Flora temidden van een eeuwigdurende lente. Dit idee van een nieuwe lente en daaropvolgende bloei werd ook in het ballet *Flora* uit 1669 vertolkt. En niet toevallig werd ook het ballet *Le palais de Flore* in januari 1689 opgevoerd in het Trianon. In de ode *Trianeum* van François Boutard, daterend van circa 1700, werd het koninklijk paviljoen bezongen als symbool van de vrede die Lodewijk XIV met het Verdrag van Augsburg bracht en de welvaart voor het Franse volk die daaruit zou voortvloeien.³⁰⁷ De bijzondere plaats van de bloemen in het Trianon hield wel in grote mate verband met de specifieke positie van het paviljoen dat zich buiten de officiële en publieke sfeer van het kasteel van Versailles situeerde.

De connotatie van bloemen met liefde, metamorfose, lente en eeuwige bloei was bij het einde van de zeventiende eeuw nog steeds actueel in de Franse koninklijke kringen. Wellicht dient een deel van de tapisseriepatronen met bloemen vanuit deze optiek benaderd te worden. De troonhemel met het koninklijke wapen met bloemen omringd, naar een ontwerp van Blin de Fontenay, die in 1714 in de Gobelins op de getouwen werd gelegd, zou hiervan een illustratie kunnen geweest zijn. Ook bij de aankleding van het kasteel van Meudon werden meerdere bloemstillevens opgehangen. De decoratieschema's van Meudon en hun iconografisch programma verschilden echter in grote mate met de koninklijke *petits palais* van Marly en Trianon.³⁰⁸ Hun betekeniswaarde was wellicht eveneens verschillend. In het tweede kwart van de achttiende eeuw werd botanica, evenals zoölogie en mineralogie een geliefd gespreksonderwerp in de mondaine salons. Het bovendeurstuk met bloemen werd er bijzonder populair.³⁰⁹ Niettegenstaande wetenschappen in de regel werden beoefend door professionelen die per definitie buiten de cirkel van *honnête gens* vielen, dweeptte de *monde* bij het begin van de achttiende eeuw met natuurobservatie en empirische kennis die zich onder meer vertaalde in het aanleggen van curiositeitenkabinetten.³¹⁰ De interpretatie van natuurmotieven zoals bloemen en planten zou binnen deze kringen wel eens vanuit een andere hoek dienen bekeken te worden.

Uitgesproken allegorische thema's voor meubeltapisserieën waren in Frankrijk bij het einde van de zeventiende eeuw schaars. Mogelijk waren de haardschermen met de voorstelling van *Flora* die omstreeks 1710 bij Gilles Bacor in Parijs werden geweven, hiervan een voorbeeld. De nimf verbeeldde de idee van bloei en welvaart. Een ontegensprekelijk voorbeeld van meubeltapisserieën met een allegorische inhoud waren de vier kleine patronen die Charles-Antoine Coppel schilderde omstreeks 1725. In dat jaar ontving de kunstenaar 600 *livres* voor vier patronen die dienden als centrale motief voor zitbanken met de voorstelling van *De Vier Elementen*.³¹¹ De manier waarop de vier elementen werden weergegeven blijft vooralsnog onbekend.

IV.4.3. Visuele bronnen

Prentenbundels

De uitgave van afzonderlijke ornamentprenten of bundels met ornamentprenten kende in Frankrijk in de tweede helft van de zeventiende eeuw en bij het begin van de achttiende eeuw een grote bloei. De vanuit koninklijke hoek gestimuleerde kunstnijverheid en de decoratie van de

Lys le premier de l'Univers. Voor het libretto zie bijvoorbeeld het begeleidende boekje bij de compactdisc *Ballet Royal de Flore*, uitgevoerd door La Simphonie du Marais, o.l.v. Hugo Reyne, en opgenomen op 6 en 7 december 2000 in de *Opéra Royal* van Versailles. De compactdisc is een uitgave van Musidisc France. De begeleidende teksten werden geschreven door Philippe Beaussant.

³⁰⁷ SCOTT 1995, p. 142.

³⁰⁸ Aan de hand van een andere benadering van klassieke mythologische thema's in de koninklijke paviljoenen en het kasteel van Meudon tekende Katie Scott de inhoudelijke verschillen uit tussen de decoratieschema's van de kastelen van de vader en de zoon. SCOTT 1995, pp. 140-145.

³⁰⁹ WAGNER 1990, p. 23.

³¹⁰ SCOTT 1995, pp. 166-167.

³¹¹ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 378.

vorstelijke verblijven en private *hôtels* in Parijs en omgeving vroeg een niet aflatende stroom aan decoratieve schema's die op kunstig versierde gebruiksvoorwerpen en in de interieurinrichting konden worden toegepast. Meerdere kunstenaars legden zich op de discipline van het ornamentontwerp toe. Jean I Bérain en de familie Audran behoren tot de bekendste.

De tendens naar een overheersende ornamentiek waarbij het verhalende of betekenisdragende element bijna tot een randfenomeen werd gereduceerd of volledig verdween, en de decoratieve vorm op de voorgrond trad, was ook merkbaar in de tapijtwoefkunst. Maar in deze tak van de kunstnijverheid, waar het uitdragen van expliciete of impliciete betekenislagen steeds een wezenlijk onderdeel van haar bestaan had uitgemaakt, voerde de nieuwe ornamentele vormtaal, die door gespecialiseerde kunstenaarontwerpers werd aangereikt, aanvankelijk zelden de bovenhand. De *Grotesken*-reeks van Beauvais naar ontwerpen van Jean-Baptiste Monnoyer, maar geïnspireerd op het oeuvre van Jean I Bérain, was de eerste en voorlopig enige Franse wandtapijtreeks waarin het ornament zo sterk overheerste. Kort hierna ontstonden in de Gobelins de *Portières des Dieux* naar ontwerpen van Claude III Audran. Deze tapisserieën hadden een uitdrukkelijk ornamenteel compositieschema, maar de aandacht ging toch nog in sterke mate uit naar de centrale mythologische figuren. Met de wandtapijtreeks van *Don Quichotte* bereikte de nieuwe tendens haar eerste hoogtepunt. Werd het verhalende element hierbij nog niet ondergeschikt gemaakt aan het ornament, dan werd het er wel reeds mee gelijkgesteld.

De *Grotesken*-reeks van Beauvais was echter een unicum. Enige verhalende inhoud werd hierbij volledig naar de achtergrond verdreven. De tapisserieën gaven een louter schouwspel van exotische dieren en jonglerende circusartiesten in een fantastisch decor. De bronnen waaruit werd geput voor de grotesken- en arabeskenpatronen waren veelvuldig en divers. Katie Scott gebruikte hiervoor de term *bricolage*,³¹² wat vrij zou kunnen vertaald worden als een voortdurend proces van knip- en plakwerk. Een bestaand cultureel of artistiek systeem werd hierbij constant getransformeerd door de toevoeging van nieuwe elementen.³¹³ Claude III Audran beschikte over een uitgebreide bibliotheek die niet minder dan 450 volumes bevatte. Er waren titels van klassieke auteurs, geschiedenis, brievenliteratuur en carnavaleske *farces*. Deze bezorgden de kunstenaar een lexicon aan motieven waaruit hij naar believen kon putten voor het ontwikkelen van zijn specifieke vormtaal.³¹⁴ Zich baserend op de traditie van het groteskenmotief, onder meer gekend vanuit oudere publicaties zoals de prentenbundels van Jacques Androuet du Cerceau (cf. supra), integreerde Audran in het klassieke compositieschema van de grotesken, elementen die hij haalde hij uit zijn rijke bibliotheek en parate kennis.

Jean I Bérain integreerde in zijn groteskenpatronen nu en dan ook Chinese figuren. De haardschermen met het *dessin de la Chine* geweven door Gilles Bacor waren hiervan een voorbeeld. Een exotisch element werd in deze ontwerpen met het irreële element van de grotesk verbonden. Bepaalde kledingstukken van sommige van Bérains Chinezen zijn verwant met theaterfiguren uit diens ontwerpen en ogen weinig authentiek. Een voorbeeld is de Oosterling uit de gravure in het prentenkabinet van de *Bibliothèque nationale* (cf. supra). Anderen lijken meer waarheidsgetrouw, zoals de gezeten Chinees in het ontwerp voor een langwerpige paneel, gegraveerd door Jeremias Wolff (cf. supra). Bérain kende ongetwijfeld het gepubliceerde reisverslag van Nieuhof en het rapport van Kirchner, maar liet er zich niet rechtstreeks door inspireren. Veeleer paste hij de Oosterse figuren aan zijn eigen vormtaal aan. Zijn uitgebreide ervaring als *Dessinateur* en zijn fonds van schetsen voor allerlei hoffeesten en maskerades vormden waarschijnlijk een belangrijker bron.

Het galante, speelse, irreële element bleek een constante te zijn bij de meubeltapisserieën uit de vroege achttiende eeuw. Exotische, ongekende Oosterse personages pasten volledig binnen dit stramien. Niet het waarheidsgetrouwe, maar het fantastische element primeerde in de patronen. De meubeltapisserieën met chinoiserieën bij Gilles Bacor, mochten ze uitgevoerd zijn naar een ontwerp van Jean I Bérain, vertoonden vermoedelijk eerder een grotesk dan een uitgesproken chinoiserie karakter.

³¹² SCOTT 1995, p. 132.

³¹³ SCOTT 1995, p. 133.

³¹⁴ SCOTT 1995, p. 133.

Behalve bij Jean I Bérain kunnen ook in de prenten van P.-P. Bacqueville Chinese figuren worden aangetroffen.³¹⁵ Omstreeks 1700 gaf Bacqueville enige ornamentprenten uit die sterk verwant waren met het oeuvre van Bérain. Arabesken bepaalden de composities die gevuld waren met dieren en bloemmotieven. De prenten waren bedoeld voor borduurwerkers en wellicht ook voor tapisseriewevers (afb. 60).³¹⁶ Bepaalde elementen in de composities, zoals sommige onderdelen van het bandwerk en de plaatsing van de dieren, herinneren sterk aan de eigentijdse meubeltapisserieën. Ongetwijfeld gebruikten de kunstenaarontwerpers uit de koninklijke manufacturen, en zeker de tapisseriewevers in de kleinere satelietweverijen rond de Gobelins zulke ornamentprenten. Verlet vond bij nakomelingen van Duvivier,³¹⁷ een prentenbundel van Bacqueville, getiteld *Livre d'ornemens propre pour les meubles et pour les peintres. Inventé et dessiné par Bacqueville*.³¹⁸ De meeste ontwerpen in de bundel waren volgens Verlet bedoeld voor bedgordijnen in borduurwerk, maar in de ontwerpen zijn verschillende motieven aanwezig die in de vroege achttiende-eeuwse *Savonnerie* meubelbekledingen, en bij uitbreiding dus ook in de tapisserie bekledingen, zijn terug te vinden. Bacqueville had trouwens schilderopdrachten voor de Gobelins uitgevoerd. In 1709 ontving hij 200 livres in zijn hoedanigheid als *peintre d'ornemens* voor de Gobelins en de *Savonnerie*.

Voor sommige ingewikkelde compositieschema's van patronen voor meubeltapisserieën met bloemen en planten werd er beroep gedaan op de medewerking van eigentijdse kunstenaarsontwerpers of hun ornamentprenten. Het schema van de guirlandes in het patroon van de *Don Quichotte* zitbank bijvoorbeeld werd wellicht ontworpen door of in samenspraak met Claude III Audran.

Minstens even belangrijk voor de bloemencomposities waren echter de florilegia, bundels met prenten van bloemen getekend en gegraveerd naar de natuur, zoals het *Jardin du Roi très chrétien* van Pierre Vallet uit 1608, en het *Florilegium novum* van Johan Theodoor de Bry uit 1611 dat in 1641 door Matthaeus Merian werd uitgebreid tot het *Florilegium Renovatum*. Het florilegium van Vallet werd trouwens in het bijzondereaangelegd om als model te dienen voor borduurwerk. Een specifieke bron voor Frankrijk waren de *Velins du Roi*, een verzameling ingekleurde tekeningen door Nicolas Robert van de botanische collectie te Blois van Gaston d'Orléans (cf. supra). Bij de dood van de prins kwamen ze terecht in de verzameling van Lodewijk XIV, waarna de bundel tekeningen verder werd uitgebreid met de planten uit de *Jardin du Roi* te Parijs. In de jaren 1670 reeds werd het initiatief genomen om de tekeningen van Robert uit te geven, maar pas in 1701 verscheen de *Recueil des plantes*.³¹⁹ Ongetwijfeld werd deze platenbundel door bloemenschilders als bron geraadpleegd, maar ook reeds voordien waren de *Velins* voor kunstenaars toegankelijk geweest.

In 1680 werd er opnieuw een florilegium uitgegeven, het *Neues Blumenbuch*, onder meer met de bedoeling om als modelboek voor borduurwerk te dienen. De prenten waren gebaseerd op tekeningen van Maria Sibylla Merian, dochter van Matthaeus Merian. Verschillende bloemen waren gebaseerd op het werk van Nicolas Robert.³²⁰ De bundel bevatte gravures met bloemkorven gevuld met allerlei soorten bloemen, een motief dat zowel in het eigentijdse borduurwerk als in de tapijttweefkunst kan worden teruggevonden (afb. 61). Sommige van de bloempatronen voor tapisserieën vertoonden gelijkenissen met de patronen voor knooptapijten uit de *Savonnerie*-ateliers. Dit hoeft niet te verwonderen, aangezien doorgaans dezelfde kunstenaars voor de beide koninklijke manufacturen werkzaam waren. Ook het papaverpatroon dat in die periode in de manufactuur van Beauvais een zeker succes kende, werd in *Savonnerie* knooptapijt vervaardigd. Rond 1720 werden in

³¹⁵ Momenteel zijn noch de geboortedatum, noch de datum van het overlijden van Bacqueville gekend. Buiten een prentbundel met ornamentprenten is van zijn oeuvre verder niets geweten.

³¹⁶ VERLET 1982, p. 232.

³¹⁷ Pierre-Charles Duvivier was de eerste weverondernemer met deze naam in de *Savonnerie*. Hij begon zijn mandaat in 1742 en gaf het in 1774 over aan zijn zoon Nicolas-Cyprien. Bij diens dood in 1807 ging het dagelijkse bestuur over in de handen van zijn zoon, Ange-Pierre-François-Nicolas Duvivier. Deze laatste overleed in 1852 zonder rechtstreekse erfgenamen. VERLET 1982, pp. 66-67, 382, voetnoot 69.

³¹⁸ VERLET 1982, pp. 232-233.

³¹⁹ WAGNER 1990, pp. 13-14.

³²⁰ WAGNER 1990, p. 16.

de *Savonnerie* tien bekledingen voor armstoelen geknoopt met papavers die waren bestemd voor het kasteel van La Roche-Guyon bij Mantes (afb. 62).³²¹

Boekillustraties

Voor de eerste tapisseriepatronen met fabels werd wellicht in grote mate beroep gedaan op bestaande boekillustraties. Zulke illustraties maakten reeds lang integraal deel uit van de fabelbundels. Met de opkomst van de boekdrukkunst vervingen houtsnedes de verluchte handschriften. Zoals inhoudelijk de verschillende fabelboeken aan elkaar konden worden gekoppeld, werd er ook voor de illustraties van deze boeken vaak rechtstreeks aan de voorbeelden ontleend. Zo ontstonden er bij de fabelillustraties ware types die een blijvende invloed zouden uitoefenen. Sommige ervan kunnen in de tapijtwEEKkunst worden teruggevonden. Bij het einde van de zeventiende eeuw ging binnen de fabeltraditie in Frankrijk de grootste invloed uit van Jean de La Fontaine. Ook zijn bundels werden van illustraties voorzien. De eerste uitgaves van de fabels van La Fontaine werden voorzien van gravures door François Chauveau.³²² Voor de composities van de fabelillustraties ging Chauveau te rade bij de oudere fabelboeken van onder meer Gilles Corrozet en Marcus Gheeraerts, zonder deze echter letterlijk te kopiëren.³²³ In zijn illustraties vermijdde Chauveau enig antropomorfisme. De dieren werden als dieren geportretteerd. Hierin sloot hij volledig aan bij de tekst.³²⁴ Het lijkt aannemelijk dat er voor het ontwerp van tapisseriepatronen naar deze gravures werd teruggegrepen. Toch mag niet uit het oog worden verloren dat de vroegste patronen met fabels tot stand kwamen in de koninklijke manufactures en wellicht van de hand waren van leidende kunstenaars, die zich misschien wel inspireerden aan deze voorbeelden maar deze daarom nog niet letterlijk kopieerden. Als enig houvast is er een kamerscherm in *Savonnerie* knooptapijt van circa 1720 (afb. 63). Voorbeelden van tapisserieën met fabels uit deze periode zijn vooralsnog niet teruggevonden. De drie fabels die centraal op de vleugels van het kamerscherm worden weergegeven, worden wellicht terecht toegeschreven aan François Desportes. Dat Desportes ook fabels van La Fontaine schilderde, mocht blijken uit een lijst met koninklijke opdrachten die dateerden van de periode 1716-1729. Tussen de schilderijen was er één doek met de voorstelling van *De Rat die zich terugtrok uit de wereld in een bol Hollandse kaas*.³²⁵ Het betrof fabel drie uit het zevende boek van La Fontaine. Het kamerscherm in knooptapijt toont drie fabels. Een eerste scène bijvoorbeeld betreft de fabel van *De Wolf en het Lam*, fabel tien uit het eerste boek. De compositie gaat grotendeels terug op de begeleidende illustratie uit de eerste bundel van La Fontaine. De houding van de wolf waarbij hij zijn kop naar het lam draait, werd letterlijk van de gravure uit het boek overgenomen. De houding van het lam werd aangepast. In de vleugel van het kamerscherm staat het op vier poten, terwijl het in de gravure zit. De positie van de dieren ten opzichte van elkaar is dezelfde. Een tweede scène toont fabel tien uit het zesde boek, *De Haas en de Schildpad*. Hier lijkt niet een illustratie uit de fabelbundel van La Fontaine maar een ouder type aan de oorsprong ervan te hebben gelegen. De houding van de haas en de positie van de schildpad ten opzichte van de haas gaan terug op een gravure in *De vvarichtighe Fabvlen der dieren*, uitgegeven bij Pieter De Clerck in Brugge anno 1567. De

³²¹ Twee ervan bevinden zich vandaag de dag in de collectie van het *Musée Nissim de Camondo* in Parijs en twee andere in het *Metropolitan Museum of Art*, New York. VERLET 1982, p. 83.

³²² Chauveau was een bekend Frans graveur die, vooraleer hij werd aangezocht om de fabels te illustreren, reeds verscheidene boekillustraties had verzorgd. Tot zijn oeuvre behoren onder meer de illustraties van de *Fables héroïques* (1648) van Audin. Op 14 april 1663 werd hij lid van de *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. In het daaropvolgende jaar werd hem gevraagd de feestelijke *Carrousel* van 1662 te tekenen en te graveren, wat hem een koninklijk pensioen en de titel van *Graveur Ordinaire du Roi* opleverde. BIARD 1977, pp. IX-X.

³²³ Voor een toelichting bij de traditie van de geïllustreerde fabelbundels, zie addendum I. Het lijkt geen twijfel dat François Chauveau voor zijn illustraties bij de fabels van La Fontaine te rade ging bij deze veelheid aan geïllustreerde fabelbundels, met als voornaamste die van Corrozet, Verdizotti, Gheeraerts. Zodoende waren ook de composities van de tapisseriepatronen schatplichtig aan, en ingebed in de eeuwenoude traditie van de fabelillustratie waarbij sommige waren uitgegroeid tot ware typen. Een selectie van geïllustreerde fabelbundels die aan de editie van La Fontaine voorafgingen is tevens terug te vinden in BASSY 1986, pp. 260-261.

³²⁴ GRIMM 1984, p. 51.

³²⁵ ENGERAND 1896, p. 378. De volledige omschrijving van het doek luidde: 'Un autre à peu près de même grandeur, représentant le Rat retiré du monde dans un fromage d'Hollande qui reçoit l'ambassade des autres rats'.

patroonontwerper baseerde zich voor het compositieschema van de vleugels van het kamerscherm op bestaande gravures uit fabelboeken, paste ze lichtjes aan en werkte de dieren uit volgens zijn eigen schilderstijl. De dieren van François Desportes bijvoorbeeld kenmerken zich door een grote natuurgetrouwheid die voor een deel steunde op de rechtstreekse observatie ervan.³²⁶ Behalve de studie naar de natuur deed Desportes voor bepaalde exotische dieren een beroep op natuurhistorische naslagwerken, al kon hij ook sommige van hen bestuderen in de koninklijke *ménagerie*.³²⁷ Bij de uitwerking van de diermotieven in de fabels kon de kunstenaar steunen op de eigen schilderservaring, een fonds aan voorbereidende schetsen naar de natuur, eventueel aangevuld met natuurhistorische naslagwerken. Voor de tapisseriepatronen werd ongetwijfeld op dezelfde wijze te werk gegaan. De weergave van de dieren in de patronen droeg wellicht de onmiskenbare persoonlijke stempel van de dierschilder, terwijl het compositieschema schatplichtig was aan de gravures in de voorhanden zijnde fabelboeken.

Het lijkt weinig waarschijnlijk dat voor de tapisseriepatronen van *Don Quichotte* werd teruggereken naar oudere of eigentijdse boekillustraties. De roman werd pas in 1665 voor het eerst geïllustreerd. In deze illustraties kreeg het burleske karakter van de verhaallijn de meeste aandacht.³²⁸ Het is zeer de vraag of Charles-Antoine Coypel zich hierdoor liet leiden. De composities van Coypel getuigen immers van een andere benadering. Niet het burleske dat zo sterk aanwezig was in de zeventiende-eeuwse illustraties, maar het galante karakter voerde de boventoon. Coypel plaatste de taferelen in sierlijke tuinen en paleizen. Van omstreeks 1640 dateerde een platenbundel van Jacques Lagniet,³²⁹ getiteld *Les Aventures du Fameux Chevalier Don Quichotte de la Manche et de Sancho Pança son Ecuyer*. De gravures dienden niet als boekillustraties. Ook hier overheerste het burleske. Wellicht kende Coypel de bundel, maar hij gebruikte hem niet als inspiratiebron. Slechts één scène uit de bundel van Lagniet was ook bij Coypel terug te vinden, *Le Repas à l'hôtellerie*. Beide composities verschillen echter grondig van elkaar. Coypel liet zich voor de tapisseriepatronen niet rechtstreeks door oudere prenten of illustraties van de roman van *Don Quichotte* leiden. Omgekeerd zouden vanaf 1723 Coypels ontwerpen voor de Gobelins dienen als boekillustraties.³³⁰

³²⁶ Ter voorbereiding van de portretten van de jachthonden van de koning ging François Desportes bijvoorbeeld vaak mee op jacht om de bewegingen van de honden te kunnen bestuderen. DE LASTIC SAINT-JAL 1961, p. 61.

³²⁷ Voor de tapijtserie *Les Nouvelles Indes* had Desportes een reeks schetsen naar de natuur aangelegd die ook voor andere opdrachten konden worden gebruikt. DE LASTIC SAINT-JAL 1961, p. 64.

³²⁸ SEZNEC 1948, p. 175.

³²⁹ Jacques Lagniet was actief in Parijs tussen circa 1640 en 1670. BARDON 1931, p. 86. De gravures waren van middelmatige kwaliteit en volgens Bardon bestemd voor een breed, voornamelijk platvloerser publiek. BARDON 1931, pp. 86-87.

³³⁰ SEZNEC 1948, p. 178.

Hoofdstuk V. De dageraad van de Franse hegemonie in het tweede kwart van de achttiende eeuw

In het tweede kwart van de achttiende eeuw ontstond een gevoelige toename in de productie van meubeltapisserieën in de Franse tapisserieweaverijen, maar van een echte grote populariteit van meubeltapisserie bij het Franse koperspubliek was nog steeds niet veel te merken. Wel werd in deze periode de aanzet gegeven voor de eerste belangrijke bloei in de tweede helft van de achttiende eeuw. Sommige laatzeventiende-eeuwse of vroege achttiende-eeuwse patronen werden behouden en kenden enkele decennia na hun ontstaan enig succes. De manufacturen van de Gobelins en Beauvais produceerden nog steeds de mooiste en kostbaarste meubelbekledingen. De gestage opgang van deze meubeltapisserieën in de interieurs van de hoge adel en burgerij bereidde de weg voor de weaverijen in de Marche, met als belangrijkste centra Aubusson en Felletin, die geleidelijk hun productengamma met meubelbekledingen uitbreidden om deze aan te kunnen bieden aan een bredere cliëntèle. De diversificatie in kwaliteit, zo eigen aan de wandtapijten uit de Marche, zou ook worden teruggevonden in de meubeltapisserieën. Deze nieuwe productie van meubeltapisserieën zou, na een moeilijke periode in de eerste decennia van de achttiende eeuw, aan de plaatselijke tapisserienijverheid een nieuwe impuls geven.

V.1. De gangmakers: de koninklijke manufacturen van de Gobelins en Beauvais

V.1.1. De Gobelins

Het belang van de Gobelins in de geschiedenis van de meubeltapisserie wordt vaak onderschat. Deels valt dit te verklaren door de evoluties in de latere achttiende eeuw waarbij de manufactuur van Beauvais een steeds belangrijker plaats ging opeisen in de productie ervan. In de negentiende eeuw zou Beauvais zich bijna uitsluitend toeleggen op het weven van zulke tapisserieën, terwijl de Gobelins zich voornamelijk zouden concentreren op het vervaardigen van wandtapijten (cf. infra). Ook het uitblijven in het tweede kwart van de achttiende eeuw van officiële koninklijke bestellingen voor meubeltapisserieën in de manufactuur van de Gobelins, en bijgevolg het ontbreken van enige archivalische documenten ter zake, gaven de indruk dat deze Parijse manufactuur op het gebied van meubeltapisserie weinig te bieden had. Enkele bewaarde patronen en tapisserieën, aangevuld met enkele archivalische bronnen, laten toe om de productie in een juister perspectief te plaatsen en wijzen op het belang van de Gobelins voor de vervaardiging van meubeltapisserieën. In het tweede kwart van de achttiende eeuw vielen de Gobelins nog steeds onder de bevoegdheid van de administratie van de *Bâtiments du Roi*.¹

Meubeltapisserieën naar Jean-Baptiste Blin de Fontenay en naar Pierre-Josse Perrot

Uit ongeveer dezelfde periode als de zitbank van *Don Quichotte* dateerden enkele patronen voor meubeltapisserieën van de hand van Jean-Baptiste Blin de Fontenay en Pierre-Josse Perrot (?-ca. 1750). De patronen werden opgesomd in de inventaris met patronen uit 1735, thans bewaard in de *Bibliothèque nationale* te Parijs (cf. supra). Uit de lijst kan niet worden afgeleid of Blin de Fontenay de Oude of de Jonge de auteur van de patronen was. Ze zouden aan beide kunstenaars kunnen worden toegeschreven. Blin de Fontenay de Oude had zijn medewerking verleend aan meerdere patronen voor tapisserieën en knooptapijten. En Blin de Fontenay de Jonge trad in de voetsporen van zijn vader, onder meer door de bloemencomposities te schilderen voor de tweede *alentours* van de *Don Quichotte*-reeks (cf. supra). De meeste gegevens omtrent de vervaardiging van patronen voor meubeltapisserieën in de Gobelins dateren van na 1719, enkele jaren na de dood van Blin de Fontenay de Oude, waardoor men eerder geneigd is de patronen aan de zoon toe te schrijven, maar dit blijft vooralsnog een onbevestigd vermoeden. De patronen werden hoe dan ook vervaardigd voor

¹ Voor een overzicht van de directeurs en weverondernemers in het tweede kwart van de achttiende eeuw, zie bijlage V.

1730, in dat jaar overleed ook Blin de Fontenay de Jonge. Alhoewel het uiterlijk van de patronen niet gekend is, lijkt het voor de hand te liggen dat het, de specialiteit van de kunstenaar indachtig, bloemencomposities betrof. In totaal waren er twaalf stuks, namelijk zes ruggen en zes zittingen, bestemd voor zes stoelen.

De patronen van Pierre-Josse Perrot waren bedoeld voor een zitbank en mogelijk bijhorende armstoelen. In de inventaris uit 1735 werden ze omschreven als assorterend met *la tenture des Arabesques*.² Vlak hierna volgden twee nummers waarvan één met vier kleinere patronen, en één met een patroon met de voorstelling van vier kinderen.³ Ze dienden om te worden geplaatst in de lege cartouches van de patronen van Perrot. Maurice Fenaille identificeerde bij het begin van de twintigste eeuw twee patronen voor een zitbank in de Gobelins als zijnde het arabeskenpatroon van Perrot (afb. 64).⁴ Een aantal motieven in deze patronen herinneren inderdaad aan het oeuvre van Pierre-Josse Perrot. Diens ontwerpen kenmerkten zich bijvoorbeeld door symmetrische en uitgesproken bandwerk. In de hoeken aan de uiteinden van het bandwerk zaten vaak schelpen of acanthusbladeren (afb. 65). Een regelmatig terugkerend motief waren de vleermuisvleugels die in waaivorm werden geschikt.⁵ Zowel in zijn ontwerpen voor meubelbekledingen als voor vloertapijten was dit een geliefd motief. Bloemencomposities vulden de open ruimtes tussen het bandwerk op. Fenaille was wellicht correct in de toeschrijving van deze patronen aan Pierre-Josse Perrot, maar waarschijnlijk vergiste hij zich in de identificatie ervan met de *canapé des arabesques de Raphaël*. In de *Fine Arts Museums of San Francisco* wordt daarentegen een zitbank bewaard met op de rug een centrale voorstelling van vier kinderen, omgeven door een geprofileerde lijst, bloemenguirlandes en lofwerk die mogelijk kan geïdentificeerd worden met de *canapé des arabesques* (afb. 66).⁶ Op een wijnton zit een naakt kind met in de opgeheven linkerhand een beker. Hij wordt omringd door drie kinderen met vliandervleugels die onder meer een mand met druiven en een fakkel vasthouden. De ton waarop de jonge Bacchus zit, wordt gedragen door drie dolfijnen rustend op een plateau. De centrale scène toont enkele gelijkenissen met het wandtapijt *De Triomf van Bacchus* uit de Gobelins serie met de zogenaamde *Arabesques de Raphaël*. In het wandtapijt staat de wijngod bijvoorbeeld op een voetstuk dat gedragen wordt door drie kleine dolfijnen boven een waterbekken. Misschien mag het tafereel met de jonge Bacchus worden geïdentificeerd met het patroon met de vier kinderen in de inventarislijst uit 1735. De *alentours* van de zitbank in San Francisco met het lofwerk, de geprofileerde

² Behalve de afmetingen van de zitbank is er sprake van twee stukken van 3 voet en 6 duim bij 3 voet. Mogelijk zijn dit patronen voor de wangen van een zitbank. De grootte is vergelijkbaar met die van de *canapé d'Amour*. Verder bevat de lijst vier stukken van 2 voet 8 duim bij 2 voet en 1 duim. Mogelijk zijn dit patronen voor bekledingen voor stoelen of armstoelen. FENAILLE 1903, dl. 4, p. 379.

³ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 379. De afmetingen van deze patronen werden niet vermeld in de lijst.

⁴ Het compositieschema van de rugbekleding bestaat uit een lege cartouche in het midden, gevormd door een geprofileerde lijst die bovenaan wordt bekroond door een *masaron* en twee adelaarskoppen in de hoeken. De cartouche wordt aan beide kanten geflankeerd door een licht gekleurd veld waarin centraal een putto met een bloemenguirlande. Boven- en onderaan de compositie loopt lofwerk en op de benedenhoeken zitten sfinxen met een bloemenkorf op het hoofd. Ze worden geflankeerd door zwanen. Aan het lofwerk bovenaan zijn guirlandes en draperieën opgehangen. Het geheel wordt afgeboord met een eikenbladlijst waarin op geregelde plaatsen een edelsteen is verwerkt. Het schema van de zitting is grotendeels identiek. Opnieuw wordt een lege cartouche centraal geplaatst, ditmaal bekroond door een schelp. Onderaan bij de hoeken van de cartouche ligt fruit, twee griffioenen op een sokkel flankeren de zijanten. Links en rechts van de cartouche bevindt zich een gevleugelde putto met hiernaast een *masaron* in een waaiermotief dat als *aisles de chauve-souris*, vleermuisvleugels gekend is. Lofwerk omkadert de compositie. Boven zijn hieraan draperieën en juwelenkettingen opgehangen. Rond de compositie loopt een eikenbladlijst met edelstenen. Beide patronen worden bewaard in de *Mobilier national* te Parijs, en dragen de inventarisnummers Gob. N° 252. De benaming van het ontwerp, *Les Arabesques de Raphaël*, ging terug op een wandtapijtserie die tussen 1687 en 1713 herhaaldelijk werd geweven in de Gobelins, namelijk *Les Triomphes des Dieux*. De patronen waren niet van Raphaël, maar werden geschilderd door Noël Coypel (1628-1707) en waren gebaseerd op een Brusselse wandtapijtenreeks die aanwezig was in de collecties van de *Mobilier de la Couronne*. Deze wandtapijten hadden voorstellingen van goden omkadert door grotesken die teruggingen op ontwerpen van Giovanni da Udine of een andere Italiaanse kunstenaar. FENAILLE 1903, dl. 2, p. 221. De wandtapijtserie naar Coypel bestond uit acht stuks en werd zeven maal geweven, doorgaans in hoge schering en met gouddraad. De tweede en derde uitgave waren echter in lage schering, de zevende en laatste uitgave was zonder gouddraad. De zevende uitgave dateerde van 1705-1713, en was hiermee minstens één decennium ouder dan het zitbankpatroon van Perrot.

⁵ In de archieven wordt het waaiermotief beschreven als *aisles de chauve-souris*, *gaze manière d'ailes de chauve-souris*, en soms als een spinnenweb, en *espèce de toile d'araignée*. VERLET 1982, p. 237.

⁶ De zitbank is een gift van Archer M. Huntington en werd door deze verworven uit de voormalige collectie van graaf Boni de Castellane. Inventarisnummer 1926.107. GRAY BENNETT 1992, pp. 252-253.

omlijsting, de bloemenguirlandes en de schelpmotieven, kan aan Perrot worden toegeschreven. Het plateau met de drie dolfijnen op de rug, en de bloemenkorf omringd door volumineus lofwerk op de zitting, kunnen zo goed als identiek worden teruggevonden op drie andere zitbanken naar ontwerpen van Perrot (cf. infra).⁷

Het oudste patroon voor een meubelbekleding dat met zekerheid aan deze kunstenaar-ontwerper kon worden toegekend, dateerde van 1725-1726. Het betrof een zitting voor een bank en was bestemd om te worden uitgevoerd in *Savonnerie* knooptapijt. Een jaar voordien had de kunstenaar het ontwerp geleverd voor het vloertapijt van de troon in het *Salon d'Apollon* in het kasteel van Versailles.⁸ Het was zijn eerste gedocumenteerde opdracht voor die manufactuur. Perrot was verbonden aan de *Menus Plaisirs* en was tijdens de eerste helft van de regeerperiode van Lodewijk XV de belangrijkste leverancier van patronen voor de *Savonnerie*. Hij werkte voor deze manufactuur tussen 1724 en 1746.⁹ Hij bracht de compositieschema's aan. Voor de concrete invulling van de motieven werd beroep gedaan op andere kunstenaars. Er zijn onder meer sporen van een samenwerking met Blin de Fontenay de Jonge voor het vloertapijt in het *Apollo-salon*.¹⁰ Gedocumenteerde sporen voor door hem ontworpen patronen voor de Gobelins waren er sinds 1727. In dat jaar leverde hij het ontwerp voor de *nouvelle portière de Diane*. Het ontwerp voor de *canapé des arabesques* kwam wellicht rond dezelfde tijd tot stand en kan tussen 1727 en 1735 gedateerd te worden.¹¹ Tot einde april 1749 had Perrot een atelier in de Gobelins.¹²

Steunend op de benaming van het patroon in de inventaris zou men kunnen besluiten dat de meubeltapisserieën waren bedoeld om te assorteren met de wandtapijtenreeks van de *Triumphes des Dieux*. Volgens Fenaille was dit zo. En dit besluit is niet moeilijk te trekken. De zitbank kreeg in de patroneninventaris onweerlegbaar de benaming *canapé des arabesques de Rafaël*. Struikelblokken zijn echter het ontbreken van enige sporen van de productie van deze meubeltapisserieën en het gebruik ervan in een koninklijke context samen met de wandtapijtserie. De problematiek is enigszins gelijklopend met die van de *Don Quichotte* zitbank. Ook daar ontbreken gegevens omtrent de productie en het gebruik achteraf. Beide patronen werden mogelijk ontworpen om te assorteren met de gelijknamige wandtapijtreeksen, maar misschien werden ze ook afzonderlijk gebruikt. De zitbankpatronen van Perrot sloten in de geest nauw aan bij het zitbankpatroon van *Don Quichotte*. Ze ademden nog steeds de sfeer uit van de meubeltapisserieën uit het eerste kwart van de achttiende eeuw. De cliëntèle voor deze meubelbekledingen was nog altijd in grote mate dezelfde: de mondaine gecultiveerde Parijse elite. Maar het consumptiegedrag van deze elite werd geïmiteerd door rijke functionarissen en burgers die in toenemende mate interesse gingen tonen voor tapisserie meubelbekledingen. Niettemin zouden de meubeltapisserieën van de Gobelins doorheen de hele achttiende eeuw zeer exclusief blijven, en voorbehouden aan de toplaag van de samenleving.¹³ In

⁷ Anna Gray Bennett schreef op basis van de gelijkenis tussen de centrale voorstelling op de zitbank en het wandtapijt met de *Triomf van Bacchus* de patronen toe aan Noël Coypel. GRAY BENNETT 1992, p. 252. Deze toeschrijving lijkt niet gerechtvaardigd. De gelijkenissen tussen beide tapisserieën zijn niet voldoende. Uit de rekeningen blijkt duidelijk dat Perrot verantwoordelijk was voor het ontwerp van het patroon voor de *canapé des arabesques*. Wel is het zeer goed mogelijk dat hij zich hiervoor door het wandtapijt liet inspireren. Wel identificeerde zij wellicht terecht de zitbank in de collectie van de *Fine Arts Museums of San Francisco* met de *canapé des arabesques*.

⁸ VERLET 1982, p. 235.

⁹ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 173. Perrots ontwerpen werden herhaaldelijk opnieuw geweven tot aan het einde van de achttiende eeuw.

¹⁰ VERLET 1982, pp. 111-112.

¹¹ In 1723-1725 werden enkele assorterende vensterstukken bij de *Triumphes de Dieux* geweven in het atelier van Le Febvre die bestemd waren voor een vertrek in het kasteel van Fontainebleau. FENAILLE 1903, dl. 2, p. 245. Was dit de aanleiding om ook een ontwerp voor een assorterend zitameublement te bestellen? Voorbeelden van meubeltapisserieën naar het ontwerp van Perrot in de Franse koninklijke collecties zijn niet gekend. Werden ze gemaakt voor een privé-klant? Van slechts één serie van de *Triumphes* die voor de koning werd geweven, is geweten dat ze in het bezit kwam van een private persoon. Het betrof de zesde uitgave die tussen 1702 en 1712 in de ateliers van Jans en Le Febvre werd geweven. Op 17 februari 1721 werd ze cadeau gegeven aan de hertog de la Feuillade. FENAILLE 1903, dl. 2, p. 245.

¹² FENAILLE 1903, dl. 4, p. 173.

¹³ PARDAILHE-GALABRUN 1988, p. 371. Bij de dood van de regent, Philippe d'Orléans in 1724, bevond zich in diens residentie in het *Palais Royal* te Parijs een zitameublement dat op basis van de omschrijving in de boedelinventaris door Maurice Fenaille als een tapisserie zitensemble van de Gobelins werd beschouwd. Het was opgesteld in de *Grande Galerie* en bestond uit 36 taboeretten, zes banken zonder rugleuning en vier zitbanken. In de inventaris luidde het: *36 tabourets, six*

1744 bevonden zich bijvoorbeeld acht armstoelen en een zitbank bekleed met Gobelins tapisserie in de collectie van Charles Hugues Baillot de Villechavant, *maître ordinaire de la Chambre des Comptes*. Hun gezamenlijke waarde werd geschat op 600 livres.¹⁴ In 1748 bestelde Bouret de Villaumont, de *trésorier général de la Maison du Roy*, een ameublement van acht armstoelen en een zitbank (cf. infra) bij Pierre-François Cozette, weverondernemer van een atelier in lage schering in de Gobelins.¹⁵

De toenemende productie van meubeltapisserieën in het tweede kwart van de achttiende eeuw was het resultaat van het samenspel van vraag en aanbod. Een ruimere klantenkring kreeg interesse in het nieuwe product en de weverondernemers vonden in de meubeltapisserieën een middel om hun productie uit te breiden en bijgevolg hun omzet te vergroten. Meubeltapisserieën vergden, in vergelijking met wandtapijten, een beperkte input van arbeidskrachten en -middelen, en kenden een vrij snelle productietijd. Was het de klant die zich tot de weverondernemers richtte met de vraag om een bepaald thema in meubeltapisserie te vertalen, of beslisten de weverondernemers welke patronen ze lieten weven, inspeland op de markt? Beide kwamen voor.¹⁶

Drie tapisserie zitbankbekledingen naar ontwerpen van Claude III Audran, Pierre-Josse Perrot en Jean-Baptiste Oudry

De galante, speelse ondertoon van de vroegste Franse meubeltapisserieën is nog terug te vinden in drie zitbankbekledingen die dateren uit de periode 1720-1730. Het compositieschema van de patronen herinnert ontegensprekelijk aan het oeuvre van Claude III Audran. Maar naar alle waarschijnlijkheid werden de ontwerpen grotendeels gemaakt door Pierre-Josse Perrot. De benadering en uitwerking van sommige motieven verwijzen naar diens latere werk. De centrale voorstellingen zijn naar alle waarschijnlijkheid alle drie aan Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) toe te schrijven. De drie bekledingen hebben een gemeenschappelijke basiscompositie: op de rugbekleding werd het hoofdmotief centraal weergegeven onder een baldakijn, geplaatst op een sokkel en is er omgeven door groot lofwerk. De sokkel wordt geflankeerd door sfinxen.¹⁷ Het schema van de zittingen is hetzelfde en bestaat uit volumineus lofwerk en bloemcomposities met centraal een draperie. Op basis van een Franse koninklijke boedelinventaris uit 1775 schreef Maurice Fenaille de zitbanken met de bloemenkorf en met de uil toe aan de manufactuur van de Gobelins. Bij uitbreiding

banquettes et quatre canapés de bois sculpté et doré, couverts de tapisseries des Gobelins à fond d'or et petit point de différentes représentations, avec leurs housses de taffetas cramoisi. Het ameublement werd geschat op 32.000 livres. FENAILLE 1903, dl. 4, p. 379. De angel zit opnieuw in de interpretatie van het begrip tapisserie. De meubelen waren inderdaad bekleed met *tapisseries des Gobelins*, maar er werd gezegd dat ze waren uitgevoerd *à fond d'or et petit point*. Het begrip *petit point* werd enkel met betrekking tot borduurwerk, en nooit met betrekking tot de tapijtweefkunst gebruikt. De bekledingen waren dus mogelijk niet in tapisserietechniek maar in borduurwerk op stramien. Uit de bestelling van graaf Piper en graaf Wrede van het einde van de zeventiende eeuw mocht reeds blijken, dat in de Gobelins niet alleen tapisserie werd geweven, maar dat er tevens borduurwerk op stramien werd vervaardigd (cf. supra). Het is echter ook mogelijk dat bij de opstelling van de inventaris een fout werd gemaakt aangaande de techniek. In de boedelinventaris van de markiezin de Pompadour bijvoorbeeld is zulke fout terug te vinden. Een tapijtje waarvan vaststaat dat het in Gobelins tapisserie was, werd er omschreven als *fait en petit points*. Zie hiervoor STANDEN 1992, pp. 15-16.

¹⁴ PARDAILHE-GALABRUN 1988, p. 371.

¹⁵ De bestelling is goed gedocumenteerd in de archieven van de Gobelins en verschaft heel wat bijkomende gegevens over de productie van meubeltapisserieën rond het midden van de achttiende eeuw.

¹⁶ Uit de voorraad haardschermbekledingen met *Flora* bij Gilles Bacor mocht enerzijds blijken dat de wever zelf een beperkte voorraad meubeltapisserieën aanlegde. De bestelling van de stoelbekledingen voor graaf Piper wees er anderzijds op dat de klant zelf specifieke weefopdrachten plaatste (cf. supra).

¹⁷ Bij twee bekledingen bestaat de sokkel uit drie dolfinen in een rond bassin. Bij de derde bekleding is de sokkel een schelp, tevens geplaatst boven een bassin. Uit de mond van de sfinxen spuit bij de dolfinenbassins een fijne waterstraal in het waterbekken. Het baldakijn wordt in de drie bekledingen aan de beide zijanten ondersteund door een vrouwenbuste. In hun mond houden ze de snavel van respectievelijk een zwaan of een ooievaar die op het omkaderende lofwerk zit. Het motief van de drie dolfinen, zij het in een kleinere uitvoering, was ook terug te vinden in de zitbank met de *Kleine Bacchus* (cf. supra). De centrale voorstellingen van de drie rugbekledingen zijn verschillend: één zitbank heeft als hoofdmotief een tafereel met vogels. In het midden staat een uil die langs alle kanten wordt belaagd door andere vogels. Op de wangen zit telkens een aap met een parasol omkaderd door lofwerk. Een tweede zitbank toont centraal een aap met een viool en een strijkstok in de poten, omgeven, opnieuw, door vogels. De armleggers hebben een bloemencompositie. De derde zitbank heeft een grote fruitkorf als hoofdmotief die wordt geflankeerd door papegaaien.

kan ook de bekleding met de aap en de viool worden gecategoriseerd als Gobelins tapisserie. De omschrijving in de inventaris uit 1775 herinnert aan het compositieschema van de zitbanken: *Un canapé de tapisserie de laine et soie, fond pourpre, Manufacture des Gobelins, le fond représentant, au milieu, un surtout de table, rempli de fleurs et fruits avec perroquet, supporté par trois dauphins ; sur le milieu du dossier est une corbeille de fruits avec perroquets dans un cartouche d'ornement, le bois sculpté et verni, long de six pieds 4 pouces*.¹⁸ Fenaille schreef het patroon toe aan Claude III Audran, in samenwerking met François Desportes en Blin de Fontenay, maar met het nodige voorbehoud.¹⁹ Het compositieschema lijkt inderdaad voor een deel schatplichtig aan het oeuvre van Claude III Audran. Het baldakijn boven de centrale voorstelling is een typisch Audran-motief. Maar de meeste motieven lijken te wijzen naar Pierre-Josse Perrot. Bepaalde delen van het compositieschema en sommige motieven zoals sfinxen, juwelenkettingen, zwanen met gebogen halzen en duivenpaartjes zijn letterlijk terug te vinden in het zitbankpatroon dat door Fenaille wellicht onterecht als *arabesques de Rafael* werd geïdentificeerd. Het brede bandwerk en de uitwerking van het lofwerk op de rug en de zitting herinneren aan andere ontwerpen van Perrot, onder meer voor de *Savonnerie*. De dragende ornamenten in de compositie zoals het band- en lofwerk kenmerken zich door een zekere volheid die niet lijkt te stroken met de lichtere composities van Audran. Het is echter niet uitgesloten dat Audran mee aan de grondslag van het ontwerp heeft gelegen. Reeds herhaaldelijk had hij zijn medewerking verleend aan ontwerp opdrachten voor de Gobelins.

Een nieuw element was de medewerking van Jean-Baptiste Oudry. Het staat vast dat Oudry het patroon leverde voor minstens één en mogelijk alle centrale voorstellingen op de zitbankruggen.²⁰ De voorstelling met de viool spelende aap kan definitief aan Jean-Baptiste Oudry worden toegeschreven (afb. 67). In het *Nationalmuseum* te Stockholm wordt een doek bewaard met een identieke voorstelling. Het schilderij is gedateerd in 1719 en gesigneerd *peint par J.-B. Oudry*.²¹ Het motief van de aap met de viool en de opgeheven poot met hierin de strijkstok is volledig hetzelfde (afb. 68). Onder de aap ligt een musette en een partituur. Net als in het schilderij wordt de aap geflankeerd door een papegaai. De hen, de haan en de kuikens uit het doek in Stockholm werden niet in het tapisseriepatroon overgenomen. Wel zijn de dieren op de zitbank tevens in een landschap weergegeven. Op de tapisserie vliegen er vogels achter de aap, en zitten vogels op het lofwerk en op de sokkel. Enkele belangrijke gegevens met betrekking tot het doek in het *Nationalmuseum* zijn bewaard gebleven. Het schilderij arriveerde in Stockholm in 1735 en maakte deel uit van een zending van 24 doeken geschilderd door Oudry.²² Bij het doek hoorde drie andere schilderijen, samen beeldden ze *De Vier Elementen* uit. Het doek met de viool spelende aap en de vogels verbeeldde *Lucht*.²³ De connotatie is niet moeilijk te maken maar zou zonder de uitdrukkelijke betiteling niet onmiddellijk gelegd worden. *Aarde* werd voorgesteld door een korf gevuld met vruchten, *Water* door een stilleven van vissen en een hond die zich werpt op een eend, *Vuur* door een stilleven met wild,

¹⁸ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 380. Behalve de zitbank was er in de inventaris nog sprake van zes armstoelen met assorterende bekledingen met vogels en dieren in een omkadering van ornamenten. Bij het begin van de twintigste eeuw bevonden de zitbanken met de fruitkorf en met de uil zich in de collectie van Gustave de Rothschild. De zitbank met de aap wordt bewaard in de collectie van de *J. Paul Getty Foundation* in Los Angeles. De beschrijving van de zitting met de fruitkorf en de papegaaien komt overeen met de zitbankzitting in de *Fine Arts Museums of San Francisco*.

¹⁹ Charles Packer schreef de compositie toe aan Claude III Audran en Jean-Baptiste Oudry. PACKER 1961, p. 142. De kring van de kunstenaars die ontwerpen leverde voor de manufacturen van de Gobelins en de *Savonnerie* was klein, en dat er voor bepaalde opdrachten een beroep werd gedaan op meerdere kunstenaars mocht reeds blijken uit de zitbank van *Don Quichotte*.

²⁰ Een samenwerking tussen Oudry en Audran was niet nieuw. Volgens een brief uit 1732 van Carl Hårleman aan graaf Tessin werkten beide kunstenaars reeds lang samen. Zo had Oudry bijvoorbeeld ook verscheidene decoratieve wand- en plafondschilderingen vervaardigd die schatplichtig waren aan de decoratieve vormtaal van Audran. OPPERMAN 1977, dl. 1, pp. 70-71. In het kasteel van Sceaux schilderde Oudry bijvoorbeeld het plafond in het *appartement des bains* van de hertogin de Maine. De juiste datum van deze opdracht is niet gekend. In 1725 voerde Oudry een andere plafondschildering uit voor Jean-Baptiste Massé. De schildering was in de stijl van Audran. De schilderijen in het kasteel van Fontenay-aux-Roses, eveneens door Oudry, waren verwant met die van Audran voor de *Ménagerie* van Versailles uit 1699-1703. En in 1731 zouden Audran en Oudry samen hebben gewerkt voor de decoratie van het kasteel van Reveillon dat toebehoorde aan Jules-Robert de Cotte.

²¹ LOCQUIN 1912, p. 58.

²² Bij de zending bevond zich de nota van Oudry met de identificatie van de schilderijen en hun respectievelijke prijs. Het doek met de aap was bestemd als bovendeurstuk voor het koninklijk paleis in Stockholm en kostte 1.000 *livres*.

²³ GÖTHE 1893, pp. 228-229.

een in de oven gebakken paté, een hesp en een geweer.²⁴ Hoogstwaarschijnlijk is ook de voorstelling met de vogels en de vioolspelende aap op de zitbank te interpreteren als een weergave van het element *Lucht*. Bovendien kan de zitbank met de fruitkorf gelezen worden als een voorstelling van het element *Aarde*. Het gebruik van de identieke *alentours* met het dolfijnenbassin moge er op wijzen dat beide ontwerpen als één geheel werden geconcipeerd. De fruitkorf op het doek in Stockholm en die op het tapisseriepatroon zijn evenwel niet dezelfde.²⁵ Dat Fenaille de diercomposities aan François Desportes toeschreef, is echter niet verwonderlijk. Desportes schilderde immers meerdere tapisseriepatronen met dieren voor de Gobelins, en bovendien wordt in het *Musée de Peinture et de Sculpture* in Grenoble een doek van hem bewaard waarop eveneens een aap met een viool en een strijkstok is te zien die geflankeerd wordt door een papegaai. Het schilderij dateert uit ongeveer dezelfde periode als het doek van Oudry, namelijk uit 1717. Beide kunstenaars schilderden dus hetzelfde motief en gingen hierbij op een verwante wijze te werk. Maar wellicht kende Fenaille Oudry's doek in Stockholm niet. Mogelijk kwamen tapisseriepatroon en bovendeurstuk omstreeks dezelfde tijd tot stand. De partituur op het doek in Stockholm werd herkend en is een lied uit 1713. Ouder dan 1713 kon Oudry's compositie met de aap niet zijn. Tot 1735 was het doek in Frankrijk, zelfs in de collectie van Oudry. Bovendien verwerkte Oudry het motief van de vioolspelende aap nog in een doek uit 1722, en de viool, de musette en de partituur in een ander doek uit 1725.

De voorstelling met de uil die door de andere vogels wordt aangevallen, hoort inhoudelijk en voor een deel ook qua vorm niet tot dezelfde reeks (afb. 69). Het betreft hier ook geen weergave van één van *De Vier Elementen* maar wel een oud thema uit het volksgeloof.²⁶ Bovendien werden de dolfijnen in het bassin vervangen door een schelp. Of het centrale motief ook hier aan Oudry kan worden toegeschreven, is lang niet zo zeker, al lijkt de vogel rechts van de uil bijzonder sterk op het exemplaar dat eveneens rechts staat van de vioolspelende aap.²⁷

Indien alle argumenten worden afgewogen, met name het ontstaan van het vroegste doek met de vioolspelende aap in 1719, de sfinx-, zwaan-, en edelsteenmotieven die in dezelfde periode in andere Gobelins tapisserieën werden gebruikt, en de samenwerking met Perrot van wie gedocumenteerd is dat hij reeds in 1725 voor de *Savonnerie* werkzaam was, dan mag geconcludeerd worden dat de patronen dateren van omstreeks 1725. Indien het zitbankpatroon inderdaad dateert van voor 1727 zou dit betekenen dat Jean-Baptiste Oudry als patroonschilder voor de Gobelins actief was vooraleer hij werd aangetrokken door de manufactuur van Beauvais (cf. infra). Opperman wees

²⁴ LOCQUIN 1912, p. 11. Het doek *Aarde* is gesigneerd J.B. Oudry en gedateerd 1721. *Water* en *Vuur* werden niet gedateerd of gesigneerd. Deze drie schilderijen bevonden zich in 1912 nog in het koninklijk paleis.

²⁵ Het motief van de aap met de viool en de strijkstok is nog in een ander allegorisch schilderij van Oudry terug te vinden. In 1722 schilderde Oudry een reeks van vier doeken met voorstelling van de *Vier Werelddelen*. In het doek met de voorstelling van *Europa* gebruikte hij opnieuw het motief van de vioolspelende aap. Het dier werd in dezelfde houding geschilderd en zat opnieuw bij een musette en een partituur. De huidige bewaarplaats van het doek is onbekend. De doeken met *Amerika* en *Afrika* bevonden zich in de collectie van het museum van het kasteel van Versailles. De bewaarplaats van Azië is onbekend. De musette, de partituur en de viool en strijkstok, ditmaal zonder aap maar in een zelfde compositie werden ook gebruikt in een *Stilleven met viool, musette en partituur* uit 1725 dat zich in de collectie van het *Museum of Art* in Toledo, Ohio bevindt. Min of meer dezelfde compositie is nogmaals aanwezig in een stilleven in de collectie van de *Manufacture nationale de Porcelaine* in Sèvres. OPPERMAN 1977, dl. 2, p. 1013, afb. 82, en p. 1036, afb. 128, en p. 1038, afb. 131.

²⁶ In het *Metropolitan Museum* te New York wordt een zitbank bewaard met op de rug een voorstelling van hetzelfde thema (cf. infra). In het volksgeloof had de uil een negatieve reputatie en dit om verscheidene redenen die verbonden waren met zijn leven als nachtdier. De uil werd verweten 's nachts te leven, een asociaal wezen te zijn, geruisloos te vliegen en klagend te roepen, wat hem met de dood associeerde. In de christelijke symboliek werd het dier vereenzelvigd met hen die zich afkeerden van het goddelijke licht, maar ook als symbool voor het lijden en de dood van Christus. Het motief van de uil die door andere vogels wordt aangevallen, werd onder meer in 1515-1516 door Albrecht Dürer in een gravure verwerkt. Een andere gravure uit 1675 toont opnieuw een uil die door andere vogels wordt belaagd, ditmaal met het opschrift 'Peureux dedans, pugnace dehors', dat kan vertaald worden als 'Bange inborst, strijdlustig uiterlijk'. Ook dit is negatief. In een emblematisch gedicht van Hohberg uit 1675 werd het motief in christelijke zin gebruikt: 'Lorsque les oiseaux aperçoivent la petite chouette./ Ils se jettent sur elle à force cris et coups./Lorsque le monde parvient à ouvrir les serrures d'Eglise./ C'est pour assaillir par ses meurtres et sa tyrannie.' CAZENAVE 1996, pp. 307-308. Het is niet duidelijk in welke betekenis het thema op de zitbank werd gebruikt.

²⁷ De plaatsing en de aard van de vogels in de centrale voorstelling op de zitbank in de collectie van het *Metropolitan Museum* verschilt grondig met die op de Gobelins zitbank. In tegenstelling tot deze laatste kan het patroon van de zitbank uit het *Metropolitan Museum* wel met zekerheid aan Oudry worden toegeschreven. Tussen het ontstaan van beide patronen liggen echter twee decennia. Conclusies omtrent het auteurschap van Oudry voor de Gobelins zitbank kunnen louter op basis van de verschillen in beide patronen niet worden getrokken.

reeds op de samenwerking van Claude III Audran en Oudry. Het is niet uitgesloten dat Oudry via Audran met de Gobelins in contact werd gebracht en zo in de kunstnijverheid en de tapisserieweverij werd geïntroduceerd. Deze zitbankpatronen zouden ook niet het enige resultaat zijn van een samenwerking tussen Jean-Baptiste Oudry en Pierre-Josse Perrot. Enkele jaren later leverden beide kunstenaars de patronen voor vleugels van kamerschermen en voor een deurvoorhang.²⁸ En uit dezelfde periode dateerde wellicht de samenwerking voor een geborduurd bedbehangsel met *De Geschiedenis van Psyche*.²⁹

Een zitameublement met De Vier Werelddelen naar Pierre Lenfant en Charles Eisen

Het eerste goed gedocumenteerde tapisserie zitameublement dat in de Gobelins werd geweven, dateert uit 1748-1749. In het voorjaar van 1748 schreef Pierre-François Cozette een nota aan de directeur van de *Bâtiments du Roi*, Le Normant de Tournehem, waarin hij toestemming vroeg om op kosten van de koning patronen te laten schilderen voor een zitameublement bestemd voor een privé-klant, de heer Bouret de Villaumont.³⁰ Niet zozeer het feit dat de weverondernemer een privé-opdracht wenste uit te voeren, maar wel dat hij de tussenkomst van de *Bâtiments* vroeg in de kostprijs van de patronen is opmerkelijk. De reden waarom hij dit deed, werd door Cozette in zijn nota uitvoerig omschreven. Als voornaamste reden gold de hoge kostprijs van de tapisserieën. De weverondernemers mochten dan wel voor privé-klanten weven, ze dienden hiervoor dezelfde prijs aan te rekenen als die door de koning werd betaald. Indien de klanten dan ook nog de kostprijs voor de patronen moesten dragen, werden de tapisserieën onbetaalbaar. Vele kandidaat-klanten die bij de Gobelins naar de prijzen polsten, dienden omwille van de kostbaarheid van zulk een project vaak op hun stappen terug te keren. Ze wendden zich hierna tot de manufactuur van Beauvais die meubeltapisserieën weefde voor een lagere prijs. Die lagere prijs in Beauvais werd grotendeels verklaard door de lagere lonen. Bovendien beschikte de Gobelins volgens Cozette niet over kant en klare meubelpatronen die eventueel aan de klanten konden worden voorgelegd, een argument dat niet helemaal met de waarheid strookte. Op die manier verloor de manufactuur niet alleen verscheidene klanten aan de concurrentie, maar dreigde ze voor dit soort weefopdrachten ook in een vergeethoek te geraken. In zijn nota gaf Cozette het voorbeeld van de heer De Meulan, *receveur général des finances de Paris*, die in het voorjaar van 1748 contact zocht met Cozette voor het laten weven van een zitameublement maar uiteindelijk toch een beroep deed op de manufactuur van Beauvais.³¹ De enige mogelijkheid om voor meubeltapisserieën te kunnen concurreren met de manufactuur van Beauvais was een koninklijke tussenkomst bij de aanschaf van de patronen zodat deze kost niet aan de klant diende te worden doorgerekend.³² Om de prijs van de patronen nog enigszins te kunnen drukken stelde Cozette voor dat hijzelf contact zou opnemen met de

²⁸ Zowel in het kamerscherm als in de deurvoorhang dienden fabels van La Fontaine als centrale voorstelling. Het kamerscherm werd geweven vanaf 1739. De deurvoorhang dateerde uit dezelfde periode, circa 1740. Zie hiervoor VERLET 1982, pp. 87, 302-303.

²⁹ Het geborduurd bedbehangsel bevindt zich in de collectie van het kasteel van Vaux-le-Vicomte. Het compositieschema en sommige motieven vertonen sterke verwantschap met de drie zitbankpatronen, de zitbank met de *Arabesques de Raphaël* in San Francisco en het zitbankpatroon van Pierre-Josse Perrot. Hoogstwaarschijnlijk waren dezelfde kunstenaars verantwoordelijk voor de patronen: Claude III Audran, Pierre-Josse Perrot en Jean-Baptiste Oudry. Bovendien diende er nog een vierde, en mogelijk een vijfde kunstenaar bij betrokken te zijn geweest die de figuratieve scènes voor hun rekening namen. Sommige taferelen tonen duidelijke stijlverschillen. De kunstenaars van de figuratieve voorstellingen werden nog niet met zekerheid geïdentificeerd. Het bedgarnituur bestaat uit een ruglaken, het zogenaamde *fond-de-lit*, een hoofdeinde of *champtourné*, een bedhemel of *ciel-de-lit* met zes rabatten waarvan drie *pentés de dedans* en drie *pentés de dehors*, vier *bonnes-grâces* of zijdelingse gordijnen en een spreij of *counterpane*. Het betreft hier een geborduurd bedbehangsel, maar het is goed denkbaar dat gelijkaardige bedbehangsels ook werden uitgevoerd in tapisserie.

³⁰ In 1708 werd Jules-Hardouin Mansart, *surintendant van de Bâtiments du Roi* in deze functie opgevolgd door de hertog d'Antin die vanaf dat ogenblik niet langer de titel van *surintendant*, maar van directeur voerde. GUIFFREY s.d. A, p. 38 ; en bijlage V.

³¹ Parijs, Arch. Nat., OI 2041, MR, Man. Gob., *Mémoire du Sr. Cozette entrepreneur en basselisse en la manufacture royale des Gobelins*. Dat De Meulan zich wel degelijk tot Beauvais richtte, mocht blijken uit de bedrijfsarchieven van Beauvais. In 1749 werden acht armstoelen en een zitbank besteld door De Meulan. BADIN 1909, p. 68.

³² Parijs, Arch. Nat., OI 2041, MR, Man. Gob., *Mémoire du Sr. Cozette entrepreneur en basselisse en la manufacture royale des Gobelins* ; en FENAILLE 1903, dl. 4, pp. 381-383.

kunstenaarontwerpers en met hen een contract zou afsluiten, waardoor de prijs gevoelig lager zou kunnen zijn, dan wanneer de opdracht rechtstreeks door de *Bâtiments* zou gebeuren.

Het onderwerp voor de patronen was door de kandidaat-klant zelf opgegeven: hij wenste een ameublement met voorstellingen van *De Vier Werelddelen*. In de nota van Cozette werden de onderscheiden onderdelen van het ameublement beschreven en gaf hij behalve het verwachte totaalbedrag tevens de verwachte kostprijs van de verschillende onderdelen. Het ameublement zou uit acht armstoelen en een zitbank bestaan. Op de rugleuningen van de armstoelen wenste Bouret de Villaumont voorstellingen met telkens twee of drie figuren in een landschap, op de zitvlakken diende een tafereel met landdieren te komen uit het desbetreffende werelddeel. Ook de dieren moesten worden weergegeven in een landschap. Zowel de taferelen op de rugleuning als op het zitvlak dienden te worden omkaderd door een *alentours*. In totaal zou dit voor de armstoelen betekenen dat er twintig patronen moesten worden gemaakt, namelijk acht voor de ruggen, acht voor de zittingen en vier *alentours*. De prijs per patroon voor rug en zitting werd op 30 *livres* geraamd, die van een *alentours* op 20 *livres*.³³ Het is eigenaardig dat Cozette de prijs berekende op acht patronen voor respectievelijk rug en zitting, terwijl hij in zijn nota uitdrukkelijk stipuleerde dat het de bedoeling was dat er één ontwerp werd gemaakt voor elk werelddeel, wat overeenkwam met vier armstoelen en dat dit dan tweemaal werd herhaald. Achtte hij het noodzakelijk dat de patronen dubbel werden geschilderd zodat alle tapisserieën gelijktijdig op het getouw konden worden gelegd?³⁴

De zitbank kreeg een compositie verschillend met de armstoelen maar werd ontworpen volgens hetzelfde stramien. Zowel voor de rug als voor de zitting werd de kostprijs van de patronen op 120 *livres* geschat, die van de *alentours* op 160 *livres*. In totaal zouden de patronen dus 960 *livres* kosten. De hoge kostprijs werd onder meer verklaard door de samenwerking van meerdere kunstenaars die zulk een ontwerp vereiste: er was een kunstenaar nodig voor de figuren en een andere voor de dieren. Werden in de *alentours* bloemen verwerkt diende hiervoor een derde kunstenaar te worden aangezocht die gespecialiseerd was in het schilderen van bloemen.³⁵

De directeur van de *Bâtiments*, Le Normant de Tournhem, ging akkoord met het voorstel van Cozette, op voorwaarde dat de patronen door hem, door de directeur van de Gobelins, Garnier de l'Isle, en door Charles-Antoine Coppel zouden worden gezien.³⁶ Deze laatste was sinds 1721 directeur van de koninklijke schilderijen- en tekeningenverzamelingen en sinds 1746 *Premier peintre du roi*.³⁷ In de eerste nota was er nog geen sprake van de kunstenaars die de patronen zouden leveren. Pas in de nota waarin Cozette de terugbetaling vroeg van de kostprijs van de patronen, werden de namen van de kunstschilders gegeven. Het waren Pierre Lenfant (1704-1787) en Charles Eisen (1720-1778).³⁸

Uiteindelijk waren er een aantal verschillen tussen de begrote en de ware kostprijs van de patronen. De patronen met figuren voor de ruggen van de armstoelen en de zitbank werden geschilderd door Eisen en kostten 40 *livres* het stuk voor de armstoelen en 160 *livres* voor de zitbank, wat een totaal gaf van 320 *livres*. De patronen voor de ruggen van de armstoelen waren dus 10 *livres* per stuk duurder dan aanvankelijk begroot, die van de zitbank 40 *livres*. Ook de patronen voor de zittingen waren duurder. Ze werden geschilderd door Lenfant en toonden, net zoals in de eerste nota van Cozette was gestipuleerd, dieren in landschappen eigen aan het betreffende werelddeel. De kostprijs van de zittingen van de armstoelen bedroeg 34 *livres* het stuk, oftewel 144 *livres* in totaal. Dit was ook de prijs van de zitting van de zitbank die gelijk werd gesteld met de prijs van vier zittingen van armstoelen. Enkel de afmetingen van de zitting van de zitbank werden in de tweede nota gegeven en die bedroegen 8 voet bij 3 ½ voet. Van de rug werd enkel de breedte opgegeven. Die was 7 voet.³⁹ Boven op het gezamenlijke bedrag van de patronen van Eisen en Lenfant werd nog 20 *livres*

³³ Parijs, Arch. Nat., OI 2041, MR, Man. Gob., *Mémoire du Sr. Cozette entrepreneur en basselisse en la manufacture royale des Gobelins*.

³⁴ In de Gobelins werden toen bij tapisserieën in lage schering de patronen nog steeds onder de ketting gelegd.

³⁵ Parijs, Arch. Nat., OI 2041, MR, Man. Gob., *Mémoire du Sr. Cozette entrepreneur en basselisse en la manufacture royale des Gobelins*.

³⁶ Parijs, Arch. Nat., OI 2036, MR, Man. Gob., getekende nota door Le Tournhem, de dato 16 juli 1748.

³⁷ THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 8, 27.

³⁸ Zie bijlage VI.

³⁹ De afmetingen van de zitting bedroegen dus 260 bij 113,75 cm. De breedte van de rug was 227,50 cm.

aangerekend voor schildersdoek wat de totale kostprijs bracht op 644 livres. Dit was 316 livres minder dan gepland, maar uiteindelijk werden er slechts acht patronen geschilderd voor de armstoelen en niet de vooropgezette zestien, en ook van *alentours* die oorspronkelijk op 240 livres waren geschat, was in de kostennota niet langer sprake.⁴⁰

Het ameublement voor Bouret de Villaumont is bewaard gebleven en bevindt zich vandaag in het Louvre te Parijs. Het bestaat uit acht armstoelen en twee zitbanken. Er is dus één zitbank meer dan oorspronkelijk in het contract werd voorzien (afb. 70).⁴¹ De tweede zitbank werd geweven naar hetzelfde patroon als de eerste, maar in spiegelbeeld, en mogelijk pas op een later tijdstip. Dat de voorstelling op de tweede zitbank in spiegelbeeld is, wijst er misschien op dat van het oorspronkelijke patroon een kalk werd gemaakt. Het gebruik van gecalqueerde patronen werd omstreeks 1750 ingevoerd door Jacques Neilson (cf. infra).⁴² Bij het overlijden van Bouret de Villaumont stonden de acht armstoelen opgesteld in de *salle de bains* van diens Parijse *hôtel* in de *rue Gaillon*. Tegen de muren hingen vijf Brusselse wandtapijten met *De Vier Werelddelen*. Over de standplaats van een assorterende zitbank werd in de inventaris niets gezegd.⁴³ Bij het overlijden in 1779 van de tweede echtgenoot van de weduwe Bouret, de heer Marquet de Pierre, stonden de acht armstoelen en ook de twee zitbanken evenwel opgesteld in hun woning in de *rue Bergère* te Parijs.⁴⁴ Er is echter een opvallend verschil in de grootte van de bewaarde zitbankbekledingen en de oorspronkelijke afmetingen die in de tweede kostennota werden vermeld. Het is niet uitgesloten dat de bekleding van de eerste zitbank op een bepaald ogenblik werd ingekort, bijvoorbeeld wanneer de tweede zitbankbekleding werd bijbesteld. Deze tweede bekleding werd zeker geweven in het atelier van Neilson, maar het tijdstip is onbekend. Het is niet uitgesloten dat de inkorting en de bestelling van de tweede zitbankbekleding gebeurde in de periode dat de huidige meubelkarkassen werden gemaakt, namelijk rond 1770-1775.⁴⁵ De patronen op de armstoelen en de zitbanken beantwoorden in ieder geval aan de beschrijving in de nota's van Pierre-François Cozette. Bij de armstoelen werd elk patroon tweemaal identiek geweven.⁴⁶

Met de uitbreiding van de oorspronkelijke klantenkring trad tevens een verandering op in de thema's die als onderwerp voor de meubeltapisserieën werden uitgekozen. De galante, speelse en fantastische patronen van de vroegste meubeltapisserieën werden aangevuld met meer ernstige onderwerpen. De allegorie van *De Vier Werelddelen* werd niet toevallig door de *Receveur général de la*

⁴⁰ Parijs, Arch. Nat., OI 2041, MR, Man. Gob., *Mémoire du débouché fait par le Sr. Cozette entrepreneur pour le Roy en la Manufacture royal des Gobelins pour des desseins de tableaux de fauteuils et canapé qu'il a fit peindre pour le service du Roy en la dite manufacture par Ordre de Monsieur le Directeur Général*. Boven op de nota werd bijgeschreven dat de rekening was vereffend.

⁴¹ Het ameublement is in bruikleen gegeven door het echtpaar René Grog-Carven sinds 1973 en draagt het inventarisnummer OA 10506. PALLOT 1993, cat.nr. 38, p. 116.

⁴² De omtreklijnen van de motieven werden gecalqueerd waarna de kalk omgekeerd onder de kettingdraden van het getouw in lage schering werd gelegd. Bij een weefsel in lage schering bevindt de goede kant van het weefsel zich aan de onderkant. Bij het gebruik van een origineel patroon had dit tot gevolg dat de afgewerkte tapisserie een spiegelbeeld was van het patroon. De eerste zitbank werd nog volgens dit oude gebruik geweven. Het spiegelbeeld van de tweede zitbank ten opzichte van de eerste wijst op het gebruik van het nieuwe procédé van Neilson.

⁴³ PALLOT 1993, cat.nr. 38, p. 116.

⁴⁴ 'deux canapés de trois places et huit fauteuils à bois doré, le tout rempli de crin, couvert de même tapisserie des Gobelins représentant différentes figures et animaux'. PALLOT 1993, cat.nr. 38, p. 120.

⁴⁵ PALLOT 1993, cat.nr. 38, pp. 116, 120.

⁴⁶ *Europa* wordt op de rugbekleding voorgesteld door een jong paar, gezeten bij struikgewas. De jongen speelt fluit, het meisje luistert. Op de zitting staan een koe en een schaap. De armstoel met *Amerika* toont op de rug een indianenpaar. De man zit op de grond, de vrouw zit links van hem op een verhoog bij een palmboom en houdt een pijlenbundel vast. Op de zitting zijn een aap en een papegaai weergegeven. Twee zwarten die een vrouw met parasol in een draagstoel vervoeren, vormen het onderwerp op de rug met *Afrika*, twee luipaarden vullen de zitting. *Azië* wordt op de rug voorgesteld door een koopman gezeten onder een rijkelijk baldakijn, vergezeld van een dienaar, en op de zitting door dromedarissen. De zitbank verenigt de vier werelddelen. Op het voorplan van de rug staan een Europeaan, een Afrikaan, een Indiaan en een Turk en worden er omringd door kisten en balen met goederen. Op het achterplan is rechts een groot zeilschip en een aangemeerde sloep zichtbaar. Het voorplan van de zitting werd rechts opnieuw gevuld met tonnen, balen, en kisten. Links liggen twee luipaarden. Op het middenplan dragen twee dromedarissen een open kist met hierin leeuwen, voorafgegaan door een aap, drie papegaaien en twee paarden. De armleggers van de armstoelen en de zitbanken tonen een afgesneden bloementwijg.

Maison du Roi als thema uitgekozen. Het was een illustratie van de Franse welvaart gekomen door de internationale handelsstromen.

V.1.2. De satellieten van de Gobelins: de productie van meubeltapisserieën door de weverondernemers buiten de koninklijke manufactuur, en door wevers en ex-wevers van de Gobelins

Wanneer de weverondernemers van de Gobelins in eigen naam weefopdrachten uitvoerden, gebeurde dit niet uitsluitend op leegstaande getouwen in de koninklijke manufactuur, maar ook op getouwen bij wevers die in hun opdracht tapisserieën weefden buiten de muren van de Gobelins. Bij het overlijden van Mathieu Monmerqué in 1749, weverondernemer van een atelier in lage schering van 1730 tot 1735 en in hoge schering van 1736-1749, bevonden zich verschillende grondstoffen en weefgetouwen die hem toebehoorden bij wevers die voor hem tapisserieën vervaardigden buiten de muren van de koninklijke manufactuur. Bij het aanleggen van de boedelinventaris van de overledene brachten deze wevers de wol- en zijdegarens naar de woonplaats van Monmerqué in de Gobelins, zodat deze eveneens konden worden geïnventariseerd. In het magazijn waar de afgewerkte tapisserieën werden bewaard, bevonden zich enkele bekledingen voor zitmeubelen, maar hun aantal werd niet gespecificeerd.⁴⁷ Interessant zijn de geschilderde bovendeurstukken in een gang tussen een salon en een slaapkamer in het appartement van Mathieu Monmerqué in de Gobelins: het waren patronen voor armstoelen.⁴⁸ Ook in een kabinet hing een patroon van een armstoel als bovendeurstuk.⁴⁹ Wellicht werden voor de tapisserieën die Monmerqué in eigen naam liet weven dezelfde grondstoffen gebruikt als deze voor de officiële productie. Bij de schuldeisers waren Charles Meriel, verkoper van zijdegaren, François Cozette, verver bij de Gobelins, Louis Bigot en Pierre Martin, verkopers van wolgaren.⁵⁰ Meriel en Martin leverden reeds verscheidene decennia zijde- en wolgaren aan de Gobelins. Tapisseriewevers die nog betalingen tegoed hadden, waren Jean-Charles Daigue en Adrien-Claude Coulon. Beide woonden in de *rue Mouffetard*, gelegen in de buurt van de Gobelins, en waren wever in de koninklijke manufactuur. Het is niet uitgesloten dat zij thuis één of meerdere weefgetouwen beschikten waarop zij voor Monmerqué privé-opdrachten uitvoerden.⁵¹

Reeds in het eerste kwart van de achttiende eeuw hadden sommige wevers, die officieel tewerkgesteld waren in de Gobelins, enkele private weefgetouwen waarop ze in eigen naam en op eigen risico wandtapijten en meubeltapisserieën weefden. Gilles Bacor was hiervan een voorbeeld. Met een tiental weefgetouwen was zijn atelier zelfs vrij uitgebreid. Omtrent het aantal van zulke grotere satellietateliers bestaat momenteel nog onduidelijkheid. Wel staat vast dat Bacor niet de enige wever was die in eigen naam meubeltapisserieën vervaardigde.

Op 21 januari 1739 bestelde Jean-Claude-Prosper Héron de Villefosse, *conseiller du Roy* en *receveur général des finances de Champagne*, acht armstoelen en een zitbank bij Louis Nouzon, een wever van de Gobelins.⁵² Verdere gegevens met betrekking tot Nouzons atelier ontbreken. Het was een kostbaar ameublement. De prijs werd vastgesteld op 225 *livres* voor een armstoel. De prijs van de zitbank werd berekend overeenkomstig de prijs van de armstoelen en zal wellicht rond de 675 *livres* geschommeld hebben. De hoge kostprijs werd voor een deel verklaard door het gebruik van

⁴⁷ ARCHIVES 1884, pp. 124-125.

⁴⁸ 'Dans le passage de lad. Salle à une grande chambre à coucher, deux tableaux sans bordures au-dessus des portes, représentant des dessins de fauteuils'. ARCHIVES 1884, p. 119. De muren van de slaapkamer zelf waren behangen met een *verdure*-reeks uit Aubusson.

⁴⁹ 'led. Cabinet tapissée de tapisserie de Bergame à oyseau; un tableau sans bordure sur la porte, dessin de fauteuil'. ARCHIVES 1884, p. 188. De muren van dit kabinet waren behangen met tapisserie van Bergamo met een voorstelling van vogels. In een ander vertrek in het appartement waren de muren bekleed met *tapisserie d'Hongrie*.

⁵⁰ ARCHIVES 1884, pp. 119-122.

⁵¹ '9^e opposition. De Jean-Charles Daigue, tapissier en la manufacture des Gobelins, demeurant rue Mouffetard, au nom de sa mère, Ve Darnoult Daigue, tapissier aux Gobelins, pour payement d'un billet de 1.000 livres souscrit le 5 mars 1738'. '27^e opposition. D'Adrien-Claude Coulon, tapissier aux Gobelins, demeurant rue Mouffetard, pour payement de 300 livres, restant dues par le défunt pour tous les ouvrages de tapisserie qu'il a faits pour lui, suivant le compte verbal fait entre eux le jour du décès dud. Monmerqué'. ARCHIVES 1884, pp. 120, 122. Het feit dat de betaling voor de geleverde arbeid niet via de reguliere weg, namelijk via de conciërge van de manufactuur, gebeurde, lijkt te bevestigen dat de openstaande schuld betrekking heeft op een privé-opdracht.

⁵² ARCHIVES 1880-1881, p. 144.

zijdegaren dat zowel werd gebruikt voor de voorstelling binnen de cartouche als voor de fond er buiten. Voor de schaduwpartijen werd niettemin wolgaren gebruikt, zij het van de fijnste kwaliteit en geveerd in *bon teint*, met kleurvaste verfstoffen. De aard van de centrale voorstellingen werd in het contract niet aangegeven. De patronen werden niet door Héron de Villefosse aangebracht, maar werden door Nouzon aan de opdrachtgever voorgesteld die hieraan zijn goedkeuring moest geven. Op 5 oktober 1739 werden vijf armstoelen geleverd, gevolgd door een tweede levering van drie armstoelen op 26 april 1740. De zitbank werd bezorgd op 30 juli 1740. Tussen bestelling en uiteindelijke oplevering lagen er zeventien maanden. In de *Calouste Gulbenkian* collectie in Lissabon wordt een bekleding bewaard voor een bankzitting die gesigeneerd is door Nouzon (afb. 71). Centraal bevindt zich een cartouche met hierin een dierfabel, *De Wolf die herder werd*, fabel drie uit het derde boek van La Fontaine.⁵³ De voorstelling en het weefsel zijn van hoge kwaliteit en vormen een kostbare getuigenis van de weefsels die in sommige van de satellietateliers van de Gobelins werden geweven. De naam van de patroonontwerper is niet gekend, maar de compositie herinnert bijzonder sterk aan het oeuvre van Pierre-Josse Perrot.

Ook bij het overlijden van François Meusnier, een wever van de Gobelins, werden bij hem thuis, behalve wat armoedige huisraad, twee weefgetouwen aangetroffen. Meusnier bewoonde een appartement op de derde verdieping in een huis gelegen in de *grande rue* van de *faubourg Saint-Antoine* met als uithangbord de *Grand Monarque*. Wellicht weefde Meusnier meubeltapisserieën in eigen naam en op eigen risico, en niet voor een weverondernemer van de Gobelins. Tussen zijn schuldeisers bevond zich Pierre Mage, een tapisseriehandelaar en *mercier* uit de *rue de la Huchette*.⁵⁴ Hij trad op voor de kinderen van Jean Bertrand, een weverondernemer uit Aubusson. De inhoud van deze schuldvordering is spijtig genoeg niet gekend, maar ging terug op een akte verleden voor notaris Chanière uit Aubusson op 18 februari 1724. Op één getouw lag een voltooid zitting van een armstoel, op het andere getouw een zitting die voor de helft was afgewerkt. Beide getouwen waren bespannen met kettingdraden, goed voor drie armstoelen. Meusnier werkte op het ogenblik van zijn overlijden dus aan een bestelling van zes armstoelen. De voorstellingen op de bekledingen zijn niet gekend. In een commode en een kast lagen wolgarans en mogelijk enkele kleinere stukken tapisserie.⁵⁵ Het is lang niet zeker of François Meusnier bij zijn overlijden nog effectief in de koninklijke manufactuur werkzaam was. Het kwam voor dat wevers die enige tijd voor de Gobelins hadden gewerkt als zelfstandige wever begonnen. Blijkbaar ging dit nu en dan gepaard met de nodige misbruiken zoals mocht blijken uit een rapport van de weverondernemers Audran, Cozette en Neilson uit 1752.

Dit rapport dat was bestemd voor de nieuwe surintendant van de *Bâtiments du Roi*, de markies de Marigny, werpt een nieuw licht op de productie van meubeltapisserieën in de Franse hoofdstad. Het was de wevers bij het decreet van 20 december 1667 toegestaan om na tien jaar dienst de koninklijke manufactuur te verlaten en in Parijs of in enige andere stad binnen het Franse koninkrijk een eigen atelier op te richten. Met deze clausule werd er getracht om het vakmanschap van de Franse wevers te verspreiden. Maar volgens het rapport leidde dit niet tot het verhoopte resultaat. Integendeel, verschillende ex-wevers van de manufactuur maakte misbruik van hun oud statuut om hun producten als authentieke Gobelins tapisserieën te verkopen. Dit was onder meer mogelijk doordat ze voor hun tapisserieën wol- en zijdegarens gebruikten die ze aankochten via wevers van de manufactuur, en dit buiten het weten van de weverondernemers om. Deze garens werden uit de magazijnen ontvreemd en tegen lage prijzen aan deze kleine zelfstandige wevers verkocht. De meeste waren gevestigd in de onmiddellijke nabijheid van de Gobelins. Het rapport gaf enkele namen. De

⁵³ De cartouche wordt onderaan gevormd uit lofwerk en palmtakken en bovenaan uit bloemen en *ailles de chauve-souris*. De centrale cartouche wordt geflankeerd door twee hoorns des overvloed gevuld met vruchten. De uiteinden van de hoornen lopen uit in lofwerk waarop links een kraanvogel en rechts een lepelaar staat. Een boord van band- en lofwerk omkadert de compositie. Boven werden hieraan bloemenguirlandes opgehangen. In de hoeken zitten twee grote waaiers van *ailles de chauve-souris*.

⁵⁴ Pierre Mage was ook schuldeiser bij het overlijden van Mathieu Monmerqué. Hij behoorde tot een belangrijk geslacht van weverondernemers/handelaars uit Aubusson. Hij was de zoon van Léonard Mage die burger werd van Parijs. Pierre Mage, heer van Chézotte en van Breuil, was tapisseriehandelaar en had zijn verkooppunt in de *rue de la Huchette*, met het uithangbord van Saint-André. Hij overleed in 1760. PERATHON 1894, pp. 569-570.

⁵⁵ 'On trouve dans une commode des laines et des marchandises de tapisserie dans un bas d'armoire'. ARCHIVES 1884 A, p. 136.

wever Vergnodon, een wever in lage schering, trad op als getuige. Hij had in de voorbije jaren bij verschillende wevers gewerkt, achtereenvolgens bij Rençon, Azon, Martau en Marsol. Volgens Vergnodon gebruikten al deze wevers garens van de Gobelins die ze via wevers van de manufactuur aankochten. Ze werden onder meer aangewend voor het weven van stoelbekledingen. Ten tijde van de getuigenis werden bij Martau twee armstoelbekledingen voltooid die met het kostbare karmozijnrode zijdegarens waren geweven. Een wever genaamd Chenet maakte stoelbekledingen voor Martau, eveneens met zijdegarens van de Gobelins, die hij volgens Vergnodon bewaarde in een mand achter zijn bed, onttrokken aan nieuwsgierige blikken. Martau zou reeds gedurende tien jaren zulke zijdegarens gebruiken. Ook bij Marsal werd een mand, vol zijdegarens van de Gobelins teruggevonden. Om de beweringen kracht bij te zetten werd door Neilson een haardscherf naar de manufactuur gehaald dat bij een zekere Finet, een ex-wever in hoge schering, was geweven. Het werd aan een onderzoek onderworpen door Audran, Cozette en Meriel, die allen verklaarden dat het inderdaad met garens van de Gobelins was geweven aangezien deze gekleurde wol- en zijdegarens nergens anders te verkrijgen waren.⁵⁶

Op velerlei vlak is dit rapport nuttig. Vooreerst wijst het eens te meer op de complexiteit bij het toeschrijven van meubeltapisserieën aan een bepaald atelier. Het gebruik van hoogkwalitatieve kleurvast garens kan niet steeds uitsluitsel geven over de plaats waar de tapisserieën werden geweven. Bovendien kregen de wevers van de satellietweverijen rond de Gobelins hun opleiding vaak in de koninklijke manufactuur zodat ook de vakkennis die hierbij werd opgedaan in hun eigen producten kon worden toegepast. Voor sommige wevers werd het op een bepaald ogenblik interessanter om zich als werknemer van de Gobelins terug te trekken en voor eigen rekening te gaan werken. Dit zou erop kunnen wijzen dat er gunstige marktvorwaarden heersten. Niet toevallig weefden deze onafhankelijke wevers in de eerste plaats meubelbekledingen. Er kon op kleinere getouwen worden gewerkt die eerder waar konden worden opgesteld. Het product was relatief snel voltooid. Het weven van een armstoelbekleding van goede kwaliteit nam gemiddeld twee à drie maanden in beslag. En ook de patronen vroegen niet dergelijke grote investeringen als voor wandtapijten. Behalve deze interessante factoren aan de aanbodzijde, moeten er voor de wevers ook voldoende aanmoedigingen geweest zijn vanuit de vraagzijde om de stap naar een eigen atelier te zetten. Zeker vanaf de jaren 1730-1740 nam de vraag naar meubeltapisserieën toe. Die geleidelijke toename in de productie van meubeltapisserie kan rond dezelfde tijd ook worden vastgesteld in de manufactuur van Beauvais.

V.1.3. Beauvais

De stopzetting van de productie van meubeltapisserieën onder het bestuur van Noël-Antoine Mérou en de herneming ervan met Nicolas Besnier en Jean-Baptiste Oudry

Ondanks enkele grote leningen die de koning hem toestond tussen 1724 en 1728 slaagde Noël-Antoine Mérou er niet in om de manufactuur van Beauvais te laten floreren. Bovendien verliep de verhouding met de vaste patroonschilder Jacques Vigoureux Duplessis bijzonder stroef. In maart 1726 leidde dit er zelfs toe dat Mérou vroeg om Duplessis te ontslaan.⁵⁷ Zijn verzoek werd ingewilligd. Op 22 juli 1726 werd Jean-Baptiste Oudry als plaatsvervanger aangeduid. In de periode dat Duplessis voor de manufactuur werkte, tussen juni 1721 en juli 1726 had hij, behalve een wandtapijtserie, een *portière*, enkele retouches en wat schetsen voor een tweede serie, slechts de ontwerpen gemaakt voor één zitameublement, bestaande uit zes armstoelen en een zitbank.⁵⁸ De benoeming van Oudry tot patroonschilder van de manufactuur leidde niet onmiddellijk tot een verbetering van de financiële situatie. In 1731 kon Mérou de financiële lasten niet langer dragen. Niet alleen bracht de manufactuur van Beauvais niet de verwachte opbrengsten, ook zijn andere werkplaats in Boufflers leed verliezen, wellicht voor een deel te wijten aan een gebrek aan aandacht

⁵⁶ Parijs, Arch. Nat., OI 2034, MR, *Man. Gob.*, rapport van Audran, Cozette en Neilson aan de markies de Marigny. Zie ook bijlage VII.

⁵⁷ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 36.

⁵⁸ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 36.

door het dubbele directeurschap. Na herhaaldelijk verzoek werd Mérou van zijn functie ontheven op 22 december 1733.⁵⁹

Een productiestaat uit 1731 vermeldde dat, tussen het ogenblik van de aanstelling van Noël-Antoine Mérou in juli 1722 en het aanleggen van de staat in februari 1731, slechts vier zitbanken en 24 armstoelen werden geweven. Bovendien was de productie van meubeltapisserieën stopgezet *pour raisons sensibles*.⁶⁰ Ook de verkoop van de wandtapijten liep allesbehalve goed. In die negen jaren waren er slechts dertien wandtapijtseries verkocht, de meeste bovendien met aanzienlijke verliezen, en dit ondanks de opening van een bijhuis in Leipzig.⁶¹

Mérou kwam op zijn beslissing om niet langer meubeltapisserieën te weven niet meer terug. Een inventaris van 15 oktober 1732 van alle tapisserieën aanwezig in de manufactuur van Beauvais en de opslagplaatsen van Parijs en Leipzig maakte geen melding van meubelbekledingen.⁶² In een boedelinventaris, opgemaakt op 3 november 1732, van de ontwerpen, de patronen en andere voorwerpen die Mérou persoonlijk toebehoorden, en die gebruikt werden in de manufactuur van Beauvais, waren de patronen voor een zitameublement naar ontwerpen van Duplessis nog aanwezig. De waarde werd geschat op 225 livres. Bij deze inventarisatie werden in een kabinet nog verschillende kleinere ontwerpen aangetroffen met figuurlijke voorstellingen *pour servir de patrons à de chaises et de fauteuils*.⁶³ Of dit nog ontwerpen van Duplessis waren, of schetsen voor patronen die uiteindelijk nooit werden geweven, is uit de bewaarde documenten niet af te leiden. In het proces-verbaal van 24 december 1733, volgend op de aftreding van Mérou, en de bijgevoegde inventaris van de tapisserieënvoorraad in de magazijnen en van de stukken op de getouwen in de manufactuur, was er geen sprake van meubeltapisserieën.⁶⁴ De productie ervan lag ondertussen al enkele jaren stil. Bij het vertrek van Mérou waren er nog slechts zestien wevers tewerkgesteld.⁶⁵

Eigenaardig genoeg meldden zich verschillende kandidaten om het patent op de manufactuur van Beauvais van Mérou over te nemen. Ondanks de financiële katers die de zaakvoerders tot dan toe hadden opgelopen, bleef de leiding van een tapisserieatelier blijkbaar meerdere ondernemers aanspreken. Tussen de kandidaten bevond zich onder meer Danse, adviseur bij de Munt en bezitter van een persoonlijk fortuin van 400.000 livres.⁶⁶ Toch werd de voorkeur gegeven aan Nicolas Besnier, een gefortuneerde en gerenommeerde zilversmid, en vriend van Jean-Baptiste Oudry. Op 23 maart 1734 verleende de koning het patent voor een periode van twintig jaar.⁶⁷ Enige tijd later, op 21 juli 1734, besloten Besnier en Oudry om de manufactuur samen te runnen. Ze deelden baten en lasten in gelijke parten. In tegenstelling tot wat Jules Badin dacht,⁶⁸ resideerde Besnier niet voltijds in Beauvais. Hij behield zijn zilversmederij in Parijs. Beide associés brachten beurtelings één week per maand door in Beauvais om er de werken te volgen.⁶⁹ De zakelijke kant van de manufactuur werd behartigd door Besnier. Oudry was verantwoordelijk voor de artistieke leiding. Behalve de jaarlijkse ontwerpen die hij volgens het patent in zijn hoedanigheid als officiële patroonschilder van de manufactuur diende te vervaardigen, maakte hij zelf bijkomende ontwerpen, of liet hij ontwerpen maken onder zijn toezicht waarvan de kosten gemeenschappelijk door beide ondernemers werden gedragen.⁷⁰ Beide partners besloten de productie van meubeltapisserieën terug op te nemen. In 1734 werden er zes armstoelen en een zitbank geweven.⁷¹ Het uiterlijk ervan is niet gekend.

⁵⁹ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 37.

⁶⁰ BADIN 1909, p. 23. Wat hieronder dient verstaan te worden, is niet duidelijk, mogelijk was de vraag naar meubeltapisserieën zo klein dat het niet de moeite loonde ze op het getouw te leggen.

⁶¹ BADIN 1909, pp. 20, 23.

⁶² Parijs, Arch. Nat., OI 2037, MR, Man. Beauv., *Etat des tapisseries en magasin à Beauvais 15 octobre 1732*. Integraal gepubliceerd in BADIN 1909, pp. 23-25. Het magazijn in Parijs bevond zich op dat ogenblik in de rue de Richelieu. GUIFFREY s.d. A, p. 132.

⁶³ BADIN 1909, p. 27; en Parijs, Arch. Nat., OI 2037, MR, Man. Beauv., *Inventaire des ustancils (sic) desseins et autres effets servant tant à la fabrique des tapisseries que dans la teinturerie, qui m'appartiennent et qui n'ont rien en commun avec les desseins et autres effets qui appartiennent à S.M. dans la manufacture royale des tapisseries de Beauvais*.

⁶⁴ Parijs, Arch. Nat., OI 2037, MR, Man. Beauv., *Procès verbal de M. de la Borde du 24 décembre 1733*.

⁶⁵ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 39.

⁶⁶ BADIN 1909, p. 29.

⁶⁷ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 37, 39.

⁶⁸ BADIN 1909, p. 32.

⁶⁹ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 39.

⁷⁰ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 41.

⁷¹ BADIN 1908, p. 67.

Meubeltapisserieën met fabels

In 1735 werden er twee zitbanken met voorstellingen van fabels van Jean de La Fontaine geweven, gevolgd door zestien armstoelen in 1736 en twaalf armstoelen in 1737. Het fabelthema op meubeltapisserieën was niet nieuw. Bij het begin van de achttiende eeuw werden er reeds meubelbekledingen met fabelvoorstellingen geweven in het privé-atelier van Gilles Bacor, wever bij de Gobelins (cf. supra). Ook in de *Savonnerie*-ateliers werd het fabelmotief gebruikt. Patronen hiervoor waren onder meer van de hand van François Desportes, en later van Jean-Baptiste Oudry.⁷² Mogelijk introduceerde Oudry het fabelmotief in Beauvais nadat het reeds een zeker succes kende in de manufactures van Parijs, en zag hij hierin een kans om de opbrengsten van het tapisserieatelier van Beauvais te verhogen. Oudry's samenwerking met de manufacture van Beauvais begon in 1726. Hij leverde zijn eerste tapisseriepatronen voor dit weefatelier in 1727. Het was een reeks genaamd *Les Chasses Nouvelles* in zes stuks die nog in datzelfde jaar op het getouw werden gelegd. In 1728 volgde *Les Amusements champêtres* en in 1732 *Les Comédies de Molière*. In 1732 maakte Oudry ook de voorbereidende schetsen voor *Les Métamorphoses en animaux* in acht stuks, waarvan het weven begon in 1734. In 1735 volgden *Les Verdures fines* in zes stuks, en in 1736 *Les Fables de la Fontaine* in vier stuks.⁷³ Deze laatste wandtapijtserie toonde op elk wandtapijt twee fabels: één fabel vormde het centrale onderwerp, een tweede werd afgebeeld in een médaillon onderaan het tapijt.⁷⁴ De twee zitbanken met fabelvoorstellingen gingen de gelijknamige wandtapijtreeks dus met een jaar vooraf.

Het oudste gedateerde en gesigndeerd doek van Oudry met een fabel van La Fontaine dateerde uit 1720 en toonde *De Wolf en de Ooievaar* (boek III, nr. 9).⁷⁵ In 1725 volgde het doek met *De Vos en de Druiven* (boek III, nr. 11).⁷⁶ In datzelfde jaar schilderde Oudry ook *De Raaf en de Vos* (boek I, nr. 2), bestemd voor het kabinet in het kasteel van Chantilly, toebehorend aan de prins de Condé.⁷⁷ In 1726 volgde een koninklijke bestelling van vijf doeken met fabels: *De Vos en de Ooievaar* (boek I, nr. 18), *De Aap en de Kat* (boek IX, nr. 17), *De Schildpad en de twee Eenden* (boek X, nr. 2), *De Patrijs en de Hanen* (boek X, nr. 7), en een fabel die in het archiefdocument werd omschreven als '*Deux Pigeons sur une masure* (sic)' en wellicht te identificeren is als de fabel van *De Twee Duiven* (boek IX, nr. 2).⁷⁸ In 1729 begon Oudry met het tekenen van illustraties voor deze fabels. In een periode van vijf jaar maakte hij 275 tekeningen bij 245 fabels en vertellingen. Het zijn gewassen tekeningen in pen, penseel en Chinese inkt op licht blauwgroen papier.⁷⁹ Het lijkt vast te staan dat Oudry de tekeningen niet vervaardigde met het oog om ze te gebruiken voor tapisseriepatronen, maar dat hij

⁷² Een kamerscherm met fabels in *Savonnerie* knooptapijt van omstreeks 1710, mogelijk naar patronen van Desportes werd reeds genoemd (cf. supra). Een ander kamerscherm met *Savonnerie* knooptapijt, maar ditmaal met fabelvoorstellingen die met zekerheid aan Oudry kunnen worden toegeschreven, in samenwerking met Pierre-Josse Perrot, dateert van 1739. VERLET 1982, pp. 302-303, afb. 185. De compositie van een zitbank met *Savonnerie* knooptapijt in het *Museum of Art* in Ohio, gedateerd omstreeks 1720, werd door Pierre Verlet aan Blin de Fontenay de Jonge toegeschreven. De centrale voorstelling van *De Vos en de Raaf* (boek I, nr. 2), was mogelijk van François Desportes. VERLET 1982, p. 83. Het is echter evenmin uitgesloten dat Jean-Baptiste Oudry hiervoor het patroon leverde. In 1725 werd Oudry onder meer betaald voor een schilderij met de voorstelling van deze fabel. Het doek mat 4 vierkante voet en was bestemd voor het kabinet van het kasteel van Chantilly. ENGERAND 1895, pp. 120-121.

⁷³ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 43. Fernand Engerand vond in de rekeningen van de *Bâtiments du Roi* de betalingen aan Oudry van deze tapijtpatronen en gaf eveneens de onderwerpen. Zie hiervoor ENGERAND 1895, p. 121.

⁷⁴ GENAILLE 1933, p. 441. De uitgebeelde fabels op de wandtapijten waren: *De Haan met de parel* (boek I, nr. 20), met in het médaillon *De Leeuw en de Vlieg* (boek II, nr. 9); *De Wolf die herder werd* (boek III, nr. 3), met in het médaillon *Het Hert dat zich spiegelt in het water* (boek VI, nr. 9); *De Leeuw die oud werd* (boek III, nr. 14), met in het médaillon *De Vos en de Ooievaar* (boek I, nr. 18); *De Teef en haar Kameraad* (boek II, nr. 7), met in het médaillon *De Aap en de Dolfijn* (boek IV, nr. 7). GENAILLE 1933, p. 411, nrs. 84-87.

⁷⁵ LOCQUIN 1912, p. 73, nr. 373.

⁷⁶ LOCQUIN 1912, p. 73, nr. 374. Dit doek is bewaard gebleven en bevindt zich vandaag in het voormalige *Staatliches Museum* in Schwerin. OPPERMAN 1977, dl. 2, p. 1033, afb. 121.

⁷⁷ LOCQUIN 1912, p. 73, nr. 375.

⁷⁸ LOCQUIN 1912, p. 74, nrs. 376-380.

⁷⁹ In 1977 werd de bundel met alle tekeningen bewaard in een privé-collectie in New York. OPPERMAN 1977 dl. I, p. 99 ; en OPPERMAN 1977, dl. 2, p. 682.

dacht aan een publicatie ervan als prenten, wellicht als illustratie voor een nieuwe uitgave van de boeken van La Fontaine.⁸⁰ Het lijkt echter bijna onmogelijk als zou Oudry niet uit deze tekeningen hebben geput voor tapisseriepatronen. Verder schilderde Oudry in 1732 nog een doek met de voorstelling van *De Leeuw en de Vlieg* (boek II, nr. 11).⁸¹

De bewaarde bedrijfsarchieven van Beauvais uit het tweede kwart van de achttiende eeuw geven geen informatie omtrent het uiterlijk van de eerste patronen met fabels voor meubeltapisserieën. De enige aanwijzing werd teruggevonden in een inventaris uit 1737, neergelegd in een notariële minuut. De inventaris bevatte onder meer de voltooide tapisserieën, de tapisserieën die op dat ogenblik op het getouw lagen, en een lijst met patronen. Tussen de patronen in de opslagplaatsen en in de weefateliers, bevond zich een patroon *du sofa peint cy ornemens et fables dans le milieu*.⁸² Omtrent de aard van de ornamenten kan uit de omschrijving echter niets worden afgeleid.

In 1739 was er in de bedrijfsarchieven voor het eerst sprake van meubeltapisserieën met fabels gecombineerd met een patroon *à touffes*. In dat jaar werden er in de manufactuur van Beauvais een zitbank en zes armstoelen besteld *à touffes, à fond brun et à fables* door een zekere mevrouw De Lepinaut.⁸³ Misschien sloeg het begrip *touffe* op zulke vruchtendragende takken. In de lijst met bestelde meubeltapisserieën die Jules Badin in 1909 publiceerde, bevonden zich behalve de set voor mevrouw De Lepinaut verscheidene bestellingen van meubelbekledingen met enkel de vermelding *à touffes*. In 1745 werd zulk een zitbank besteld door een zekere mevrouw De Nizon. Het daaropvolgende jaar bestelde mevrouw De Lepinaut nogmaals acht armstoelen *à touffes*.⁸⁴

De combinatie van fabelvoorstellingen met bloem- of vruchtmotieven was niet nieuw. Voordien reeds werden in de manufactuur van Beauvais voorstellingen van fauna en flora samen gebruikt. In de inventarislijst van tapisserieën en patronen uit 1737 werden de patronen genoteerd voor een armstoelzitting en twaalf diervoorstellingen en twaalf plantengroepen die alternerend dienden als centraal motief.⁸⁵ In het *Metropolitan Museum* in New York wordt een armstoelbekleding bewaard met op de rug de voorstelling van twee eenden bij een vijvertje en op de zitting een bloeiende plant (afb. 72).⁸⁶ Beide motieven werden omkaderd door een weelderige boord van lofwerk op een geblokte achtergrond waarin palmetten, acanthus en sneeuwbalbloemen zijn verwerkt. De bekleding werd door Edith Standen geïdentificeerd als zijnde geweven in Beauvais. Het tafereel met de eenden is stilistisch nauw verwant met enkele tekeningen met eenden die aan Oudry worden toegeschreven (afb. 73).⁸⁷ Een identieke voorstelling met eenden werd ook gebruikt in

⁸⁰ OPPERMAN 1977, dl. 1, p. 99. Rond 1751 verkocht Oudry het schetsboek met 275 tekeningen, dat hij was begonnen in 1729 en voltooid had rond 1734, aan de amateur Montenault die een nieuwe uitgave van La Fontaine's *Fables* plande uitgaande van deze schetsen van Oudry. In 1752 maakte Oudry hiervoor een frontpagina met een allegorische voorstelling. De schetsen uit het boek werden in opdracht van Montenault door Charles Nicolas Cochin in een meer afgewerkte vorm overgetekend. Deze tekeningen zouden de basis vormen voor de prenten.⁸⁰ Op het salon van 1753 werden een aantal van de voltooide gravures getoond. Het fabelboek zou verschijnen in vier delen. Delen één tot drie werden respectievelijk uitgegeven in februari en augustus 1755, en in maart 1756. Het vierde deel, dat was voorzien voor oktober 1756, verscheen uiteindelijk pas in 1759, of zelfs later. Het was een bijzonder kostbare editie, afhankelijk van de grootte en de kwaliteit van het papier bedroeg de prijs 300, 348 of 400 livres. OPPERMAN 1977, dl. 2, p. 684.

⁸¹ LOCQUIN 1912, p. 74, nr. 381. Het schilderij bevindt zich vandaag in de collectie van het *Nationalmuseum* in Stockholm. Dit schilderij werd in 1735 door de Zweedse Kroon aangekocht voor 1.200 livres en maakte deel uit van een levering van 24 doeken van Jean-Baptiste Oudry, waaronder *De Vier Elementen* (cf. supra). Volgens een bijgevoegde nota van Oudry werd de leeuw naar het leven geschilderd in de *Ménagerie* van Versailles. GÖTHE 1893, p. 862.

⁸² Parijs, *Arch. Nat.*, MC, ET/XXXVIII/291.

⁸³ De juiste begripsinhoud van de term *touffe* is onduidelijk. Hij kan vertaald worden als bosje of pluk. Een archiefdocument met betrekking tot de productie in Aubusson, gedateerd 20 februari 1750, vermeldde patronen uit Beauvais die louter bestonden uit een afgesneden tak met abrikozen, kersen, pruimen of rode bessen op een witte of gele achtergrond. 'L'on a fait cidevant à Beauvais des petits fauteuils, à fonds blancs ou couleur de paille ; et qui n'étoient chargés au milieu du champ tant du dossier que du siege, que d'une petite branche d'abricotier, de prunier, de cerisier, de groseiller &a, garnie de son fruit.' Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1458A, *Com. Ind.*, *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson*, gedateerd 20 februari 1750. Misschien sloeg het begrip *touffe* op zulke vruchtendragende takken.

⁸⁴ BADIN 1909, p. 67.

⁸⁵ 'Item un tableau de fauteuil siege et manchettes avec douze milieux de différents animaux et douze plantes différentes'. Parijs, *Arch. Nat.*, MC, ET/XXXVIII/291.

⁸⁶ Inventarisnummer 07.225.42. Zie STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 76, p. 502.

⁸⁷ De tekeningen worden bewaard in het *Fogg Art Museum* aan de *Harvard University* in Cambridge, Massachusetts.

enkele andere stoelbekledingen die met zekerheid aan de manufactuur van Beauvais kunnen worden toegeschreven (cf. *infra*).⁸⁸

Wellicht omstreeks 1745 ontstond in de manufactuur van Beauvais een nieuwe *alentours* voor meubelbekledingen die samen met fabels werd gebruikt. In 1927 liet de galerie Georges Petit bij het Hôtel Drouot in Parijs een ameublement veilen, afkomstig uit het kasteel van Fleury-en-Bière, bestaande uit een zitbank en acht armstoelen met voorstellingen van fabels van La Fontaine in een omkadering van bandwerk, lofwerk, krullen en bloemen (afb. 74).⁸⁹ De huidige bewaarplaats van het ameublement is niet gekend. De fabelvoorstellingen zijn ontegensprekelijk rechtstreeks geïnspireerd op ontwerpen van Jean-Baptiste Oudry. Niet alle fabels zijn goed leesbaar op de afbeeldingen in de veilingcatalogus. De identificatie op de rugleuning vormt geen probleem. Voor de zittingen is het moeilijker. De zitbank heeft drie fabels op de rug en drie op de zitting. Centraal op de rug staat de fabel met *De Haan en de Parel* (boek I, nr. 20), links er van *De Wolf en de Ooievaar* (boek III, nr. 9) en rechts *De Aap en de Kat* (boek IX, nr. 17). Op de zitting zijn de fabels niet leesbaar. De armstoelen tonen elk twee fabels: één op de rug en één op de zitting. Op de ruggen zijn volgende fabels herkenbaar: *De Haas en de Schildpad* (boek IV, nr. 10), *De Vos en de Druiven* (boek III, nr. 11), tweemaal *De Haan en de Parel*, *De Arend en de Uil* (boek V, nr. 18), *De Vos en de Bok* (boek III, nr. 5), en *De Hond die het eten van zijn meester draagt* (boek VIII, nr. 7). Op de zittingen zijn volgende fabels leesbaar: *De Wolf en de Ooievaar*, *De Hond die zijn prooi laat vallen voor zijn schaduw* (boek VI, nr. 17), en *De Raaf en de Vos* (boek I, nr. 2).

Alle composities zijn identiek of sterk verwant met de gravures die als illustraties dienden voor de nieuwe uitgave van de fabels van La Fontaine uit 1755-ca.1759. Vanzelfsprekend ging de aandacht in de meubeltapisserieën in de eerste plaats uit naar de protagonisten. Voor de houdingen en plaatsing van de dieren deed Oudry behalve op het eerder vernoemde schetsboek, wellicht ook beroep op voorbereidende tekeningen van ander werk. De gelijkenissen met de gravures in de boeken van 1755-ca.1759 zijn opvallend. Doorgaans werd enkel de plaats van het gebeuren aangepast. Gedetailleerde landschappen werden vereenvoudigd, en een scène in een interieur werd soms naar buiten overgebracht. De fabel met *De Haan en de Parel* werd in het ameublement van het kasteel van Fleury-en-Bière driemaal gebruikt. De haan staat op wat stro met voor hem een ronde parel. In tegenstelling tot de boekillustratie, houdt de haan op beide armstoelbekledingen en de zitbank, de rechterpoot opgeheven (afb. 74 en 75). Verder is zijn houding identiek, zo draait hij zijn kop naar achter en steekt zijn staart fier rechtop. De opgeheven poot werd wel gebruikt in de illustratie in het boek *De Warachtighe Fabulen* door Marcus Gheeraerts, maar diens haan kijkt recht voor zich uit (afb. 76). De haan in het fabelboek van Jean de La Fontaine met gravures van François Chauveau pikte dan weer naar de parel. De houding van de haan en zijn positie ten opzichte van de parel op de zitbank en de twee armstoelruggen uit de voormalige collectie van Fleury-en-Bière zijn volledig identiek met de voorstelling van dezelfde fabel op het *Savonnerie* kamerscherm dat naar patronen van Oudry en Perrot werd vervaardigd vanaf 1739 (afb. 77)(cf. *supra*). De scène op de zitbankrug met *De Wolf en de Ooievaar*, is volledig identiek met de boekillustratie (afb. 78). De wolf

⁸⁸ Een armstoel met zulke voorstelling bevindt zich ook in het *Metropolitan Museum* en maakt deel uit van een uitgebreid ensemble dat tussen 1754 en 1756 voor de Deense baron Johann Hartvig Ernst Bernstorff werd geweven. STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 74, p. 484. Een andere armstoel maakt deel uit van de *Wallace Collection* te Londen. HUGHES 1996, dl. 1, cat.nr. 29, p. 155. De boord met lofwerk, palmetten en sneeuwbalbloemen op een geblokte grond werd eveneens aangewend in combinatie met fabels. In 1937 werd in de galerie Charpentier te Parijs zulk een ensemble geveild bestaande uit een zitbank en zes armstoelen. De fabeltaferelen gingen onmiskenbaar terug op ontwerpen van Jean-Baptiste Oudry. De boord werd licht aangepast. De datum van vervaardiging is moeilijker vast te stellen. Het is niet uitgesloten dat de bekledingen dateren uit het derde kwart van de achttiende eeuw. Net als het gold voor de wandtapijten werden ook de patronen voor meubeltapisserieën gedurende een bepaalde periode herhaaldelijk opnieuw geweven. De bekledingen van de set in de galerie Charpentier sluiten bijzonder mooi aan bij de meubelkarkassen die dateren van omstreeks 1770. Het is echter niet uitgesloten dat de tapisserieën hergebruikt werden of dat de samenvoeging van tapisserieën en karkassen dateerde van na het eigenlijke ontstaan van de houten geraamten. De eerder smalle en uitgerekte vorm van de rugbekleding van de zitbank en de mooie ovale vorm van de bekledingen voor de stoelruggen laten echter vermoeden dat de tapisserieën ook effectief dienen gedateerd te worden rond 1770. Midden de achttiende eeuw waren de ruggen van de zitbanken, en bijgevolg van de tapisserie bekledingen, nog iets hoger en de aanpassing van de boord bij de stoelrug gebeurde net onderaan om een meer ovaal effect te krijgen.

⁸⁹ FIGARO 1927, p. 85.

ligt op zijn buik, met de voorpoten naar voren uitgestrekt en het hoofd achterwaarts met de opengesperde muil opgeheven. De ooievaar staat ter hoogte van de voorpoten en steekt zijn bek in de wolfsmuil. Er is enige gelijkenis met de illustratie van Chauveau. De wolf ligt op dezelfde wijze, maar zijn kop is niet achterwaarts gedraaid. De houding van de ooievaar is identiek, maar hij staat voor de wolf, niet ernaast. Hier is er geen gelijkenis met de illustratie van Gheeraerts: de wolf zit op de achterpoten, de ooievaar staat voor hem. Ook de fabel met *De Aap en de Kat* werd in de tapisserie op dezelfde wijze vormgegeven als in de gravure van Oudry (afb. 79). Maar in tegenstelling tot de boekillustratie vindt de scène niet plaats bij een open haard, maar bij een vuur in open lucht. De aap zit zowel in de gravure als op de meubeltapisserie links voor het vuur. De kat grijpt met haar rechterpoot naar een gloeiende kool. Ze rust hierbij op haar uitgestrekte linkerpoot, het achterlichaam licht naar boven gericht, de staart naar boven gekruld. De fabel met *De Hond die het eten van zijn meester draagt* werd op de rugbekleding van de armstoel in spiegelbeeld weergegeven, maar de houding van de dieren en de plaats van de mand met het eten is identiek. De aangevallen hond houdt op de bekleding echter zijn hoofd naar achter, terwijl dit in de illustratie naar voren is gericht. Identiek met de boekillustratie van Oudry is het tafereel op de rugbekleding van een armstoel met *De Vos en de Bok* (afbn. 80 en 81). Enkel de kop van de bok in de put is zichtbaar. Op de rand van de put staat de vos, zijn kop rechts naar de bok gekeerd. De compositie van Oudry is enigszins verwant met de illustratie van Chauveau voor deze fabel, maar verschilt in de houding en de positie van de vos (afb. 82). Bij Gheeraerts zijn behalve de kop ook nog de voorpoten van de bok zichtbaar en staat de vos niet op de rand van de put maar op een bruggetje dat er naar toe leidt (afb. 83).

Verschillend met de gravure in de uitgave van 1755-ca. 1759 is de scène met *De Vos en de Druiven*. In de gravure van Oudry staat de vos opgericht tegen de druivelaar. In de armstoelbekleding daarentegen staat de vos nog met alle poten op de grond, het hoofd opgeheven naar de druiventros. De houding van de vos is echter identiek met die in de illustratie bij de fabel met *De Haan en de Vos* (boek II, nr. 15). Dit verschil is wellicht een creatieve oplossing. De druiventros op de bekleding maakt deel uit van de *alentours* en is bijvoorbeeld ook in sommige andere armstoelen aanwezig zoals die met *De Haan en de Parel* en die met *De Haas en de Schildpad*. Om de vos centraal in de compositie te plaatsen, en niet langsheen de zijkant van de *alentours*, werd hem een andere houding gegeven. Ook de compositie met *De Haas en de Schildpad* werd lichtjes aangepast aan het oppervlak van de armstoelrug. In de illustratie loopt de schildpad weg van de haas en is er reeds enige afstand tussen beide dieren. In de armstoelbekleding staan beide dieren tegenover elkaar en richt de schildpad haar kop op naar de haas. Niettegenstaande deze verschillen dragen alle dieren overduidelijk de stilistische stempel van Oudry.

Ondanks deze aanpassingen die in de regel verband hielden met bepaalde compositorische eisen van de meubelbekledingen, mag worden gesteld dat Oudry, voor de meubelpatronen met fabels die in Beauvais werden geweven, voornamelijk beroep deed op zijn schetsboek. Eerder mocht reeds blijken dat hij de uitgaven van Marcus Gheeraerts en François Chauveau kende en dat hij zich voor bepaalde composities door hen liet inspireren. Sommige scènes herinneren onmiskenbaar aan beide oudere uitgaven - bepaalde fabels laten weinig ruimte voor aanpassingen of nieuwe interpretaties - maar zeker voor de fabels van La Fontaine benaderde Oudry de verhalen op een nieuwe wijze, en zorgde zodanig voor een eigen compositie. Meestal kunnen de meubelbekledingen die naar Oudry's ontwerpen werden geweven, vrij eenvoudig worden herkend. De verschillen met Gheeraerts en Chauveau zijn doorgaans duidelijk genoeg. Van sommige fabels zijn er echter meerdere versies van Oudry bekend, bijvoorbeeld *De Aap en de Dolfijn*, *De Haan en de Parel* en *De Aap en de Kat*.⁹⁰ Bovendien werden niet alleen in Beauvais meubeltapisserieën met fabels naar Oudry geweven. Ook in de Gobelins en in Aubusson werden diens ontwerpen gebruikt. Voor de wevers in Aubusson werden Oudry's fabelcomposities pas echt toegankelijk na de publicatie uit 1755-ca.1759, en dan nog was de toegang door de hoge kostprijs van het boek beperkt. Voordien werd er in Aubusson voor patronen met fabelmotieven onder meer een beroep gedaan op de boeken met illustraties van Gheeraerts en wellicht ook Chauveau (cf. infra).

⁹⁰ Ook voor andere fabels zoals *De Raaf en de Vos*, *De Wolf en de Ooievaar*, *De Vos en de Ooievaar* bijvoorbeeld zijn verschillende compositieschema's gekend (cf. infra).

In het tweede kwart van de achttiende eeuw bleven bloemen populair op meubeltapisserieën, niet alleen als een motief in de *alentours*, maar ook als centrale voorstelling. Ook vruchten dienden als hoofdmotief. Dergelijke zelfstandige vruchten- en bloemencomposities waren reeds bijzonder geliefd voor meubeltapisserieën tijdens de zeventiende eeuw in de Nederlanden, maar bestonden toen ook al in Frankrijk waar ze onder meer in geknoopte tafelkleden werden aangetroffen (cf. supra). De papaverpatronen behoorden tot de oudste meubeltapisserieën die in de manufactuur van Beauvais werden geweven. In het licht van deze traditie dienen de bloem- en fruitpatronen uit het tweede kwart van de achttiende eeuw bekeken te worden. Bij de eerder genoemde patronen à *touffes* werd reeds verwezen naar het rapport van de wevers uit Aubusson van 1750 waarin de vruchtenpatronen van Beauvais werden geprezen. De vruchtentakken op een effen grond hadden volgens het rapport *une effet très riant et très dégagé*. Bovendien werden deze twijgen niet langer omkaderd door een decoratieve boord, een gegeven dat tot voor kort als noodzakelijk werd ervaren. In het verslag luidde het: *Ces fonds tous unis font très bien à ces sortes de sièges depuis qu'il est passé en usage de les décorer d'un encadrement de sculpture ; ... , qu'il y pouvait autrefois être jugé nécessaire*.⁹¹ De achtergronden die voor zulke patronen werden gebruikt, waren volgens hetzelfde rapport vaak wit of geel.

In de bewaarde archieven van de manufactuur van Beauvais werden met betrekking tot deze bloemen- en vruchtenpatronen uit het tweede kwart van de achttiende eeuw bitter weinig gegevens teruggevonden. In de lijst met bestellingen die door Jules Badin werd gepubliceerd, is er slechts tweemaal sprake van een bestelling van zes armstoelen met vruchten, namelijk in 1743 en in 1747. Het fruit op de armstoelen van 1747 was weergegeven tegen een strogele zijden achtergrond. Zeker met betrekking tot de eerste helft van de achttiende eeuw dient er echter omzichtig te worden omgesprongen met deze gepubliceerde lijst omdat reeds eerder mocht blijken dat hij niet uitputtend is. In de *Frick Collection* te New York worden acht armstoelen bewaard waarvan vier met vruchtengroepen en vier met bloemenruikers. Zowel de vruchten als de bloemen zijn weergegeven tegen een effen gele achtergrond en hebben geen omkaderende boord (afb. 84). Als plaats van vervaardiging werden zowel de Gobelins, Beauvais of de Nederlanden in overweging genomen.⁹² De vruchtencompositie bestaat uit takken met perziken, druiven, kersen en granaatappels. Op de zitting doet een papegaai zich te goed aan de vruchten. Op de rug vliegt boven het fruit een libel. Het gebruik van de gele achtergrond in combinatie met de afwezigheid van een boord, die misschien enigszins als on-Frans wordt ervaren, maar waarvan uit de archivalische bronnen mocht blijken dat dit rond 1750 in Aubusson als nieuw en typisch voor Beauvais werd beschouwd, lijken in de richting van deze laatste manufactuur te wijzen. De aanwezigheid van de insecten liet Madeleine Jarry vermoeden dat de tapisserieën misschien in de Nederlanden werden vervaardigd.⁹³ Het is inderdaad correct dat op de Nederlandse zeventiende-eeuwse bloemtapisserieën hier en daar insecten vliegen. Dit motief wordt ook aangetroffen in de Nederlandse bloemstillevens die in de achttiende eeuw in Frankrijk een enorme bijval genoten, maar een productie in de Nederlanden in de achttiende eeuw lijkt uitgesloten. Vooralsnog werden geen archivalische bronnen of verwante tapisserieën teruggevonden die een toeschrijving aan de Nederlanden kunnen ondersteunen. Een naam van een ontwerper van deze patronen is moeilijk naar voor te schuiven. Het motief van de vruchtenetende papegaai is nauw verbonden met de Franse meubeltapisserieën uit de eerste helft van de achttiende eeuw en werd bijvoorbeeld door Jean-Baptiste Oudry in meubelpatronen gebruikt, onder meer in de zitbank die in de jaren 1720 in de Gobelins werd geweven (cf. supra). De weefsel dichtheid kan geen uitsluitsel brengen. De dichtheid van acht à negen kettingdraden per centimeter is standaard voor kwalitatieve tapisserieën die in verscheidene Franse manufacturen konden worden vervaardigd. De boeketten op de overige vier stoelen zijn bijzonder natuurgetrouw en met veel gevoel voor detail geweven. Er zijn papavers, tulpen, pioenen, nachtwinde en rozen. Tussen de bloemen vliegen nacht-

⁹¹ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson*, gedateerd 20 februari 1750.

⁹² Inventarisnummers 10.5.24 tot 10.5.31. Zie FOCARINO 1992, pp. 184-190.

⁹³ FOCARINO 1992, p. 190.

en dagvlinders en op de zitting kruipt een huisjesslak. In de lijst van Jules Badin werden er voor de eerste helft van de achttiende eeuw geen zitmeubelen met bloemenruikers vermeld. Maar dit is niet echt een tegenargument voor een toeschrijving aan Beauvais. Bij vele tapisserieën werd de voorstelling in de archieven niet aangegeven en niet alle geproduceerde meubelen uit deze periode zijn gekend en in de lijst opgenomen.

Behalve de patronen met bloemen- en vruchtenboeketten werden er in Beauvais nog voorstellingen met kamperfoelie. Of met de term *à chèvrefoeuilles* naar een volwaardig patroon werd verwezen of naar een typisch element uit de omkaderende boord (cf. supra) is uit de voorhanden zijnde documenten niet af te leiden. Na 1749 werd dit motief niet langer in de lijst met bestellingen vernoemd.⁹⁴

⁹⁴ BADIN 1909, p. 68.

V.2. De navolgers: de tapisserieateliers van Aubusson en Felletin

De tapisserieën van Beauvais waren voor de weverijen in Aubusson en Felletin een na te volgen voorbeeld. Dit mocht reeds blijken uit het eerder geciteerde rapport van 1750. De tapisserieateliers in de Marche die in het eerste kwart van de achttiende eeuw een depressie doormaakten, kwamen er in het tweede kwart geleidelijk weer bovenop. De productie en de statuten werden geëvalueerd waarop een aantal aanpassingen werden doorgevoerd. Alle fasen in de productie kampten met moeilijkheden. Er was de kwaliteit van de grondstoffen die vaak te wensen overliet. De patronen waren weinig aantrekkelijk en niet langer modieus. En de weefkonde van sommige tapisseriewevers liet te wensen over. Heil werd er gezocht bij de centrale overheid en bij de koninklijke manufacturen van de Gobelins en Beauvais die elk hun steentje zouden bijdragen. De groeiende belangstelling voor meubeltapisserieën vormde een welkome aanvulling van de productie. Door de diversiteit in kwaliteit kon een ruim marktsegment worden bediend.

V.2.1. Nieuwe statuten in 1732 als onderdeel voor de heropleving van de tanende tapisserienijverheid in Aubusson in het tweede kwart van de achttiende eeuw

Een brief van 10 juni 1730, ondertekend door een zekere Levigneu (sic), beschreef de oorzaken van de impasse waarin de tapisserieateliers van Aubusson zich op dat ogenblik bevonden. De brief was het verslag van een bijeenkomst die door hem was georganiseerd te Parijs met de tapisseriehandelaars uit de *rue de la Huchette*, de straat waarin het overgrote deel van de verkopers van tapisserieën uit de Marche was gevestigd. Vijf oorzaken werden in de brief aangegeven: wevers werden te makkelijk tot het meesterschap toegelaten, de bezoeken van de *juré-visiteurs*, die controle dienden uit te oefenen op de kwaliteit van de weefsels en de toepassing van de reglementen, gebeurden niet nauwgezet, er werd laagkwalitatieve wol gebruikt, de kleuren waren niet kleurvast en de patronen waren ondermaats.⁹⁵ Maatregelen drongen zich op.

Op 12 december 1730 keurde de Staatsraad van de koning een reglement goed voor de koninklijke manufactuur van Aubusson dat de statuten uit 1668 grotendeels bekrachtigde en er enkele nieuwe bepalingen aan toevoegde. Pas op 28 mei 1732 zou dit nieuwe reglement door de koning in het kasteel van Compiègne worden ondertekend en gepatenteerd. Tussen december 1730 en mei 1732 werd er echter reeds een aantal concrete maatregelen genomen die de manufactuur van Aubusson moesten helpen om haar productie te verbeteren. Een document van 26 februari 1731 somde enkele prangende problemen op en schoof tegelijkertijd de nodige suggesties naar voren om hieraan te verhelpen. De aard van de patronen bleek ook in dit document één van de voornaamste knelpunten. Blijkbaar waren deze al lange tijd niet meer vernieuwd en werden ze als ouderwets ervaren. Een mogelijke oplossing bestond erin om afzonderlijke planten en plantengroepen te laten schilderen door een bekwaam schilder zodat die op de nodige plaatsen in de oude patronen konden worden ingepast.

Behalve goede patronen was er volgens deze nota ook nood aan bekwame wevers die het niveau van de weefkonde konden opkrikken, voornamelijk op het vlak van het weven van groenwerk. Hiervoor werd er gesuggereerd om gedurende een bepaalde tijd een aantal externe wevers, bijvoorbeeld uit de manufactuur van Beauvais aan te trekken. Tenslotte werd het nuttig geacht om enkele leergierige en bekwame jonge kandidaat-wevers uit Aubusson een leertijd te laten doorbrengen in de manufacturen van de Gobelins of Beauvais, zodat deze bij hun terugkeer de opgedane kennis konden doorgeven aan de lokale wevers.⁹⁶ Het probleem van de patronen werd in eerste instantie verholpen door aan Jean-Baptiste Oudry te vragen om een aantal planten te schilderen. Op 17 december 1731 werd dit voorstel door de *Contrôleur général des Finances* goedgekeurd. Oudry schilderde effectief enkele plantenpatronen en werd hiervoor vergoed met afgerond 126 livres.⁹⁷ Of er ook onmiddellijk wevers uit Beauvais in de ateliers van Aubusson werden

⁹⁵ Guéret, Arch. Dép., C12, Man. Aub. Fel., brief van 10 juni 1730.

⁹⁶ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., N° 6706.

⁹⁷ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., N° 9048 ; en *Extrait des paiements fait en conséquence des ordres du Roy des deniers de l'année 1731 consentie en l'Etat arrêté au Conseil d'Etat du Roy tenu a Versailles le 5 août 1732.*

tewerkgesteld, lijkt twijfelachtig. Hieromtrent werden vooralsnog geen sporen teruggevonden. Het voorstel om jongeren een opleiding in Parijs te geven werd op termijn wel nagevolgd (cf. infra).

Van grote betekenis was ook de aanstelling op 20 maart 1731 van Jean-Joseph Dumons (1687-1779) als *Peintre et dessinateur pour Sa Majesté des manufactures de tapisseries établies à Aubusson*. Zijn taak bestond erin om nieuwe patronen af te leveren, de oude te retoucheren en aan te passen, en op geregelde tijdstippen de wevers bij te staan bij het omzetten van de patronen in tapisserie, onder meer door het uitzoeken van de gepaste garens en kleuren.⁹⁸ Kort na zijn aanstelling arriveerde Dumons in Aubusson. Hij werd vergezeld door Fizameau, garenaverver bij de Gobelins. Van Fizameau is een kort verslag bewaard van diens eerste vaststellingen na de aankomst in Aubusson, gedateerd 20 mei 1731. Zijn eerste taak en die van Dumons bestond in het samenroepen van alle tapisseriewevers en garenaververs om met hen het nieuwe reglement te bespreken en van eventuele amendementen te voorzien. Dit kostte volgens Fizameau veel tijd en moeite *car il y a bien des changements à faire pour la perfection de cette manufacture*.⁹⁹ Ze kregen echter de volledige steun van Gabriel Laboreys de la Pigue, *conseiller du roi, président châtelain, juge ordinaire et de police, en commissaire examinateur en la ville et châtellenie d'Aubusson*. Op 14 april 1733 zou De la Pigue benoemd worden tot inspecteur van de manufactuur en zou hij verder toezien op de correcte uitvoering van het nieuwe reglement.¹⁰⁰ Fizameau's taak was het verbeteren van de kwaliteit van het garenaverven. In 1733 nam Pierre de Montezert, een telg uit een lokaal geslacht van ververs, het werk van Fizameau over. Hij werd tot *teinturier du Roy* benoemd en diende toezicht te houden op het verven van de garens die in de tapisserieën van Aubusson werden verwerkt.¹⁰¹ De kleurvastheid van de garens was een oud struikelblok. De soms hoge kostprijs van bepaalde kleurstoffen bleef een probleem voor de vele wevers die zich toededen op het weven van tapisserieën van lagere kwaliteit. In het nieuwe reglement werd dan ook een onderscheid gemaakt tussen de verschillende kwaliteiten die er bestonden, en de vereiste kleurstoffen die in die tapisserieën dienden te worden gebruikt. Een gelijkaardig probleem bestond ook voor de garenzevels zelf. De kwaliteit van de wol bleek dikwijls ondermaats. Op het ogenblik van het in voege treden van de vernieuwde statuten in 1732 werden er in Aubusson drie groepen onderscheiden met betrekking tot de weefkwaliteit: de eerste groep waren de tapisserieën in *étain*, *esting* of *étaim*, dit was de fijnste kwaliteit, gevolgd door die in *fil double*, een middelfijne kwaliteit, en tenslotte de tapisserieën in *fil simple*, de grofste kwaliteit. De moeilijkheden situeerden zich voornamelijk bij de tapisserieën in *fil double* of *double broche* en de *fil simple*. Deze twee groepen vertegenwoordigden de hoofdmoot van de productie. Tegenover één wandtapijtserie in *étain* werden er 30, respectievelijk twintig geweven in *fil simple* en *fil double*.¹⁰² Alles begon bij het spinnen van de garens. De wol werd voor een groot deel betrokken uit een regio bij Bordeaux en was vrij stug en grof van structuur. De wol werd *chalosse* genoemd, naar de streek van herkomst. Bij het kammen van de wol werden de lange vezelstrengen gescheiden van de korte, waarbij de lange vezelstrengen werden gesponnen tot kamgaren dat diende als kettingdraad. De kortere vezelstrengen, de resten van het kammen, werden gesponnen om te worden gebruikt als inslagdraden.¹⁰³ Zulke korte, doorgaans weerbarstige vezelstrengen konden niet tot mooie garens worden gesponnen door het ontbreken van een goede onderlinge samenhang, met het resultaat dat deze garens over hun gehele lengte een ongelijke dikte vertoonden. Bovendien creëerde zulk ongelijk garen problemen bij het verven: op bepaalde plaatsen drongen de beitsen en verfstoffen moeilijker in de vezels door. Bij het weven gaven die garens geen mooi egaal resultaat maar een wollige, grove textuur waarbij soms de ongekleurde ketting onbedekt bleef. Bovendien waren zulke losse gesponnen garens en tapisserieën met grove textuur bijzonder gevoelig voor stof en bijgevolg voor

⁹⁸ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., Arrêt du conseil d'état du Roy Qui choisit et nomme le Sr. Jean Du Mons. Dumons stelde de nieuwe patronen voor op het centrale bureau van de manufactuur en lichtte samen met de *assortisseur*, de persoon die verantwoordelijk was voor het uitkiezen van de garens en de kleuren, de patronen toe. Dumons was niet de hele tijd aanwezig in Aubusson, maar had de verplichting om tweejaarlijks een reis naar Aubusson te ondernemen en er drie maanden te verblijven om onder meer de patronen voor te stellen en de wevers bij te staan. GÖBEL 1925 A, p. 446.

⁹⁹ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., N° 7757.

¹⁰⁰ CASTEL 1876, p. 252.

¹⁰¹ CASTEL 1876, p. 256.

¹⁰² Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., niet gedateerd of gepagineerd.

¹⁰³ Voor het prepareren van de wol kon worden gekozen tussen kaarden en kammen. Bij kaarden is er echter bijna geen wolafval, zodat de *chalosse* wellicht werd gekamd. Het kamafval werd gesponnen tot inslaggaren.

aantasting door ongedierte.¹⁰⁴ De plaatselijke wol uit de Auvergne was van betere kwaliteit maar hiervan was er niet voldoende om aan de vraag van alle tapisseriewevers te voldoen.¹⁰⁵ Alternatieven waren wol uit Beaune, Berry, Picardië en zelfs Polen, maar allerlei interne tolbarrières verhoogden de kostprijs aanzienlijk waardoor de wevers bij gebruik van deze wol niet uit de kosten zouden geraken.¹⁰⁶

Met het herziene reglement uit 1732, dat uit 30 artikels bestond, hoopte de manufactuur van Aubusson een nieuwe weg in te slaan.¹⁰⁷ Het betekende ook effectief de aanvang van een zekere bloeiperiode die gedurende een halve eeuw wist aan te houden. De leertijd van de kandidaat-wever bedroeg volgens het nieuwe reglement nog steeds drie jaar, aangevuld met minstens vier jaar als gezelschap. Hierna kon de wever een meesterproef afleggen en kon hij worden toegelaten tot het meesterschap.¹⁰⁸ Belangrijke bepalingen omtrent de kwaliteit van de garens, de bereidingen voorafgaand aan het verven, de aard van de verfstoffen en de toepassing van de garens in de onderscheiden tapisserie kwaliteiten werden in het nieuwe reglement opgenomen. Vooraleer de tapisserieën voor de handel werden vrijgegeven dienden ze op het centrale bureau van de manufactuur nagekeken te worden en van een loodje te worden voorzien dat garant stond voor de herkomst en de kwaliteit. Na het aanbrengen van het loodje werd de naam van de fabrikant en de naam van de wever in een register genoteerd. De twee *juré-visiteurs*, die tweejaarlijks werden verkozen uit de groep van de weverondernemers en de zelfstandige meesterwevers, keurden de tapisserieën na voltooiing, maar oefenden ook controle uit tijdens de productie en dit zowel bij de bereiding van de garens, het verven ervan, en het weven. Slechte grondstoffen werden in beslag genomen. Overtredingen werden met geldboetes bestraft.¹⁰⁹

Omtrent de productie van meubeltapisserieën werd in het nieuwe reglement met geen woord gerept. Dit was niet ongewoon. In de statuten van de manufactuur van Beauvais bestonden er evenmin specifieke regels met betrekking tot het weven van meubeltapisserieën. Toch zou er in 1750 bij een nieuw voorstel tot reglement voor de manufactuur van Aubusson een aantal artikelen worden ingelast die uitsluitend betrekking hadden op de vervaardiging van meubeltapisserieën. De opname van die artikelen wees op het toenemende belang van meubelbekledingen in het totale aanbod van de manufactuur. Het vermoeden dat het belang van meubeltapisserieën rond 1732 nog marginaal was, wordt onrechtstreeks versterkt door de clausules in het contract van Jean-Joseph Dumons. Hij diende jaarlijks patronen te leveren voor een tapijtreeks met een totale lengte tussen de 18 à 20 ellen, evenals de patronen voor de boorden.¹¹⁰ Over de levering van patronen voor meubeltapisserieën was er in het arrest geen sprake.

In de loop van 1743 werkte de *inspecteur ambulant* van de manufactuur, De Bonneval, een eerste voorstel uit voor een vernieuwd reglement. In juli 1746 werd het door de *Intendant de la généralité des Moulins*, De Bernage de Vaux nagekeken. Het nieuwe voorstel bestond, net als het geldende reglement, uit 30 artikelen.¹¹¹ Opnieuw werden er geen bepalingen opgenomen met betrekking tot de vervaardiging van meubeltapisserieën. In de daaropvolgende jaren zou het voorstel nog met verschillende amendementen worden uitgebreid en zouden er specifieke artikelen omtrent de productie van meubeltapisserieën worden aan toegevoegd. In 1745 werd een bijkomende

¹⁰⁴ Deze vaststellingen werden neergelegd in een rapport dat wellicht dateert van omstreeks 1730. Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1458A, *Com. Ind., Man. Aub. Fel.*, niet gedateerd of gepagineerd.

¹⁰⁵ De wol van schapen die in berggebied grazen is doorgaans van betere kwaliteit dan de wol van schapen die op vlakten grazen. Dank aan Frieda Sorber, conservator van de historische collectie van het Modemuseum Antwerpen, die mij op deze kwaliteitsverschillen opmerkzaam maakte.

¹⁰⁶ Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1458A, *Com. Ind., Man. Aub. Fel.*, niet gedateerd of gepagineerd.

¹⁰⁷ Op de inhoud van dit reglement werd reeds door verscheidene auteurs ingegaan. Zie hiervoor onder meer CASTEL 1876, GÖBEL 1928, BERTRAND & CHEVALIER 1988.

¹⁰⁸ De meesterproef werd afgelegd in het bureau van de *juré-visiteurs* en bestond uit het weven van een stuk tapisserie niet groter dan 35 bij 35 centimeter. Dit nam doorgaans niet langer dan een week in beslag. CASTEL 1876, p. 245.

¹⁰⁹ CASTEL 1876, pp. 245-249.

¹¹⁰ GÖBEL 1925 A, p. 449 ; en Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1458A, *Com. Ind., Man. Aub. Fel.*, *Arrêt du conseil d'état du Roy qui choisit et nomme le Sr. Jean Dumons*.

¹¹¹ Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1458A, *Com. Ind., Man. Aub. Fel.*

inspecteur voor de manufacturen van Aubusson en Felletin benoemd. Het was Michel Laboreys de la Pigue de Châteaufavier, zoon van de eerste inspecteur.¹¹²

V.2.2. De productie van meubeltapisserieën

Concrete gegevens met betrekking tot de productie van meubeltapisserieën omstreeks 1725 zijn schaars. Wellicht was een deel van de kritiek die werd geuit op de wandtapijten ook toepasselijk op de meubeltapisserieën en werd er voor sommige bekledingen een loopje genomen met de gebruikte materialen of waren bepaalde patronen weinig attractief. In de brief van 10 juni 1730, geschreven naar aanleiding van de bijeenkomst van de tapisseriehandelaars uit de *rue de la Huchette* te Parijs (cf. supra), werd er bijvoorbeeld een korte opmerking gemaakt met betrekking tot een reeks armstoelbekledingen die waren geweven door Pajon.¹¹³ De kwaliteit van het weefsel was goed. De voorstelling ontbrak het echter aan goede smaak, waardoor de tapisserieën slechts tegen een lage prijs konden worden verkocht.¹¹⁴

Uit een verslag van de *inspecteur ambulant*, De Bonneval, aangaande de productie te Aubusson en Felletin in 1743, bleek al dat ondanks het nieuwe reglement dat was uitgevaardigd in 1732, de bepalingen ervan door een deel van de wevers uit Aubusson slecht of niet werden nagevolgd. Dit gold niet enkel voor de wandtapijten, maar ook voor de meubeltapisserieën. In sommige zitbanken, armstoelen en haardschermen waren alle, zoniet vele volgarens geverfd in *faux teins*, dus met niet kleurvaste verfstoffen, of met niet kleurvaste verfprocédés.¹¹⁵ Mogelijk groeide naar aanleiding van dit rapport de reeds genoemde idee om het reglement opnieuw aan te passen. Bijgevolg was het niet verwonderlijk dat er andermaal in dit nieuwe voorstel bijzonder veel aandacht werd besteed aan kleurstoffen en materialen die voor het verven en het weven dienden te worden aangewend.

Behalve de bemerkingen omtrent de kwaliteit van de tapisserieën bevatte dit rapport ook een beschrijving van de werkomstandigheden van de wevers die in sommige gevallen schrijnend was. Vele wevers kampten met kwalen in de borst, ongetwijfeld te wijten aan de gebogen houding boven het getouw in lage schering en het vele stof dat vrijkwam tijdens het weven. Anderen hadden last van gezichtsverlies. Bij een deel van de wevers stonden de getouwen opgesteld op zolder waar de tocht vrij spel had en de wevers vaak waren blootgesteld aan de koude. Het arbeidsloon was bijzonder laag en bedroeg voor de meest gekwalificeerde wever 7 à 8 sols per dag, voor een middelmatige wever 5 à 6 sols en voor de minst bekwame 4 à 5 sols per dag.¹¹⁶

In 1743 werd ook een lijst opgesteld van de tapisserieën die er in het voorbije jaar waren vervaardigd. In Aubusson waren er in dat voorbije jaar 119 wandtapijtseries geweven in *fil simple*, goed voor 837 wandtapijten. In *fil double* waren er 63 series of 451 wandtapijten. Slechts 7 reeksen werden geweven in *étain*, goed voor 48 wandtapijten. Belangrijk zijn de eerste concrete cijfers met betrekking tot de productie van meubeltapisserieën. Zo werden er maar liefst 341 armstoelen geweven, twintig zitbanken, vijftien taboeretten en vier banken.¹¹⁷ Vooral het grote aantal armstoelen en zitbanken is opvallend. In hetzelfde jaar werden er in Beauvais slechts veertien armstoelen en één zitbank afgeleverd.¹¹⁸ Deze meubeltapisserieën werden geweven op getouwen die hiervoor speciaal werden voorbehouden, en door wevers die zich op dit product toelagden. Het juiste aantal

¹¹² CASTEL 1876, p. 255.

¹¹³ De naam Pajon kon sinds 1630 aan de tapisserienijverheid in Aubusson worden verbonden. Verschillende leden emigreerden met de herroeping van het edict van Nantes, maar in de eerste helft van de achttiende eeuw waren er nog leden van het geslacht Pajon als wever actief. Jean Pajon overleed in 1715. Zijn testament wordt in de *Archives départementales* te Guéret bewaard. In 1743 werd de naam Pajon vernoemd in verband met het knopen van vloerkleden. PERATHON 1894, p. 572 ; en Guéret, *Arch. Dép.*, E. 731, *Testament de Jean Pajon, maître tapissier 1715*.

¹¹⁴ Guéret, *Arch. Dép.*, C12, *Man. Aub. Fel.*, brief van 10 juni 1730.

¹¹⁵ Guéret, *Arch. Dép.*, C12, *Man. Aub. Fel.*, *Inspection ambulante des Manufactures Tournée 1743 et 1744*.

¹¹⁶ Guéret, *Arch. Dép.*, C12, *Man. Aub. Fel.*, *Inspection ambulante des Manufactures Tournée 1743 et 1744*. Het is niet duidelijk hoe deze lonen dienen geïnterpreteerd te worden. Midden de achttiende eeuw werden de wevers van meubeltapisserieën per stuk betaald (cf. infra). Mogelijk betrof het gemiddelden.

¹¹⁷ Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1458A, *Com. Ind.*, *Man. Aub. Fel.*, *Etat des pièces tapisseries, fauteuils et sofas qui se font fabriquées à Aubusson les années 1743 et 1753*.

¹¹⁸ BADIN 1909, p. 67. Ook al is de lijst met bestellingen voor Beauvais niet uitputtend, haar productie benaderde bijlange niet het aantal dat er in Aubusson werd geweven.

getouwen en wevers voor 1743 is niet gekend. De vroegste staat van wevers en getouwen dateerde uit 1751. In dat jaar bedroeg het aantal wevers 656. Ze weefden op 387 getouwen, 89 ervan waren voorbehouden voor het weven van armstoelen. De zitbanken werden geweven op dezelfde getouwen als de wandtapijten.¹¹⁹ In tegenstelling tot de manufacturen van Beauvais en de Gobelins werd er in Aubusson geen onderscheid gemaakt tussen de wevers met betrekking tot het weven van bepaalde onderdelen van het patroon: *les ouvriers d'Aubusson travaillent indifféremment aux fleurs, aux plantes, aux draperies, aux animaux ...; A Beauvais ils sont classés et toujours occupés des mêmes sortes d'ouvrages*.¹²⁰

Een productie van 341 armstoelen en 20 zitbanken in 1743 en 89 weefgetouwen voor het vervaardigen van armstoelbekledingen in 1751 liegen er niet om. Het weven van meubeltapisserieën groeide in het tweede kwart van de achttiende eeuw uit tot een belangrijke bedrijfsactiviteit in de weefateliers van Aubusson. Vanaf het ogenblik dat de meubelbekledingen van de Gobelins en van Beauvais in de eerste decennia van de achttiende eeuw een zekere bekendheid begonnen te verwerven, gingen de commercieel ingestelde weverondernemers van de Marche ongetwijfeld ook meubelbekledingen weven, aanvankelijk enkele stuks, maar door de toenemende vraag, steeds meer. Een eerste sterke groei situeerde zich in de twee decennia volgend op de afkondiging van het nieuwe reglement, dus tussen 1732 en 1750. Verschillende factoren wezen op deze stijging. Behalve de eigenlijke productiecijfers werd in eigentijdse verslagen het recente belang van de meubeltapisserieën in de totaliteit van de productie onderlijnd. *Les fauteuils, sofas et autres meubles semblables qui se fabriquent dans la manufacture d'Aubusson, sont depuis quelques années d'un grand débit à Paris et dans les Provinces. L'on commence même à en envoyer à l'Etranger*.¹²¹ Zo luidde het in een rapport van februari 1750 dat een aantal aanbevelingen gaf om de productie van Aubusson verder te stimuleren.¹²² De groeiende interesse voor tapisserie meubelbekledingen werd ook door Jean-Joseph Dumons neergeschreven in het verslag van zijn bezoek aan de manufacture van Aubusson in 1750. Het commerciële voordeel dat de manufacture uit het weven van tapisserie meubelbekledingen zou kunnen halen, werd ook door hem aangevoeld. In zijn rapport stelde hij het volgende: *Je me suis fort attaché à suivre le travail des canapés et fauteuils, d'autant que cette partie est susceptible de faire un grand objet de commerce, et que le public commence à y donner beaucoup*.¹²³ Tijdens het bezoek van Dumons waren er een 60-tal weverondernemers die in hun ateliers meubeltapisserieën weefden. Twaalf ervan leverden hoogkwalitatief werk. Dumons noemde hun meubeltapisserieën excellent.¹²⁴ De bemerkingen van Dumons werden overgenomen in het verslag van inspecteur Michel Laboreys de la Pigue aan Daniel Charles Trudaine, *contrôleur général des finances*, gedateerd 26 februari 1751.¹²⁵ Hij benadrukte de noodzaak om de productie ervan te bevorderen.

Volgens het rapport van 20 februari 1750 was de stijgende vraag naar meubeltapisserieën een kans voor de manufacture van Aubusson die niet onbenut mocht worden gelaten. Dit rapport bood een beeld van de situatie in de Gobelins, in de Parijse ateliers, en in de manufacture van Beauvais, die misschien enigszins gekleurd door commercieel eigenbelang vanwege de wevers in de Marche, toch een grote kern van waarheid bevatte. Bovendien werd door de opsteller van het verslag terecht aangevoeld dat de wevers van Aubusson uitermate geschikt waren om het recent ontstane gat in de

¹¹⁹ Op 154 getouwen werden tapisserieën geweven in *fil simple*, 109 getouwen dienden voor het weven in *fil double* en 35 getouwen werden gebruikt voor het weven van *étain*. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Etat des manufactures de tapisseries d'Aubusson du Bourg la Cour, et de Felletin*.

¹²⁰ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Observations sur l'état des manufactures d'Aubusson et de Felletin en 1754*.

¹²¹ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson*, gedateerd 20 februari 1750.

¹²² Het rapport is anoniem, maar wellicht werd het geschreven door één van beide inspecteurs van de manufacturen van Aubusson en Felletin, vader en zoon Laboreys de la Pigue.

¹²³ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Travail fait à Aubusson et à Felletin par le Sr. Du mons, peintre du Roy pendant sa station qu'il y a faite en 1750*.

¹²⁴ 'Il peut y avoir une soixantaine de maîtres fabricants qui s'occupent à ce genre d'ouvrages, dont il y en a une douzaine qu'on peut dire être excellents'. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Travail fait à Aubusson et à Felletin par le Sr. Du mons, peintre du Roy pendant sa station qu'il y a faite en 1750*.

¹²⁵ 'Les fabricants en fauteuils et canapés étaient au nombre de 60. Ce genre est important à soutenir en ce qu'il peut faire un grand objet de commerce et que le public commence à y prendre goût depuis qu'il s'est perfectionné. Mr. Du Mons dit avoir trouvé à Aubusson 12 fabricants excellents pour ces ouvrages'. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Manufactures, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Etat des manufactures de tapisseries d'Aubusson du Bourg la Cour, et de Felletin*.

markt te vullen. Volgens de rapporteur was de vraag naar meubeltapisserieën in korte tijd zo sterk gestegen dat de Gobelins hieraan niet langer konden voldoen. Beauvais bood evenmin een oplossing, omdat deze manufactuur toen slechts sporadisch meubeltapisserieën weefde. Een bedenking die vanuit het huidige onderzoek nog steeds kan worden bevestigd. De meubeltapisserieën die door de deserteurs van de Gobelins in kleinere ateliers in Parijs werden geweven, zouden van lage kwaliteit zijn geweest. Ook de producten van de Gobelins zouden tegen het midden van de achttiende eeuw veel van hun oorspronkelijke schoonheid hebben verloren, maar werden volgens het verslag nog wel steeds tegen exorbitante prijzen verkocht. Bovendien waren de tapisserieën van de Gobelins enkel toegankelijk voor *la haute opulence*. Enkel Aubusson kon dus aan de nieuwe vraag voldoen. Er waren voldoende wevers aanwezig om de nodige tapisserieën te weven en de lonen waren er laag genoeg om de prijzen binnen de perken te houden. Indien nu ook nog gelet werd op de aantrekkelijkheid van de patronen, stond er voor Aubusson niets in de weg om belangrijke commerciële voordelen te halen uit de productie van meubeltapisserieën.¹²⁶

Omtrent het belang van de productie van meubeltapisserieën in Felletin in het tweede kwart van de achttiende eeuw bestaat onzekerheid en spreken de bronnen elkaar tegen. Een rapport dat omstreeks 1746-1750 kan gedateerd worden, stelde dat enkel in Aubusson armstoelen, zitbanken en haardschermen werden geweven.¹²⁷ Dit lijkt te worden bevestigd in andere documenten. Een staat van de productiemiddelen van Felletin in 1753 sprak enkel van 200 wevers en 162 weefgetouwen die werden gebruikt voor het weven van *fil simple*.¹²⁸ Ook Jean-Joseph Dumons sprak in zijn rapport uit 1750 niet over meubeltapisserieën met betrekking tot Felletin. Over deze manufactuur zei hij : *Felletin est uniquement donné aux ouvrages en fil simple, on peut dire que l'exécution en est un peu plus méritant que celle du fil simple d'Aubusson*.¹²⁹ Maar uit een rapport van 25 juni 1750 dat betrekking had op het voorstel voor een nieuw reglement, lijkt niettemin te kunnen worden afgeleid dat rond het midden van de achttiende eeuw ook in Felletin meubeltapisserieën werden geweven. Aangaande de productie van meubelbekledingen werd het volgende gemeld: *les ouvrages dont il s'agit ici sont devenus d'un objet si considérable dans ces deux manufactures, que le conseil les juge dignes de toute son attention*.¹³⁰ Het staat buiten kijf dat met *ces deux manufactures* de ateliers in Aubusson en Felletin werden bedoeld. Het voorstel van reglement had immers zowel betrekking op Aubusson als op Felletin.¹³¹

De onderlinge verhouding tussen de beide steden was ambigue. Enerzijds bundelden ze hun krachten bij moeilijkheden, bijvoorbeeld met de tapisserieewers in Parijs (cf. supra), anderzijds probeerde Aubusson greep te krijgen op de productie van Felletin, onder meer door een voorstel uit 1717 om de tapisserieën van Felletin door de wevers van Aubusson aan een kwaliteitscontrole te onderwerpen. Dit kon echter niet rekenen op de steun van de centrale overheid.¹³² De manufactuur van Felletin kreeg bij koninklijk arrest de dato 19 januari 1737 een nieuw reglement.¹³³ Door het gebruik van blauwe boorden poogden de wevers van Felletin hun wandtapijten een meerwaarde te geven. Blauwe boorden waren immers karakteristiek voor alle kwaliteiten die in Aubusson werden geweven, en werden daar bij het reglement van 1732 bekrachtigd. Tegen het misbruik ervan door de wevers van Felletin werd dan ook door Aubusson gereageerd, met als resultaat dat op 20 november 1742 een decreet werd afgekondigd waarin de manufactuur van Felletin werd opgedragen om hun wandtapijten te voorzien van bruine boorden met een breedte van 1/16 el.¹³⁴ Tegelijk groeiden beide

¹²⁶ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson*, gedateerd 20 februari 1750. Zie ook bijlage VIII.

¹²⁷ 'Outre les tapisseries des quelles a été fait mention, il est fabriqué a Aubusson seulement, des fauteuils, écrans, canapés, ...'. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Mémoire concernant les manufactures de tapisseries d'Aubusson, Bourg de la Cour et ville de Felletin*.

¹²⁸ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Manufacture de Felletin. Etat du nombre des métiers et ouvriers*.

¹²⁹ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Travail fait a Aubusson et a Felletin par le Sr. Du mons, peintre du Roy pendant sa station qu'il y a faite en 1750*.

¹³⁰ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Second travail fait sur led. Projet de 1743. 25 juin 1750*.

¹³¹ Het voorstel droeg de titel *Projet de règlement pour mieux assurer la bonne fabrique et la belle exécution des tapisseries et ouvrages de tapisserie des manufactures royales d'Aubusson et de Felletin*.

¹³² CASTEL 1876, p. 253.

¹³³ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Projet de règlement pour mieux assurer la bonne fabrique et la belle exécution des tapisseries et ouvrages de tapisserie des manufactures royales d'Aubusson et de Felletin*, 26 juillet 1746.

¹³⁴ CASTEL 1876, p. 253.

manufacturen steeds meer naar elkaar toe. Bij een arrest van 17 december 1743 werd Jean-Joseph Dumons benoemd tot officiële schilder voor de manufactuur van Felletin.¹³⁵ In 1745 werd de functie van inspecteur voor beide manufacturen waargenomen door Michel Laboreys de la Pigue de Bonneval.¹³⁶ Rond dezelfde tijd werd er een begin gemaakt met het opstellen van een voorstel tot reglement waarin de productie van beide manufacturen zou worden geregeld.

Het krachtigste bewijs van het toenemende belang van de productie van meubeltapisserieën werd geleverd in enkele artikelen die in dit nieuwe voorstel van reglement werden opgenomen kort vóór of in 1750. Het eerste ontwerp voor een nieuw reglement werd ingediend door inspecteur De Bonneval in 1743 (cf. supra). In hetzelfde jaar, in 1744 en in 1746 werd het ontwerp bediscussieerd in algemene weversvergaderingen van Aubusson en Felletin.¹³⁷ In de tweede jaarhelft van 1750 kwam het proces in een stroomversnelling. De aanzet werd blijkbaar gegeven in de vergadering van 25 juni 1750 waarin er voor het eerst duidelijk werd gesteld dat aan meubeltapisserieën aparte bepalingen in het reglement dienden te worden gewijd. Veel aandacht werd besteed aan de verschillende kwaliteiten die er bestonden in meubeltapisserieën, en aan de manier waarop deze kwaliteiten van elkaar moesten worden onderscheiden. Er werden voorstellen gedaan omtrent het aanbrengen van merken en herkenningstekens, alhoewel dit blijkbaar niet kon rekenen op algemene goedkeuring. Er werd geopperd om niet alleen de manufactuur van herkomst doch ook de naam van de fabrikant in te weven. Het aanbrengen van deze merktekens zou een garantie zijn voor de goede naam van de manufactuur, en stond in het belang van de consument. Beide belangen dienden volgens de vergadering ten alle prijzen voorop te staan. Het leek alvast noodzakelijk om de meubelbekledingen respectievelijk met de typische blauwe en bruine boorden af te werken. De praktijk om de naam van de fabrikant in te weven bij meubeltapisserieën werd op dat ogenblik reeds toegepast door sommige weverondernemers die hoogkwalitatieve producten afleverden.¹³⁸

In de daaropvolgende weken werden de bepalingen omtrent de productievoorwaarden van de verschillende kwaliteiten meubeltapisserieën in concrete artikelen gegoten. De vergaderingen volgden zich in snel tempo op: 21, 23, 26, 28 en 30 oktober, 11, 12 en 14 november 1750.¹³⁹ In onderling overleg, en zich baserend op de bestaande realiteit, werden er door De Bonneval vier artikelen in het voorstel ingevoegd die de bepalingen aangaande de kwaliteit van de meubelbekledingen vastlegden. Er werden vier hoofdcategorieën onderscheiden. Voor de eerste categorie, *la première qualité*, neergeschreven in artikel 7, werd er een kettingdichtheid voorgeschreven van minstens 300 kettingen per voet, zijnde circa 9 kettingen per centimeter. De ketting diende te zijn vervaardigd uit fijn wolgaren dat bekend stond onder de benaming *étain de Tulle*.¹⁴⁰ Ook de inslagen moesten in wolgaren van de fijnste kwaliteit zijn, namelijk in *laines de Paris, connues en Aubusson sous la dénomination de finettes et des étains de Tulle*. De garens werden geveerd in *bon teint*, via kleurvaste verfprocédés. Dit betekende onder meer dat de rode tinten, gaande van roze, over karmozijn tot violet met cochenille dienden te worden bereid. Ook de zijdegarens waren van de hoogste kwaliteit. De zijdepartijen dienden te worden geweven in *soies grenades, rondes* of *rondelettes*.¹⁴¹ Voor luchten en terrassen mocht de zijdekwaliteit worden gebruikt die gekend stond als *galettes*.¹⁴² Artikel 8 had

¹³⁵ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Arrêt qui nomme le S. Dumont Peintre en qualité de Peintre des tapis de pied à Aubusson et des tapisseries de Felletin, 17 décembre 1743*.

¹³⁶ CASTEL 1876, p. 255.

¹³⁷ De processen-verbaal van deze vergaderingen bleven bewaard. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Procès-verbaux des assemblées des fabricants d'Aubusson et de Felletin tenues relativement aud. Premier travail en 1743, 1744, 1746*.

¹³⁸ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Second travail fait sur led. Projet de 1743 avec M. Bonneval, pour constater les additions et les changements dont ce projet paraissait susceptible, 25 juin 1750*. Zie ook bijlage IX.

¹³⁹ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Procès-verbaux des assemblées tenues par les fabricants d'Aubusson et de Felletin en octobre et novembre 1750*.

¹⁴⁰ De wol voor de *étain de Tulle* werd betrokken uit de Auvergne en de Languedoc en kostte in 1754 45 à 46 sols per pond. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Etat de la manufacture royale de tapisseries d'Aubusson en 7bre 1754*.

¹⁴¹ De zijdes genoemd *soies rondes*, geveerd met cochenille kostten tot 26 livres per pond. Indien ze waren geveerd met *couleurs ordinaires*, bedroeg hun aankoop prijs 24 livre per pond, *grenades* kostten zelfs 45 livres per pond. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Etat de la manufacture royale de tapisseries d'Aubusson en 7bre 1754*.

¹⁴² Deze *galettes* werd ook Zurich genoemd en werden aangekocht via Lyon. Hun prijs bedroeg 15 livres. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Etat de la manufacture royale de tapisseries d'Aubusson en 7bre 1754*.

betrekking op de tweede kwaliteit die qua het gebruik van zijde- en wol garens identiek was met de eerste kwaliteit, uitgezonderd het feit dat er geen *soie grenade* werd aangewend. De kettingdichtheid was echter verschillend. Die diende minstens 264 kettingen per voet, of 8 kettingen per centimeter te bedragen. Vanaf de derde kwaliteit, artikel 9, traden er behalve de kettingdichtheid ook verschillen op in de wol- en zijdegarens en in hun verprocédés. Per voet werden er 240 kettingen voorzien, zijnde 7 kettingen per centimeter. De wol gebruikt voor de kettingen was nog steeds in *étain de Tulle doublés trois fois et retors ensemble*.¹⁴³ Voor de inslag werd er *étain de Tulle* gebruikt *doublés et retors*. Concreet betekende dit een dunner en bijgevolg een goedkopere, maar ook een minder sterke draad en dus minder sterke tapisserie. De garens dienden nog wel geveerd te worden in *bon teint*, maar in plaats van cochenille mocht er voor de rode tinten meekrap worden gebruikt. Als zijdegarens dienden *galettes* en *charons fins* te worden gebruikt.¹⁴⁴ Duurdere zijdesoorten waren verboden. De vierde en laatste kwaliteit, vastgelegd in artikel 10, had een verplichte kettingdichtheid van 204 kettingen per voet, of 6 kettingen per centimeter. De kwaliteit van de kettingdraad was nog steeds dezelfde. De wol garens voor de inslag moesten *laine de Paris ordinaire* zijn, of *laines de pays connues à Aubusson sous la dénomination de laines poignés doublés et retors ensemble*. In deze wol mochten er echter geen vezels worden verwerkt afkomstig van dode dieren.¹⁴⁵ Ook deze wol moest in *bon teint* worden geveerd waarbij meekrap werd gebruikt voor de rode tinten. De zijdesoorten waren gelijk met die van de derde kwaliteit.¹⁴⁶ De artikelen 7 tot 10 waren een vereenvoudiging en enigszins abstracte voorstelling van de realiteit, dat wist ook de opsteller van de tekst, De Bonneval. De kwaliteit van een weefsel werd immers niet uitsluitend bepaald door de grondstoffen die er in werden aangewend. Tussen wol- en zijdegarens, zelfs binnen dezelfde categorie bestonden minimale kwaliteitsverschillen, zowel in de vezels als in de kleuren. Meer nog dan de grondstoffen was het patroon, met name haar esthetische waarde en haar moeilijkheidsgraad van uitvoering, een bepalende factor in het uiterlijk en de belevingswaarde van de tapisserie. Volgens De Bonneval konden er zonder problemen twintig kwaliteitscategorieën onderscheiden worden, maar dit was vanzelfsprekend praktisch niet haalbaar. Een deel van de verantwoordelijkheid lag ook bij de consument die zich grondig diende te informeren over de onderscheiden kwaliteiten en hun prijsverschillen. De prijs van een armstoel in de eerste kwaliteit situeerde zich tussen 80 en 100 livres, en daalde evenredig met de kwaliteit: 50 à 70 livres voor armstoelbekledingen in de tweede kwaliteit, 30 à 40 voor de derde en 20 à 25 livres voor de vierde kwaliteit.¹⁴⁷ Deze prijzen waren gemiddelden. Voor sommige stoelbekledingen geweven in de beste kwaliteit en naar ingewikkelde patronen kon de prijs oplopen tot 160 livres (cf. infra).

Het dertiende artikel in het voorstel van reglement had betrekking op de weversmerken. De naam van de plaats van vervaardiging, de eerste letter van de voornaam en de volledige familienaam diende te worden ingeweven onderaan in de boord van het wandtapijt. Deze bepaling werd uitgebreid tot de meubeltapisserieën, zij het dat het volstond om deze, hetzij in de rugbekleding of in de zitting, in te weven.¹⁴⁸ De idee om de vier kwaliteiten van een bijkomend merkteken te voorzien werd in het voorstel niet weerhouden. Indien de tapisserieën, de meubeltapisserieën inclusief, aan alle kwaliteitseisen met betrekking tot de kettingdichtheid en de grondstoffen voldeden, werden ze in

¹⁴³ Dit had betrekking op het twijnen van de draden, waarbij de ketting uit minstens driedubbel getwijnde garens diende te bestaan.

¹⁴⁴ *Charons* was een zijdesoort die ook in de wandtapijten in *fil double* werd gebruikt. Haar kostprijs bedroeg 8 livres 10 sols per pond. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Etat de la manufacture royale de tapisseries d'Aubusson en 1754*.

¹⁴⁵ Bij de wol afkomstig van dode dieren wordt een onderscheid gemaakt tussen stervelingswol en huidwol. Hier tegenover staat de wol afkomstig van levende dieren, verkregen door scheren, de zogenaamde scheerwol.

¹⁴⁶ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Troisième travail fait par Mr. Bonneval et sur les lieux en exécution des additions et changements proposés par le second projet et règlement pour les ouvrages en tapisseries des manufactures d'Aubusson et de Felletin avec les additions et observations faites en 1750*. Zie ook bijlage X.

¹⁴⁷ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Troisième travail fait par Mr. Bonneval et sur les lieux en exécution des additions et changements proposés par le second projet et règlement pour les ouvrages en tapisseries des manufactures d'Aubusson et de Felletin avec les additions et observations faites en 1750*.

¹⁴⁸ 'Ajouter seulement à cet article l'obligation de marquer tout comme les tapisseries les canapés, fauteuils, chaises, écrans et portières la marque mise soit sur le dossier ou le fond des dits ouvrages semble devoir suffire'. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Troisième travail fait par Mr. Bonneval et sur les lieux en exécution des additions et changements proposés par le second projet et règlement pour les ouvrages en tapisseries des manufactures d'Aubusson et de Felletin avec les additions et observations faites en 1750*.

navolging van artikel 31, door de *juré-visiteurs* van een loodje voorzien. Aan de ene kant droeg het loodje het koninklijk wapen, aan de andere kant de woorden *manufacture royale d'Aubusson*, respectievelijk *manufacture royale de Feuilletin*.¹⁴⁹

De nieuwe artikelen met betrekking tot de productie van meubeltapisserieën werden door de algemene vergadering van de weverondernemers en meesterwevers van Aubusson en Felletin einde oktober 1750 goedgekeurd. Een wever, Jalasson,¹⁵⁰ uitte bezwaren, volgens de rapporteur enkel om malafide praktijken te kunnen handhaven. Twee of drie wevers riepen '*point de reglement*', 'geen reglement', een reden te meer om het op te leggen, klonk het.¹⁵¹ Uiteindelijk zouden de tegenstanders hun gelijk halen. In 1752 werd er nog steeds aan het nieuwe reglement gesleuteld. Het artikel 13 aangaande het aanbrengen van het merk bijvoorbeeld was ondertussen artikel 25, en opgesplitst in een bijkomend artikel 26, dat uitsluitend betrekking had op meubeltapisserieën. Nog steeds dienden plaats van vervaardiging en de naam van de weverfabrikant in de rugbekleding of de zitting geweven te worden.¹⁵² En opnieuw werden er amendementen aangebracht. Het voorstel van reglement zou uiteindelijk nooit door een koninklijk arrest worden bekrachtigd. Het bleef een theoretisch werkstuk, maar toonde niettemin het toenemende belang aan van meubeltapisserieën in de manufactures van de Marche. De regels met betrekking tot de vereiste grondstoffen en kettingdichtheid werden misschien niet letterlijk opgevolgd maar correspondeerden in grote mate met de bestaande weefpraktijk. Een document dat kan gedateerd worden omstreeks 1750 maakte gewag van 10 verschillende kwaliteiten in de meubelbekledingen. Hierbij werd er niet enkel gelet op de gebruikte materialen maar werd ook de aard van het patroon mee in rekening gebracht (cf. *infra*).¹⁵³ Of het inweven van de plaats- en familienamen ooit grote navolging heeft gekend, lijkt zeer onwaarschijnlijk. Een enkele keer kan de naam van de weverondernemer worden teruggevonden.¹⁵⁴ Misschien was het inderdaad te moeilijk gebleken om in enkele artikelen vast te leggen, wat in de praktijk door de wevers volgens eigen eer en geweten diende te worden toegepast.

V.2.3. De patronen: bloemen, fabels en chinoiserieën

Volgens een document van 1750 konden de patronen voor meubeltapisserieën in Aubusson in drie grote groepen worden onderverdeeld, namelijk bloemen, fabels en chinoiserieën, en dit wellicht al sinds enkele jaren: *l'on sait que ces trois desseins sont distingués par les noms du dessein chinois, du dessein des Fables et de celui des Fleurs*.¹⁵⁵ Het verwondert niet dat de onderwerpskeuze gelijk liep met die in de manufactures van de Gobelins en Beauvais. Meubeltapisserieën met een *dessin de la chine* en met fabels werden reeds bij het begin van de achttiende eeuw in de Gobelins geweven. Bloemenpatronen werden reeds rond de eeuwwisseling gemaakt in Beauvais, en het staat vast dat er ten laatste in 1737 werd begonnen met het weven van fabelpatronen. Toen de wevers in Aubusson beslisten meubeltapisserieën te gaan produceren, inspireerden zij zich op de patronen van de manufactures van de Gobelins en Beauvais omdat er vraag was naar tapisserieën met zulke voorstellingen.

¹⁴⁹ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Troisième travail fait par Mr. Bonneval et sur les lieux en exécution des additions et changements proposés par le second projet et règlement pour les ouvrages en tapisseries des manufactures d'Aubusson et de Felletin avec les additions et observations faites en 1750*.

¹⁵⁰ Het betrof hier wellicht Jacques Jallason, telg van een oud weversgeslacht in Aubusson. De oudst gekende wever uit deze familie was François Jallason wiens naam voor het eerst werd teruggevonden in 1612. PERATHON 1894, p. 568.

¹⁵¹ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Règlement pour mieux assurer la bonne fabrique et la belle exécution des ouvrages de tapisserie des manufactures royales d'Aubusson et de Felletin*.

¹⁵² Guéret, Arch. Dép., C12, Man. Aub. Fel., *Règlement pour mieux assurer la bonne fabrique et la belle exécution des ouvrages de tapisserie d'Aubusson et de Felletin, 1752*.

¹⁵³ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Prix des fauteuils depuis la qualité la plus grossière jusqu'à la plus fine, prix le qualité de soies et laines qui y entrent (sic), prix de la façon qu'on donne le fabricant à l'ouvrier*. Zie ook bijlage XI.

¹⁵⁴ In 1998 werd bij Sotheby's in New York een paar armstoelen geveild met de naam van Pierre Mage. De stoelen kunnen worden gedateerd omstreeks 1750 (cf. *infra*).

¹⁵⁵ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson, par tous les secours de l'Art dont il sont susceptibles*, gedateerd 20 februari 1750.

De motieven mochten dan wel hetzelfde zijn, de patronen zelf verschilden met degene die in de manufacturen van de Gobelins en Beauvais werden gebruikt. De kritiek die in het tweede kwart van de achttiende eeuw werd geuit op de kwaliteit van de patronen, betrof niet enkel de wandtapijten maar ook de meubeltapisserieën. Namen van ontwerpers voor meubelpatronen uit de eerste helft van de achttiende eeuw kunnen niet met specifieke patronen verbonden worden. Bij de aanstelling van Jean-Joseph Dumons in 1731 werd er van hem niet verwacht dat hij op geregelde tijdstippen patronen voor meubelbekledingen zou afleveren. Het initiatief voor het laten vervaardigen van ontwerpen voor meubeltapisserieën diende bij de weverondernemers te worden gezocht. In de weverijen van de Marche bestond de praktijk om zich voor een deel van de tapisseriepatronen te baseren op prenten.¹⁵⁶ De eigenlijke patronen werden doorgaans uitgevoerd in grisaille op papier.¹⁵⁷ De wandtapijtpatronen werden in stroken verknipt van 90 centimeter die onder de kettingdraden werden gelegd,¹⁵⁸ die voor meubelbekledingen bestonden uit één patroon voor het centrale tafereel en een afzonderlijk patroon voor de boord. Deze werden niet in stroken verknipt. De inspiratiebronnen voor de patronen waren wellicht deels dezelfde als die in de manufacturen van de Gobelins en Beauvais: plantenboeken, fabelboeken, en met platen geïllustreerde reisverhalen (cf. supra).

De weefkwaliteit van de meubeltapisserieën was recht evenredig met de fijnheid van het patroon: hoogkwalitatieve bekledingen werden geweven naar gedetailleerde patronen, laagkwalitatieve bekledingen naar eenvoudige patronen. Bij deze laatste gebeurde het wel eens dat de tekening enkel nog vaag of niet meer herinnerde aan de oorspronkelijke bron. Zo ontstonden er in de patronen na een tijd basisschema's die telkens opnieuw werden herhaald en door de wevers individueel werden ingevuld. Dat hierbij door sommige wevers steeds meer werd afgeweken van het oorspronkelijke model, en dat het patroon nu en dan aan artistieke kwaliteit inboette, afhankelijk van de kunde van de wever, lijkt onvermijdelijk te zijn geweest, en werd ook reeds door de tijdgenoten opgemerkt: *les tableaux servants de patrons dépérirent à force de servir... la seule façon qu'ils trouvèrent pour les suppléer fut d'en porter le trait sur du carton blanc, ce trait n'était pris qu'à l'encre, et par succession de temps si grossièrement qu'à peine y démêlait ou l'intention des anciens originaux.*¹⁵⁹ Het gebruik van grisailles legde de verantwoordelijkheid voor het uitkiezen van de kleuren bij de wever. *Quant à l'emploi des couleurs et de leurs nuances il ne roulait que sur une sorte de tradition. Le père disait à son fils ou le maître à son apprenti 'Dans vos arbres il faut du brun pour faire les troncs et du vert pour faire les feuilles. Le bleu sert à faire le ciel et les eaux. ... Pour les oiseaux et les fleurs on les colore de caprice et comme on l'entend'.*¹⁶⁰

Rest er de vraag wie de eigenlijke ontwerpen maakte. De weverondernemers deden voor de patronen beroep op lokale *dessinateurs*. Deze patroonschilders voelden zich in 1731 door de komst van Dumons bedreigd, en ook wel in hun eer gekrenkt, alsof zij de les dienden te worden gespeld door een kunstenaar van buitenaf.¹⁶¹ Enkelen van hen wist Dumons van zijn goede bedoelingen te overtuigen, en gaandeweg werden zijn raadgevingen door meer lokale patroonschilders opgevolgd en gewaardeerd. Uiteindelijk resulteerde dit op 18 januari 1742 in de oprichting van een tekenschool. Ze bestond uit twee klassen van elk twaalf leerlingen met aan het hoofd Gilbert Finet, bijgestaan door François Roby. Beiden waren hiertoe opgeleid door Jean-Joseph Dumons, nadat zij voordien reeds als *dessinateur* voor de manufactuur hadden gewerkt.¹⁶² In een document uit 1754 werden Finet

¹⁵⁶ CASTEL 1876, p. 259 ; en GÖBEL 1925 A, p. 450.

¹⁵⁷ CASTEL 1876, p. 257.

¹⁵⁸ PERATHON 1899, p. 575.

¹⁵⁹ Deze zinsnede had betrekking op de wandtapijten, maar bij de meubeltapisserieën ging men ongetwijfeld op dezelfde wijze te werk. Na het herhaaldelijk kopiëren op papier van het oorspronkelijke patroon gingen bepaalde details verloren, en weken de motieven steeds verder af van het origineel. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson, par tous les secours de l'Art dont il sont susceptibles, gedateerd 20 februari 1750.

¹⁶⁰ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson, gedateerd 20 februari 1750.

¹⁶¹ 'Parmi les supports de la manufacture eux qui y figuraient comme dessinateurs ne furent pas les plus aisés à convertir. Ils regardaient le S. Du Mons comme un homme qui venait les supplanter, et se défendaient des instructions gratuites qu'il leur offrait comme d'un piège qu'il leur voulait tendre pour constater leur incapacité.' Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson, gedateerd 20 februari 1750.

¹⁶² PERATHON 1888, p. 162.

en Roby als de enige kunstenaarontwerpers van de manufactuur van Aubusson genoemd. Volgens hetzelfde verslag ontvingen ze in hun hoedanigheid als leraar aan de tekenschool slechts 60 livres, niet eens voldoende om hun tijd te vergoeden, die ze liever besteedden aan het schilderen van grisailles voor de verschillende weefateliers.¹⁶³ Wellicht mag een deel van de patronen voor meubeltapisserieën uit het tweede kwart van de achttiende eeuw aan Finet en Roby worden toegeschreven. Richtlijnen rond het basisschema werden waarschijnlijk bijkomend verstrekt door de tapisseriehandelaren in Parijs die de ontwikkelingen ter zake in de manufacturen van de Gobelins en Beauvais op de voet konden volgen.

Volgens het rapport van februari 1750 waren de vroegste patronen van lage kwaliteit, maar de meest recente patronen, niettegenstaande nog voor verbetering vatbaar, mistonden niet in de *appartements des premier ordre*, en konden de concurrentie met de Gobelins doorstaan.¹⁶⁴ Hoogkwalitatieve patronen waren duur en lagen niet in het bereik van de meeste weverondernemers. Vandaar dat er in het rapport van 1750 werd voorgesteld om een aantal patronen te laten vervaardigen op kosten van de koning, bijvoorbeeld voor één of twee zitbanken en voor zes of twaalf armstoelen. Die patronen zouden dan op kosten van de weverondernemers kunnen worden gekopieerd. De investering in de kopieën zou door het herhaaldelijke weven ervan, snel kunnen worden terugverdiend. De keuze van het thema van deze patronen werd geleid door de drie onderwerpen die tot dan toe werden geweven en populariteit genoten bij het koperspubliek: bloemen, fabels en chinoiserieën.¹⁶⁵

Patronen met bloemen

Over het bloemenpatroon vermeldde het rapport uit februari 1750 het volgende: *Le dernier est le plus grossier du côté de l'exécution et le moins coûteux. Il est toutefois fort parant, et d'une composition assez agréable.* Tapisserie meubelbekledingen met bloemen waren volgens het verslag dus het goedkoopst en het grofst in uitvoering, maar bezaten qua uiterlijk niettemin een grote charme. Hun prijskwaliteit verhouding en hun aantrekkelijke uiterlijk maakten hen geliefd bij een ruim koperspubliek. Ook voor de toekomst gold dit patroon als een troef voor de ateliers. Daarom was het volgens de rapporteur raadzaam om zowel de kwaliteit van de uitvoering als het patroon te behouden. Toch leek een nieuw, aanvullend, patroon nuttig dat iets eleganter zou zijn, en zou bestaan uit bloemen, of bloemen en vruchten. Een segment van de cliëntèle zou trouwens bereid zijn een hogere prijs te betalen voor een verfijnder product. Voor het ontwerp van dit nieuwe patroon werd verwezen naar bekledingen die korte tijd voordien in de manufactuur van Beauvais werden geweven en waarvan het patroon bestond uit een vruchtentwijg op een effen witte of gele achtergrond (cf. supra). De kostprijs van het weven zou, ondanks het fijnere patroon, niet al te veel stijgen, omdat een groot deel van de tapisserie bestond uit een effen achtergrond die kon worden geweven tegen een lage prijs.¹⁶⁶

Het uiterlijk van de bestaande bloemenpatronen werd in het rapport niet beschreven. In een ander document dat kan gedateerd worden omstreeks 1745-1755 werden de verschillende kwaliteiten, patronen en prijzen van de tapisserie meubelbekledingen in Aubusson opgesomd.¹⁶⁷ Het eerste patroon uit het lijstje, tevens het goedkoopste, was een *dessein à la Chine fleurs et fruits*.¹⁶⁸ Het betrof geen patroon met Chinese figuren, wel een ontwerp met vruchten en bloemen, Chinees

¹⁶³ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Observations sur l'état des manufactures d'Aubusson et de Felletin en 1754*.

¹⁶⁴ 'Les anciens desseins étaient d'un goût si grossier et si sauvage qu'ils étaient à peine reçus chez le bourgeois un renforcé. Les nouveaux, quelque éloignés qu'ils soient encore de ce qu'ils pourraient être, se voient admis dans les appartements du premier ordre ; et pour ainsi dire en concurrence avec ceux des Gobelins.' Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson*, gedateerd 20 februari 1750.

¹⁶⁵ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson*, gedateerd 20 februari 1750.

¹⁶⁶ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson*, gedateerd 20 februari 1750.

¹⁶⁷ Zie bijlage XI.

¹⁶⁸ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Prix des fauteuils depuis la qualité la plus grossière jusqu'à la plus fine*.

geïnspireerd. De omschrijving *à la Chine* dient ruim geïnterpreteerd te worden. Vaak werd met een dergelijke omschrijving verwezen naar het Oosten in het algemeen. Mogelijk betrof het een patroon met papavers (afb. 85). Typisch voor deze papaverpatronen waren de 'grondjes', hoopjes aarde waaruit de plant groeide, en karakteristiek voor de sitsen die vanuit India in Europa werden geïmporteerd. Ook de papaverplant kon met het Oosten worden geassocieerd. De kronkelende stengels van de papavers herinnerden aan de grillige vormen van sommige bebloemde sitsen.¹⁶⁹ Er zijn vele tapisseriebekledingen met papavervoorstellingen overgeleverd, al dateren niet alle uit de eerste helft van de achttiende eeuw. Het patroon bleef ook in de tweede helft van de achttiende eeuw nog geruime tijd populair. En ook in de negentiende eeuw zou het nog worden geweven (cf. infra). Bijgevolg dient een datering met de nodige voorzichtigheid en vaak onder voorbehoud te gebeuren. Factoren die kunnen helpen bij een datering zijn de benadering en de interpretatie van het patroon, het kleurgebruik, de structuureigenschappen van de gebruikte garens en de textuur van het weefsel.¹⁷⁰ Meubeltapisserieën die met zekerheid kunnen gedateerd worden, bieden dikwijls een onmisbare houvast bij de datering. Zo werd op 25 februari 1905 bij Drouot te Parijs een ameublement geveild dat bestond uit een zitbank en vier armstoelen. De voorstelling op de armstoelen toont een grote bloeiende papaverplant op een 'grondje' tegen een blauwe achtergrond (afb. 86). De bekleding van de zitbank is eveneens gevuld met bloeiende papaverbloemen. Links in het midden van de rug is een papegaai zichtbaar, rechts onderaan zit een andere vogel. De uitwerking van de papaverbloemen is dezelfde als in een rugbekleding die bewaard wordt in *The Bowes Museum* te Barnard Castle en die met zekerheid omstreeks het midden van de achttiende eeuw kan gedateerd worden (cf. infra).¹⁷¹ De schaduwwerking waarbij de middelste bloembladeren sterk oplichten tegenover de donkerrode omliggende bloembladeren is identiek. Ook het grote aandachttrekkende oplichtende plantblad onderaan in het midden van de compositie wordt zowel in de armstoelbekledingen als in de rugbekleding uit de Bowes-collectie aangetroffen. Bovendien is de achtergrond in de rugbekleding eveneens in blauw en typisch voor de periode rond 1750 zoals mocht blijken uit de eigentijdse prijslijst.

Een tweede bloempatroon, nauw verwant met het papaverpatroon, bestaat niet langer uitsluitend uit papaverbloemen, eventueel aangevuld met enkele andere bloemen, en groeiend vanuit een 'grondje', maar heeft een klein landschap als centraal motief, dat wordt omringd door grote papaverbloemen die als het ware een doorkijkje creëren. Tussen de papaverbloemen steken enkele andere bloemen, waaronder rozen, en vliegen er vogels of zitten er vogels of dieren op en tussen de

¹⁶⁹ In enkele bewaarde geborduurde stoelbekledingen wordt de associatie van papavers met een chinoiseriepatroon geïllustreerd. Een armstoel werd op 31 maart 2000 bij Drouot te Parijs geveild. Hij dateerde van omstreeks 1750. Centraal op de rugbekleding en de zitting stond een papaverplant op een sokkel en werd er geflankeerd door een palmachtig blad. De omkadering bestond uit ranke plantenstengels en bandwerk die bovenaan langs weerszijden een platform ondersteunden. Een rank rocaillemotief bekroonde het geheel. In deze voorstelling is de invloed van Oosterse sitsen duidelijk aanwezig. Een verwante voorstelling wordt aangetroffen op een rug- en zittingbekleding in de collectie van het museum Smidt van Gelder te Antwerpen. Een centraal boekje met papavers op een 'grondje' wordt er omkaderd door lofwerk en bandwerk. De bekleding kan gedateerd worden circa 1750-1760. Een ander voorbeeld is een armstoel in de collecties van het *Musée des Arts décoratifs* te Parijs. Het patroon bestaat uit een boekje van papavers en andere grootbloemige exotische planten die onderaan vertrekken vanuit een grillig rocaillemotief.

¹⁷⁰ De textuur van achttiende-eeuwse papavertapisserieën kenmerkt zich door een zekere wolligheid en een vervaging van de omtreklijnen van de motieven. In negentiende-eeuwse tapisserieën zijn de textuur en de omtreklijnen doorgaans veel strakker en afgelijnd. Bijkomend werden voor de achttiende-eeuwse papavertapisserieën dikwijls achtergronden gebruikt in een specifieke kleur blauw die het midden houdt tussen hemelsblauw en koningsblauw. Nu en dan werden in bepaalde partijen reeds meerdere kleurgarens met elkaar vermengd, maar garens die uit twee of meer kleuren waren samengesteld, bestonden nog niet, en kwamen pas op in het derde kwart van de negentiende eeuw met de verfijningen in de mechanische spinnerijmethodes. Bepaalde bronskleurige verkleuringen kunnen wijzen op het gebruik van synthetische verven die pas opgang maakten in de tweede helft van de negentiende eeuw (cf. infra).

¹⁷¹ De collectie meubeltapisserieën van *The Bowes Museum* werd door Josephine Bowes samengebracht tussen 1855 en 1870. De meubeltapisserieën waren niet nieuw maar werden wellicht aangekocht bij antiquairs waarmee regelmatig zaken werden gedaan. Mogelijk werd een deel bezorgd door de Parijse stoffeerder Monbro die rond dezelfde tijd een groot aantal stoffeeropdrachten voor het echtpaar Bowes uitvoerde. Het is niet uitgesloten dat Monbro de oude tapisserieën bij een heropmaak van een zitensemble afnam en ze nadien aan mevrouw Bowes gaf. Bij sommige bekledingen is duidelijk te zien dat ze bij de boorden werden afgeknipt, soms zelfs gescheurd. Er zijn geen rekeningen bewaard gebleven omtrent de aankoop of het verkrijgen van de tapisserieën, die Josephine Bowes niet uitsluitend verzamelde uit interesse, maar ook om sommige van haar eigen meubelen te laten bekleden. HASHAGEN 1986, p. 79. Alle meubeltapisserieën in de collectie zijn achttiende-eeuws of vroeg negentiende-eeuws.

stengels. Dit patroon werd in de prijslijst van omstreeks 1745-1755 wellicht opgenomen als *fauteuils à paysage*. Er bestonden twee kwaliteiten. Bij de goedkoopste was de achtergrond uitgevoerd in blauwe wol, de prijs schommelde tussen 29 en 30 *livres*. In de duurdere kwaliteit werd er voor de achtergrond blauwe zijde gebruikt. Deze bekledingen kostten 34 à 35 *livres*. Verschillende meubelbekledingen met landschappen en papavers tegen een blauwe achtergrond zijn bewaard gebleven en duiken regelmatig bij veilingen op.¹⁷² Het *Metropolitan Museum* in New York bezit vier zulke armstoelen waarvan de voorstellingen sterk op elkaar gelijken en die toegeschreven worden aan de manufactuur van Aubusson. De voorstelling van de rugbekleding bestaat uit een landschapje omkaderd door rode papavers en rozen. Rechts in het midden zit een papegaai, links onder een eekhoorn. Hier en daar steken kamperfoelietwijgen. De achtergrond is blauw. De voorstelling op de zitting is grotendeels dezelfde, maar zonder dieren.¹⁷³ De kettingdichtheid bedraagt 6 kettingen per centimeter, en behoorde hiermee dus tot de laagste kwaliteitscategorie die in Aubusson werd geweven (cf. supra). Een gelijkaardige rugbekleding bevindt zich in *The Bowes Museum* te Barnard Castle.¹⁷⁴ Grote rode papaverbloemen trekken de aandacht (afb. 87). Links onderaan zit een vogel, rechts bovenaan komt een andere vogel aangevlogen. Tussen de papavers slingeren enkele rozen- en kamperfoelietakken. Doorheen de bloemen is een landschap zichtbaar. De achtergrond is donkerblauw. De kettingdichtheid bedraagt 7 kettingen per centimeter. De inslagen zijn in wol en zijde. De textuur van het weefsel is fijn.¹⁷⁵

Behalve de papaverpatronen en de patronen met papavers en landschappen, bestond in het tweede kwart van de achttiende eeuw nog een derde patroon met bloemen. Dit patroon toonde een boeket in een vaas of in een korf. Dit motief wordt behalve in de schilderkunst ook plantenboeken aangetroffen, en werd voordien ook reeds in de tapijtweeffkunst toegepast.¹⁷⁶ In de prijslijst van circa 1745-1755 bevond zich tussen de twee vorige patronen een derde patroon waarvan de tapisserie armstoelbekledingen tussen de 26 en 27 *livres* kostten. De achtergrond werd uitgevoerd in blauwe wol. Misschien betrof het hier een patroon met een bloemenvaas.¹⁷⁷ Net als van de vorige patronen, zijn er vele bekledingen met bloemvazen en -korven overgeleverd, maar dateert een groot deel ervan uit de tweede helft van de achttiende eeuw en uit de negentiende eeuw. Voor een datering dienen dezelfde criteria te worden gehanteerd. In het museum Smidt van Gelder te Antwerpen wordt een armstoelbekleding bewaard met op de rug een vaas en op de zitting een korf, beide gevuld met bloemen (afb. 88).¹⁷⁸ De bekleding mag wellicht rond 1750 gedateerd worden. Zowel de korf als de vaas werden weergegeven tegen een grijze achtergrond en omkaderd door rood en geel lof- en bandwerk. Het lofwerk loopt bovenaan uit in twee platformpjes. De *contrefond* is in blauwe wol.

¹⁷² Op geregelde tijdstippen duiken meubeltapisserieën met deze voorstelling op in veilingen. Zelden treft men zulke tapisserieën aan in collecties van toonaangevende musea, wellicht juist omwille van hun eenvoudige voorstelling waardoor ze nooit echt als waardevol werden beschouwd.

¹⁷³ Inventarisnummers 1970.66.I-1970.66.IV. Zie STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 94, p. 619.

¹⁷⁴ Inventarisnummer Tap 96A.

¹⁷⁵ Twee armstoelen met tapisseriebekledingen die in hun voorstellingen aansloten met die van de Bowes-collectie werden op 4 november 1992 uit de nalatenschap van het echtpaar Kramarsky bij Christie's in New York geveild. De grote rode papaverbloem in het midden onderaan in de rug en de papaverbloem rechts, omringd door drie rozen, is in een identieke setting terug te vinden op de Bowes-bekleding. De fond van de tapisseriebekledingen is blauw. In de bekledingen van de Kramarsky-collectie waren echter geen dieren aanwezig. Op 18 juni 2002 werden bij Sotheby's in Parijs twee armstoelen geveild, bekleed met tapisserie met papavers en landschappen. Beide armstoelen werden bij Sotheby's Monaco geveild op 25-26 juni 1984 en waren afkomstig uit de collectie van Florence J. Gould. De voorstelling op één van de armstoelen was nauw verwant met de bekleding in *The Bowes Museum*. Temidden van papavers en rozen zit links onderaan een vogel, terwijl bovenaan rechts in de hoek een tweede vogel komt aangevlogen. De compositie van de papavers is niet identiek, maar de bloemen werden wel op een zelfde wijze uitgewerkt met sterk oplichtende tegenover donkerrode bloemblaadjes. De voorstelling op de tweede armstoel is deels identiek met de Bowes-bekleding. De vogel onderaan is dezelfde, evenals de papaverbloemen rechts van en boven hem.

¹⁷⁶ Het vaas- en korfmotief was bijzonder populair in boorden, maar bestond ook als zelfstandig motief, onder meer in tafelkleden en wandtapijten, bijvoorbeeld in de Nederlanden maar ook in Frankrijk (cf. supra).

¹⁷⁷ In de prijslijst luidde de omschrijving als volgt: *2 qualité fauteuils fond bleu de laine a vase (?) coutent 26 liv. à 27 liv.* Het woord na *laine* is moeilijk leesbaar en lijkt op 'icase', maar dit heeft geen enkele betekenis. De letters a, s en e, zijn wel goed leesbaar. Mogelijk staat er *vase*, maar het is niet zeker.

¹⁷⁸ Inventarisnummer Sm 1399.

Zijdegaren werd gebruikt voor de oplichtende partijen in de bloemen. De bloemen, waaronder papavers, rozen, en kamperfoelie werden hoofdzakelijk geweven in rode tinten.¹⁷⁹

De bloempatronen waren volgens het rapport van 1750 het goedkoopst, wat strookt met de prijslijst van omstreeks 1745-1755. De bekledingen met landschappen werden in de lijst gevolgd door patronen met fabels, de tweede groep uit het rapport. De bekledingen met bloemen kostten, naargelang het uitgekozen patroon, bij het midden van de achttiende eeuw tussen de 20 en de 35 *livres* het stuk. De lijst maakte spijtig genoeg geen gewag van de kettingdichtheid, maar gaf enkel de kostprijs van de wol en zijdegarens. Die bedroeg voor het patroon *dessein a la chine fleurs et fruits*, 55 *sols* voor één pond wol, en 7 *livre* 10 *sols* tot 9 *livre* 10 *sols* per pond voor het zijdegaren. De prijs van de wol was vrij hoog, en wees er op dat goede wol kwaliteit werd gebruikt. De prijs van het zijdegaren was eerder laag en kwam overeen met wat er in 1754 betaald diende te worden voor de zogenaamde *boulognes*, *charons* en *piedmons*.¹⁸⁰ De kwaliteit van de wol- en de zijdegarens was overeenkomstig de voorgeschreven kwaliteiten in het voorstel van reglement. Goede kwaliteitswol en zijdegarens in de kwaliteiten *galettes de boulogne* en *charons* werden er voorbehouden aan de meubeltapisserieën in de derde en de vierde kwaliteit. Deze hadden een kettingdichtheid van respectievelijk 7 en 6 kettingen. Het patroon *à paysage fond de laine bleu* werd geweven in wolgaren waarvan de prijs schommelde tussen 55 *sols* en 3 *livres*. De prijs van het zijdegaren varieerde van 9 *livre* 10 *sols* tot 13 *livre*. Deze prijzen werden in 1754 respectievelijk betaald voor *boulognes* en *estras 2^e sorte*.¹⁸¹ Midden de achttiende eeuw werd de prijs dus behalve door de complexiteit van het patroon in belangrijke mate medebepaald door de gebruikte garens en de fijnheid van het weefsel. De complexiteit van het patroon en de fijnheid van de tapisserie beïnvloedden de arbeidsduur en bijgevolg het loon.

Patronen met fabels

*Le dessein des Fables est très médiocre, tant pour les animaux et les paysage qui en composent le fonds, que pour l'espèce de guirlande de fleurs qui l'enveloppe dans tout son pourtour.*¹⁸² In het rapport uit 1750 werden aldus de fabelpatronen die in de tapisserieateliers van Aubusson werden geweven niet echt hoog ingeschat. De patronen hadden volgens het verslag een bijzonder overladen uiterlijk, zowel in de uitwerking van de motieven als in de kleuren. Indien men op deze ingeslagen weg zou voortgaan, zouden deze bekledingen niet langer gevraagd worden in de nieuwe interieurs die gekenmerkt werden door elegantie en een voorkeur voor zachte en heldere tinten. Aldus luidde het oordeel van de rapporteur. Fabelpatronen deden het op dat ogenblik echter helemaal niet slecht in de handel, en indien men de afzet in de toekomst wenste te vrijwaren, diende er volgens de verslaggever met de smaakwijzigingen in het interieur rekening te worden gehouden.¹⁸³ De algemene omschrijving van het fabelpatroon in het rapport maakt het weerom moeilijk om een duidelijk beeld te krijgen van het uiterlijk van dit patroon. En opnieuw lijkt het aannemelijk dat er verschillende patronen bestonden, die onder deze algemene noemer vielen en in hoofdzaak van elkaar verschilden

¹⁷⁹ Op verschillende plaatsen in de tapisserie bekleding in het museum Smidt van Gelder werden nieuwe stukken ingeweven, voornamelijk in de blauwe achtergrond. In 1981 werd bij de Londense tapijthandelaar John een tapisserie bekleding te koop aangeboden die, met uitzondering van enige details in de vaas, volledig identiek was met de rugbekleding in het museum Smidt van Gelder. Een verwante voorstelling was terug te vinden in acht armstoelbekledingen die op 6 juni 1929 bij Christie's te Londen werden geveild uit de collectie van prinses Paley. De bekledingen werden in de veilingcatalogus beschreven als Beauvais. Op de rug stond centraal een vaas gevuld met bloemen zoals rozen, kamperfoelie, en papavers. De vaas werd omkaderd door lofwerk en was weergegeven tegen een donkerokergele achtergrond. De zitting had in het midden een bloemenkorf op een sokkel, eveneens omkaderd door lofwerk, aangevuld met bandwerk. De compositie van het boeket en de uitwerking van het lofwerk waren nauw verwant met de vorige voorstelling.

¹⁸⁰ Voor *boulogne* zijde werd er 9 *livre* 10 *sols* betaald, voor *charon* was dit 8 *livre* 10 *sols* en voor *piedmons* 7 *livre* 10 *sols*. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Etat de la manufacture royale de tapisseries d'Aubusson en 7bre 1754*.

¹⁸¹ Tussen beide kwaliteiten lag nog een kwaliteit genaamd *bouts de taffetas*, hiervan was de prijs 11 *livre* 10 *sols* voor één pond. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Etat de la manufacture royale de tapisseries d'Aubusson en 7bre 1754*.

¹⁸² Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson*, gedateerd 20 februari 1750.

¹⁸³ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson*, gedateerd 20 februari 1750.

in de complexiteit van de *alentours* en van de centrale fabelvoorstelling. De prijslijst van omstreeks 1745-1755 maakte melding van vier kwaliteiten in de fabelpatronen. De goedkoopste bekledingen kostten 38 *livres*, de duurste 88 *livres*. Opnieuw werden er voor de onderscheiden prijsklassen wol- en zijdegarens van verschillende kwaliteiten gebruikt. De prijzen van deze garens namen recht evenredig toe met de categorie waartoe de bekleding behoorde. In de kostbaarste groep werden zijdegarens gebruikt waarvan de aankoopprijs schommelde tussen 24 en 30 *livres* voor één pond.¹⁸⁴ Het betrof de zogenaamde *soie ronde* of *rondelettes*. In de goedkoopste fabelpatronen werden *boulognes* en *estras 2^e sorte* gebruikt. Wel dient te worden opgemerkt dat deze prijslijst naar alle waarschijnlijkheid werd opgesteld op het moment dat de productie van meubeltapisserieën een grote toename kende bij het midden van de achttiende eeuw en dat, deels als een gevolg hiervan, ook de variëteit in de decoratieve boorden uitbreidde. Het rapport van 1750 vermeldde op neerdunkende wijze met betrekking tot de omkadering enkel een *espèce de guirlande de fleurs*. Bijkomende ornamenten werden er niet vermeld. Het is dus best mogelijk dat de vroegste fabelpatronen in Aubusson slechts over eenvoudige boorden in bloemen beschikten. Het lijkt aannemelijk dat die boorden aansloten bij de eigentijdse bloempatronen. Deze bloempatronen lagen immers goed in de markt. Bijgevolg leek een combinatie van fabels en bloemen een commerciële troef.

In *The Bowes Museum* te Barnard Castle wordt een rugbekleding bewaard met centraal de voorstelling van de fabel *De Ekster getooid met pauwenveren* (boek IV, nr. 9) van Jean de La Fontaine (afb. 89).¹⁸⁵ De fabel werd weergegeven in een omkadering van bloemen met voornamelijk papavers en rozen. De bloeiende boord sluit zowel in compositie als in kleurgebruik aan bij de bloempatronen met landschappen en onrechtstreeks dus ook bij de papaverpatronen. De papavers werden op dezelfde wijze uitgewerkt met de contrasterende bloemblaadjes waarbij licht en donker fel tegen elkaar afsteken. Voor de compositie van het fabelmotief werd teruggegrepen naar de *Warachtighe Fabulen der dieren* van Marcus Gheeraerts (cf. supra). De pauw met de open staart, de ekster die haar kop lichtjes naar beneden houdt en omringd wordt door enkele losse pluimen op de grond, de houding van beide vogels ten opzichte van elkaar, ze zijn alle terug te vinden in de illustratie van de *Paeuvven en Acxtere* bij Gheeraerts (afb. 90). Er zou in Aubusson trouwens nog voor andere fabelvoorstellingen inspiratie worden gezocht in Gheeraerts' fabelboek (cf. infra).¹⁸⁶

Patronen met chinoiserieën

Het derde patroon waarvan er sprake was in het rapport uit 1750 was het *dessein chinois*. Dit patroon was volgens het verslag het meest verdienstelijk van de drie. Dit zou voornamelijk te danken zijn geweest aan de grotere fijnheid van het weefsel en de precisie waarmee het patroon naar tapisserie werd vertaald. De grotere fijnheid van het weefsel ging gepaard met het gebruik van fijnere wol- en zijdegarens. Uit het rapport van 1750 kan niet worden afgeleid of het *dessein chinois* een patroon was met Chinese figuren of dat de motieven Oosters geïnspireerd waren. In de prijslijst van omstreeks 1745-1755 werden na de armstoelbekledingen met bloemen, landschappen en fabels, de prijzen gegeven van de meubelbekledingen *à figures*. Maar het is niet geweten of deze figuren konden worden geïdentificeerd als Chinezen. Zekerheid omtrent de aard van de chinoiseriepatronen bestaat er vooralsnog niet. Mogelijk was het *dessein chinois*, net als het bloemenpatroon, een verzamelnaam voor een groep patronen met Oosterse motieven. In de bekledingen met figuren werd er een onderscheid gemaakt tussen twee kwaliteiten. Bekledingen in de eerste kwaliteit kostten 100 *livres* per stuk. In de zijdepartijen werden er *rondelettes* en *grenades* verwerkt. Dit laatste was het duurste zijdegaren. De prijs hiervan bedroeg 45 *livres* per pond. De tweede kwaliteit was meteen ook de kostbaarste kwaliteit die in Aubusson werd geweven. Een armstoelbekleding in deze kwaliteit kostte 160 *livres*. De hoge prijs werd verklaard door de *figures plus fines et les dessein plus beau*.¹⁸⁷ Toch was

¹⁸⁴ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Prix des fauteuils depuis la qualité la plus grossière jusqu'à la plus fine prix*.

¹⁸⁵ Inventarisnummer Tap 102.

¹⁸⁶ Op 11 maart 1988 werden bij Drouot in Parijs twee armstoelen geveild met fabelvoorstellingen in een omkadering van bloemen. De boord is verwant maar niet identiek met de bekleding in de Bowes-collectie.

¹⁸⁷ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Prix des fauteuils depuis la qualité la plus grossière jusqu'à la plus fine prix*.

ook het patroon met chinoiserieën niet vrij van kritiek. Te veel aandacht ging er uit naar bepaalde details, voornamelijk in de achtergrond, waardoor het geheel een wat overladen indruk naliet. Het werd beter geacht om de motieven in de verte wat meer mistig, minder gedetailleerd, te weven. Ook het patroon zelf was voor verbetering vatbaar. Bepaalde plantmotieven werden omschreven als *trop saffranées*, *trop vineuses*, te saffraangeel, te wijnrood.¹⁸⁸ De gebruikte kleuren werden als te hard ervaren. De kritiek op de sterke kleurstellingen was ook bij de fabelpatronen te horen. Geleidelijk zou de voorkeur worden gegeven aan zachtere tonen. De kleurintensiteit van de donkerblauwe achtergronden en het felle rood van de papavers zou stilaan afnemen.

Voor de vernieuwing van de patronen werd er gedacht een beroep te doen op François Boucher: *Personne n'a peut-être porté plus loin ce goût la que Sr. Boucher. L'on pourrait tirer de lui des idées aussi neuves que charmantes, dont il se feroit un plaisir d'aider le S. Du Mons qu'il aime et de quelle il s'empresserait de faire sa cour.*¹⁸⁹ François Boucher (1703-1770) ontwierp in 1742 een wandtapijttreks met Chinese taferelen voor de manufacture van Beauvais. De acht voorbereidende schetsen werden in datzelfde jaar op het salon in Parijs voorgesteld. De uitvergroting naar de patronen gebeurde in 1743. De patronen werden geschilderd door Jean-Joseph Dumons.¹⁹⁰ Inspireerden de patronen met chinoiserieën waarvan er sprake was in het rapport uit 1750 zich reeds op de composities van François Boucher? De rechtstreekse medewerking van Dumons aan de patronen zou dit kunnen doen vermoeden. In de archieven konden hieromtrent voor de periode vanaf de aanstelling van Dumons in 1731 tot het midden van de achttiende eeuw echter geen aanwijzingen worden teruggevonden. Pas voor 1759 bestaan er documenten die aantonen dat Dumons in dat jaar patronen met Chinezen voor meubelbekledingen aan de manufacture van Aubusson leverde (cf. infra).¹⁹¹

Mogelijk werd er voor de chinoiseriepatronen op dezelfde wijze te werk gegaan als voor de fabel- en bloempatronen, en deed men voor de composities in eerste instantie beroep op prentenbundels. Doordat het rapport uit 1750 geen concrete informatie gaf over het uiterlijk van de patronen, noch over de eigenlijke motieven en taferelen, noch over de boorden, is een identificatie van het *dessein chinois* vooralsnog niet mogelijk. Het *The Bowes Museum* bezit een bekleding die, alvast wat de kleurstelling betreft, en misschien ook in haar voorstelling, naar dit *dessin chinois* zou kunnen verwijzen. Centraal zit een exotische vogel op een dorre boom. De voorstelling wordt omkaderd door een wijnrode boord van rocailles tegen een strogele achtergrond (afb. 91).¹⁹²

Volgens het rapport uit 1750 bezaten de drie patronen troeven voor de toekomst. De bloempatronen waren zowel attractief in hun voorstelling als wat betrof hun prijs. De patronen met dieren gaven een levendige indruk en hadden hierdoor iets extra. De patronen met chinoiserieën waren het kostbaarst. Zowel hun omkadering als de centrale voorstelling dienden met oog voor detail te worden geweven, en in tegenstelling tot de bloem- en dierpatronen was er hier minder ruimte om de achtergronden in effen kleuren uit te voeren wat kon helpen om de prijs te drukken. Als achtergrondkleuren voor de toekomstige meubeltapisserieën werden wit en geel naar voren

¹⁸⁸ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson*, gedateerd 20 februari 1750.

¹⁸⁹ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson*, gedateerd 20 februari 1750.

¹⁹⁰ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 48, voetnoot 34.

¹⁹¹ BERTRAND 1985, p. 13.

¹⁹² Inventarisnummer Tap. 78.

geschoven.¹⁹³ Een groot deel van de meubelbekledingen uit de tweede helft van de achttiende eeuw toont aan dat de raadgevingen omtrent de uitwerking van de patronen en het kleurgebruik ook effectief werden nagevolgd. In de tweede helft van de achttiende eeuw gingen de ateliers in Aubusson een bloeiperiode tegemoet.

¹⁹³ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, *Com. Ind., Man. Aub. Fel., Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson*, gedateerd 20 februari 1750.

Hoofdstuk VI. De eerste bloeiperiode van de Franse meubeltapisserie in de tweede helft van de achttiende eeuw

Meer nog dan voorheen ontstond er een verstrengeling van de drie belangrijkste Franse manufactures. Kunstenaars die patronen voor de Gobelins schilderden, werkten tevens voor Beauvais en Aubusson. Wevers uit Aubusson gingen hun weefopleiding volgen of vervolmaken in de Gobelins, en patronen uit Beauvais werden naar Aubusson verstuurd. De buitenlandse aandacht voor Franse meubeltapisserieën nam toe. Zo werden tapisserieën uit de ateliers van de Gobelins, Beauvais en Aubusson onder meer uitgevoerd naar Scandinavië, de Duitse staten, de Britse eilanden en het Iberische schiereiland. De Gobelins behielden als meest prestigieuze tapisserieweaverij hun voortrekkersrol. In Beauvais werd het productieaandeel van de meubeltapisserieën alsmaar belangrijker en ontstonden er in de tweede helft van de achttiende eeuw prachtige figuratieve reeksen die assorteerden met wandtapijtseries. Aubusson legde zich verder toe op het weven van meubelbekledingen in verschillende prijsklassen en slaagde er op deze manier in een breed koperspubliek te bereiken met een gamma aan producten met voorstellingen die inspeelden op de heersende mode. Tijdens de Franse omwenteling en de jaren die hier onmiddellijk op volgden, kwamen de drie manufactures echter in grote moeilijkheden. Het zou het begin betekenen van een nieuwe fase voor de Franse tapisserieweaverijen.

VI.1. De Gobelins

In het derde kwart van de achttiende eeuw en de jaren die het einde van het ancien régime voorafgingen, wijzigde niets in de bestuurstructuur van de koninklijke manufacture van de Gobelins. De weefateliers ressorteerden nog steeds onder de administratie van de *Bâtiments du Roi* met aan het hoofd een directeur. De dagelijkse leiding van de koninklijke manufacture werd tevens waargenomen door een directeur. Er waren nog drie weefateliers en evenveel weverondernemers: twee ateliers in hoge schering en één atelier in lage schering.¹

In de tweede helft van de achttiende eeuw werden in de Gobelins zowel meubeltapisserieën geweven in hoge als in lage schering. De meeste meubelbekledingen werden echter gemaakt in lage schering. Tijdens de leiding van Jacques Neilson van het enige overgebleven atelier in lage schering werden hier enkele vernieuwingen doorgevoerd in het weefproces, met positief gevolg. Neilson werd leerjongen in het atelier van Jean Jans op 20 april 1728. Toen zijn leertijd was voltooid in mei 1734 verliet hij tijdelijk de Gobelins om een schilderopleiding te volgen. In 1749 stelde hij zich niettemin kandidaat voor de vacante plaats als hoofd van het atelier in lage schering, en de functie werd hem ook effectief toegewezen.² Het jaar na zijn benoeming introduceerde Neilson het gebruik van gecalqueerde kopieën van patronen. Die kalken werden in de plaats van de originele patronen onder de kettingen gelegd. Op het kalkpapier werden de omtreklijnen van het patroon nagetekend. Hierna werd de kalk omgekeerd onder de kettingen gelegd.³ Het oorspronkelijke patroon werd bij het weefgetouw opgehangen als leidraad, in de eerste plaats voor de kleuren. Een tweede vernieuwing met grote impact was de introductie van een nieuw weefgetouw in lage schering waarbij het kettingstelsel van een horizontale in een verticale positie kon worden gebracht. Dit liet de wever toe de onderkant, dus de goede kant, van het weefsel te bekijken. Voordien kon dit enkel door op de rug onder het weefgetouw te gaan liggen. Het idee werd weer aangebracht door Neilson, en in praktijk omgezet door de ingenieur Jacques de Vaucanson.⁴ Het eerste nieuwe weefgetouw in lage schering met dit mechanisme werd in het atelier geïntroduceerd in het najaar van 1757. Eén van de eerste projecten die op het nieuwe getouw werd geweven was een zitameublement voor de directeur van de *Bâtiments*, de markies de Marigny (cf. infra).⁵ Beide vernieuwingen kwamen de

¹ Voor een overzicht van de namen van de directeurs van de *Bâtiments*, de directeurs en de weverondernemers van de Gobelins in de tweede helft van de achttiende eeuw, zie bijlage V.

² CURMER 1878, p. 14.

³ CURMER 1878, p. 18.

⁴ STANDEN 1959-1960, p. 102.

⁵ Het eerste getouw was klein en was nog volledig in eikenhout. Omwille van het gewicht werd er daarna geopteerd om voor de bomen van de grote getouwen dennenhout in plaats van eikenhout te gebruiken. Deze bomen werden uitgezocht

kwaliteit van de tapisserieën in lage schering ten goede. In de volgende jaren werden tientallen meubeltapisserieën in het atelier van Neilson geweven.

De bestellingen voor meubelbekledingen in de Gobelins werden geplaatst door enkele gefortuneerde privé-personen, door verwanten of intimi van de koning, of door de koning zelf. De bestellingen door de koning waren echter niet bestemd voor persoonlijk gebruik, maar dienden als geschenken aan buitenlandse vorsten of hun ambassadeurs. Een aanzienlijk aantal van de bekledingen die in deze periode in de Gobelins werden geweven zijn bewaard gebleven, zij het niet steeds op hun oorspronkelijke plaats of in de oorspronkelijke collectie. Maurice Fenaille leverde bij het begin van de twintigste eeuw reeds grondig onderzoek naar de Gobelins meubelbekledingen.⁶ Sindsdien zijn enkele nieuwe gegevens teruggevonden waardoor zijn bevindingen kunnen worden verfijnd. Edith Standen heeft de voorbije decennia het onderzoek van Fenaille aangevuld en een belangrijk aantal meubelen getraceerd.⁷ Recent nog verrichtte Jean Vittet bijkomend onderzoek aangaande vier tapisserie ameublements die voor de markiezin de Pompadour werden geweven. De belangrijkste gegevens omtrent de verschillende ameublements zullen worden behandeld en met enkele nieuwe bedenkingen of bevindingen worden aangevuld. Er zal verder worden ingegaan op het belang van deze meubeltapisserieën met betrekking tot de evoluties in motieven en thema's, niet alleen binnen de Gobelins, maar ook in de manufactures van Beauvais en Aubusson.

De voornaamste ontwerpers voor Gobelins meubeltapisserieën in de tweede helft van de achttiende eeuw waren François Boucher, Jean-Baptiste Oudry, Maurice Jacques, Louis Tessier en Joseph-Laurent Malaine. Met uitzondering van patronen met kinderen van Boucher en die met diervoorstellingen van Oudry, waren alle overige ontwerpen met bloemen. Ze waren van de hand van Jacques, Tessier en Malaine. Alle patronen kenmerkten zich door een hoge detailweergave en natuurgetrouwheid.

VI.1.1. Meubeltapisserieën naar ontwerpen van François Boucher

Patronen met plattelandskinderen

Omstreeks het midden van de achttiende eeuw schilderde François Boucher (1703-1770) voor de Gobelins verscheidene patronen voor meubeltapisserieën met voorstellingen van plattelandskinderen die een blijvende invloed zouden uitoefenen op de Franse tapisserieproductie.⁸ De eerste sporen van een samenwerking van Boucher met de Gobelins gaan terug tot 1749. Vanaf 1 mei 1749 had de kunstenaar er een atelier.⁹ Op het ogenblik dat Boucher de eerste patronen voor de Gobelins schilderde, was hij reeds een kunstenaar met aanzien, en behoorde de markiezin de Pompadour tot zijn klanten.¹⁰ In de loop van 1751 werd er in de Gobelins begonnen met het weven

in de manufacture van de *Savonnerie*. De getouwen droegen de goedkeuring weg van zowel de wevers in lage als die in hoge schering. En de wevers vroegen volgens Soufflot niet anders dan de vervanging van alle oude getouwen door nieuwe, maar dit diende omwille van de kosten die deze investering zou vragen, geleidelijk te gebeuren. Parijs, *Arch. Nat.*, OI 2036, MR, *Man. Gob.*, brief van Soufflot aan de markies de Marigny 10 september 1757.

⁶ Zie hiervoor FENAILLE 1903, dl. 4, p. 384 e.v.

⁷ Zie hiervoor STANDEN 1959-1960; en STANDEN 1985, dl. I, cat.nr. 57, pp. 385-401.

⁸ De eerste tapisserieontwerpen van Boucher dateerden reeds uit 1736. Tussen 1736 en 1755 zou Boucher zes wandtapijtreksen voor deze manufacture ontwerpen. In totaal betrof het 45 tapijontwerpen. Zie hiervoor COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 44.

⁹ Op 1 mei kreeg François Boucher het atelier dat voordien had toebehoord aan Pierre-Josse Perrot. Perrot had zich teruggetrokken uit de manufactures van de Gobelins en de *Savonnerie*. De laatste betaling aan Perrot dateerde van 11 augustus 1745. Het atelier van Boucher situeerde zich in de onmiddellijke nabijheid of zelfs in een deel van de bibliotheek. Hij kreeg het atelier toegewezen voor het schilderen van de ontwerpen voor twee wandtapijten bestemd voor het kasteel van La Muette. Het betrof twee taferelen uit eigentijdse balletten, namelijk één uit de *Fêtes vénetiennes* en één uit de *Fêtes de Thalie*. FENAILLE 1903, dl. 4, pp. 173, 384.

¹⁰ Boucher begon zijn kunstenaarsopleiding in het atelier van zijn vader, Nicolas Boucher, een graveur en ontwerper van borduurpatronen. Hij werkte vervolgens enige maanden in het atelier van de kunstschilder François Le Moyne en nadien bij de graveur Jean François Cars. In 1723 ondernam hij op twintigjarige leeftijd een studiereis naar Italië samen met Carl, Louis-Michel en François Van Loo. Bij zijn terugkeer wist hij snel een klantenbestand uit te bouwen onder de Parijse financiële en culturele elite. In 1732 schilderde hij bijvoorbeeld een reeks doeken voor de advocaat François Derbais. Op 30 januari 1734 werd hij lid van de *Académie Royale de la Peinture* met het doek *Renaud et Armide dans les plaisirs*. Reeds in het

van een reeks meubelbekledingen voor de markiezin, naar patronen van François Boucher. Omtrent de bestelling en de vervaardiging van deze bekledingen bestaan slechts een beperkt aantal gegevens. De markiezin plaatste de weefopdracht als privé-persoon, en zoals reeds eerder werd vermeld zijn de bewaarde gegevens aangaande de private productie in de Gobelins bijzonder schaars. Enkele zijdelingse bronnen laten toe om de geschiedenis van dit ameublement voor een deel te reconstrueren.

Er zou voor het eerst sprake zijn van de meubelbekledingen in een rapport van 24 december 1751 van een zekere Meusnier, een politie-inspecteur belast met een onderzoek naar de koninklijke maîtresse.¹¹ Concrete aanwijzingen zijn er in een brief van 8 mei 1752, van de markies de Marigny, directeur van de *Bâtiments* en broer van de markiezin de Pompadour, gericht aan de directeur van de Gobelins, de heer Garnier de l'Isle. De brief vermeldde dat de meubelbekledingen werden geweven in het atelier in lage schering van Jacques Neilson naar patronen van François Boucher. In de brief werd enkel gewag gemaakt van armstoelen. Het aantal werd niet genoemd, evenmin als de voorstellingen.¹² Deze brief werd omwille van een zeer dringende en specifieke reden geschreven. De Marigny vroeg met aandrang om de armstoelpatronen die reeds hadden gediend, onmiddellijk terug te bezorgen aan de markiezin. Bovendien werd de wens uitgesproken dat dit in de toekomst altijd zou gebeuren, en op 15 mei 1752 volgde de verklaring hiervoor. De Pompadour verbood uitdrukkelijk dat Neilson kopieën van de patronen zou maken om deze vervolgens te gebruiken voor andere klanten. Dit verbod op reproductie had betrekking op de bekledingen die op dat ogenblik werden geweven.¹³ De patronen van de armstoelen, acht in totaal, waren toen reeds teruggegeven, zij het niet aan de markiezin maar aan Boucher. Dit bleek uit een andere brief, gedateerd 28 mei 1752, geschreven door Garnier d'Isle en gericht aan de markies de Marigny. Hierin deelde de directeur van de Gobelins mee dat Neilson inderdaad reeds één patroon had gekopieerd en was begonnen met enkele andere, maar dat het niet zijn intentie was om deze te hergebruiken als patroon, maar ze in te kaderen om bij hem thuis op te hangen. Dat meubelpatronen als bovendeurstuk werden gebruikt, mocht reeds blijken uit zulke toepassing in het appartement in de Gobelins van Mathieu Monmerqué (cf. supra). Maar of dit echt de bedoeling was van Neilson is zeer de vraag. Op het ogenblik dat Garnier d'Isle de bewuste brief schreef, beschikte Neilson in zijn atelier nog over twaalf patronen, namelijk acht voor stoelen en vier voor bergères. Het betrof telkens een rug en een zitting. Uit de drie brieven kon worden afgeleid dat het zitameublement bestond uit vier armstoelen, vier stoelen en twee bergères, tenminste indien elk patroon slechts eenmaal werd geweven.¹⁴ Over de voorstellingen of over andere bijkomende meubelen, werd er in deze brieven niet gesproken.

Eén van de redenen waarom de markiezin Neilson verbood om de patronen te kopiëren, werd duidelijk in een brief van 17 mei 1756, geschreven door Soufflot, de opvolger van Garnier d'Isle, aan De Marigny. Madame de Pompadour had de helft betaald van de prijs van de patronen: *Il est vrai, Monsieur, que pour le premier meuble Mme la Marquise avait payé la moitié du prix des tableaux d'après lesquels il avait travaillé.*¹⁵ Wie de andere helft betaalde, werd in de brief niet vermeld. Bovendien is het niet duidelijk om welke helft het ging. Werd hiermee de helft van de totale kostprijs van de

daaropvolgende jaar werd hij op 2 juli benoemd tot adjunct-docent. Op 7 juli 1739 volgde zijn benoeming tot docent, en in 1752 tot adjunct rector. THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 4, p. 428; en PARIJS 1986, pp. 21-34.

¹¹ VITTET 2002, pp. 370-371.

¹² Parijs, Arch. Nat., OI 2042, MR, Man. Gob., brief geschreven in Marly op 8 mei 1752.

¹³ De brieven werden voor het eerst gepubliceerd door Maurice Fenaille, zie FENAILLE 1903, dl. 4, pp. 386-389. Edith Standen citeert uit de brieven, maar vermeldde niet de oorspronkelijke bron. Zie STANDEN 1992, p. 26, voetnoot 46. Ze interpreteerde de brieven echter foutief en dacht dat de patronen voor de stoelen en de bergères op 28 mei reeds waren teruggegeven. Dit was niet zo. De tekst in de brief luidde als volgt: *Monsieur, j'ay communiqué vos ordres à Mr. Neilson, qui se conformera ainsi qu'à ceux de Madame la Marquise. Le morceau qu'il a copié étoit pour vous faire voir de son ouvrage en peinture, et vous faire par la sa cour. Il m'a même fait observer qu'il est beaucoup trop grand pour executer en tapisserie, et que son intention est de le mettre chés lui dans un panneau de menuiserie, si vous voulés lui permettre ; il en avoit ébauché d'autres, qu'il ne continuera pas. Il a déjà remis huit originaux à Mr. Boucher. Il lui reste huit tableaux de chaises et quatre des bergères, dont il remettra le originaux à Ms. Sure (sic). J'ay donné l'ordre pour faire de livrer le tableau au Pere Geoffroy.* De brieven worden alle drie bewaard in het fonds OI 2042, MR, Man. Gob. in de Archives Nationales te Parijs. Ook Jean Vittet citeert uitgebreid uit deze brieven.

¹⁴ Tot deze conclusie kwam ook Jean Vittet. VITTET 2002, p. 371.

¹⁵ MONDAIN-MONVAL 1918, p. 28, nr. 5. Parijs, Arch. Nat., OI 1546, MR, Corr. gén., brief van Soufflot gedateerd 17 mei 1756.

patronen bedoeld? Of de prijs van de helft van de patronen, bijvoorbeeld de centrale voorstellingen en niet de *alentours*? Of van een deel van de patronen? In ieder geval kon de markiezin eigendomsrechten op de patronen laten gelden, wat het verbod op reproductie verklaarde. In het najaar van 1752 waren de meubelen van de markiezin bijna voltooid. Op 29 september 1752 schreef Garnier d'Isle aan De Marigny: ... *les meubles pour le service de Madame la Marquise de Pompadour, lesquels sont prest a finir et ont reussi*.¹⁶ In geen enkele van de brieven werd met een woord gerept over de aard van de voorstellingen. Het ameublement werd door de markiezin bestemd voor het kasteel van Bellevue.¹⁷

De oudste bewaarde bron die sprak over de voorstellingen was de boedelinventaris van de markiezin die werd opgesteld naar aanleiding van haar overlijden in het voorjaar van 1764. Op dat ogenblik bevond zich een tapisserie zitameublement in het *grand salon* van het *hôtel d'Evreux*, de residentie van de markiezin in de *rue Saint-Honoré* te Parijs. De set bestond uit vier armstoelen, drie stoelen, twee bergères, een zitbank, een haardscherf en een kamerscherf. De inventaris vermeldde dat de tapisserieën afkomstig waren van de Gobelins, en kinderen voorstelden naar ontwerpen van Boucher.¹⁸ Overeenkomsten in een deel van de zitmeubelen met het aantal in de vroegere briefwisseling laat toe deze set te identificeren met de bestelling uit 1751. Wel ontbrak er één stoel. Over de zitbank werd in de vroegere correspondentie evenwel niet gesproken, evenmin over het haardscherf en het kamerscherf. Bij de vleugels van het kamerscherf werd opgemerkt dat de ene zijde kinderspelen toonde en de andere zijde bloemen en fabels.¹⁹ De waarde van de zitmeubelen werd geschat op 900 *livres*, het haardscherf op 40 *livres* en het kamerscherf op 500 *livres*. Het ameublement werd uit de nalatenschap van de markiezin verkocht op 26 maart 1765.²⁰ De waardeschattingen zijn op zich wel vrij hoog, maar betekenden ten aanzien van de oorspronkelijke kostprijs een belangrijke waardevermindering. De uiteindelijke kostprijs van het ameublement is slechts bij benadering gekend, maar alleen al de patronen zullen een klein fortuin hebben gekost.²¹ Volgens een brief van 17 mei 1756 van Soufflot aan De Marigny betaalde de markiezin voor het weven 300 *livres* per armstoel en werd daar bovenop nogmaals 100 *livres* extra aan erelonen betaald. Dit honorarium per armstoel bedroeg volgens Soufflot 40 *livres* meer dan normaal, maar werd gerechtvaardigd door de hoge eisen die het weven op zulke kleine schaal met zich meebracht. De markiezin betaalde voor het ameublement in totaal 2.400 *livres* aan erelonen, namelijk 24 keer 100. De omvang van de set werd immers gelijkgesteld met 24 armstoelen.²² Dit zou betekenen dat de markiezin voor het weven van het eerste ameublement 7.200 *livres* plus het honorarium van 2.400

¹⁶ Parijs, Arch. Nat., OI 2042, MR, Man. Gob., brief van Garnier d'Isle van 29 september 1752.

¹⁷ VITTET 2002, p. 379.

¹⁸ 'Quatre fauteuils, un canapé de trois places, deux fauteuils en bergère, et trois chaises, le tout garny de crin, couvert de tapisserie des Gobelins, dessins de M. Boucher représentant des enfants.' CORDEY 1939, nr. 230, p. 26.

¹⁹ In de boedellijst luidde de omschrijving als volgt: 'Un écran de bois sculpté doré, garny de son feuille de même tapisserie d'un côté et de gros de Naples blanc de l'autre; Un paravent de six feuilles à bois doré de tapisserie des Gobelins, représentant des Jeux d'Enfants d'un côté, et des fleurs et fables de l'autre, prisé avec sa housse de toile à carreaux'. FENAILLE 1903, dl. 4, p. 387; en CORDEY 1939, nrs 231-232, p. 26.

²⁰ VITTET 2002, p. 371.

²¹ De patronen voor het zitameublement met de *Vier Werelddelen* naar Eisen en Lenfant, eveneens met figuren, kostten bijvoorbeeld 644 *livres* voor acht patronen voor armstoelen en twee voor de zitbank (cf. supra).

²² In deze brief van 17 mei 1756 werden de erelonen besproken die dienden te worden betaald voor een tweede set meubelbekledingen die de markiezin bij de Gobelins bestelde (cf. infra). De waarde van dit tweede ameublement werd gelijkgesteld met de kostprijs van 25 armstoelen. MONDAIN-MONVAL 1918, brief 5, pp. 28-29. Dat de totale kostprijs van de eerste set werd gelijkgesteld met de kostprijs van 24 armstoelen is verdedigbaar. De set bestond behalve uit de vier armstoelen verder uit vier stoelen en twee bergères die mogelijk samen een waarde vertegenwoordigden van zes of acht armstoelen. Verder was er de zitbank die werd gelijkgesteld met de kostprijs van drie armstoelen, en dan waren er de twaalf vleugels van het kamerscherf en de bekleding van het haardscherf die samen misschien een waarde hadden van negen of elf armstoelen. Een rekening van een Gobelins ameublement uit 1779 illustreerde de onderlinge waardeverhoudingen van de verschillende meubelbekledingen. De twaalf armstoelen van dit ameublement kostten 260 *livres* het stuk, de prijs van de twee zitbanken werd gelijkgesteld met de kostprijs van zes armstoelen en bedroeg 1560 *livres*. De zes vleugels van het kamerscherf kostten 220 *livres* het stuk, de bekleding van het haardscherf 200 *livres*. In totaal kostte de set dus 6.200 *livres*. Het betrof hier echter geen bekledingen met figuren, maar met bloemen. Parijs, Arch. Nat., OI 2049, MR, Man. Gob., *Meuble à fleurs et fond de damas cramoisy*, 14 januari 1779.

livres, dus een totaal bedrag van om en bij de 9.600 *livres* zou hebben betaald.²³ Dit lijkt bijna een onmogelijke prijs, maar is reëel. Een bedrijfsnota van de manufacture van Beauvais van 1760 vermeldde de prijs die op dat ogenblik diende betaald te worden voor een armstoel in Gobelin's tapisserie met figuren: *les fauteuils à figure se vendent aux Gobelins 300 livres et n'ont ordinairement que deux figures*.²⁴

De kinderspelen op het kamerscherm doen vermoeden dat dit thema ook werd gebruikt op de zitmeubelen en het haardscherm, maar op basis van de gegevens die hiertoe voorhanden waren, kon dit niet met zekerheid worden gesteld. Een deel van de oplossing werd reeds door Maurice Fenaille aangereikt. Hij vermeldde een ameublement in de collectie van de kunsthandelaar Duveen te Londen, in 1902, dat wellicht mocht geïdentificeerd worden met de set van de markiezin de Pompadour. Zowel de naam van de weverondernemer Neilson, de naam van Boucher als de datum 1753 waren terug te vinden op enkele bekledingen.²⁵ Het ameublement bij Duveen bestond uit een zitbank, zes armstoelen, twee bergères, twee taboeretten en een haardscherm.²⁶ De kunsthandelaar had de set verworven uit de collectie van een zekere Britse familie Gregory.²⁷ Het ameublement zou in Engeland terecht zijn gekomen kort na de Franse Revolutie.²⁸ In 1903 bevonden de meubelen zich in de collectie van Sir George Cooper die in datzelfde jaar een catalogus van zijn kunstcollectie publiceerde. In dit boek werd de set uitvoerig beschreven, en geïdentificeerd met de meubelen van de markiezin van de Pompadour. Jean Vittet toont echter enig voorbehoud bij deze toeschrijving.²⁹ Op 1 december 1966 werd het ameublement bij Christie's in Londen te koop aangeboden. Op dat ogenblik telde de set nog zes armstoelen, twee bergères, een zitbank en een haardscherm.³⁰ De taboeretten waren verdwenen. Op 29 februari 1968 werd het ameublement bij Christie's opnieuw geveild, en sindsdien is de bewaarplaats van de meubelen niet langer gekend.³¹ Ondanks het voorbehoud van Vittet komt het Cooper-ameublement het best in aanmerking om geïdentificeerd te worden met de set van de markiezin.

Alle voorstellingen op de bekledingen in het voormalige Cooper-ameublement tonen kinderen rond de leeftijd van acht à tien jaar die de tijd doorbrengen met plezierige landelijke bezigheden: het eten van vruchten, jagen en vissen, pootje baden, bloemen plukken, dieren voederen of hoeden, tuinieren. Het zijn idyllische taferelen, geplaatst in een pastorale omgeving.³² Ze belichamen een

²³ Het bedrag van de kostprijs van het ameublement werd bekomen door de kostprijs van 24 armstoelen te vermenigvuldigen met 300, de prijs van één armstoel.

²⁴ Parijs, Arch. Nat., OI 2037, MR, Man. Beauv., *Observation sur le prix des fauteuils à figure*. Nota bij de *Etat de fournitures pour le Roy*, gedateerd 11 december 1760.

²⁵ STANDEN 1994, p. 112. Met name de datum en de naam van Neilson waren ingeweven in de wangen van de bergères. FENAILLE 1903, dl. 4, p. 386. De naam van Boucher was terug te vinden op een kussen. STANDEN 1985, vol. I, cat.nr. 59, p. 406. Ook een zitting van één van beide bergères droeg de naam van Boucher. De signatuur 'F. Boucher Pxt' was te zien op de sokkel van een sfinx rechts op het voorplan. FENAILLE 1903, dl. 4, p. 385.

²⁶ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 385. De aard van de zitmeubelen verschilde met die van de markiezin, maar dit hoeft niet noodzakelijk een tegenargument voor de toewijzing te zijn. Ongetwijfeld werden de tapisserieën gedemonteerd en op nieuwe karkassen aangebracht. De oorspronkelijke drie stoelbekledingen uit de inventaris van de markiezin - de vierde stoel ontbrak bij de inventarisatie - werden bij deze operatie misschien verdeeld over twee armstoelen en twee taboeretten.

²⁷ BENNETT-GOLDNEY 1903, p. 23; en STANDEN 1994, p. 112.

²⁸ BENNETT-GOLDNEY 1903, p. 23.

²⁹ VITTE 2002, p. 371. Vittet bevestigde dit nogmaals in een gesprek in januari 2006.

³⁰ STANDEN 1985, dl. I, cat.nr. 59, p. 406.

³¹ STANDEN 1994, p. 113.

³² Zowel de ruggen als de zittingen van het voormalige Cooper-ameublement tonen voorstellingen met kinderen. De zitbank, het haardscherm en de bergères hebben taferelen met meerdere kinderen in een landelijke setting. Op de armstoelen, en ongetwijfeld ook op stoelen, betrof het telkens één kind. De taferelen op het kamerscherm zijn niet gekend. Sommige voorstellingen kregen in de literatuur een titel, hetzij op basis van verwantschap met Bouchers geschilderde oeuvre, hetzij op basis van wat werd afgebeeld. Fenaille gaf een aantal titels, evenals Bennett-Goldney en Standen. In het verdere verloop van de tekst wordt er geopteerd om, met uitzondering van de gekende voorstelling van *La Douce Leçon*, alle voorstellingen in het Nederlands te betitelen. Deze titels gaan terug op de betiteling van genoemde auteurs. Voor een overzicht, zie bijlage XII. *La Douce Leçon* (nr.1): in het midden van de zitbankrug zit een herderinnetje. In haar rechterhand houdt ze een liggend schaap bij een lint, met daar achter een tweede schaap dat wegstijgt. Naast het meisje zit een knaap die zijn rechterarm om haar schouder legt en met de andere arm een fluit bij haar mond houdt. Links van hen zit een hond bij een boomstam. Het achterplan bestaat rechts uit een oever, links uit struikgewas en bomen. Het tafereel wordt afgeboord met een bloemen- en fruitguirlande waarin op regelmatige afstand blauwe strikken zijn geknoopt. *De verrassing* (nr.2): in het midden van de zitting van de zitbank bevindt zich een gezeten paartje, ditmaal in een korenveld. De jongen houdt zijn linkerarm rond de middel van het meisje. Rechts van de kinderen staat een blaffende hond. Hij wordt vergezeld door een knaap die boven de

onbezorgde en onschuldige wereld, een ideaalbeeld gecreëerd in en voor een milieu dat nauwelijks of niet in contact kwam met de rauwe kant van het buitenleven. De idee van de verheerlijking van het onbezorgde plattelandsleven, de oppositie van natuur tegenover cultuur, van het platteland tegenover de stad, was een traditioneel gegeven dat al eeuwenlang in het artistieke discours aanwezig was en onder meer als thema in tapisserie werd verwerkt (cf. supra). In deze plattelandskinderen werd het geactualiseerd.

Mochten de pastorale taferelen nog enigszins herinneren aan de galante scènes van Antoine Watteau uit de eerste decennia van de achttiende eeuw, inhoudelijk sloten ze hier niet meer bij aan. De *fêtes galantes* en de *amusements champêtres* uit de periode van de Régence stonden bol van metaforische betekenissen die vaak waren doorsponnen met een erotische ondertoon. Toch speelde ook in de kinderpatronen van Boucher de oppositie van stad en platteland, waarbij dat laatste werd verheerlijkt omwille van de eerlijkheid en het vertrouwen die er heersten tussen de mensen.³³ Bepaalde vormelementen en motieven uit de *amusements champêtres* werden door Boucher overgenomen in zijn pastorales, maar de voormalige onverbloemde seksuele connotaties werden naar de achtergrond verdrongen, zeker in de kinderscènes.³⁴ De deugdelijke aspecten bleven niettemin aanwezig. Het aanbieden van allerlei zaken, zoals vogeltjes, vissen, bloemen en vruchten zou kunnen refereren naar een pastorale economie die berustte, niet op het inwisselen van goederen

korenaren tevoorschijn komt en het paartje verrast. In zijn linkerhand houdt hij een sikkels. Het achterplan is opnieuw gevuld met bomen en struikgewas. De scène wordt omkaderd door guirlandes van bloemen en fruit. De fond van rug en zitting is in karmozijnrood. *De druiveneters* (nr.3) : op de rug van de eerste bergère zitten een jongen en een meisje tegenover elkaar. Rechtsonder langs de jongen staat een mand met druiven. De knaap brengt zijn linkerhand naar de mond van het meisje. Het meisje leunt aan tegen wat kreupelhout. Het tafereel wordt omboord door bloemen met in het midden links en rechts een blauwe strik. *De baders* (nr.4) : de zitting van de bergère toont twee kinderen bij een fontein. Eén van de kinderen, een herder, zit op een blauwe doek langs de waterkant en steekt zijn voet in een vijvertje. Een tweede kind stapt vanuit het riet aan de waterkant de vijver in, terwijl het met zijn linkerhand de riethalzen opzij duwt. De fontein bestaat uit een sokkel met hierop een putto en een urne, en met links onderaan de sokkel een beeld van een leeuw. Bloemen en vruchten omkaderen het tafereel. De wangen van de bergère zijn gevuld met druiventrossen. De fond van de bekleding is karmozijnrood. *Vissende kinderen* (nr.5): de tweede bergère heeft op de rug als centraal tafereel een meisje dat aan het vissen is. Ze wordt in haar bezigheid opgeschrikt door een jongen die achter haar opduikt en haar een vis toont in zijn rechterhand. Op het middenplan achter de kinderen is een houten schutting of poortje zichtbaar, met daarachter bomen. Bloemen omkaderen de scène. *Jagende kinderen* (nr.6): de zitting van de bergère toont een jachttafereel. Een knaapje op een oever richt zijn geweer op enkele eenden in het riet aan de waterkant. Achter hem staat een meisje bij een bosrand. Net als bij de vorige taferelen boorden bloemen en vruchten de scène af en is de fond karmozijnrood. Beide bergères hebben losse zitkussens. De vastgenagelde strook tapisserie onder het kussen, vooraan het zitraam, toont centraal een strik en enkele bloeiende twijgen. De tapisserie wangen onder de armleggers tonen bloemen. *Het meisje met een liedboek* (nr.7): De eerste armstoel toont op de rug een gezeten herderinnetje in een roze jurk. Met haar rechterhand slaat ze de maat, op haar schoot ligt een opengeslagen partituur. *Het meisje dat een bloemenkrans vlecht* (nr.8): Een meisje in een roze en gele jurk, neerzittend bij een bosrand, vormt het onderwerp van de zitting. Zij vlecht een bloemenguirlande. Een mand met bloemen staat links van haar. *De kleine visser* (nr.9): op de rug van de tweede armstoel zit een vissertje aan de waterkant, hij haalt net een vis binnen. *De kleine druivenplukker* (nr.10): een knaap rustend op een stok omwonden met wijngaardbladeren, is het motief voor de zitting. Links van hem staat een stenen vaas op een sokkel, rechts een mand met druiven. *Het meisje met de bloemenmand* (nr.11): De rug van de derde armstoel toont een blootsvoets meisje met witte hoofddoek in een witte jurk, met aan haar linkerarm een mand gevuld met bloemen. *De kleine vogelaarster* (nr.12): Het motief op de zitting is een meisje, eveneens blootsvoets, die een vogelkooitje vastknoot aan een stok. Rechts achter haar is een vogelval opgesteld. *De knaap die musette speelt voor zijn hond* (nr.13): een knaap die musette speelt, vormt het centrale motief op de rug van de vierde armstoel. Links voor hem danst een hondje op de achterpoten. *Het herderinnetje met de vruchtenmand* (nr.14): op de zitting bevindt zich een meisje in een witte schort die is gevuld met vruchten. Ze nadert een beekje en lijkt op het punt te staan die over te steken. *De kleine musettespeler* (nr.15): een tweede musettespeler, gekleed in een mauve jas, blauwe broek en een strooien hoed, vult de rug van de vijfde armstoel. *Het meisje dat kippen voedert* (nr.16): een meisje dat enkele kippen voedert, is het motief op de zitting van deze armstoel. *De kleine herderin* (nr.17): De zesde armstoel tenslotte toont op de rug een rustende herderin, haar hoofd gestut op haar rechterhand. Rechts van haar staat en ligt een schaap. *De vogeldrager* (nr.18): Een lopende jongen met in elke hand een vogeltje is het motief op de zitting. *Kinderen die zich warmen bij een vuur* (nr.19): een jongen en een meisje gezeten bij een vuurtje vormen de centrale voorstelling op het haardscherm. De rechterarm van het knaapje ligt in de schoot van het meisje. Rechts van de jongen ligt een herderstaf. Een guirlande van bloemen met links en rechts in het midden een strik boordt het tafereel af. Tussen de bloemen bevinden zich rozen, pioenen, viooltjes, nachtwinde, tulpen, sneeuwbalbloemen, papavers en anemonen.

³³ SCOTT 1995, p. 155.

³⁴ Het vangen van vogels werd in *Het spreekwennest* van Antoine Watteau nog geassocieerd met verleiding en flirt. In het heen en weer bewegen bij het schommelen in *De Schommel* werd de link gelegd met vrijen en sommige attributen zoals een doedelzak verwezen openlijk naar de mannelijke genitaliën. SCOTT 1995, p. 155.

voor geld, maar op het geven van geschenken en het plichtsbewust uitvoeren van taken volgens ieders plaats in de groep.³⁵

Vele van François Bouchers schilderijen met pastorale taferelen refereerden rechtstreeks naar de eigentijdse literatuur. De oude praktijk om voor tapisserieën thema's aan de literatuur te ontlelen wijzigde dus niet. In Bouchers eerste tapisserieontwerpen voor de manufacture van Beauvais, *Les Fêtes italiennes*, werden in het wandtapijt met *L'Opérateur* et *La Curiosité*, bijvoorbeeld twee scènes uitgebeeld uit Panards en Favarts *La Foire de Bezons*.³⁶ Ook Bouchers eerste wandtapijtpatronen voor de Gobelins uit 1749, *Les Fêtes Vénitiennes* en *Les Fêtes de Thalie* (cf. supra), situeerden zich in de sfeer van het literaire discours en waren gebaseerd op gelijknamige balletten.³⁷ Voor de bekledingen met de pastorale kinderen was dit niet anders. Sommige kinderen kunnen worden geïdentificeerd als Babet, Lisette en Corydon. Dit zijn personages uit een pantomime van Charles Simon Favart, getiteld *Les Vendanges de Tempé* of *La Vallée de Montmorency*.³⁸ De balletpantomime werd voor het eerst opgevoerd in 1745. In de zesde scène gaf een herder druiven aan Lisette.³⁹ Deze scène werd door Boucher geschilderd in 1749 en kreeg de titel *Pensent-ils au Raisins ?*.⁴⁰ In het schilderij geeft een adolescent druiven aan zijn vriendin. Dit doek vormde duidelijk de inspiratie voor het patroon met de kleine herdersjongen en het herderinnetje dat werd gebruikt voor de rugbekleding van één van de bergères, *De druiveneters* (afb. 92). Ook *La Douce Leçon*, of het tafereel met de herdersjongen die het herderinnetje fluit leert spelen, is een scène uit dit ballet: *Lisette lui prend le flageolet dont elle veut jouter, mais elle n'y réussit pas. Le Berger touche le flageolet pendant qu'elle souffle dedans*.⁴¹ De voorstelling met de jongen met de vogeltjes in beide handen, *De vogeldrager*, wordt geïdentificeerd als Corydon (afb. 93); die met een meisje met de vogelkooi onder de arm wordt vereenzelvigd met Babet.⁴² De voorstelling met het meisje dat het vogelkooitje ophangt, *De kleine vogelaarster*, is Lisette, namelijk in de vijfde scène: *Lisette triomphante attache sa cage aux arbres, après avoir vu Babet jeter la sienne de dépit* (afb. 94).⁴³ De verheerlijking van het buitenleven met de oppositie natuur/cultuur of buitenlui/hovelingen was in het werk van Favart herhaaldelijk als literaire topos terug te vinden. Dit is onder meer duidelijk in zijn *Ninette à la cour* uit 1756, waarbij een hoveling een oprecht herderinnetje tracht te verleiden, en de deugd van het buitenmeisje in fel contrast staat met de perfide hofjonker.⁴⁴

Op het ogenblik dat de markiezin de meubelbekledingen met de kinderen bestelde, was het thema van de oprechte landman dus bijzonder actueel in het cultureel-maatschappelijke discours. Deze oprechtheid en zuiverheid werden bovendien versterkt door het gebruik van het kindmotief. Het kindmotief werd reeds gebruikt op Gobelins meubeltapisserieën uit de eerste helft van de achttiende eeuw, maar met de meubeltapisserieën voor de markiezin de Pompadour dook het voor de eerste maal op als een zelfstandig thema. De putto op de rug van de zitbank van *Don Quichotte* fungeerde in de eerste plaats als drager van de attributen van de Spaanse edelman, en werd niet zozeer als kind *an sich* weergegeven. De kleine Bacchus op de *canapé des arabesques de Rafael* was een allegorie (cf. supra). Midden de achttiende eeuw werd het kind op zich populair als motief. Dit hield verband met een maatschappelijke evolutie. De houding van volwassenen ten opzichte van kinderen veranderde. Die evolutie kwam reeds op gang in de zeventiende eeuw, en bereikte een

³⁵ SCOTT 1995, p. 155.

³⁶ SCOTT 1995, p. 161. Voor een studie van deze wandtapijten zie verder STANDEN 1978; SHOOLMAN SLATKIN 1978; en STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 78, pp. 507-533.

³⁷ PARIJS 1986, p. 32.

³⁸ Favart was een gunsteling van de markiezin de Pompadour. Haar keuze om thema's uit deze balletpantomime op tapisserie meubelbekledingen te laten weven was weloverwogen.

³⁹ SCOTT 1995, p. 162.

⁴⁰ Dit schilderij bevindt zich vandaag de dag in de *Wallace Collection* in Londen. Het vormt de pendant van een ander schilderij met Lisette en Babet, nu eveneens in de *Wallace Collection*. Beide doeken werden door Boucher geschilderd in opdracht van Trudaine de Montigny voor zijn kasteel in Montigny-Lencoup. SCOTT 1995, p. 162.

⁴¹ STANDEN 1994, voetnoot 64.

⁴² STANDEN 1994, p. 116. Dit motief was niet terug te vinden in het *Cooper*-ameublement, maar maakte mogelijk oorspronkelijk wel deel uit van het ameublement van de markiezin. Vier bekledingen, hetzij voor ruggen of zittingen van armstoelen of stoelen, ontbraken immers in het *Cooper*-ameublement.

⁴³ STANDEN 1994, p. 120.

⁴⁴ SCOTT 1995, p. 161.

hoogtepunt in het werk van Jean-Jacques Rousseau in het midden van de achttiende eeuw. Zijn ideeën rond de opvoeding, neergeschreven in *Emile*, uitgegeven in 1762, hadden grote invloed op de manier waarop sindsdien met kinderen werd omgegaan.⁴⁵ De jaren voorafgaand aan de publicatie vormden de voedingsbodem voor Rousseaus denkbeelden. In de eerste decennia van de achttiende eeuw vertaalde de toenemende interesse in het kind zich reeds in de schilderkunst. Zo schilderde Antoine Watteau circa 1719 een doek met vier gekostumeerde kinderen in een landschap getiteld *Heureux Age! Age d'or!*, een ode aan de gelukkige, onbezorgde kindertijd.⁴⁶ De associatie van de kindertijd met onschuld was expliciet aanwezig door een vers bij de gravure die François Antoine Aveline maakte van Bouchers motief *De knaap die musette speelt voor zijn hond*.⁴⁷

Bouchers motief van het plattelandskind werd niet als eerste gebruikt op meubeltapisserieën, maar voor vrijstaande beeldjes in Vincennes biscuit, namelijk vanaf 1748.⁴⁸ Ongeveer gelijktijdig worden sommige van deze kinderen ook teruggevonden op beschilderde porseleinen ontbijtserviezen en beeldjes.⁴⁹ Een inventarislijst van de koninklijke porseleinmanufactuur uit 1752 bevatte tekeningen van dertien afzonderlijke kinderen en van drie kindergroepen uitgevoerd door François Boucher. Eén van de tekeningen is bewaard en werd aan de achterkant door de kunstenaar gesignd en gedateerd in 1749.⁵⁰ In dezelfde periode ontstond ook een reeks beschilderde muurpanelen met kinderen die aan Boucher zouden kunnen worden toegeschreven, bestemd zouden zijn geweest voor de markiezin de Pompadour, en zouden dateren van omstreeks 1752.⁵¹ Enkele voorstellingen op de Gobelins bekledingen zijn eveneens terug te vinden op deze panelen: *De kleine danseres*, *Het meisje met een liedboek*, *Het meisje dat een bloemenkrans vlecht*, *De druiveneters*, *De baders*, *De vissende kinderen* en *De jagende kinderen*.⁵²

Niettegenstaande het uitdrukkelijke verbod op reproductie vanwege de markiezin werden er nog verschillende andere tapisserie meubelbekledingen met plattelandskinderen geweven naar de patronen van François Boucher.⁵³ Het blijft raadselachtig wat er met de patronen gebeurde, nadat ze na gebruik door Neilson moesten worden teruggegeven. In de brief van 8 mei 1752 sprak De Marigny de uitdrukkelijke wens uit om de patronen na gebruik terug te bezorgen aan zijn zuster.⁵⁴ In de daaropvolgende brief van 28 mei werd er echter gezegd dat de acht armstoelpatronen waren teruggegeven aan Boucher, terwijl de acht patronen van de stoelen en de vier patronen van de bergères zouden worden bezorgd aan een zekere heer Sure.⁵⁵

Bewaarde meubelbekledingen in verscheidene openbare en privé-collecties tonen alle, met uitzondering van de zitbanken en een enkel haardscherm, afzonderlijke kinderen.⁵⁶ Dit motief werd bij het Pompadour ameublement onder meer gebruikt op de zittingen en de ruggen van de armstoelen, dus op de patronen die volgens de brief van 28 mei terug aan Boucher werden bezorgd. Van de groepen met twee kinderen, die in het Pompadour ameublement op de bergères, het haardscherm en mogelijk op het kamerscherm werden gebruikt, zijn de bergèrebekledingen uit de voormalige Cooper collectie, en een haardscherm in de *Residenz* in München (afb. 95), tot hiertoe de enige gekende voorbeelden.

⁴⁵ STANDEN 1994, p. 126.

⁴⁶ STANDEN 1994, pp. 126-127.

⁴⁷ 'Qu'heureux est l'age d'Innocence ! Cet Enfant comble ses desirs : Des Soins, des Soucis l'Innocence, Nous fait gouter les vrais plaisirs'. STANDEN 1994, p. 118.

⁴⁸ STANDEN 1994, p. 12. De modellen voor deze beeldjes worden toegeschreven aan de beeldhouwer Blondeau.

⁴⁹ Zie hiervoor PREAUD & D'ALBIS 1990.

⁵⁰ STANDEN 1994, p. 113.

⁵¹ STANDEN 1994, p. 120. De panelen worden bewaard in de *Frick Collection* te New York en zijn afgebeeld in DAVIDSON 1990.

⁵² Zie ook bijlage XII.

⁵³ Voor een overzicht van de bewaarde bekledingen met plattelandskinderen, zie STANDEN 1994.

⁵⁴ '... et qu'à l'avenir, il les (de patronen) luy (de markiezin) remette toute de suite ...'. Parijs, *Arch. Nat.*, OI 2042, *Maison du Roi*, brief van 8 mei 1752.

⁵⁵ Mogelijk is dit iemand uit de persoonlijke entourage van de markiezin.

⁵⁶ Meubeltapisserieën met plattelandskinderen worden onder meer bewaard in het *Metropolitan Museum of Art* te New York, het *Rijksmuseum* in Amsterdam, het *Philadelphia Museum of Art*, het *Detroit Institute of Arts*, *The Fine Arts Museums of San Francisco*, *The Victoria and Albert Museum*, Londen.

De brief van 17 mei 1756 vermeldde dat de markiezin voor de helft van de patronen had betaald, al is niet duidelijk voor welke helft. Hierop bezat zij dus het volledige eigendomsrecht. Na haar dood in 1764 weerhield niets Neilson er nog van om de patronen opnieuw te weven. In de boedelinventaris van de markiezin werden geen tapijtpatronen opgetekend. Het is niet uitgesloten dat een deel van de patronen zich op dat ogenblik nog steeds bij Boucher bevond.⁵⁷

Nog één ensemble met plattelandskinderen is bewaard in situ. Het ameublement bestaat uit acht armstoelen en een zitbank en werd geweven in opdracht van Robert Child, een Britse bankier, voor diens landhuis *Osterley Park*, in Middlesex, bij Londen. Het zitameublement werd besteld omstreeks 1772-1775 en werd vervaardigd in het atelier van Jacques Neilson.⁵⁸ Volgende onderwerpen werden op de ruggen van de armstoelen geweven: *De vogeldrager*, *De kleine visser*, *De kleine vogelaar*, *De kleine druivenplukker*, *Het meisje met de vogelkooi*, *De kleine herderin*, *De kleine tuinierster* (afb. 96) en *De kleine vogelaarster*. De zitbankrug toont *De knaap die de hand van een meisje kust*, gecombineerd met *Het meisje dat een bloemenkrans vlecht*.⁵⁹ De *alentours* bestaat niet uit een guirlande van bloemen, maar is samengesteld uit een fijne geprofileerde goudkleurige sierlijst waarop bovenaan een kleine bloemenguirlande ligt die bij de armstoelen langsheen het medaillon naar beneden loopt en op de zitbank aan de sierlijst is opgehangen. Op de zittingen worden boeketten weergegeven op een karmozijnrode ondergrond die een damastweefsel met grote bloemen imiteert. Het tafereel op de zitbankrug wordt langs weerszijde geflankeerd door twee gestrikte boeketten. De bloemencomposities werden ontworpen door Maurice Jacques en Louis Tessier (cf. infra). De meubelbekledingen dienden te assorteren bij een wandtapijtserie met de *Amours des Dieux* die voor Robert Child werd geweven in de Gobelins vanaf 1772.⁶⁰ Inhoudelijk horen de plattelandskinderen echter niet tot deze reeks. Enkel de karmozijnrode damasten achtergrond en de boeketten hebben de meubelbekledingen gemeenschappelijk met de wandtapijten.⁶¹

Een uitgebreid ameublement met twaalf armstoelen, een zitbank en een haardscherf bevindt zich in de *Residenz* in München.⁶² Elf armstoelen, de zitbank en het haardscherf tonen plattelandskinderen naar ontwerpen van Boucher.⁶³ De onderwerpen op de armstoelruggen zijn: *De kleine visser*, *Het herderinnetje met de vruchtenmand*, *De knaap die musette speelt voor zijn hond*, *De kleine musettespeler*, *De kleine druivenplukker*, *Het meisje met een liedboek*, *De kleine vogelaarster*, *Het botermeisje*, *Het meisje dat vruchten draagt*, *Het meisje met de bloemenmand*, *De vogeldrager*. Het tafereel

⁵⁷ Fenaille wees erop dat bij Bouchers dood in diens atelier patronen met kinderen werden aangetroffen, en dat die met de toestemming van de directeur van de *Bâtiments* naar de manufacture van de Gobelins werden overgebracht. Een inventaris van de patronen in de Gobelins uit 1792 bevatte 31 kleine patronen met kinderen naar François Boucher, zowel originelen als kopieën. FENAILLE 1903, dl. 4, p. 405. Het betrof echter niet enkel patronen met plattelandskinderen. Boucher vervaardigde nog andere patronen voor meubeltapisserieën met kinderen en met putti (cf. infra). In 1903 bevonden zich in de Gobelins nog vijf patronen met plattelandskinderen: *Het kleine meisje met de vogelkooi*, *De kleine tuinierster*, *De kleine danseres*, *De kleine visser* en *De kleine vogelaarster*. FENAILLE 1903, dl. 4, p. 405. Deze vijf patronen worden vandaag bewaard in de *Mobilier national*. Ze zijn uitgevoerd in olieverf op doek. De inventarisnummers zijn Gob. 32-36.

⁵⁸ HARRIS 1962, p. 103. Een klein kamerscherm vervolledigt de set. Op een karmozijnrode damasten fond werd centraal een medaillon weergegeven met hierin een naakte putto. Een verwante putto werd ook gebruikt op een passtuk voor de wand. Ook deze putti werden geweven naar ontwerpen van François Boucher (cf. infra).

⁵⁹ Een knaap en een herderinnetje zitten bij een stenen vaas op een sokkel. De jongen kust de linkerhand van het meisje. Rechts achter de sokkel lopen enkele schapen. Links in het struikgewas loert een andere jongen naar het paar. Uiterst links in de compositie zit een tweede meisje dat een bloemenkroon maakt, bij haar staat een schaap. De scène met de handkussende knaap komt niet voor in de bekledingen van het *Cooper*-ameublement.

⁶⁰ STANDEN 1994, p. 113.

⁶¹ De vergulde beukenhouten meubelkarkassen werden wellicht omstreeks 1776 aangekocht bij en uitgevoerd naar ontwerpen van de Engelse stoffeerder John Linnell. BEARD 1997, pp. 213, 250, afbn. 330, 331, 332.

⁶² Inventarisnummers Res. Mü. M 44 tot M 57. Zie HOJER & OTTOMEYER 1995, cat.nr. 41, pp. 175-179. De meubelkarkassen zijn eigentijds, maar zouden niet oorspronkelijk bedoeld zijn geweest voor de tapisserieën. HOJER & OTTOMEYER 1995, cat.nr. 41, p. 175.

⁶³ De twaalfde armstoel heeft als onderwerp een knaapje dat de schilderkunst uitbeeldt (cf. infra). In 1973 bevonden zich bij de kunsthandelaar Newhouse te New York twee schilderijtjes die aan Jean-Baptiste Le Prince (1734-1781) werden toegeschreven, maar van Boucher zijn. Mogelijk zijn het kopieën. Het betreft een schilderijtje met de voorstelling van *Het botermeisje* en *Het meisje dat kippen voedert*. Beide thema's werden in tapisserie vertaald. Zie hiervoor STANDEN 1994, afbn. 15, 16 en 20. De afmetingen van beide doeken bedragen 28 bij 32 inches, ongeveer 71 bij 81 centimeter, de kader meegerekend. Mogelijk waren het twee patronen voor Gobelins meubelbekledingen. Zie advertentie van *Newhouse Galleries* in: *Connoisseur*, 182, (1973), z.p.

op de zitbankrug is *La Douce Leçon*. Het haardscherm toont *Kinderen die zich warmen aan een vuur*. In tegenstelling tot de set in *Osterley Park* werden de taferelen nog wel met een boord van bloemen en fruit omkaderd en weergegeven tegen een effen bruinroze achtergrond. De bloemenboord is nu echter ovaal en werd zodoende aangepast aan de nieuwe vorm voor rugleuning die sinds kort gebruikelijk was. De zittingen van de zitbank en de armstoelen hebben als onderwerp diervoorstellingen en fabels naar ontwerpen van Jean-Baptiste Oudry (cf. infra). In een inventaris van de *Residenz* uit 1815 is het ameublement aanwezig, maar het werd niet voor dit paleis geweven. Hoogstwaarschijnlijk behoorden de tapisserieën voordien toe aan Christian IV hertog von Zweibrücken en waren ze bedoeld voor diens Parijse huis, het *Hôtel de Deux-Ponts*. De hertog verwierf deze woning in 1767. De stoelbekledingen werden mogelijk aangekocht om te assorteren met een vierdelige wandtapijtreeks met *Rinaldo en Armida* naar ontwerpen van Charles-Antoine Coypel, die circa 1762-1767 voor de hertog werd geweven in het atelier van Neilson.⁶⁴ Of ze gelijktijdig met de wandtapijten werden besteld, is niet duidelijk. In 1776 overleed de hertog, een mogelijke datum *ante quem* voor het weven van de bekledingen.

Een set van zes armstoelen met plattelandskinderen wordt bewaard in het Rijksmuseum te Amsterdam.⁶⁵ De afgebeelde voorstellingen zijn *De kleine druivenplukker*, *De kleine musettespeler*, *De vogeldrager*, *De kleine danseres*, *De kleine vogelaarster*, *Het meisje met de bloemenmand*. Net als in de meubelen te München en het *Cooper*-ameublement werden de kinderen weergegeven in een boord van bloemen. Opnieuw is de *alentours* ovaal, en verschilt in deze met die van de armstoelen in de *Cooper*-set. Ook werden dieren en fabels als motief gebruikt voor de zittingen. Deze combinatie van de plattelandskinderen met diervoorstellingen en dierfabels was mogelijk een idee van Jacques Neilson en had misschien voor een deel te maken met het drukken van de kostprijs van de bekledingen die werden geweven voor de private cliëntèle. Misschien was het ook een creatieve oplossing om het aantal modellen voor rugbekledingen uit te breiden. Het staat vast dat voor de zitmeubelen in de oorspronkelijke set, geweven voor de markiezin de Pompadour, uitsluitend taferelen met kinderen werden gebruikt.

Patronen met voorstellingen van De Kunsten

Behalve het ameublement met de plattelandskinderen bezat de markiezin de Pompadour volgens haar boedelinventaris nog een tweede ameublement dat was bekleed met Gobelins tapisserie. De omschrijving luidde als volgt: *Deux canapés à trois places et six chaises à bois doré, garnis de crin, couvert de tapisserie des Gobelins, représentant les Arts et autres sujets, avec leurs housses de toile grise, et un écran, aussy à bois doré, garni de sa feuille de tapisserie des Gobelins*.⁶⁶ Hoewel deze omschrijving informatie verschaft omtrent het aantal en de aard van de meubelen, de productieplaats van de tapisserieën en een deel van hun onderwerpen, bleven er tot voor kort nog verscheidene vragen onopgelost. Het thema van sommige meubelbekledingen werd wel vermeld, maar wat juist werd voorgesteld, kan uit de omschrijving niet worden afgeleid. Evenmin werd de auteur van de ontwerpen genoemd. Jean Vittet wierp echter een nieuw licht op de zaak. Uit Vittets recente onderzoek bleek dat de markiezin, twee ameublementen bezat met voorstellingen van *De Kunsten*, beide geweven naar patronen van Boucher. Bij de eerste groep worden *De Kunsten* uitgebeeld door naakte putti. Bij de tweede groep betreft het geklede kinderen met de leeftijd van acht à tien jaar.

Enkele meubeltapisserieën met putti die *De Kunsten* voorstellen, zijn bewaard gebleven, evenals vier patronen. De patronen bevinden zich in de *Mobilier National* te Parijs en tonen elk twee putti die respectievelijk *Muziek*, *Beeldhouwkunst*, *Architectuur* en *Tekenkunst* uitbeelden.⁶⁷ Vijf armstoelruggen met putti bevinden zich in de *Huntington Collection*, San Marino, Californië. Ze maken

⁶⁴ HOJER & OTTOMEYER 1995, cat.nr. 41, p. 175, en voetnoot 3.

⁶⁵ Inventarisnummers BK-16657-A tot F. Een uitgebreide en grondige catalogusnotitie is terug te vinden in HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, cat.nr. 121, pp. 397-405. De karkassen zijn niet oorspronkelijk, maar dateren wellicht van omstreeks 1935.

⁶⁶ 'Twee driezit zitbanken en zes stoelen in verguld hout, opgemaakt met paardenhaar, bekleed met Gobelins tapisserie, die *De Kunsten* en andere onderwerpen voorstellen, met hun hoezen in grijs linnen, en een haardscherm, ook in verguld hout, bekleed met Gobelins tapisserie', CORDEY 1939, nr. 1907, p. 154.

⁶⁷ De patronen hebben de inventarisnummers Gob. 37 tot 41.

deel uit van een set van tien armstoelen en twee zitbanken.⁶⁸ De putti op de armstoelruggen verbeelden *Muziek, Architectuur, Tekenkunst, Poëzie* en *Astronomie*. De rugbekledingen met *Muziek, Architectuur* en *Tekenkunst* zijn volledig identiek met de bewaarde patronen in de *Mobilier National* (afb. 97)⁶⁹ De zitbankruggen tonen putti wiens bezigheden inhoudelijk los staan van *De Kunsten*. Op de ene zitbank bevinden zich vijf putti in de wolken. Eén ervan schiet pijlen naar een roos. De anderen kijken toe. Deze voorstelling is bekend als *Le But* (afb. 98). Het patroon ervan wordt bewaard in de *Mobilier national*.⁷⁰ Op de tweede zitbankrug zitten twee putti bij een fontein, een derde putto houdt een bloemenkrans op.⁷¹

Bouchers motief van putti die *De Kunsten* voorstellen, is concreet aanwijsbaar vanaf 1753 toen het voor het eerst werd aangewend op beschilderde porseleinen eetserviezen in de manufactuur van Vincennes.⁷² Maar reeds in december 1751 zag de politie-inspecteur Meusnier de patronen voor dit *second meuble destiné pour Madame la marquise, lequel n'est point encore commencé. Les desseins représentent les différents arts cultivés par de jeunes enfans nuds*.⁷³ Het ameublement met de putti was bestemd voor het kasteel van Crécy. Op 2 mei 1755 schreef directeur Garnier d'Isle aan De Marigny dat acht armstoelen en een haardscherm voor de markiezin voor de helft klaar waren en rond het jaareinde zouden worden voltooid. De afmetingen voor de twee bijhorende zitbanken werden pas op 1 mei aan Garnier d'Isle meegedeeld, en zouden veertien voet, ofwel 455 centimeter hebben bedragen. De getouwen werden onmiddellijk in gereed gebracht en de zitbanken zouden worden geleverd bij het begin van het volgende jaar.⁷⁴ Op 16 februari 1756 schreef de opvolger van Garnier d'Isle, Soufflot, aan De Marigny dat de meubelbekledingen bij het einde van de maand april zouden worden bezorgd.⁷⁵ In tegenstelling tot de set met de plattelandskinderen betaalde de markiezin ditmaal niet voor de patronen. Uit een brief van Soufflot aan De Marigny van 17 mei 1756 bleek dat Neilson opdraaide voor de kosten van zowel de centrale voorstellingen als de *alentours*. Er was sprake van 22 patronen, de boorden niet meegerekend.⁷⁶ Noch de aard van de voorstellingen, noch die van de *alentours*, werden in de brief vermeld. Ditmaal was er geen verbod vanwege de markiezin op reproductie voor privé-klanten. De kostprijs van het ameublement werd evenredig geacht aan de kostprijs van 25 armstoelen, de prijs van een armstoel werd vastgelegd op 300 livres per stuk, plus een honorarium van 100 livres.⁷⁷ Dit zitameublement met putti assorteerde moeiteloos met de wandtapijten met *Le Lever du Soleil* en *Le Coucher du Soleil* die tussen 1752 en 1754 voor de

⁶⁸ Tot 1892 behoorde de set tot de collectie van Madame d'Yvon. In dat jaar werd ze uit haar nalatenschap te koop aangeboden op een veiling bij Drouot op 30 mei en 4 juni. FENAILLE 1903, dl. 4, p. 384. Het ameublement werd er aangekocht door een zekere Gauchard. In 1909 kwam het ameublement terecht in de *Huntington*-collectie. WARK 1961, pp. 71-72. Op dat ogenblik werden ze opnieuw opgemaakt. Bij de afname van de tapijserieën werden op één van de bekledingen de naam 'Neilson' en de datum 1779 teruggevonden. WARK 1961, p. 72. Momenteel is niet meer geweten op welke bekleding naam en datum werden ingeweven. De datum en de signatuur zouden authentiek kunnen zijn. In een productiestaat van Neilsons atelier voor het jaar 1783 werd een *meuble à figure* opgenomen. De totale oppervlakte van het weefsel bedroeg slechts 19 en 3/16 bâtons, en had een waarde van 61 livres. Parijs, Arch. Nat., Maison du roi, OI 2050, *Mémoire des ouvrages de tapisserie en basse lisse faits dans les ateliers et sous la conduite du Sr. Neilson, 1783*. De aard van de figuren werd echter niet vermeld. Mogelijk betrof het een deel van een armstoelbekleding met figuren naar Boucher.

⁶⁹ Van het patroon met *Beeldhouwkunst* is geen geweven voorbeeld gekend.

⁷⁰ Het inventarisnummer is Gob. 25.

⁷¹ De *Mobilier national* bezit nog twee andere patronen die tot dezelfde reeks behoren. Het ene kreeg de titel *Putto die zijn fakkel aansteekt*, het andere *Putto die zijn pijlen verbrandt*. Ze hebben de inventarisnummers Gob. 30 en Gob. 31. In juni 1993 werd bij Drouot te Parijs een tapijserie geveild met de voorstelling van twee putti gedragen door wolken. In elke hand dragen ze een fakkel. Links vliegen twee duiven, rechts duikt een adelaar op in de wolken. De putti zouden personificaties zijn van *Mercurius* en *Jupiter*. Zie de veilingcatalogus Hôtel Drouot 4 juni 1993, nr. 221. De tapijserie was rechts in de benedenhoek gesigneerd 'Neilson'. De voorstelling gaat onmiskenbaar terug op Bouchers oeuvre, en maakte mogelijk ook deel uit van een grotere groep patronen met allegorieën uitgebeeld door putti. Het patroon voor deze tapijserie werd in mei 2006 te koop aangeboden in Galerie Artesepia te Parijs. Zie *Marché de l'Art*, in: *Le Figaro Magazine*, 1334, (20 mei 2006), p. 116.

⁷² In het Louvre wordt een plateau van een *déjeuner* bewaard, gedateerd 1753, met centraal de voorstelling van twee putti die *Poëzie* uitbeelden (inv. TH 1231). PARIJS 1986, p. 366. Het motief op zich bestond reeds voordien. In de *lunettes* van het plafond van de *Petite Galerie* in Versailles schilderde Pierre Mignard (1612-1695) in 1686 reeds putti die de *Kunsten* uitbeeldden. STANDEN 1994, p. 126.

⁷³ VITTET 2002, p. 372.

⁷⁴ Parijs, Arch. Nat., OI 2043, MR, Man. Gob., brief van 2 mei 1755; en STANDEN 1992, p. 27.

⁷⁵ STANDEN 1992, p. 27.

⁷⁶ MONDAIN-MONVAL 1918, brief 5, p. 29.

⁷⁷ MONDAIN-MONVAL 1918, brief 5, pp. 28-29.

markiezin naar patronen van François Boucher in de Gobelins werden geweven.⁷⁸ In beide wandtapijten zijn er meerdere putti, en vormen wolkenformaties een belangrijk motief. In 1763 liet de markiezin twee nieuwe wandtapijten weven: *Les Génies des Arts* naar een patroon van Boucher en *Les Génies des Sciences* naar Noël Hallé (1711-1781),⁷⁹ evenals een aantal passtukken met putti naar patronen van François Boucher, Carle Van Loo (1705-1765) en Joseph Vien (1716-1809).⁸⁰ Niet alleen inhoudelijk maar deels ook compositorisch is het wandtapijtpatroon van Boucher verwant aan de bewaarde meubelpatronen en -bekledingen. Sommige van de putti worden er bijvoorbeeld ook gedragen door wolken en het geheel heeft dezelfde wervelende dynamiek.

Bewaarde patronen met geklede kinderen die *De Kunsten* uitbeelden zijn niet bekend, maar wel enkele meubelbekledingen. Een deel ervan wordt aangetroffen op vijf armstoelen in het ameublement in de *Huntington Collection* (cf. supra). Het betreft telkens één kind dat één kunst beoefent. Ze beelden respectievelijk *Schilderkunst*, *Beeldhouwkunst*, *Architectuur*, *Muziek* en *Poëzie* uit (afb. 99). Een ander voorbeeld van *Schilderkunst* is terug te vinden op de rugbekleding van één van de twaalf armstoelen in de *Residenz* te München (cf. supra). In het *Fine Arts Museum of San Francisco* worden drie armstoelbekledingen bewaard met voorstellingen van *Komedie*, *Architectuur* en *Poëzie*. De compositieschema's en de kinderen zijn zo goed als identiek met de gelijkaardige voorstellingen op de beschilderde muurpanelen in de *Frick Collection* (cf. supra). De armstoelen in San Francisco en München hebben een *alentours* met gestrikte bloemen- en fruitguirlandes.

In 1753 toonde Carle Van Loo op het salon vier schilderijen met voorstellingen van kinderen gekleed à l'espagnole die *Schilderkunst*, *Beeldhouwkunst*, *Architectuur* en *Muziek* uitbeeldden. De doeken waren een opdracht van de markiezin de Pompadour, bestemd voor het kasteel van Bellevue.⁸¹ Omstreeks dezelfde tijd ontstonden mogelijk ook de panelen nu bewaard in de *Frick Collection*, die zouden bestemd zijn geweest voor het kasteel van Crécy met onder meer voorstellingen van *De Kunsten*. Tot hiertoe zijn er enkel voorstellingen gekend waarop afzonderlijke geklede kinderen te zien zijn die *De Kunsten* uitbeelden. Voorstellingen met grotere groepen geklede kinderen die eventueel voor de zitbanken konden worden gebruikt, zijn niet gekend.⁸² In het salon van het kasteel van Menars waarin dit tweede ameublement met *De Kunsten* stond opgesteld, hingen vier wandtapijten uit een reeks met *Enfants jardiniers*. Deze wandtapijtserie was sinds 1761 in het bezit van de markiezin, en toonde geklede tuinierende kinderen.⁸³ Een ameublement met andere geklede kinderen, zou hiermee kunnen assorteren. Tevens uit 1761 dateert een schilderij van Boucher in het *Musée d'Art et d'Histoire* te Genève met een identieke voorstelling van *Architectuur*.⁸⁴ In tegenstelling tot het eerste ameublement met de putti, figureerde dit tweede ameublement met de geklede

⁷⁸ Voor een bespreking van deze wandtapijten, zie STANDEN 1992, pp. 19-21.

⁷⁹ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 195. In 1992 bevond het wandtapijt met *Les Génies de Arts* zich in de collectie van het echtpaar J.C. Griffin, Grosse Pointe Farme, Michigan. STANDEN 1992, p. 23. Vandaag bevindt dit wandtapijt zich in *The Detroit Institute of Arts*. VITTET 2002, p. 370. In de boedelinventaris van de markiezin waren beide wandtapijten aanwezig, maar de markiezin heeft de voltooide wandtapijten waarschijnlijk nooit gezien. Ze werden pas na haar dood door Neilson naar haar Parijse hôtel gebracht. STANDEN 1992, p. 23. Enkele jaren voordien, in 1756-1757, schilderde François Boucher zeven bovendeurstukken met voorstellingen van *De Kunsten* voor het kasteel van Adam graaf Gottlob von Moltke te Kopenhagen, het latere Amalienborg. PARIJS 1986, p. 37. De bovendeurstukken bevinden zich nog steeds in situ in het kasteel Amalienborg. Ze stellen *Beeldhouwkunst*, *Schilderkunst*, *Architectuur*, *Poëzie*, *Geografie* en *Astronomie* voor. Ook hier werden putti gebruikt, gedragen door wolken, maar compositorisch leunen ze minder sterk aan bij de meubelpatronen dan het patroon voor het wandtapijt.

⁸⁰ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 222; STANDEN 1992, p. 21; VITTET 2002, p. 370. In het *Musée des Beaux-Arts* van Angers worden beide tapijtpatronen bewaard. Ze tonen meerdere putti die respectievelijk *Beeldhouwkunst*, *Schilderkunst*, *Architectuur* en *Poëzie*, en *Geschiedenis*, *Astronomie*, *Fysica* en nogmaals *Poëzie* uitbeelden.

⁸¹ De vier schilderijen bevinden zich vandaag in de collecties van de *Fine Arts Museums of San Francisco*. STANDEN 1994, p. 126, en voetnoot 85.

⁸² Enige twijfel bestaat rond de voorstelling met *De baders* uit de reeks van de plattelandskinderen. Deze zou *Hydraulica* kunnen uitbeelden. Edith Standen betitelde deze voorstelling als *Hydraulics*. STANDEN 1994, p. 126.

⁸³ In 1760 besloot de markiezin om de wandtapijten met *Le Lever du Soleil* en *Le Coucher du Soleil*, die in haar opdracht waren geweven tussen 1752 en 1754, om te ruilen voor twee oudere sets die in de magazijnen van de Gobelins werden bewaard: een eerste set van zeven tapijten van de *Metamorphoses* en een tweede set van zes met *Enfants Jardiniers*. Parijs, *Arch. Nat.*, OI 2036, MR, *Man. Gob.*, *Lettre de Mr. Soufflot à Mr. Le Marquis de Marigny du 30 Novembre 1760*, 206 verso. De wandtapijten met de *Enfants jardiniers* waren compositorisch niet verwant met het gelijksnamige ameublement. Ze gingen terug op laatzeventiende-eeuwse patronen.

⁸⁴ VITTET 2002, p. 373.

kinderen wel in de boedelinventaris van de markiezin na haar overlijden. Het kasteel van Crécy, waarin het ameublement met de putti stond, werd met zijn inboedel door de markiezin de Pompadour nog tijdens haar leven verkocht.⁸⁵ Over de eigenlijke ontstaansgeschiedenis van het ameublement met de geklede kinderen is verder niets geweten. De inventarisnotitie van de boedel te Menars sprak behalve *De Kunsten* nog over *autres sujets*. Deze vage benaming wijst er misschien op dat de thema's van de overige voorstellingen niet duidelijk herkenbaar waren, maar mogelijk werd met *autres sujets* verwezen naar diervoorstellingen op de zittingen. Alle gekende bekledingen, hetzij met geklede kinderen, hetzij met putti, hebben diervoorstellingen en dierfabels op de zittingen.⁸⁶

VI.1.2. Meubeltapisserieën met fabels en dieren naar Jean-Baptiste Oudry

De Gobelins meubelbekledingen met plattelandskinderen van de markiezin de Pompadour hadden zowel op de ruggen als op de zittingen voorstellingen met kinderen. Het bijhorende kamerscherm toonde volgens de inventaris aan één zijde fabels en bloemcomposities. Over de voorstellingen op de zittingen van het ameublement met *De Kunsten* is niets gekend. Bij de ameublementen die nadien naar deze patronen werden geweven, en die momenteel nog bewaard en gekend zijn, werden kindermotieven voorbehouden voor de ruggen en werden voor de zittingen dierscènes of dierfabels gebruikt.⁸⁷

De auteur van de fabelvoorstellingen op het kamerscherm van De Pompadour werd in de omschrijving van de boedelinventaris niet genoemd. De kans is niettemin reëel dat de patronen werden ontworpen door Jean-Baptiste Oudry. De diervoorstellingen en fabels op de bewaarde Gobelins bekledingen gaan alle terug op het oeuvre van deze kunstenaar. Of de patronen ook effectief door Oudry werden geschilderd is minder duidelijk. Gegevens omtrent betalingen door de *Bâtiments du Roi* aan Oudry voor het schilderen van zulke patronen voor de Gobelins ontbreken. Wellicht werden de dier- en fabelpatronen betaald door een weverondernemer of door een opdrachtgever. Uit de vorige bestellingen van De Pompadour mocht reeds blijken dat voor sommige weefopdrachten, afhankelijk van de modaliteiten van het contract, de weverondernemer een deel van de kostprijs of de volledige prijs van de patronen financierde. Dit verklaart waarom er in de koninklijke rekeningen geen gegevens omtrent de dier- en fabelpatronen terug te vinden zijn. Bovendien werden ze geweven voor private klanten, zonder tussenkomst van de koninklijke administratie, waardoor ook de bewaarde officiële bedrijfsarchieven van de Gobelins geen bijkomende gegevens kunnen verstrekken.

Zijn functie als officiële patroonschilder van de manufacture van Beauvais belette Oudry niet om gelijktijdig ook voor de Gobelins te werken. Oudry vervulde trouwens reeds opdrachten voor de Gobelins vooraleer hij werd aangetrokken door Beauvais (cf. supra). Zijn eerste opdracht voor een Gobelins wandtapijtserie ontving hij in 1733. Het betrof het ontwerp van *Les Chasses royales* of *De Geschiedenis van Lodewijk XV*.⁸⁸ In 1736 werd met het weven ervan begonnen. Voordien had Oudry reeds zijn medewerking verleend aan de patronen van enkele meubeltapisserieën (cf. supra). Sinds 1734 was hij artistiek directeur van de tapisserieweverij in Beauvais. Oudry combineerde deze functie met die van inspecteur in de Gobelins waar hij toezicht hield op de uitvoering van de serie van *Les Chasses royales*. Van 1738 tot 1745 was Oudry inspecteur voor de *Esther*-serie. In 1748 werd hij

⁸⁵ Met dank voor deze inlichting aan de heer Jean Vittet.

⁸⁶ De combinatie van kinderen, putti, fabels en diervoorstellingen in het *Huntington*-ameublement doet vreemd aan. De suggestie dat de bekledingen werden geweven op verschillende tijdstippen werd reeds naar voor gebracht, maar is wellicht onjuist. Zie WARK 1961, p. 71. De armstoelbekleding met *Schilderkunst* in de *Residenz* te München wijkt qua vorm en inhoud ook af van de elf andere, maar hoort niettemin bij de set, wat mag blijken uit de *alentours*. In de zittingen, van zowel het *Huntington*-ameublement als van het ameublement in München, is er trouwens ook geen eenvormigheid. Gewone diervoorstellingen en dierfabels werden er door elkaar gebruikt. Wellicht lieten de weverondernemers, behalve bestellingen, ook reeksen meubelbekledingen weven waaruit de klant naar eigen goeddunken kon kiezen. Het is niet uitgesloten dat op bepaalde ogenblikken die klant verplicht was om een keuze te maken uit wat er voorradig was, en dat hierbij bepaalde combinaties werden gemaakt die inhoudelijk en in oorsprong niet bij elkaar hoorden.

⁸⁷ Voorbeelden zijn de ameublementen in de *Residenz* in München, in het Rijksmuseum te Amsterdam, in de *Huntington Collection* in San Marino en de *Fine Arts Museums of San Francisco*.

⁸⁸ OPPERMAN 1977, dl. I, p. 89.

benoemd tot algemeen inspecteur van de Gobelins en diende hij het weven van alle wandtapijtseries in alle ateliers te controleren.⁸⁹

De patronen met fabel- en diervoorstellingen op Gobelins meubelbekledingen in Amsterdam, München, San Marino en San Francisco kwamen wellicht op verschillende tijdstippen tot stand tussen circa 1740 en 1755.⁹⁰ Mogelijk ontstond een beperkt aantal patronen pas na Oudry's dood en was diens zoon Jacques Charles Oudry (1720-1778) hiervoor verantwoordelijk. Het oeuvre van Jacques Charles Oudry was bijzonder nauw verwant aan dat van zijn vader die ook zijn leermeester was.⁹¹

Een deel van de diervoorstellingen op de tapisserie bekledingen gaat letterlijk terug op het oeuvre van Jean-Baptiste Oudry. De voorstelling op een zitting in het *Huntington-ameublement*, San Marino, is identiek met het schilderij *Vos die een fazant vangt* van Jean-Baptiste Oudry uit 1749. Dezelfde scène is tevens terug te vinden op een zitting in de set met plattelandskinderen in het Rijksmuseum te Amsterdam, en op een zitting van het ameublement in de *Residenz* te München. Een andere scène op een zitting in het *Huntington-ameublement*, met *Twee vechtende hanen*, is identiek met een doek van Oudry, tevens uit 1749, dat wordt bewaard in het kasteel van Compiègne.⁹² Uit 1749 dateerde eveneens een schilderij *Valk die een haas aanvalt*, waarvan het diertaferel volledig overeenstemt met een zitting in de *Huntington-set*. Het schilderij bevindt zich in het *Musée Henry* te Cherbourg.⁹³ Dezelfde scène werd gebruikt voor een zitting in de *Residenz* in München. Het tafereel op één van beide zitbanken in de *Huntington-set*, *Hyena aangevallen door drie honden*, is, met uitzondering van de derde hond rechts, volledig hetzelfde met een doek uit 1739 dat wordt bewaard in het *Staatliches Museum* te Schwerin. In 1977 behoorde de voorbereidende tekening van het schilderij toe aan mevrouw Hanns S. Schaeffer.⁹⁴ In het *Museum of Art* te Philadelphia bevindt zich een tekening *Valk die twee eenden aanvalt*.⁹⁵ Identiek dezelfde compositie werd gebruikt voor een andere armstoelzitting in het *Huntington-ameublement* en voor een armstoelzitting in de *Residenz* in München. De tekening is niet gedateerd. Een andere tekening die mogelijk als model diende voor een patroonontwerp behoort toe aan het *Staatliches Museum* te Schwerin. Ze toont een valk of havik die

⁸⁹ OPPERMAN 1977, dl. 1, p. 94.

⁹⁰ De set in het Rijksmuseum te Amsterdam bestaat uit zes armstoelen. Op de zittingen werden volgende diervoorstellingen en fabels geweven: *Valk die een patrijs vangt*, *Spaniël en twee wilde eenden*, *Vos die een fazant vangt*, *Twee vechtende hanen*, en de fabels *De Haas en de Parel* en *De Reiger*. Volgens Hartkamp en Smit is de vogel in de eerste zitting een adelaar en geen valk. De scène met de twee vechtende hanen werd geïdentificeerd, wellicht ten onrechte (cf. infra), als de fabel met de *Twee Hanen* (boek VII, nr. 13). Zie HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, cat.nr. 121f, p. 405. Volgende diervoorstellingen en fabels zijn terug te vinden op de twaalf armstoelzittingen in München: *Valk die twee eenden aanvalt*, *Gevecht van twee roofvogels*, *Vos die een fazant vangt*, *Valk die een fazant aanvalt*, *Spaniël die twee fazanten opjaagt*, *Spaniël die een zwaan bedreigt*, *Duivenpaartje*, *Twee kalkoenen*, *Twee jachthonden in aanvalshouding*, *Drie blaffende jachthonden*, en tweemaal de fabel *De Haas en de Parel*. Zie HOJER & OTTOMEYER 1995, cat.nr. 41, p. 176. Het is niet duidelijk wat werd voorgesteld op de zitting van de bijhorende zitbank. Centraal zit een leeuw bij een gedood hert. Hij wordt omringd door een schaap, een wolf en een hond. Er is geen fabel gekend waarin deze dieren samen voorkomen. In de *Warachtighe Fabulen* van Marcus Gheeraerts is er wel een fabel, getiteld *De Leeuw ter jacht met andere beesten*. Als andere dieren worden in de fabeltekst de koe en het schaap genoemd. Deze fabel diende als basis voor La Fontaines fabel met *De Vaars, de Geit, het Schaap in gezelschap van de Leeuw* (boek I, nr. 6). Misschien is de voorstelling op de zitbankzitting een interpretatie van deze fabel met andere dieren. De diervoorstellingen en fabels op de armstoelzittingen in de *Huntington-collectie* zijn: *Valk die een patrijs vangt*, *Valk die een konijn vangt*, *Vos die een fazant vangt*, *Twee vechtende hanen*, *Twee vechtende honden*, *Valk die twee eenden aanvalt*, *Spaniël en twee wilde eenden*, en de fabels *De Vos en de Druiven* (boek III, nr. 11), *De Vos en de Ooievaar* (boek I, nr. 18), en *De Haas en de Kikkers* (boek II, nr. 14). De diervoorstellingen met *Valk die een konijn vangt* en *Valk die een patrijs vangt* werden foutief geïdentificeerd als de fabels *De Haas en de Patrijs* (boek V, nr. 17), en *De Gieren en de Duiven* (boek VIII, nr. 7). Zie WARK 1961, p. 72. Op de beide zitbankzittingen zijn twee jachten te zien: *Hyena aangevallen door drie honden* en *Wolf aangevallen door honden*. Op de zittingen van de vier armstoelen te San Francisco werden volgende fabels uitgebeeld: *De Twee Geiten* (boek XII, nr. 4), *De Hond die zijn prooi laat vallen voor zijn schaduw* (boek VI, nr. 17), *De Haas en de Vos* (boek II, nr. 15), en *De Haas en de kikkers* (boek II, nr. 14).

⁹¹ In het *Musée de la Chasse* te Parijs wordt een doek bewaard, getiteld *Vos die een haas vangt*, dat qua compositie volledig teruggaat op een gedateerde tekening van Jean-Baptiste Oudry uit 1748. OPPERMAN 1977, dl. 2, p. 1220, afb. 445. De tekening behoorde in 1977 toe aan een collectioneur te Parijs. Schilderteknisch en compositorisch sluit het doek in het *Musée de la Chasse* nauw aan bij het doek van Jean-Baptiste Oudry *Vos die een fazant vangt* uit 1749. De huidige bewaarplaats van dit doek is niet gekend. OPPERMAN 1977, dl. 2, p. 1222, afb. 447.

⁹² OPPERMAN 1977, dl. 2, p. 1144, afb. 344.

⁹³ OPPERMAN 1977, dl. 2, p. 1144, afb. 343.

⁹⁴ OPPERMAN 1977, dl. 2, p. 1099, afbn. 253, 254.

⁹⁵ OPPERMAN 1977, dl. 2, p. 1218, afb. 443.

wegvliegt met een patrijs in de klauwen. Deze scène is terug te vinden op een zitting in de *Huntington*-collectie en het Rijksmuseum. Beide taferelen verschillen licht van elkaar. Op de zitting in de *Huntington*-collectie zijn behalve de roofvogel en de gevangen patrijs, onderaan nog twee patrijzen zichtbaar (afb. 100 en 101). Dit tafereel is identiek terug te vinden in een doek uit 1747, nu bewaard in de *Wallace Collection* te Londen.⁹⁶

Voor de fabelpatronen die werden gebruikt voor de meubelbekledingen in Amsterdam, München, San Marino en San Francisco baseerde Oudry zich voornamelijk op zijn schetsboek en ook wellicht op andere voorbereidende tekeningen (cf. supra). Voor de fabel *De Vos en de Druiven* (boek III, nr. 9), zijn er vijf verschillende, maar verwante composities gekend. De oudste dateert uit 1725 en is te zien op een schilderij in het *Staatliches Museum* te Schwerin (cf. supra). In dit schilderij staat de vos rechts van de druivenrank, de kop licht opgeheven naar de druiven en met het lijf naar de rank gekeerd. De tweede variant werd gebruikt in de uitgave van La Fontaines fabelboek uit 1755- ca.1759 waarbij voor de illustraties werd teruggegrepen naar het schetsboek van Oudry uit 1729-1734 (cf. supra). In de gravure staat de vos rechtop met de voorpoten links tegen de druivelaar (afb. 102).⁹⁷ De derde versie is terug te vinden op een *Savonnerie* kamerscherm uit 1739 dat Oudry samen met Pierre-Josse Perrot ontwierp. De vos staat met zijn voorpoten op een rotsblok en kijkt omhoog naar de druiven die aan een pergolastructuur zijn opgehangen. De vierde variant werd aangewend in een armstoel in het Beauvais ameublement, voormalig in het kasteel van Fleury-en-Bière (cf. supra). Hier staat de vos met de vier poten op de grond en kijkt naar een druiventros die in de *alentours* is verwerkt. De vijfde versie tenslotte is te zien op een zitting in het *Huntington*-ameublement (afb. 103). De vos staat ditmaal met zijn lijf van de druivenrank weg gekeerd en draait zijn opgeheven kop achterwaarts om. Het motief van de boom waarrond de druivelaar zich slingert, werd eveneens gebruikt in het fabelboek uit 1755-ca.1759.

Ook voor de overige fabels zijn er verschillende varianten gekend. Van de fabel *De Haan en de Parel* (boek I, nr. 20), bestaan er bijvoorbeeld twee versies. De eerste versie is terug te vinden op de ruggen van de zitbank en twee armstoelen in het ameublement van Fleury-en-Bière, en op een vleugel van het *Savonnerie* kamerscherm. Van de tweede variant zijn er enkel bekledingen in Gobelins tapisserie gekend. De haan staat op stro met rechts van hem een tuinornament. Hij draait zijn kop naar links. Van dit patroon zijn er meerdere bekledingen bewaard.⁹⁸ Er bestaat ook een versie met de voorstelling in spiegelbeeld. Hier staat het tuinornament links en draait de haan zijn kop naar rechts (afb. 104).⁹⁹ Van het patroon is er eveneens een uitgebreidere versie waarbij de haan vergezeld wordt van een hen. De versie met de hen is het meest verwant met de illustratie in de uitgave van 1755-ca.1759. Niet enkel het uiterlijk van de haan maar ook die van de parel verschilt duidelijk in de twee gekende versies. De haan in de tweede versie is dikker, staat met beide poten op de grond en de parel is uitgegroeid tot een edelsteen omkranst met parels. In die vorm kan hij ook worden teruggevonden op een *Savonnerie* deurvoorhang die door Oudry en Perrot werd ontworpen omstreeks 1740 (cf. supra).¹⁰⁰

Fabelvoorstellingen behoorden al decennialang tot Oudry's oeuvre. De basiscompositie van de fabels bleef doorgaans dezelfde, nu en dan wijzigde de houding van de dieren, zij het slechts licht. Soms greep Oudry hiervoor terug naar andere fabels en creëerde zodoende een nieuwe compositie, maar met vertrouwde motieven. Wat opvalt in de Gobelins bekledingen die naar de patronen van Oudry werden geweven, is de bijna schildertechnische kwaliteit van de tapisserieën. De bekledingen zijn getrouwe kopieën van de patronen. Veel meer dan de meubeltapisserieën met fabels en diervoorstellingen die gelijktijdig in Beauvais werden geweven (cf. infra), kunnen de Gobelins bekledingen vlak naast Oudry's schilderijen worden gelegd. De meubelbekledingen met *Twee vechtende hanen* en *Vos die een fazant aanvalt* bijvoorbeeld zijn in lijnvoering en kleur zo goed als identiek met de schilderijen. Het is bekend dat Oudry van de wevers verwachtte dat ze de patronen

⁹⁶ OPPERMAN 1977, dl. 2, p. 1141, afb. 337.

⁹⁷ De houding van de vos uit het schilderij in Schwerin werd in het fabelboek overgenomen in de fabel *De Raaf en de Vos*.

⁹⁸ Een exemplaar bevindt zich in *The Bowes Museum*. Inventarisnummer Tap 120 A.

⁹⁹ Er is slechts één voorbeeld gekend van het compositieschema met de haan links van het tuinornament. Het bevindt zich in *The Bowes Museum* in Barnard Castle, inventarisnummer Tap. 104.

¹⁰⁰ VERLET 1982, p. 87.

zo getrouw mogelijk naweefden en dat hij hiervoor een reeks nieuwe en soms niet lichtechte kleuren introduceerde.¹⁰¹

Een groot aantal voorstellingen op de Gobelins meubelbekledingen in de eerder genoemde collecties kan dus worden teruggevoerd op bewaarde tekeningen en schilderijen van Jean-Baptiste Oudry of op prenten naar Oudry's oeuvre. Een datering van de patronen is evenwel moeilijker. Niettegenstaande er een aantal gedateerde schilderijen bewaard zijn, laat dit niet toe om te besluiten dat de patronen op hetzelfde ogenblik ontstonden. Het schilderij *Hyena aangevallen door drie honden* uit 1739 was bijvoorbeeld tien jaar ouder dan *Vos die een fazant vangt* uit 1749, en toch werden beide composities als patronen voor een zelfde set gebruikt. Mogelijk dateerde een eerste deel patronen van omstreeks 1740. Dit geldt in de eerste plaats voor de fabels. Sommige zijn sterk verwant met Oudry's patronen die omstreeks dezelfde tijd werden gebruikt in de *Savonnerie*. De patronen met de diervoorstellingen zouden eerder rond 1749-1750 ontstaan zijn. Doorgaans was er eerst het schilderij en volgde nadien het tapisseriepatroon.¹⁰² Ook dient met de mogelijkheid rekening te worden gehouden dat na de dood van Oudry, de reeds bestaande patronen werden aangevuld met enkele nieuwe, die waren gebaseerd op oudere composities van Oudry, maar uitgevoerd werden door derden, bijvoorbeeld Jacques Charles Oudry.¹⁰³ Misschien werd dus een deel van de fabelpatronen reeds besteld door Pierre-Henri Cozette, en kwamen bij de overname van diens atelier in 1749 deze patronen in het bezit van Jacques Neilson. Wellicht plaatste Neilson nadien bijkomende bestellingen voor dierpatronen. Wat er met de patronen gebeurde na de overname van diens atelier door Michel-Henri Cozette *filz* in 1788, is niet gekend. Maar hoogstwaarschijnlijk bleven ze in het bezit van de andere weverondernemers.¹⁰⁴ Het vijfde artikel van een reglement door Audran, Cozette en Neilson, van omstreeks 1750, bepaalde immers dat de patronen voor meubelen, die werden aangekocht voor het weven van particuliere bestellingen in lage schering, niet de manufactuur toebehoorden, maar ter beschikking stonden van alle weverondernemers.¹⁰⁵

De fabelpatronen werden ook afzonderlijk aangewend, niet in combinatie met de patronen van de plattelandskinderen of *De Kunsten* zoals dit gebeurde bij de meubelen in Amsterdam, München, San Marino en San Francisco. Hiervan getuigt de rugbekleding met *De Haan en de Parel*, in de collectie van *The Bowes Museum* in Barnard Castle. Uit de ovale vorm van de gedemonteerde bekleding en de aard van de *alentours* kan worden afgeleid dat ze was bedoeld voor de rug van een armstoel of stoel. De *alentours* is dezelfde als die van het *Cooper-ameublement* en de armstoelen in het Rijksmuseum, de *Residenz* in München en de *Fine Arts Museums* van San Francisco. Guirlandes van rozen, papavers, pioenen en anemonen lopen rondom de centrale voorstelling en worden aan de zijkant in het midden opgehouden door twee blauwe strikken (afb. 104). *The Bowes Museum* bezit

¹⁰¹ OPPERMAN 1977, dl. I, p. 95. Er bestaan enkele documenten waaruit zou blijken dat de wevers in de Gobelins niet gediend zouden zijn geweest met dit slaafse kopiëren. De ergste strubbelingen dateerden van na Oudry's benoeming tot algemeen inspecteur. Het is echter opvallend dat na de dood van Oudry, de praktijk van het exact kopiëren behouden bleef. Dit blijkt trouwens ook in bewaarde meubelbekledingen. Opperman wees erop dat de misnoegdheid van de wevers vooral haar wortels vond in de dubbele functie die Oudry zowel aan de concurrerende manufactuur van Beauvais als aan hun eigen manufactuur verbond. Mogelijk was het een principekwestie. Zie hiervoor OPPERMAN 1977, dl. I, pp. 96-97.

¹⁰² De praktijk om schilderijen als uitgangspunt te gebruiken was niet ongebruikelijk in de Gobelins. Voorbeelden zijn de wandtapijten met *Metamorfosen*, en de zitbank met de allegorie van de *Lucht*. Dit gebruik zou trouwens behouden blijven doorheen de achttiende en de negentiende eeuw (cf. infra).

¹⁰³ Mogelijk gebeurde dit ook door de schilders in de Gobelins. Maurice Jacques, die voornamelijk bekendheid geniet als bloemenschilder, schilderde echter ook patronen met roofvogels. In 1764 bijvoorbeeld vervaardigde hij een patroon met een roofvogel in een gazon bezaaid met bloemen, en een ander doek met drie roofvogels in de lucht. Parijs, *Arch. Nat.*, OI 2045, MR, *Man. Gob.*, *Mémoire des ouvrages de peinture faits pour le service du roy en la manufacture des Gobelins, ... par le S. Jacques Peintre, pendant l'année 1764*.

¹⁰⁴ Een inventarislijst uit 1900 maakte melding van een patroon voor een haardscherf met de voorstelling van een hond en een wilde eend in het riet. Mogelijk was dit nog een patroon van Oudry. In 1900 bestonden er twee kopieën van dit patroon. FENAILLE 1903, dl. 4, p. 411.

¹⁰⁵ '... Au surplus les tableaux à basse lisse que les Srs Audran, Cozette et Neilson ont chacun en leur particulier pour exécuter des meubles, ne feront point partie du fond de lad. Manufacture, mais ils seront tenus a Srs ayder mutuellement'. Parijs, *Arch. Nat.*, OI 2043, MR, *Man. Gob.*, *Reglement pour la manufacture royale des tapisseries des Gobelins pour être observé entre les Srs Audran et Cozette entrepreneurs des ouvrages de haute lisse et le Sr Jacques Neilson entrepreneur des ouvrages de basse lisse et leurs successeurs*.

behalve deze rugbekleding nog twee rugbekledingen en twee zittingen die in de Gobelins naar dezelfde reeks fabelpatronen werden geweven, maar een andere *alentours* hebben (afb. 105).¹⁰⁶ Deze *alentours* werd geconcipieerd voor armstoelen à la reine van omstreeks het midden van de achttiende eeuw.¹⁰⁷ Een set van zes armstoelen met tapisserie bekledingen met fabels geweven naar dezelfde patronen en een zelfde *alentours* werd op 26 maart 1997 geveild bij Drouot.¹⁰⁸ Een armstoel met een gelijkaardige bekleding maar met een verschillende *alentours* voor de zitting werd in hetzelfde veilinghuis te koop aangeboden op 24 juni 1993.

VI.1.3. Meubeltapisserieën naar ontwerpen van Maurice Jacques, Louis Tessier en Joseph-Laurent Malaine

Patronen met bloemen en ornamenten

Rond het midden van de achttiende eeuw ontstonden in de Gobelins enkele nieuwe bloempatronen die decennialang succes zouden kennen. Ze werden ontworpen door de bloemenschilders die in de voetsporen traden van Monnoyer, Blin de Fontenay de Oude en de Jonge. In tegenstelling tot de patronen met plattelandskinderen, met putti, met kinderen die de kunsten uitbeelden, en met dieren en fabels werd de kostprijs van deze patronen wel gedragen door de koninklijke administratie van de *Bâtiments*. En bijgevolg verschaften de Gobelins bedrijfsarchieven betrekkelijk veel informatie over de totstandkoming en het gebruik ervan. Maurice Fenaille bestudeerde deze documenten reeds grondig en een groot aantal ervan werd door hem gepubliceerd.¹⁰⁹ Jean Vittet publiceerde recent enkele aanvullingen.

¹⁰⁶ Inventarisnummers Tap 120 A tot D. De rugbekledingen tonen respectievelijk *De Haan en de Parel*, en ofwel *De Kikkers die een koning vragen* (boek III, nr. 4), ofwel *De Reiger* (boek VII, nr. 4). Op de zittingen werden *De Raaf en de Vos*, en *De Reiger* voorgesteld. De *alentours* bestaat uit een cartouche gevormd door een bruingele geprofileerde sierlijst met blauw lofwerk, waaraan bovenaan bloemenguirlandes zijn opgehangen die langsheen de cartouche lopen. In de guirlandes zijn onder meer rozen, anemonen, sneeuwbalbloemen en pioenen verwerkt. De achtergrond is strogeel. Voor de fabel met de *Haan en de Parel* werd het patroon gebruikt met de haan en het tuinornament, maar zonder hen. In de fabel *De Kikkers of De Reiger* staat een reiger in wat struikgewas aan de oever van een vijver. Voor hem zwemmen twee kikkers of twee vissen in het water. De dieren zijn moeilijk herkenbaar. De compositie verschilt met de illustratie van de fabel *De Kikkers* in de uitgave van 1755-ca.1759. Hierin heeft de reiger reeds een kikker in de bek. Ze is echter wel sterk gelijkend op die van de fabel *De Reiger*. De vogel staat op de kant bij wat waterplanten met voor hem in het water twee vissen, net zoals op de rugbekleding. De voorstelling van *De Raaf en de Vos* is verwant, maar niet identiek, met die in de uitgave van 1755-ca.1759 en het *Savonnerie* kamerscherm uit 1739. In de *Bowes*-bekleding staat de vos onder de boom en kijkt met open bek naar de raaf. De raaf heeft ook niet langer een kaas in zijn snavel, in tegenstelling tot de boekillustratie en het kamerscherm. De voorstelling is sterk verwant met de armstoelzitting in San Francisco met de fabel *De Haan en de Vos*. De houding van de vos is volledig dezelfde. Het compositieschema van de zitting met de fabel *De Reiger* is dezelfde als die in een zitting van het ameublement in het Rijksmuseum. De reiger staat met beide poten in een poel en buigt zijn kop naar het water toe. Rond hem groeien rietkolven.

¹⁰⁷ Het begrip *siège à la reine* duikt voor het eerst op rond 1730. In de *Encyclopédie* van Diderot en d'Alembert werd een afbeelding van een *fauteuil à la reine* opgenomen. Het is een armstoel met een *dossier plat*. Deze rug kan zowel vierkant, rechthoekig, of ovaal zijn. Nu en dan zijn de stijlen van het rugraam gebogen.

¹⁰⁸ In de veilingcatalogus werden twee armstoelen afgebeeld. De voorstellingen op de ruggen en op één van beide zittingen zijn duidelijk leesbaar. Het betrof *De Raaf en de Vos* voor de rug, en *De Vos en de Ooievaar* voor de ene armstoel. Op de rug van de andere armstoel werd mogelijk de fabel *De Twee Hanen* (boek VII, nr. 13) geweven, maar meer waarschijnlijk was het de fabel *De Patrijs en de Hanen* (boek X, nr. 8). Compositorisch sluit de voorstelling het meest aan bij de illustratie van deze laatste fabel in de fabeluitgave van 1755-ca.1759. In beide fabels vindt een hanengevecht plaats. In de fabel van *De Twee Hanen* is het sleutelmoment van de fabel echter de dood van één van de hanen door een roofvogel. Deze scène werd door Oudry ook weergegeven in de boekillustratie. In de fabel van *De Patrijs en de Hanen* is het hanengevecht zelf het hoofdmoment. Oudry, maar ook Gheeraerts en Chauveau, kozen telkens het sleutelmoment uit. Voor *De Raaf en de Vos* werd hetzelfde patroon gebruikt als voor de bekleding in *The Bowes museum*. *De Vos en de Ooievaar* werd geweven naar hetzelfde patroon als de zitting in het *Huntington*-ameublement, zij het in spiegelbeeld. De voorstelling van *De Patrijs en de Hanen* is identiek met die op een zitting in de set van het Rijksmuseum.

¹⁰⁹ Graag wordt voor een volledig chronologisch overzicht van de totstandkoming van de patronen en de productie van de meubeltapisserieën verwezen naar het Fenailles standaardwerk. Zie hiervoor FENAILLE 1903, dl. 4, pp. 389-413. In het kader van dit proefschrift zal aandacht worden besteed aan die punten die als essentieel worden beschouwd voor het duiden van dit patroon binnen de productie van de Gobelins en de invloed die het zal uitoefenen op de productie van de manufactures in Beauvais en Aubusson.

In 1757 besliste Lodewijk XV om een wandtapijtserie als geschenk te geven aan de directeur van de *Bâtiments*, de markies de Marigny. Het cadeau werd vervolledigd met een tapisserie ameublement dat met de wandtapijten zou assorteren. Het zou bestaan uit tien armstoelen, een zitbank en een haardscherf. De patronen voor de wandtapijtserie werden ontworpen door François Boucher, Carle Vanloo, Jean-Baptiste Pierre (1713-1789) en Joseph Vien. Het was een reeks met *Amours des Dieux*.¹¹⁰ Voor het ontwerp van de meubelpatronen werd een beroep gedaan op Maurice Jacques (1712-1784). De vijf patronen voor de armstoelen en het patroon van de zitbank werden geschilderd in 1757 en 1758. In 1759 werd het patroon voor het haardscherf vervaardigd. Uiteindelijk werd er beslist twaalf in plaats van tien armstoelen te weven, zodat in 1760 aan Jacques werd gevraagd een extra armstoelpatroon te schilderen. Elk armstoelpatroon werd tweemaal geweven. Dit bestond behalve uit het patroon voor de zitting en de rug ook uit telkens twee kleine patronen voor de armleggers. De kostprijs van de patronen bedroeg 1.500 *livres* voor de armstoelen en 675 *livres* voor de zitbank.¹¹¹ Voor het patroon van het haardscherf werd 150 *livres* betaald.¹¹² Volgens de kostennota van Jacques uit 1758 die de patronen voor de armstoelen en de zitbank bevatte, bestond het ontwerp uit *différens jets de fleurs coloriés avec bordures d'ornemens, entrelassés de petites fleurs*, verschillende gekleurde bloemtwijgen in een ornamentboord omstrengeld met kleine bloemen.¹¹³ De bloemen werden weergegeven tegen een blauwachtige witte achtergrond.¹¹⁴ Inhoudelijk sloten de meubelpatronen niet onmiddellijk aan bij de wandtapijten. De bloemontwerpen waren neutraal en konden met om het even welke wandtapijtserie assorteren. De meubelbekledingen werden geweven in het atelier van Jacques Neilson op de nieuwe Vaucaunson-weefgetouwen. In 1759 was het ameublement, met uitzondering van de twee extra armstoelen klaar. De kostprijs voor het weven bedroeg 3.736 *livres* en 10 *sols*.¹¹⁵ De meubeltapisserieën werden pas geleverd in 1761, op het ogenblik dat ook de wandtapijten voltooid waren.¹¹⁶

In de *Mobilier National* te Parijs worden tien meubelpatronen bewaard die hoogstwaarschijnlijk kunnen geïdentificeerd worden als die van Jacques voor de markies de Marigny.¹¹⁷ Een groep bloemen waaronder pioenen, rozen, papavers, goudbloemen en seringén wordt er omkaderd door fijn lofwerk waarrond kleine bloemen slingeren (afb. 106). Het *Metropolitan Museum* in New York bezit twee rugbekledingen voor armstoelen die naar deze patronen werden geweven en gedateerd worden rond 1760-1780. De achtergrond van de bloemen is echter niet in *blanc bleuâtre* zoals die in de meubeltapisserieën van de markies de Marigny, maar is crèmekleurig. De *contrefond* is robijnrood (afb. 107). Verschillende gelijkaardige bekledingen werden bij het einde van de negentiende eeuw en doorheen de twintigste eeuw geveild.¹¹⁸ Maar niet alle waren achttiende-eeuws. In de negentiende eeuw werden de patronen opnieuw geweven.¹¹⁹ Achttiende-eeuwse voorbeelden, gesigeneerd door Neilson, bevinden zich onder meer in de collectie van het *Musée Nissim de Camondo* te Parijs, het *Victoria and Albert Museum* te Londen en de *Huntington Collection* in San Marino.¹²⁰

¹¹⁰ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 189. De onderwerpen die werden geweven, waren: *Venus en Vulcanus* van Boucher, *Neptunus en Anemoon* van VanLoo, *De Ontvoering van Europa* van Pierre en *De Ontvoering van Prosperina* van Vien. Bij de eigenlijke wandtapijten hoorden nog vier passtukken met putti.

¹¹¹ FENAILLE 1903, dl. 4, pp. 389, 391.

¹¹² De nota van Maurice Jacques vermeldde het schilderen van twee patronen voor haardschermen in 1759. Beide kostten 150 *livres*. Uit de kostennota is niet duidelijk of het hier twee afzonderlijke haardschermen betreft, of dat het voor- en achterkant van een zelfde scherm zijn. Parijs, Arch. Nat., OI 2044, MR, *Man. Gob.*, *Mémoire de ouvrages de peinture faits pour le service du Roy à la manufacture royale des Gobelins par S. Jacques peintre en 1759*.

¹¹³ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 389.

¹¹⁴ Volgens Soufflot liet deze achtergrond de kleuren van de bloemen beter uitkomen en zou deze uitstekend harmoniëren met de witgeverfde lambrisering in het *hôtel* van de markies. Het snijwerk in de lambrisering werd verguld. Ook de meubelkarkassen zouden wit worden geverfd en deels verguld. STANDEN 1992, 24; en Parijs, Arch. Nat., OI 2036, MR, *Man. Gob.*, 170 verso, *Lettre de Mr. Soufflot à Monsieur le marquis de Marigny du 10 septembre 1757*.

¹¹⁵ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 390.

¹¹⁶ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 390.

¹¹⁷ Inventarisnummers Gob. 249/I-10.

¹¹⁸ Voor een overzicht zie STANDEN 1985, dl. I, cat.nr. 58, pp. 403-404; en STANDEN 1992, pp. 25-26 en voetnoot 43.

¹¹⁹ Een ameublement van tien armstoelen, twee zitbanken en een haardscherf dat als negentiende-eeuws wordt beschouwd, bevindt zich in de *National Gallery of Art* te Washington. Een andere negentiende-eeuwse set van zes armstoelbekledingen behoort tot de collecties van de *Wallace Collection* te Londen.

¹²⁰ WARK 1961, p. 70.

Jacques Neilson mocht deze patronen, die betaald waren door de koninklijke administratie, ook gebruiken voor private opdrachten. Door het ontbreken van concrete cijfergegevens omtrent de omvang van Neilsons private productie is het onmogelijk af te leiden hoe vaak dit patroon na 1757 werd geweven, maar dat het verscheidene malen opnieuw werd vervaardigd, mag blijken uit het aantal gekende bekledingen dat bewaard is gebleven. Ook de markiezin de Pompadour liet een vierde set Gobelins meubelbekledingen naar deze bloempatronen weven. In de loop van 1759 werden er verschillende patronen, waaronder *plusieurs tableaux de meubles*, naar het *hôtel d'Evreux* gebracht om te worden getoond aan de markiezin.¹²¹ Wellicht betrof het onder meer de patronen van het ameublement van haar broer, maar mogelijk bevonden zich hiertussen ook één of meerdere patronen die werden gebruikt voor een set die tussen 1758 en 1759 werd geweven voor de Russische kanselier, graaf Woronzoff (cf. infra). De markiezin besliste inderdaad om een ameublement met bloemen te laten weven, maar wenste voor elke armstoel een verschillende compositie. Volgens een kostennota schilderde Jacques in 1760 twintig kleine ontwerpen in gouache, tien zittingen en tien ruggen, met bloemengroepen in een omkadering van bloemen. Wellicht betrof het ontwerpen voor het ameublement van de markiezin. Deze gouaches werden verder aangevuld met drie ontwerpen met *ornemens et fleurs* voor een kamerscherm. Het kamerscherm bestond uit drie vleugels. Elke vleugel werd opgedeeld in twee stukken. Een vierde ontwerp, eveneens met bloemen en ornamenten, diende als *passe-partout* voor de onderste delen.¹²² De drie andere ontwerpen werden aan de voor- en de achterkant van het kamerscherm herhaald.¹²³ Opvallend is dat Jacques enkel de kleine ontwerpen in gouache aantrekende. Hij was blijkbaar niet verantwoordelijk voor het schilderen van de eigenlijke patronen.¹²⁴ Het ameublement zou uiteindelijk uit tien armstoelen, twee zitbanken, een kamerscherm en een haardscherm bestaan.

In de boedelinventaris van de markiezin uit 1764 werd een deel van dit ameublement opgesomd. Bij haar dood was de set nog niet klaar. In augustus 1764 brachten Audran en Cozette tien armstoelbekledingen, twee zitbankzittingen, een kamerscherm en een klein haardscherm naar het *hôtel d'Evreux*.¹²⁵ De bekledingen waren nog niet gemonteerd en werden als zodanig in de boedelinventaris opgenomen. De meubelbekledingen werden wellicht geweven in het atelier van één van beide weverondernemers. Volgens de boedelinventaris hadden de tapisserieën een witte fond en een *contrefond* in *mordoré*, een roodachtig bruin. Op 28 maart 1765 werden de tapisserieën uit de nalatenschap van de markiezin verkocht.¹²⁶

Op 11 juni 1758 bracht de minister van Buitenlandse Zaken, abt graaf de Banis, de markies de Marigny op de hoogte van de wens van de koning om aan de Russische kanselier, graaf Woronzoff, een staatsgeschenk te geven bestaande uit een wandtapijtserie en een zitameublement. De keuze voor de tapisserieën werd overgelaten aan De Marigny, maar moest getuigen van de generositeit van de koning en diende het staatsmanschap van de graaf te onderstrepen. Bovendien moesten de tapisserieën beeld staan voor het Franse vakmanschap.¹²⁷ Om deze redenen achtte de markies het wenselijk om de wandtapijtserie en de zitmeubelen aan te vullen met drie deurvoorhangen en een

¹²¹ VITTET 2002, p. 372.

¹²² Jean Vittet deelt de mening dat het ontwerp voor het kamerscherm voor de markiezin werd gemaakt. VITTET 2002, p. 372.

¹²³ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 392; en STANDEN 1992, p. 26. Parijs, *Arch. Nat.*, OI 2045, MR, *Man. Gob.*, *Mémoire des ouvrages de Peinture et desseins ... faits dans le courant de l'année 1760 par Jacques*.

¹²⁴ Er zijn rekeningen gekend voor het schilderen van de patronen. Misschien werden ze geschilderd door Louis Tessier. Van hem zijn kostennota's bekend vanaf 1761 voor het schilderen van meubelpatronen.

¹²⁵ De omschrijving in de boedelinventaris luidde als volgt: 'Les dessus de dix fauteuils complets, en fleurs et ornements, fond blanc, et mardoré, prisé douze cents livres. Les dessus de deux canapés de sept pieds six pouces de long, sur trois pieds et six pouces de profondeur, sans dossiers, prisés huit cents livres. Un paravent, de six feuilles, de pareille tapisserie des Gobelins, prisés six cents livres. Un petit écran, prisé soixante-quinze livres.' CORDEY 1939, p. 141. Cozette was wellicht te identificeren als de conciërge van de manufacture van de Gobelins. Audran is mogelijk Michel Audran, weverondernemer van een atelier in hoge schering. De levering door Audran betekent niet automatisch dat de meubelbekledingen door deze weverondernemer werd vervaardigd. Bij de levering bevonden zich ook de wandtapijten met de *Génies des Arts* naar Boucher en Hallé (cf. supra) en enkele wandtapijten met *Amours des Dieux*, geweven in lage schering. STANDEN 1992, p. 23.

¹²⁶ VITTET 2002, p. 373.

¹²⁷ Parijs, *Arch. Nat.*, OI 2036, MR, *Man. Gob.*, *Lettre de monsieur l'Abbé Comte de Banis Ministre des Affaires Etrangères à Monsieur le Marquis de Marigny du 11 juin 1758*.

haardscherf *pour rendre cet ameublement plus complet*.¹²⁸ Op 22 augustus 1758 werden de eerste tapisserieën door Cozette, de conciërge en *garde magasin* overhandigd aan een zekere heer Michel, een handelaar uit Sint-Petersburg, die belast was met de plannen van de zaal waarvoor de tapisserieën van de graaf waren bestemd.¹²⁹ De eerste levering bestond uit twee wandtapijten van de *Don Quichotte*-serie, drie *portières des Dieux*, een zitbank, acht armstoelen en een haardscherf. De patronen bestonden voor de zitmeubelen uit *ornemens de fleurs et de fruits*, en voor het haardscherf uit *animaux et alentours de fleurs*.¹³⁰ Op 22 juli 1759 werden nogmaals twee wandtapijten, en verder zes passtukken, de tweede zitbank en de resterende vier armstoelen geleverd. Ook werd een tweede haardscherf meegestuurd.

In de bewaarde archiefdocumenten werd met geen woord gerept over de kunstenaar die de patronen ontwierp en schilderde voor dit Russische ameublement. Uit de documenten blijkt trouwens dat de meubelbekledingen van de eerste levering niet specifiek voor de graaf werden geweven, maar dat hiervoor werd geput uit de voorraden van de manufactuur. De tweede zitbank, de resterende vier armstoelen en het tweede haardscherf werden wel speciaal geweven in de periode tussen de opdracht in juni 1758 en de oplevering in juli 1759. Volgens Fenaille zou één van de twee haardschermen uit de kostennota van Jacques van 1759 het tweede haardscherf van graaf Woronzoff zijn.¹³¹ Het patroon bestond uit bloemen en ornamenten. In de nota van Jacques uit 1758 was er behalve de patronen voor het ameublement van de markies de Marigny, nog sprake van een tweede patroon voor een zitbankrug met ornamenten en bloemen. Mogelijk was dit patroon bestemd voor een zitbank van de Russische kanselier.¹³² Het eigenlijke patroon van de meubelen van de graaf is tot hiertoe niet gekend. In hoeverre er overeenkomsten waren met de bekledingen van de markies de Marigny kan bijgevolg nog niet worden afgeleid.

In de daaropvolgende jaren schilderde Maurice Jacques nog verschillende andere meubelpatronen met bloemen en ornamenten. In zijn kostennota van 1762 noteerde hij een groot haardscherf met *ornemens et fleurs*. In 1764 volgden drie patronen voor een nieuw kamerscherf. Elke vleugel was zes voet hoog en 22 duim breed en toonde een stroom van verschillende bloemen in een boord van ornamenten.¹³³ Verschillende patronen voor onder meer drie haardschermpanelen, een boord voor een armstoelrug en -zitting, een zitbankzitting en -rug, en een onbepaald aantal armstoelzittingen en -ruggen werden door Jacques geschilderd in 1768. De patronen toonden bloemen en andere accessoires op een grond die een meerkleurige zijden stof imiteerde.¹³⁴ Het is niet duidelijk of deze patronen ooit werden geweven. Noch bewaarde patronen, noch geweven bekledingen naar deze patronen zijn gekend.

De Gobelins bedrijfsarchieven bevatten voor de laatste decennia van de achttiende eeuw nog enkele spaarzame gegevens met betrekking tot de productie van meubelbekledingen met patronen met bloemen op een witte grond.¹³⁵ Naar welke patronen deze bekledingen werden geweven kan uit de beknopte omschrijvingen niet worden afgeleid. Maar de patronen voor de markies de Marigny

¹²⁸ Parijs, Arch. Nat., OI 2036, MR, Man. Gob., brief van de Marigny van 24 september 1758.

¹²⁹ Parijs, Arch. Nat., OI 2036, MR, Man. Gob., *Lettre de monsieur l'Abbé Comte de Banis Ministre des Affaires Etrangères à Monsieur le Marquis de Marigny du 11 juin 1758*; en Parijs, Arch. Nat., OI 2036, MR, Man. Gob., *Etat des pièces de tapisseries de la manufacture royale des Gobelins tant haute que basse lisse et meuble aussi de tapisserie que le Roy fait présent à son Excellence Mr le Comte de Woronzow*.

¹³⁰ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 391; en Parijs, Arch. Nat., OI 2036, MR, Man. Gob., *Etat des pièces de tapisseries de la manufacture royale des Gobelins tant haute que basse lisse et meuble aussi de tapisserie que le Roy fait présent à son Excellence Mr le Comte de Woronzow*. Het schip waarin de tapisserieën van de eerste levering werden vervoerd, leed schipbreuk ter hoogte van Hamburg. Volgens een brief van Soufflot aan De Marigny van 20 maart 1759 was nog steeds niet geweten of de tapisserieën waren gered. Indien de kisten met de tapisserieën niet te lang in het water hadden gelegen, was er volgens Soufflot geen probleem, de stoffen waren degelijk verpakt. MONDAIN-MONVAL 1918, pp. 98-99. Wellicht was de lading gered, anders zou er waarschijnlijk een nieuwe levering bekledingen zijn verstuurd.

¹³¹ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 392. Fenaille leidde hieruit af dat alle patronen van het ameublement aan Jacques of Tessier zouden moeten worden toegeschreven.

¹³² Parijs, Arch. Nat., OI 2044, MR, Man. Gob., *Mémoire des ouvrages de peinture faits pour le service du Roy à la manufacture royale des Gobelins par le sieur Jacques Peintre en 1758*.

¹³³ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 402. Het kamerscherf was bestemd voor de hertog de Choiseul.

¹³⁴ FENAILLE 1903, dl. 4, pp. 403-404. Voor de situering van meubelpatronen met achtergrond die zijde weefsels imiteerden, zie MERTENS 2005.

¹³⁵ Zie hiervoor FENAILLE 1903, dl. 4, p. 409.

komen hiervoor in aanmerking (cf. supra). In juli 1785 werd een ameublement van twaalf armstoelen en twee zitbanken met bloemen op een witte grond als geschenk gegeven aan prins Hendrik van Pruisen. In oktober 1787 volgde een geschenk aan de heer Lamoignon de Malesherbes, *Garde des Sceaux*, bestaande uit een zitbank en acht armstoelen met bloemen op een witte fond en bruinrode *contrefond*.¹³⁶ Twaalf armstoelen met boeketten omkaderd door een bloemenguirlande en op een *fond gris verdâtre* werden geweven in 1779. Het was een bestelling van de kardinaal de la Rochefoucauld. De twaalf stoelen zouden samen met een wandtapijtserie cadeau worden gegeven aan de graaf van Onesti, de pauselijke nuntius.¹³⁷ Aanvankelijk werd de kardinaal een patroon met boeketten op een damasten ondergrond voorgesteld, maar dit droeg niet zijn voorkeur weg. Hij besloot blijkbaar om zelf twaalf patronen te laten schilderen. De auteur noch het eigenlijke uiterlijk van de patronen zijn gekend. De armstoelen werden geleverd op 15 augustus 1779.¹³⁸

Patronen met bloemen op een imitatie damasten fond

In 1760 werd in de Gobelins een nieuw meubelpatroon ontworpen dat een blijvende invloed zou gaan uitoefenen op de productie in de Gobelins en de manufacturen van Aubusson, en in beperktere mate in Beauvais. In dat jaar vermeldde de kostennota van Maurice Jacques een doek van twee en een halve voet bij twee voet dat een karmozijnrood damastweefsel imiteerde. De aard van het damastmotief werd niet genoemd. Het was een ontwerp voor een achtergrond die de tot dan toe gebruikelijke *fond mosaïque* voor wandtapijten diende te vervangen. Het damastpatroon was niet het enige. Het werd gevolgd door drie ontwerpen met imitaties van zijdeweefsels *à compartiments*, waarvan twee gewassen pentekeningen en één in olieverf.¹³⁹ De damastimitatie kreeg de voorkeur. De kostennota sloot af met twee doeken voor een armstoelrug en -zitting met een gestrikt boeket op een karmozijnrode damasten achtergrond, en twee doeken van zeven voet lang met groepen van bloemen op een karmozijnrode damasten fond, bestemd voor een zitbankrug en -zitting.¹⁴⁰ In 1761 werden de patronen voor de armstoel en de zitbank aangevuld met vijf armstoelpatronen. Ditmaal werden ze niet geschilderd door Maurice Jacques, maar door Louis Tessier (1719-1782).¹⁴¹ Elk patroon had een boeket met andere bloemen. Ook schilderde Tessier vier patronen voor armleggers, eveneens met een klein boeket op een damasten grond.¹⁴² In 1763 volgden nogmaals twaalf armstoelpatronen: zes voor zittingen en zes voor ruggen, met gestrikte boeketten op een rozerode damasten achtergrond. Ze werden aangevuld met de kleine patronen voor de armleggers en twee patronen voor zitbankwangen. Die bestonden eveneens uit gestrikte boeketten op dezelfde fond. Alle werden gemaakt door Louis Tessier. Hij schilderde eveneens 52 patronen van één voet bij 9 duim met telkens één bloemstengel met een open bloem en een bloemknop. In 1767 tenslotte schilderde Tessier nog vier armstoelpatronen. Voor het eerst werd er bij de patroonomschrijving in de kostennota een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de voorstellingen op de ruggen en op de zittingen. De ruggen toonden gestrikte boeketten, de zittingen nonchalant uitgestrooide bloemen (afb. 108).¹⁴³

¹³⁶ Beide geschenken bestonden behalve de zitmeubelen uit enkele wandtapijten. De prins van Pruisen kreeg een *Don Quichotte*-serie op een karmozijnrode damasten fond, de heer de Lamoignon een reeks met *Scènes de Théâtre*. FENAILLE 1903, dl. 4, p. 409.

¹³⁷ Het betrof zes wandtapijten uit de serie met *Scènes uit het Oude Testament* naar Antoine en Charles-Antoine Coypel (cf. supra).

¹³⁸ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 409.

¹³⁹ Parijs, Arch. Nat., OI 2045, MR, Man. Gob., *Mémoire des ouvrages de peinture et desseins faits pour le service du Roy à la manufacture royale des Gobelins ... dans le courant de l'année 1760 par Jacques*.

¹⁴⁰ De prijs van het armstoelpatroon bedroeg 140 livres, die van het zitbankpatroon 400 livres. FENAILLE 1903 dl. 4, p. 394.

¹⁴¹ Louis Tessier werkte reeds in 1756 voor de Gobelins. In dat jaar schilderde hij onder meer vier patronen voor *devants de cheminée* met vazen gevuld met bloemen, muziekinstrumenten en andere accessoires. Voor elk patroon vroeg hij 120 livres. ENGERAND 1901, pp. LV en 455.

¹⁴² FENAILLE 1903, dl. 4, p. 394.

¹⁴³ 'Livré 4 dossiers et 4 fonds de fauteuils et leurs manchettes, le tout sur un fond de damas cramoisy, les dossiers compés d'un bouquet de fleurs nouées d'un ruban, sur les fonds des fleurs jetées négligemment, le tout convenu avec M. Soufflot, à la somme de 600 livres.' FENAILLE 1903, dl. 4, p. 395. In de *Mobilier national* worden nog meerdere patronen met boeketten en bloemen op een damastimitatie bewaard. Ze dragen allemaal hetzelfde inventarisnummer Gob. N° 248, en hebben subnummers gaande van het nummer 1 tot 37. Voor een opsomming, zie FENAILLE 1903, dl. 4, p. 410.

Het damastmotief werd dus in eerste instantie ontworpen om te dienen als achtergrond voor wandtapijten. In het tweede decennium van de achttiende eeuw was in de Gobelins een nieuw compositieschema voor wandtapijten geconcipeerd waarbij de narratieve voorstelling werd geplaatst in een imitatielijst, omgeven door een overdadige decoratieve boord, de *alentours*. Het werd voor het eerst toegepast in de *Don Quichotte*-serie naar Charles-Antoine Coypel (cf. supra). In 1717 werd de eerste *alentours* voor deze serie ontworpen en geschilderd door Claude III Audran en Jean-Baptiste Blin de Fontenay de Oude. Dit basisschema met een centrale voorstelling en een brede decoratieve boord werd nog steeds toegepast in de Gobelins in het midden van de achttiende eeuw. In 1758 maakte Maurice Jacques hiervoor een nieuw ontwerp, en creëerde hiervoor de damastimitatie. Volgens de kostennota van de kunstenaar uit 1758 zou de compositie van de nieuwe *alentours* te danken zijn aan de directeur van de Gobelins, de architect Jean-Germain Soufflot.¹⁴⁴ Toch lijkt een persoonlijke inbreng van Jacques erg waarschijnlijk, meerbepaald voor de damastimitatie. Jacques was vóór zijn aanstelling in de Gobelins immers werkzaam geweest als ontwerper voor de zijdenijverheid in Lyon.¹⁴⁵ Het damastpatroon was geïnspireerd op contemporaine zijdedamasten, en toonde doorlopende, zigzaggende bloeiende twijgen.

De beslissing om assorterende meubelpatronen te ontwerpen, werd mogelijk gestimuleerd door de markies de Marigny die de productie van meubeltapisserieën voor private klanten als een middel beschouwde om de weefateliers van de Gobelins zelfredzaam te maken. In 1759 wendde de markies zich nog tot de koning met de vraag voor financiële steun voor de kostprijs van patronen voor een privé-opdracht, met het argument dat de patronen succesvol konden zijn bij *un grand nombre de personnes jouissantes dans Paris d'une honnête opulence*.¹⁴⁶ Het betrof de patronen voor een tapijtkamer met een staatsiebed voor de prins de Condé.¹⁴⁷ Wellicht ook op initiatief van de markies de Marigny schilderde Jacques in de loop van 1762 een tweede ontwerp voor een appartement aangekleed met wandtapijten, een bed, een armstoel en een zitbank. Dit ontwerp moest privé-klanten helpen een voorstelling te maken van een afgewerkte tapijtkamer, en hen makkelijker tot aankoop overhalen.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Het compositieschema van het nieuwe ontwerp, met médaillons opgehangen aan koorden tegen een zijdeweefsel en omkaderd door een brede boord, vertoonde opvallend veel gelijkenissen met werkelijk bestaande interieurs. Circa 1745 maakte Pierre Edmé Babel een gravure van de slaapkamer van de prinses de Rohan in het *Hôtel de Soubise* te Parijs. Het vooraanzicht toont het staatsiebed, bekleed met een geborduurd behangsel, en opgesteld tegen een wand die is bespannen met een zijdedamast. De bespanning is langs de zijanten afgewerkt met een boord. Tegen de wandbespanning hangen aan weerszijde van het bed schilderijen aan koorden met kwasten. Ook de slaapkamer van de prins werd in een gravure vastgelegd. Hier staat het bed tegen een wandtapijt waartegen eveneens twee schilderijen zijn opgehangen aan koorden met kwasten. De inrichting van beide kamers dateerde van omstreeks 1735. In 1745 werden beide gravures gepubliceerd in het *Livre d'Architecture* van François-Germain Boffrand, uitgegeven in Parijs. Niet alleen kende Soufflot ongetwijfeld dit architectuurtraktaat, maar als architect was hij vertrouwd met de heersende tendensen in de binnenhuisinrichting.

¹⁴⁵ Dit blijkt uit een archiefdocument aangaande een set meubelpatronen die Jacques schilderde voor de manufactuur van Aubusson: '...le Sr Jacques cy devant dessinateur pour les fabriques de Lyon plusieurs tableaux et desseins qui ne luy ont point encore payés'. Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1458A, *Com. Ind., Man. Aub. Fel., Etat des manufactures de tapisseries d'Aubusson, du Bourg de la Cour, et de Felletin en 1754*. Lesley Miller, Senior Curator in het Furniture, Textiles and Fashion Department van het Victoria and Albert Museum, stootte in haar onderzoek aangaande de zijdenijverheid in Lyon eveneens in verschillende documenten op de naam van Maurice Jacques met betrekking tot de lokale zijdeweverij. In 1752 werd Maurice Jacques aanvaard in het zijdegilde op basis van zijn ontwerptalent en 'le temps considérable qu'il a déjà consommé chez différents fabricants'. Lyon, *Archives Municipales*, HH 569, *Registre des ordonnances consulaires, 1743-1758*, fol. 209, 3 januari 1752. Met oprechte dank aan Lesley Miller voor het bezorgen van deze informatie en referentie.

¹⁴⁶ Parijs, *Arch. Nat.*, OI 2036, MR, *Man. Gob.*, p. 213 recto.

¹⁴⁷ Maurice Jacques kreeg de opdracht om een ontwerpschets te maken voor de tapijtkamer, met inbegrip van het staatsiebed, maar omwille van de geschatte hoge kostprijs, liet de prins verstek gaan. De graaf de Lillebonne kreeg echter de ontwerpschets te zien, en besliste om het project te laten weven. Hierop vroeg de markies de Marigny financiële steun aan de koning. De gevraagde financiële injectie diende 5.000 à 6.000 livres te bedragen, verdeeld over twee jaar. De opbrengst van het ameublement werd op 16.000 livres geschat. De koning stemde in, en op 31 mei deelde de markies aan Soufflot mee dat de patronen mochten worden geschilderd. FENAILLE 1903, dl. 4, pp. 399, 401; Parijs, *Arch. Nat.*, OI 2036, MR, *Man. Gob.*, p. 213 recto. Uiteindelijk werd het ensemble toch ook niet voor de graaf geweven. Wel werden er tussen 1760 en 1769 verschillende uitgaven verricht voor de aankoop van schilderdoek en het vervaardigen van patronen voor het bedbehangsel. Zie hiervoor FENAILLE 1903, dl. 4, pp. 399-402.

¹⁴⁸ 'Plus un tableau composé colorié représentant un appartement tel qu'il doit être avec les tentures de tapisserie, le Lit, le Fauteuil et le canapé. Ce projet a été fait pour disposer et faire décider les particuliers qui desiroient cet ouvrage'. Parijs, *Arch. Nat.*, OI 2045, MR, *Man. Gob.*, *Mémoire des ouvrages de Peinture faits pour le service du Roi à la manufacture des Gobelins .. par le Sr. Jacques Peintre, année 1762*. HARRIS 1962, p. 101.

De eerste bekledingen naar de nieuwe meubelpatronen met damasten achtergrond werden wellicht geweven omstreeks 1763. In augustus 1763 bezocht de Engelse edelman George William, Lord Coventry, Parijs met de bedoeling om tapisserieën te kopen voor zijn landhuis *Croome Court* in Worcestershire. Tijdens zijn bezoek of kort hierna bestelde hij bij Jacques Neilson een tapijtkamer bestaande uit drie wandtapijten uit de reeks *Les Amours des Dieux* naar François Boucher, negen bijhorende passtukken, twee zitbanken en zes armstoelen, alle met een karmozijnrode damasten achtergrond. De meubelbekledingen waren ten laatste klaar in 1769, in dat jaar werden ze op de karkassen gemonteerd. De overige tapisserieën waren voltooid in 1771.¹⁴⁹ Voor beide zitbanken werd hetzelfde patroon gebruikt, enkel zijn er kleurverschillen in de bloemen. Gestrikte boeketten vullen de rug, bloemengroepen en gestrooide bloemen de zitting.¹⁵⁰ Dit geldt ook voor de armstoelen. De samenstelling van de veelkleurige boeketten is telkens verschillend. In 1766 volgden nog twee bestellingen door Engelse edelen. De eerste was van William Weddell. Ook hij liet bij Jacques Neilson drie wandtapijten weven uit de serie *Les Amours des Dieux*, vervolledigd met zes passtukken en een ameublement bestaande uit twee zitbanken, twaalf armstoelen en een haardscherf. De tapisserieën waren bestemd voor Weddells landhuis *Newby Hall*, in Yorkshire. Ze bevinden zich nog steeds in het vertrek waarvoor ze werden aangekocht. In tegenstelling tot de tapijtkamer van Lord Coventry, hadden de tapisserieën geen karmozijnrode damasten fond. Volgens Fenaille was de achtergrond oorspronkelijk mauve,¹⁵¹ maar vandaag de dag is hij verkleurd en houdt het midden tussen grijsachtig beige en flauw grijs roze (afb. 109). Het damastpatroon en de boeketten op de zitbanken en armstoelen zijn echter dezelfde als die van Lord Coventry. De voorstelling op het haardscherf bestaat uit een ruiker van rozen en seringens samengehouden door een wit en blauw gestreepte strik. De andere bestelling werd geplaatst door Sir Lawrence Dundas voor diens residentie *Moor Park* in Hertfordshire. Over het juiste aantal meubelen dat die set telde, lopen de meningen uiteen. Vandaag zijn nog tien armstoelen, twee zitbanken, twee bankjes en twee haardschermen bewaard.¹⁵² De patronen die voor de bekledingen werden gebruikt, zijn grotendeels dezelfde als die voor Lord Coventry en William Weddell. De compositie van de bloemen op één zitbank is verschillend. Sir Dundas koos tevens voor een andere achtergrond. Ditmaal was het geen karmozijnrood of mauve, maar grijs.

In 1772 volgde de reeds genoemde bestelling van Robert Child voor de tapijtkamer in *Osterley Park*.¹⁵³ In tegenstelling tot de meubelbekledingen van Lord Coventry, William Weddell en Sir Lawrence Dundas, hadden enkel de zittingen boeketten op een damasten fond. De ruggen toonden plattelandskinderen naar François Boucher (cf. supra). Het patroon van de zitbankzitting was eveneens verschillend. In de centrale bloemengroep waren pijlenbundels, lanssen, een schild, een laurierkrans en trompetten verwerkt.¹⁵⁴ Wellicht werd voor de zitting een patroon gebruikt dat oorspronkelijk was bestemd voor een *alentours* van een wandtapijt, en dat in 1770 was geschilderd door Maurice Jacques. In dat jaar vermeldde Jacques' kostennota een patroon van 9 ½ voet bij 7 ½ voet met bloemen, militaire trofeeën en andere accessoires. Het was voor de eerste maal dat er in

¹⁴⁹ STANDEN 1985, dl. I, cat.nr. 57, p. 396. Deze tapijtkamer bevindt zich vandaag de dag in de collectie van het *Metropolitan Museum of Art* te New York. De volledige geschiedenis van dit tapisserie ensemble werd grondig bestudeerd en gepubliceerd door Edith Standen. Zie hiervoor STANDEN 1985, dl. I, cat.nr. 57, pp. 385-401.

¹⁵⁰ Het boeket op de zitbankrug bestaat onder meer uit rozen, papavers, margrietten, pioenen, kamperfoelie, nachtwinde en lelies, en wordt samengehouden door een gestreepte strik. Het patroon van het damast bestaat uit zigzaggende twijgen met grote bloeiende en halfopen bloemen en gesloten bloemknoppen. De bloemen van het damast zijn lichtroze, de achtergrond donkerroze. De bloemtwijgen strekken zich uit over de gehele breedte van de rug. In het midden van de zitting liggen afgesneden bloemen enigszins kriskras door elkaar. Er zijn rozen, papavers, nachtwinde, pioenen en sneeuwbalbloemen. Links en rechts van deze groep liggen aparte afgesneden rozentwijgen en margrietten. Alle zijn weergegeven tegen dezelfde rozerode damasten fond. Kleine bloeiende twijgen vullen de armleggers met dezelfde damasten achtergrond.

¹⁵¹ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 396.

¹⁵² Volgens Fenaille bestond de set oorspronkelijk uit twee zitbanken, twaalf armstoelen, één bergère, twee taboeretten en één haardscherf. FENAILLE 1903, dl. 4, p. 396. Edith Standen maakte melding van twee zitbanken, tien armstoelen, twee bankjes, twee taboeretten en twee vuurschermen. STANDEN 1985, dl. I, cat.nr. 57, p. 396. Een zitbank, zes armstoelen, twee bankjes en twee haardschermen bevinden zich vandaag in het *Philadelphia Museum of Art*. Vier armstoelen en één zitbank behoren tot de collectie van *Temple Newsam House*, Leeds.

¹⁵³ De tapisserieën bevinden zich nog steeds in situ.

¹⁵⁴ Andere zitbankzittingen geweven naar hetzelfde patroon zijn niet gekend.

een kostennota van Jacques expliciet sprake was van militaire attributen.¹⁵⁵ Dezelfde bloemencompositie met de wapens werd ook gebruikt in de *alentours* van het wandtapijt met *Venus en Vulcanus* dat zich in het kasteel van Pavlofsk in Sint-Petersburg bevindt.¹⁵⁶ Twintig jaar na de eerste aankoop van een volledige tapijtkamer door Lord Coventry, in 1783, bestelde nog een vijfde Engelse edelman, de hertog van Portland, bij de Gobelins drie wandtapijten met *De Geschiedenis van Sylvia en Amintus*, drie passtukken, een zitbank, twaalf armstoelen, een haardscherm en een groter dubbel scherm. De meubelbekledingen hebben boeketten op een karmozijnrode damasten grond, en worden nog steeds bewaard in *Welbeck Abbey* in Nottinghamshire waarvoor ze waren bestemd.¹⁵⁷

De eerste bestelling voor meubeltapisserieën met damasten grond voor een Franse klant dateerde wellicht uit 1768. In dat jaar bestelde Marie-Louise de La Rochefoucauld, hertogin d'Anville, voor haar kasteel van La Roche-Guyon, behalve een *Esther*-wandtapijtserie van vier stuks ook een ameublement bestaande uit twee zitbanken en twaalf armstoelen met boeketten op een karmozijnrode achtergrond.¹⁵⁸ De meubelbekledingen kostten 5.940 *livres*.¹⁵⁹ Zes armstoelen en één zitbank bevinden zich vandaag in de collecties van het Louvre (afb. 110).¹⁶⁰

Uiteindelijk zou ook de prins van Condé toch beslissen om een tapijtkamer te laten weven, en gaf hiervoor de opdracht in 1769.¹⁶¹ Het ameublement bestond uit vier wandtapijten, een staatsiebed, twaalf armstoelen, twee bergères, een kamerscherm en een haardscherm. In 1771 schilderde Maurice Jacques de patronen voor het bed.¹⁶² Ten vroegste in dat jaar werd met het weven van het bedbehangsel begonnen.¹⁶³ De tapisserieën kregen een karmozijnrode damasten achtergrond. Het ensemble werd tijdens de wintermaanden gebruikt in de slaapkamer van de hertogin de Bourbon, de schoondochter van de prins, in het *Palais Bourbon* te Parijs (cf. infra).¹⁶⁴

¹⁵⁵ Parijs, Arch. Nat., O1 2047, MR, Man. Gob., *Mémoire des ouvrages de peintures faits pour le Service du Roi, à la manufacture Royale des Gobelins ... par le Sr Jacques peintre pendant l'année 1770*.

¹⁵⁶ Het betrof de zogenaamde derde *alentours*. Jacques en Tessier schilderden opeenvolgend drie *alentours* voor wandtapijten met een damasten ondergrond. Voor een overzicht en de kenmerken van de *alentours* zie FENAILLE 1903, dl. 4, p. 262. Met dank aan Tatiana Lekhovitch, curator bij het Hermitage Museum in Sint-Petersburg, die de bewaarplaats van het wandtapijt bevestigde.

¹⁵⁷ STANDEN 1985, dl. 1, cat.nr. 57, p. 397. De interesse vanwege de Engelse edelen is opvallend, maar niet dermate ongewoon. Tapijtkamers, zowel met Engelse als Franse tapisserieën bestonden reeds voor de eerste bestelling door Lord Coventry. In de jaren 1740 richtten enkele Engelse edelen vertrekken in met Franse tapisserieën of Engelse tapisserieën die Frans waren geïnspireerd. Niet zelden werden samen met deze wandtapijten meubeltapisserieën aangekocht. Zie hiervoor ANONIEM 2000, pp. 52-55.

¹⁵⁸ De meubelbekledingen werden gemonteerd op vergulde karkassen die werden geleverd door Nicolas Heurtaut.

¹⁵⁹ PALLOT 1993, cat.nr. 36, p. 110.

¹⁶⁰ In 1931 deelde de toenmalige hertog van La Roche-Guyon de set in twee gelijke stukken voor zijn beide zonen. Zes armstoelen en één zitbank bleven in het kasteel tot in 1971, en werden dat jaar verkocht in het *Palais Galliera*. In 1991 werd dit deel opnieuw te koop aangeboden bij Sotheby's Monaco en sindsdien bevinden de zitbank en de zes armstoelen zich in een Parijse privé-collectie. De tweede zitbank en de overige zes stoelen werden door de andere zoon verkocht en werden opnieuw te koop aangeboden in het *Palais Galliera* op 16 juni 1967, waarop ze werden aangekocht door het Louvre. Inventarisnummers OA 10290 tot 10296. PALLOT 1993, cat.nr. 36, p. 113.

¹⁶¹ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 399.

¹⁶² Zie bijlage XIII.

¹⁶³ STANDEN 1985, dl. 1, cat.nr. 57, p. 397.

¹⁶⁴ 'La chambre à coucher est tendue l'hiver de tapisseries des Gobelins, avec des médaillons coloriés exécutés d'après Boucher, ainsi que le lit qui est d'un genre neuf', aldus de Guide Thiéry, deel II, uitgegeven in Parijs in 1787. FENAILLE 1903, dl. 4, p. 399. En VERLET 1966, p. 278. In de negentiende eeuw bevonden het bedbehangsel en de meubelen zich in de collectie van de hertogen van Cumberland. Vandaag de dag wordt in het Louvre een deel van de hemel en het ruglaken bewaard, evenals de vier wandtapijten. Zes armstoelen behoren tot de collectie van het Rijksmuseum. Inventarisnummers BK-I6655- A tot F. Zie hiervoor HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, cat.nr. 122, pp. 406-411. De zitbank in het Rijksmuseum maakte wellicht oorspronkelijk geen deel uit van het ensemble. In de boedelinventaris van het *Palais Bourbon* uit 1779 werd geen melding gemaakt van een zitbank. Ook is het opvallend dat de damasten achtergrond van de zitbankzitting verschilt met de rug en de bekledingen van de armstoelen. De zitting heeft rode bloemen op een roze achtergrond, de rug roze bloemen op een rode achtergrond. De kans dat zitting en rug oorspronkelijk bij elkaar hoorden, lijkt uitgesloten. Wellicht is het lapwerk van de antiekhandelaar Duveen die tapisserieën van verschillende herkomst combineerde. De bedenking dat de zitbank niet tot het oorspronkelijke ensemble behoorde, werd reeds gemaakt in een brief van Pierre Verlet aan Lunsigh Scheurleer, gedateerd 1 februari 1954. De brief wordt bewaard in het Rijksmuseum. Met dank aan Hillie Smit die de brief ter sprake bracht. De overige onderdelen van de meubelen werden op nieuwe karkassen gemonteerd en geveild bij Parke-Bennett in New York op 8 mei 1971. De huidige bewaarplaats is niet gekend. STANDEN 1985, dl. 1, cat.nr. 57, p. 397.

Omstreeks 1770 werd een ameublement geweven voor de baron d'Ivry. Ditmaal werd een blauwe damasten achtergrond gebruikt. Een zitbank, twee bergères, vier armstoelen en twee stoelen, zijnde de helft van de oorspronkelijke set, bekleed met tapisserie met boeketten op een blauwe damasten fond, bevinden zich vandaag in het Louvre.¹⁶⁵ De karkassen dragen het slagmerk L.C. Carpentier en werden vervaardigd omstreeks 1770.¹⁶⁶ Oorspronkelijk stonden de meubelen in het kasteel van Hénonville. Voor de meubeltapisserieën werd 7.200 livres betaald.¹⁶⁷ Voor de zitbank werd hetzelfde patroon gebruikt als dat van de tweede zitbank van Sir Dundas. Een ameublement, bestaande uit twaalf armstoelen en een zitbank met bloemen op een gele damasten achtergrond werd in 1785 geweven in het atelier van Pierre-François Cozette voor de baron de Breteuil.¹⁶⁸ De meubelen assorteerden met een *Don Quichotte*-serie met een nieuwe *alentours* op gele damasten grond.¹⁶⁹ In 1786-1787 werden nog twaalf armstoelen met boeketten op een rozerode damasten fond geweven voor de aartsbisschop van Salzburg.¹⁷⁰ Ze werden geleverd op 13 februari 1787.¹⁷¹ Deze lijst met private bestellingen is niet uitputtend. In de laatste drie decennia van de achttiende eeuw werden door de weverondernemers nog andere ameublementen geweven voor private klanten en voor de vrije markt. Zo werden bij het einde van de negentiende eeuw en in de loop van de twintigste eeuw verschillende Gobelins meubelbekledingen met damasten fond geveild zonder dat de volledige pedigree bekend was.¹⁷²

Drie ameublementen met een karmozijnrode damasten achtergrond werden tussen 1777 en 1786 door Lodewijk XVI als geschenk gegeven aan buitenlandse vorsten. Tijdens zijn bezoek aan Frankrijk in 1777 kreeg de Oostenrijkse keizer Jozef II drie wandtapijtseries en een zitameublement cadeau. Op 12 mei 1777 werden de tapisserieën officieel overhandigd. Het betrof vier wandtapijten uit de zogenaamde serie *Les Loges du Vatican* naar Rafaël, een serie *Les Nouvelles Indes* naar Desportes uit acht stuks, en vier wandtapijten met rozerode damasten achtergrond met médaillons met voorstellingen naar François Boucher. Het bijhorende zitameublement bestaat uit twaalf armstoelen, twee zitbanken, een haardscherf, een kamerscherf en vier deurvoorhangen. De meubelbekledingen tonen boeketten op een rozerode damasten fond.¹⁷³ De tapisserieën vertegenwoordigden een waarde van iets meer dan 86.324 livres, waarvan 13.138 livres voor de meubeltapisserieën.¹⁷⁴ Op het ogenblik van de officiële overhandiging waren alle tapisserieën echter nog niet klaar. De twaalf armstoelen, één zitbank en het haardscherf werden in het atelier van Neilson geweven in 1776.¹⁷⁵ Het kamerscherf en de tweede zitbank lagen nog op het getouw op 1 januari 1778, de *portières* waren op dat ogenblik nog niet aangevat.¹⁷⁶ Pas in 1779 zou het volledige ameublement voltooid en geleverd zijn.¹⁷⁷ Een reeks wandtapijten uit de *Don Quichotte*-serie, twaalf armstoelen en twee zitbanken met een rozerode damasten achtergrond werden in 1784 geschonken aan de Zweedse koning Gustav III.¹⁷⁸ Aartshertog Ferdinand, gouverneur van Lombardije ontving op 12 juni 1786 eveneens wandtapijten uit de *Don Quichotte*-reeks, vergezeld van twaalf armstoelen, twee zitbanken

¹⁶⁵ STANDEN 1985, dl. I, cat.nr. 57, p. 399.

¹⁶⁶ De meubelen werden verworven uit de veiling van baron d'Ivry op 7-8 mei 1884 in de Galerie Georges Petit.

¹⁶⁷ ERIKSEN 1974, p. 340.

¹⁶⁸ In het atelier van Cozette werden reeds gedurende verscheidene jaren meubelbekledingen geweven. Dit mocht blijken uit een brief van de markies de Marigny aan Soufflot waarin de markies meedeelde dat hij er niets op tegen had dat Cozette meubelbekledingen voor particulieren weefden. Volgens De Marigny was het *un moyen d'occuper ses ouvriers sans que ce soit aux frais du Roy*. Parijs, Arch. Nat., OI 1543, MR, Corr. gén., brief van De Marigny aan Soufflot, gedateerd 26 mei 1766.

¹⁶⁹ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 397.

¹⁷⁰ STANDEN 1985, dl. I, cat.nr. 57, p. 398.

¹⁷¹ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 397.

¹⁷² Zie hiervoor STANDEN 1985, dl. I, cat.nr. 57, pp. 398-399.

¹⁷³ De meubelen behoren vandaag tot de Oostenrijkse *Nationalsammlung*, en ressorteren onder de collectie van het *Kunsthistorisches Museum* te Wenen. Ze dragen het inventarisnummer T XIV. De wandtapijten en de meubelen staan opgesteld in de Hofburg. Zie HALBTURN 1991, pp. 49-54.

¹⁷⁴ Parijs, Arch. Nat., OI 2049, MR, Man. Gob., *Etat des pièces de tapisserie de la Manufacture Royale des Gobelins, tant en haute lisse qu'en basselisse dont le Roy a fait présent à M. le Comte de Falkenstein le 12 May 1777*.

¹⁷⁵ Parijs, Arch. Nat., OI 2048, MR, Man. Gob., *Mémoire des ouvrages de tapisseries en basse lisse faites pour le service du Roy en la Manufacture Royale des Gobelins pendant l'année 1776 ... par Neilson*.

¹⁷⁶ Parijs, Arch. Nat., OI 2048, MR, Man. Gob., *Etat des pièces de tapisseries de hautes et basselisse de la Manufacture Royale des Gobelins, qui ont été livrées par ordre en l'année 1777*.

¹⁷⁷ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 396.

¹⁷⁸ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 397 ; en BÖTTIGER 1895-1898, dl. 3, pp. 59-60, 68.

en een haardscherf met rozerode damasten fond.¹⁷⁹ De twaalf armstoelen en één van beide zitbanken werden geweven in het atelier in hoge schering van Jean Audran *fils*. De andere zitbank en het haardscherf werden vervaardigd in het atelier van Neilson.¹⁸⁰

In 1774 maakte Louis Tessier nieuwe ontwerpen voor een zitameublement met een damasten achtergrond. Het waren gewassen tekeningen met voorstellingen van bloemen en ornamenten voor zes stoelen, een zitbank en een haardscherf.¹⁸¹ De eigenlijke patronen werden geschilderd in 1777. Op 25 november 1777 leverde Tessier de patronen voor zes armstoelen, een zitbank en een haardscherf. Ze waren geschilderd in olieverf en toonden verschillende soorten bloemen en fruit, korven en ornamenten op een gele damasten achtergrond (afb. 111).¹⁸² Deze meubelpatronen werden mogelijk ontworpen om te assorteren met een nieuwe *alentours* op een gele damasten fond, waarvoor Tessier de eerste patronen leverde in 1772. Van deze serie worden de patronen voor een zitbank, drie armstoelzittingen en drie armstoelruggen bewaard in de *Mobilier national*.¹⁸³ Voor de damasten achtergrond is een nieuw patroon gebruikt. In plaats van zigzaggende ranken is gekozen voor een repeterend symmetrisch patroon, dat bestaat uit een gestileerde grootbladige bloem waaruit bovenaan twee kleinere twijgen groeien, en met links en rechts aan de stengel twee grote bloemknoppen. Grote bladeren begrenzen het rapport. Zulke damastpatronen werden populair in het derde kwart van de achttiende eeuw.¹⁸⁴ Volledigheidshalve dienen nog twee patronen voor armleggers te worden vermeld die Tessier schilderde in 1773. Het motief bestond uit bloemen op een witte damasten grond.¹⁸⁵

In de laatste jaren van het ancien régime werden nog enkele nieuwe patronen met een damasten fond geschilderd door Joseph-Laurent Malaine (1745-1809) die in 1786 en voor een periode van vier jaar de respectievelijk in 1782 en 1784 overleden schilders Tessier en Jacques opvolgde als bloemenschilder. De eerste betaling dateerde uit 1786 en betrof een zitbankpatroon met bloemenguirlandes, parfumbrander, fruit en ornamenten op een gele damasten achtergrond. In 1789 volgden vier armstoelpatronen met bloemkorven, eveneens op een gele damasten fond, en in 1790 nogmaals twee armstoelpatronen met bloemkorven op de ruggen en bloemgroepen op de zittingen tegen een gele damasten fond. De patronen voor de *plate-bandes*, de zijkanten van rug en zitting, waren groen met een slinger van bloemen (afb. 112).¹⁸⁶ Malaine koos voor een neoklassiek damastpatroon met lelies in laurierkransen. Van deze serie bezit de *Mobilier national* nog vier patronen voor armstoelzittingen en evenveel voor armstoelruggen.¹⁸⁷

¹⁷⁹ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 397. In 1868 bevonden de tapisserieën zich in de koninklijke villa Petraia nabij Florence. Twee armstoelen en een zitbank die op een tentoonstelling werden getoond in Londen in 1968 zouden deel hebben uitgemaakt van deze set. De meubelen behoorden op dat ogenblik toe aan een verzamelaar en zouden voordien deel hebben uitgemaakt van de collectie van de hertogin d'Uzès. STANDEN 1985, dl. 1, cat.nr. 57, p. 398.

¹⁸⁰ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 397.

¹⁸¹ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 404. Een ontwerptekening voor de zitbankrug en -zitting worden bewaard in de *Mobilier national*.

¹⁸² Parijs, Arch. Nat., O1 2048, MR, Man. Gob., *Mémoire de peintures en fleurs et bordures peints en fin d'or, pour être exécutés à la Manufacture Royale des Gobelins, ... faits par Tessier, année 1777*. En FENAILLE 1903, dl. 4, p. 408. Zie bijlage XIV.

¹⁸³ Inventarisnummers Gob. N° 252 1/6 en Gob. N° 827 (zitbank). Het patroon van de zittingen bestaat uit een centraal boekje op een platform langs weerszijde geflankeerd door vruchten. Kleine bloemtwijgen liggen rondom verspreid op de damasten achtergrond. Het patroon voor de armstoelrug werd geconcepieerd voor een armstoel met een ovale rug. In het midden bevindt zich een korf in de vorm van een vaas, gevuld met bloemen. De korf staat op een klein platform met langs beide kanten fruit waaronder druiven, peren en pruimen. Een kleine bloemenguirlande hangt onderaan de sokkel. Rondom de korf liggen kleine bloemen op de damasten achtergrond.

¹⁸⁴ SCHOESER & DEJARDIN 1991, p. 18.

¹⁸⁵ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 404.

¹⁸⁶ FENAILLE 1903, dl. 4, p. 410. Deze *plate-bandes* kwamen in voege met de overgang van een bolle naar een hoekige opmaak.

¹⁸⁷ De rugpatronen zijn bijna vierkant en tonen centraal een slanke bloemenkorf die is opgehangen aan een strik bevestigd aan de sierlijst van acanthusknoppen die langsheen de gehele omtrek van het patroon loopt. De korf is geplaatst tegen een damasten achtergrond met een repetitief patroon van laurierkransen met hierin een lelie. De boorden rondom zijn effen met hierin slingers van kleine boeketten. De compositie van de zittingpatronen is hetzelfde. Maar in plaats van bloemenkorven vormen bloemengroepen het hoofdmotief. In één patroon werd in de bloemen een lier verwerkt. Twee kruisende bloemtwijgen bekronen elke bloemengroep. In de boeketten zijn onder meer rozen, tulpen, nachtwinde,

Damasten achtergronden waren zowel economisch als esthetisch aantrekkelijk. De damastpatronen waren een welkome afwisseling op de gangbare strenge mozaïekgronden. Ze herinnerden aan de populaire zijdedamasten wandbehangsels, maar waren duurzamer en verenigden in zich de rijkelijke eigenschappen van damast en tapisserie. De damasten achtergrond betekende ook economische winst. De fond kon immers worden geweven door goedkopere arbeidskrachten. Dit gold ook voor de meubelbekledingen. Een effen fond was vanzelfsprekend nog goedkoper. Maar het damastmotief was eenvoudig en zal niet zoveel meer tijd hebben geveerd als een effen achtergrond. Het effect was echter des te luxueuzer. Door het aanwenden van dezelfde damasten achtergrond en verwante bloemboeketten in de *alentours* van de wandtapijten en in de meubelbekledingen ontstond een harmonieus geheel.

Met de gegevens die tot hiertoe gekend zijn omtrent de productie van meubeltapisserieën met een damasten grond, mag besloten worden dat ze, sinds hun ontstaan in 1760, een zeker succes kenden. Doordat de meeste, zometeen alle, ameublementen werden geweven voor de hoge adel, is hun ontstaan betrekkelijk goed door archiefmateriaal onderbouwd. Enerzijds houdt dit het gevaar in dat hun belang enigszins wordt overschat. Maar anderzijds lieten deze patronen wel degelijk een invloed gelden op de overige Franse tapisserieproductie. De Gobelins patronen vervulden zeker voor de weverijen in de Marche een voorbeeldfunctie (cf. infra).¹⁸⁸

seringen, keizerskronen en papavers verwerkt. De patronen dragen de inventarisnummers Gob. N° 254/ 1-6 en Beauvais N° 326/ 1-2.

¹⁸⁸ De geschiedenis van de private manufactures in Parijs in de tweede helft van de achttiende eeuw is voorlopig nog zo goed als onbekend, en verder onderzoek is noodzakelijk. Toch lijkt het waarschijnlijk dat er nog kleinere private ateliers bleven bestaan. In de negentiende eeuw waren er alvast nog enkele tapisserieweverijen actief, die onder meer werkten voor weverondernemers uit de Marche (cf. infra).

VI.2. Beauvais

Begin jaren 1750 deden er zich een aantal wisselingen voor in de leiding van de manufactuur van Beauvais.¹⁸⁹ Jean-Baptiste Oudry bleef als officiële schilder verbonden aan de manufactuur, en hield er toezicht op de uitvoering van de patronen voor wandtapijten en meubeltapisserieën, en op de kwaliteit van de wol- en zijdegarens. Op 30 april 1755 overleed Oudry tijdens een bezoek aan Beauvais.¹⁹⁰ Pas op 8 augustus 1756 werd een opvolger aangeduid. Het werd Jean-Joseph Dumons de voormalige officiële patroonschilder van de manufactuur van Aubusson. De invulling van de functie van Dumons verschilde met die van Oudry. Dumons hield in de eerste plaats toezicht op het weefproces en leidde de tekenschool. Dit laatste was voordien de taak geweest van de kunstenaar De Pape (cf. supra). Van Dumons werd ook niet verwacht dat hij op geregelde tijdstippen patronen leverde. Hiervoor werden er opdrachten aan onafhankelijke kunstenaars gegeven. Officieel zou Dumons zijn functie blijven vervullen tot aan zijn dood. Maar officieus werd al eerder Jean-Claude Camousse ingeschakeld om het werk van Dumons over te nemen. Op 4 augustus 1780 werd Camousse officieel tot opvolger benoemd.¹⁹¹

VI.2.1. De Beauvais meubeltapisserieën bij het midden van de achttiende eeuw: fabels en diervoorstellingen

Tijdens de laatste jaren van het gezamenlijke bestuur van Besnier en Oudry werd de productie van meubeltapisserieën gevoelig opgedreven. Enkele bewaarde ameublementen getuigen van de hoge kwaliteit en decoratieve waarde ervan. Volgens de lijst met geproduceerde meubeltapisserieën die door Jules Badin in 1909 werd gepubliceerd, werden er in 1750 29 armstoelen en één zitbank geweven. In 1751 steeg de productie gevoelig tot 48 armstoelen en twee zitbanken. De aard van de voorstellingen op deze meubelbekledingen werd in de lijst niet vermeld. Een deel bestond ongetwijfeld uit fabels, een ander deel uit bloem- en fruitvoorstellingen. In dat jaar was er eveneens sprake van een nieuw patroon. Wellicht betrof het niet alleen een nieuwe *alentours*, maar waren ook de centrale voorstellingen of een deel ervan nieuw. Acht armstoelen *du nouveau dessin* zouden er worden geweven voor een zekere heer Lalande. In 1752 werden er voor dezelfde klant vier bijkomende armstoelen *du nouveau dessin* vervaardigd. De aard van het nieuwe patroon werd evenwel niet vermeld. Mogelijk waren het diervoorstellingen naar ontwerpen van Jean-Baptiste Oudry in een overdadige *alentours*. In 1754 werd een uitgebreid ensemble van twaalf armstoelen en een zitbank naar zulke patronen besteld voor Johann Hartvig Ernst baron Bernstorff voor diens huis in Kopenhagen.¹⁹² De afhandeling van de bestelling werd toevertrouwd aan een Parijse vriend, Louis Antoine de Crozat, baron de Thiers. De bekledingen zouden worden geweven tussen 1754 en 1756, en in de zomer van 1756 werd het ameublement vanuit Parijs naar Kopenhagen gestuurd.¹⁹³ Het ensemble is bewaard gebleven en bevindt zich vandaag de dag in het *Metropolitan Museum* te New York.¹⁹⁴ In tegenstelling tot wat de productielijst van de manufactuur vermeldde, bestond de uiteindelijke levering uit twaalf armstoelen en twee zitbanken. Zowel op de rug als op de zitting van de armstoelen bestaat de centrale voorstelling uit twee dieren omgeven door een *alentours* van acanthus, bandwerk en bloemen, een enkele keer drie. In sommige taferelen zijn er jagende dieren te

¹⁸⁹ Zie hiervoor bijlage V.

¹⁹⁰ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 46.

¹⁹¹ De levensdata van Camousse zijn niet gekend.

¹⁹² Baron Bernstorff was de Deense ambassadeur aan het hof van Versailles tussen 1744 en 1751. PARKER 1973, p. 368.

¹⁹³ STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 74, p. 484; BADIN 1909, p. 68; en PARKER 1973, pp. 16, 19-20. Vooraleer de tapisserieën naar Denemarken werden verscheept, toonde baron de Thiers het ameublement aan een schare vrienden in zijn huis op de *place Louis XV* te Parijs.

¹⁹⁴ Inventarisnummers 35.145.1 tot 14. Voor een uitgebreide beschrijving en bespreking, zie STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 74, pp. 484-498. Het ameublement bleef in het huis tot in 1902. In 1829 werd de residentie aangekocht door de Deense prins Frederik Ferdinand. Zijn weduwe, prinses Caroline bewoonde het huis tot aan haar dood in 1881, waarna het in handen kwam van prins George, koning der Grieken en tweede zoon van koning Christiaan IX van Denemarken. Hij verkocht de set in 1902. PARKER 1973, pp. 368, 372.

zien, andere tonen dieren zonder meer (afb. 113).¹⁹⁵ In totaal zijn er twaalf voorstellingen die elk tweemaal werden gebruikt, afwisselend voor een rug en een zitting, en telkens op een andere armstoel. De zitbanken hebben identieke voorstellingen. Op de rug en de zitting wordt een centrale grotere voorstelling met meerdere dieren langs beide zijden geflankeerd door een kleinere met telkens één dier. De diertaferelen zijn gevat in cartouches van bandwerk, acanthus en rocailles (afb. 114).¹⁹⁶ Meer dan de diervoorstellingen trekt de *alentours* de aandacht. Hij bestaat uit een aaneenschakeling van bruingele krullende acanthusbladeren, bandwerk en grillige rocailles waarrond zich bloemenguirlandes slingeren. Acanthus en rocailles vormen niet enkel cartouches voor de diervoorstellingen, maar een tweede zulke boord loopt langsheen de hele compositie. De compositie van de *alentours* is links en rechts van de middenas dezelfde. De bloemen zijn langs beide zijden echter verschillend en geven de compositie een dynamisch en asymmetrisch uiterlijk. Dit geldt zowel voor de zitbanken als de armstoelen. Tussen de cartouches en de boord is de fond zachtroze. De *contrefond* is bruinrood. De dubbele fond en boord van acanthus, bandwerk en rocailles verlenen het ameublement een rijke uitstraling.

Er zijn schilderijen en tekeningen van Jean-Baptiste Oudry bewaard met dezelfde dieren in gelijkaardige of verwante houdingen.¹⁹⁷ Dat ontwerpen van Oudry aan de basis lagen voor de meubel tapisserieën kan niet worden betwist. De secretaris van baron Bernstorff schreef omtrent Oudry's aandeel in het ameublement dat het was geweven *d'après ses propres cartons*.¹⁹⁸ Mogelijk was Oudry niet enkel verantwoordelijk voor de diervoorstellingen, maar had hij ook een aandeel in de *alentours*. De boord van de zitbankzitting werd geconcipeerd volgens hetzelfde basisschema als dat van een oudere *alentours* voor een Beauvais ameublement met fabels, waarvoor Oudry wellicht ook de ontwerpen leverde (cf. supra).¹⁹⁹ De voorstelling met de vos die een haan vangt, is compositorisch identiek met Oudry's doek *Vos die een fazant vangt* uit 1749, met het schilderij *Vos die een haan vangt* van Jacques Charles Oudry, en is zeer sterk verwant met de tekening uit 1748 met hetzelfde ontwerp (cf. supra). Tekeningen die mee aan de basis hebben gelegen van sommige composities worden bewaard in het *Fogg Art Museum* van de Harvard Universiteit in Cambridge, Massachusetts. Er zijn gewassen tekeningen voor de voorstellingen met de twee konijnen, de eekhoorns, de fazanten, de aanvallende havik, de opvliegende eenden (afb. 115). Het tafereel met de havik en de patrijzen lijkt te zijn geënt op een tekening van Oudry uit 1746 waarbij twee haviken een groep patrijzen en een haas aanvallen.²⁰⁰ Het tafereel met de spaniël die een eend doet opvliegen, is identiek met een tekening uit 1748.²⁰¹ De scène met de hond die een fazant begluurt, is sterk verwant met een schilderij van François Desportes uit de collectie van de Sèvres manufactuur, en met een tekening van Oudry in de *Albertina* te Wenen.²⁰²

Het Rijksmuseum in Amsterdam bezit een zitting voor een armstoel en voor een zitbank geweven naar dezelfde patronen. De armstoelzitting toont de hond die een fazant begluurt, de zitbankzitting de hertenjacht.²⁰³ Het *Quirinale* in Rome bezit een gelijkaardig ameublement, bestaande uit twee zitbanken, tien armstoelen en zestien taboeretten. Het zou omstreeks 1753 geweven zijn

¹⁹⁵ Tot de eerste groep horen een spaniël die een eend doet opvliegen, een andere hond die met zijn muil een opvliegende vogel grijpt, een vos die een haan vangt, een havik die naar twee patrijzen duikt, en een hond die een fazant begluurt. Tot de tweede groep kunnen volgende dieren worden gerekend: twee zwanenpaar op een vijver, twee eekhoorns bij een boomstam, twee konijnen, twee patrijzen, twee eenden, twee papegaaien, en een papegaai en een marmot.

¹⁹⁶ In de centrale cartouche van de rug wordt een uil belaagd door een groep andere vogels. In de kleinere cartouches aan weerszijden komt er een vogel aangevlogen. Op de zitting vlucht een hert voor een groep honden, met in de kleinere cartouches links en rechts ervan een wolf en een vos.

¹⁹⁷ In het *Fogg Art Museum* van de *Harvard University*, Cambridge, Massachusetts wordt een tekeningenbundel bewaard die circa 1750 wordt gedateerd en grotendeels aan Jean-Baptiste Oudry kan worden toegeschreven. Wellicht voegde Jacques-Charles Oudry er een twintigtal tekeningen aan toe, waarvan de meeste waren gebaseerd op het werk van zijn vader. STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 74, p. 490. Voor een plaatsing van de tekeningen naast de betreffende bekleding zie STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 74, pp. 484-498.

¹⁹⁸ STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 74, p. 490.

¹⁹⁹ Dit basisschema bestond uit een centrale lage sokkel die langs beide kanten wordt geflankeerd door een C-vormige krul die opnieuw een kleine sokkel vormt van waaruit C-vormig bandwerk uitloopt naar de hoeken.

²⁰⁰ De huidige bewaarplaats van de tekening is niet bekend. OPPERMAN 1977, dl. 2, p. 1219, afb. 444.

²⁰¹ OPPERMAN 1977, dl. 2, p. 1221, afb. 446. De tekening werd in 1977 bewaard in een Parijse privé-collectie.

²⁰² STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 74, p. 496; en OPPERMAN 1977, dl. 2, p. 1148, afb. 351.

²⁰³ Voor een uitgebreide toelichting bij deze bekledingen, zie HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, cat.nr. 118, pp. 392-394.

voor Philippe hertog de Bourbon.²⁰⁴ Een set van zes armstoelen en twee zitbanken, geweven naar dezelfde patronen als het *Bernstorff*-ameublement bevindt zich in de *Wallace Collection* te Londen.²⁰⁵ Een zitbank heeft een voorstelling die verschilt met het *Bernstorff*-ameublement. Het centrale medaillon op de rug toont een havik die twee opvliegende eenden aanvalt, in de flankerende medaillons zijn vliegende vogels te zien. Op de zitting werd in het centrale medaillon La Fontaines fabel *De Aap en de Dolfijn* geweven (boek IV, nr. 7) (afb. 116). De cartouche links ervan heeft eveneens een fabelvoorstelling, namelijk *De Hond die zijn prooi laat vallen voor diens schaduw* (boek VI, nr. 17). In de cartouche rechts staat een schaap. De compositie van de fabel met de hond is identiek met de illustratie in de uitgave van La Fontaines fabelboeken uit 1755-ca.1759. Die van *De Aap en de Dolfijn*, waarin de aap zijn voorpoot opheft, herinnert aan de illustratie van François Chaveau (afb. 117). In een tekening van Oudry, bewaard in het *Fogg Art Museum* en in diens illustratie voor de uitgave van 1755-ca. 1759, zet de aap beide voorpoten op het lijf van de dolfijn (afb. 118).²⁰⁶

Een inventaris die werd aangelegd bij het overlijden van Nicolas Besnier in juni 1754 geeft inzicht in de omvang van de voorraden en de aard van de clëntèle. Ondanks zijn terugtrekking uit de manufactuur op 31 december 1753, was Besnier nog steeds medeëigenaar van de voorraden Beauvais tapisserieën in de opslagplaats van Jean-Baptiste Oudry te Parijs. De tapisserieën lagen in een aanpalend vertrek van Oudry's appartement in de Tuilerieën. Er lagen tapisserieën ter bekleding van 42 armstoelen en twee zitbanken. Hiervan waren tien armstoelen en één zitbank aangekocht door, maar nog niet geleverd aan de prins Esterhazy, vijf armstoelen waren bestemd voor de heer De la Fontaine, *fermier général* en twee armstoelen voor de heer De la Live d'Epinay.²⁰⁷ De voorstellingen op deze meubeltapisserieën werden niet beschreven in de inventaris. Enkel van zes armstoelbekledingen, die nog niet waren verkocht, werd vermeld dat ze een voorstelling hadden met blauwe bloemen tegen een gele achtergrond.²⁰⁸

²⁰⁴ Zie hiervoor GONZALEZ-PALACIOS 1995, cat.nr. 13.

²⁰⁵ Inventarisnummers F185 tot 190 en F191-2. Zie HUGHES 1996, cat.nr. 29, pp. 155-167. De ruggen van de armstoelen tonen *De hond die een fazant begluurt*, *De vos die een haan vangt*, *De hond die met zijn muil naar een opvliegende vogel grijpt*, *De spaniël die een eend doet opvliegen*, *Twee konijnen* en *Twee eekhoorns*. De zittingen hebben volgende onderwerpen: *De havik die naar twee patrijzen duikt*, *Een papegaai en een marmot*, *Twee fazanten*, *Twee eenden*, *Twee zwanen*, *Twee papegaaien*. De eerste zitbank werd geweven naar hetzelfde patroon als de zitbank in het *Metropolitan Museum* en toont op de rug *De uil belaagd door de andere vogels* en op de zitting *Het hert achterna gezeten door de jachthonden*.

²⁰⁶ De fabel *De Hond die zijn prooi laat vallen voor diens schaduw* was eveneens terug te vinden op de rug van een zitbank die op 24 november 1936 werd geveild in de galerie Charpentier te Parijs. Hiervoor werd duidelijk hetzelfde patroon gebruikt als voor de zitting in de *Bernstorff*-set. Ook de *alentours* van de zitbank in de galerie Charpentier was verwant met die van het *Bernstorff*-ameublement. Het is een rijkelijke *alentours* met bloemen waartussen goudkleurig bandwerk kronkelt in grillige, soms uitgesproken hoekige vormen. Het compositieschema van de zitbankbekleding is bijzonder. Het lijkt alsof drie afzonderlijke armstoelpatronen werden samengevoegd tot één geheel. Goudkleurig grillig bandwerk op een robijnrode achtergrond haakt de verschillende voorstellingen aan elkaar. Ook de overige fabelvoorstellingen gaan duidelijk op Oudry's oeuvre terug. In het midden van de zitbankrug werd de fabel *De Haan en de Parel* geweven. De compositie is identiek met de voorstelling op de zitbankrug uit het voormalige ameublement van het kasteel in Fleury-en-Bière (cf. supra). Ook de fabel *De Hond die zijn prooi laten voor zijn schaduw* is identiek op één van de armstoelzittingen uit Fleury-en-Bière terug te vinden. De fabelcompositie is dezelfde als die van de illustratie uit het fabelboek van La Fontaine, uit 1755-ca.1759. De derde fabel op de zitbankrug was wellicht *Het Hert en de Druivelaar* (boek IV, nr. 15), maar de afbeelding in de veilingcatalogus is niet goed leesbaar. De drie fabelvoorstellingen op de zitting zijn evenmin goed te zien. Een andere set meubeltapisserieën geweven naar dezelfde fabelpatronen en met dezelfde *alentours* als de zitbank in de galerie Charpentier bevindt zich in het *Palais Rohan* in Straatsburg. Hoogstwaarschijnlijk werden de bekledingen in het *Palais Rohan*, evenals de zitbank in de galerie Charpentier, geweven in de manufactuur van Beauvais. Toch is er enige onzekerheid. Er bestaat een reële kans dat deze patronen, of althans een deel er van, na de overname door André-Charlemagne Charron in 1754, aan de manufactuur van Aubusson werden bezorgd (cf. infra).

²⁰⁷ Parijs, Arch. Nat., MC, ET/II/545, *Inventaire fait après le décès de M. Besnier. 21 Juin 1754*. Volgens de productielijst van de manufactuur werden de eerste meubelbekledingen voor prins Esterhazy geweven in 1753, het betrof één zitbank en twaalf armstoelen. In 1759 zouden nogmaals acht armstoelen voor deze prins worden vervaardigd. Voor de heer De la Fontaine werden er in 1754 in totaal zestien armstoelen geweven, en voor de heer De la Live d'Epinay acht armstoelen. BADIN 1909, p. 68.

²⁰⁸ Parijs, Arch. Nat., MC, ET/II/545, *Inventaire fait après le décès de M. Besnier. 21 Juin 1754*.

VI.2.2. De toenemende aandacht voor assorterende ameublementen in de tweede helft van de achttiende eeuw: pastorales, allegorieën en genretaferelen

In de tweede helft van de achttiende eeuw werden in Beauvais negen series meubelpatronen ontworpen die inhoudelijk met een wandtapijtserie assorteerden. Minstens zeven hiervan werden meer dan één keer geweven. Toch bleef de productie relatief beperkt. Van sommige patronen ging echter een grote invloed uit op de meubeltapisserieën die in dezelfde periode in de manufacturen van de Marche werden geweven. Samen met de manufacture van de Gobelins zette het atelier van Beauvais in deze periode de bakens uit voor de Franse productie van meubeltapisserieën in de komende decennia. Vier series hadden een pastorale thematiek, drie waren allegorisch, één sloot aan bij de genreschilderkunst en één was historisch.

La Noble Pastorale

In 1757 werd mogelijk voor het eerst een ameublement geweven dat inhoudelijk assorteerde met de wandtapijtserie *La Noble pastorale*, twee jaar voordien ontworpen door François Boucher. Vijf wandtapijten, een zitbank en zes armstoelen werden in dat jaar geleverd aan het Departement van Buitenlandse Zaken ter waarde van 13.551 livres.²⁰⁹ Sinds 1737 bezorgde de manufacture elk jaar twee wandtapijtseries aan dat ministerie, elk ter waarde van circa 10.000 livres. Deze tapisserieën dienden als diplomatieke geschenken, of ter inrichting van de Franse ambassades in het buitenland.²¹⁰ De levering van 1757 is de eerste waarbij de toevoeging van meubelbekledingen archivalisch gedocumenteerd is. In 1760 werden opnieuw vijf wandtapijten van *La Noble pastorale* geleverd, aangevuld met een zitbank en zes armstoelen.²¹¹ Voor de meubelpatronen werden figuren en figurengroepen ontleend aan de wandtapijtserie. Ze tonen eenvoudig geklede mannen en vrouwen geplaatst in een landelijke omgeving met dieren. Met uitzondering van de zitbank zijn de menselijke figuren voorbehouden voor de ruggen. De armstoelzittingen hebben diervoorstellingen.²¹² In het Louvre wordt een ameublement van één zitbank en zes armstoelen bewaard dat in 1763 werd aangekocht door Simon-Claude Boulard de Gatelier. Het is één van de oudste ameublementen die werden geweven naar de meubelpatronen van *La Noble pastorale*.²¹³ Het ameublement van de heer Boulard werd samen gebruikt met de wandtapijtserie *Les Fêtes italiennes*, eveneens naar Boucher (afb. 119).²¹⁴ Het Louvre bezit een tweede ameublement dat bestaat uit tien armstoelen en twee zitbanken. Het geeft een overzicht van alle meubelpatronen van *La Noble pastorale*.²¹⁵

Indien mag worden aangenomen dat de zitbank en de zes armstoelen uit 1757, figuren toonden uit *La Noble pastorale*, werden er tussen dat jaar en 1773 minstens zestien zitbanken, twee

²⁰⁹ Parijs, Arch. Nat., F12 1456B, Com. Ind., Man. Beauv., *Etat des ouvrages faits dans la manufacture royale de tapisseries de Beauvais et fournis aux affaires étrangères ou sur des ordres particuliers du Roy depuis l'année 1754*. En BADIN 1909, pp. 84-85.

²¹⁰ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 43.

²¹¹ Parijs, Arch. Nat., F12 1456B, Com. Ind., Man. Beauv., *Etat des ouvrages faits dans la manufacture royale de tapisseries de Beauvais et fournis aux affaires étrangères ou sur des ordres particuliers du Roy depuis l'année 1754*. En BADIN 1909, pp. 84-85.

²¹² In totaal bestonden er acht patronen voor armstoelen en twee voor zitbanken. Soms werden de patronen uitgebreid met bijkomende figuren of werd het landschap aangepast. De patronen kregen een benaming in de manufacture. Zie bijlage XV. De titels van de armstoelen zijn : *De maaltijd / De hond en de fazant ; De slaapster / De schapen ; De visser / De eenden ; De herder die bloemen draagt / De patrijzen en de staande hond ; De kooi / De vos ; De duif / De watermolen ; De fluitspeler / De windmolen ; Het handenspel / De dog en de zwaan*. De titels van de zitbanken zijn : *De vogelval / De kruier en De fluitspeelster / De herder*.

²¹³ Jules Badin vermeldde in zijn lijst met bestellingen een set met figuren van *La Noble pastorale* in 1760 en 1762. Beide sets werden aan het Departement van Buitenlandse Zaken bezorgd. BADIN 1909, pp. 68-69. De armstoelen hebben volgende onderwerpen: *De duif / De hond en de fazant ; De herder die bloemen draagt / De dog en de zwaan ; De kooi / De vos ; De slaapster / De eenden ; De visser / De patrijzen en de staande hond ; De maaltijd / De schapen*. De zitbank toont *De fluitspeelster / De kruier*. Zie PALLOT 1993, cat.nr. 32, p. 94. Inventarisnummer OA 9411.

²¹⁴ De wandtapijten bevinden zich vandaag in de collectie van het Metropolitan Museum te New York. Zie hiervoor STANDEN 1978, SHOOLMAN SLATKIN 1978 en STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 78, pp. 507-533.

²¹⁵ Twee armstoelpatronen werden herhaald: *De visser / De eenden en De kooi / De vos*. Inventarisnummers van de set OA 6655-6666. PALLOT 1993, cat.nr. 40, p. 126.

kleine zitbanken, twee bergères en 80 armstoelen naar deze patronenreeks geweven.²¹⁶ Hiervan werden een tiental zitbanken en een 50-tal armstoelen bezorgd aan het Departement van Buitenlandse Zaken. Uit dit fonds gingen in 1768 twee zitbanken en zestien armstoelen naar de baron de Breteuil, bestemd voor de Franse ambassade in Holland.²¹⁷ Twee zitbanken en acht armstoelen werden in 1766 door de koning cadeau gegeven aan de hertog de Saint Florentin, samen met zes wandtapijten uit de serie van de *Amours des Dieux*.²¹⁸ De overige meubelbekledingen werden aangekocht door particulieren, waaronder de markiezin de Noailles, mevrouw Charron, en de heren Boulard de Gatelier, De Flavigny en De Bussy. Een belangrijk deel van het ameublement dat door François de Bussy in 1765 werd besteld, wordt bewaard in de *Frick Collection* te New York. De set bestond oorspronkelijk wellicht uit drie zitbanken, vier armstoelen, twee stoelen en een haardscherm en werd geweven tussen 1765 en 1767.²¹⁹ De *Frick Collection* bezit hiervan de drie zitbanken en vier armstoelen.²²⁰

De meubelbekledingen met figuren uit *La Noble pastorale* werden dus gebruikt om te assorteren met de gelijknamige wandtapijtserie, met de *Fêtes italiennes*-serie en met de *Amours des Dieux*-serie. Niet toevallig werden alle drie deze reeksen ontworpen door François Boucher.²²¹ Vanaf

²¹⁶ Deze optelsom werd gemaakt op basis van de lijst van Badin. Zie hiervoor BADIN 1909, pp. 68-71. Deze lijst is echter niet uitputtend. In dezelfde periode werden elf haardschermen geweven die met deze meubelbekledingen assorteerden. De onderwerpen waren *De muziek* en *De hond en de fazant*.

²¹⁷ Parijs, Arch. Nat., F12 1456B, Com. Ind., Man. Beauv., *Etat des ouvrages faits dans la manufacture royale de tapisseries de Beauvais et fournis aux affaires étrangères ou sur des ordres particuliers du Roy depuis l'année 1754*. En BADIN 1909, pp. 69, 84-85.

²¹⁸ Parijs, Arch. Nat., F12 1456B, Com. Ind., Man. Beauv., *Etat des ouvrages faits dans la manufacture royale de tapisseries de Beauvais et fournis aux affaires étrangères ou sur des ordres particuliers du Roy depuis l'année 1754*. En BADIN 1909, pp. 84-85.

²¹⁹ In 1767 bevonden zich nog twee stukken uit het ameublement op de getouwen. Parijs, Arch. Nat., O1 2037, MR, Man. Beauv., *Manufacture royale des tapisseries de Beauvais. Ouvrages montés pour particuliers*. Bij het opstellen van de boedelinventaris na het overlijden van François de Bussy bevonden zich in een vertrek in diens huis in de rue Bergère te Parijs 'Quatre fauteuils, trois canapés et deux chaises de tapisserie de Beauvais avec leur bois dorés et garnis de leur housse de toile à carreau'. FOCARINO 1992, p. 199. Invenarisnummers 18.5.47 tot 53.

²²⁰ Twee zitbanken hebben een klein formaat. Dit komt overeen met de omschrijving in de lijst van Badin uit 1909. In 1765 vermeldde hij een bestelling van De Bussy van één grote zitbank en twee kleine. Met uitzondering van de zitbankzitting kloppen de overige onderwerpen op de zittingen en de ruggen in de lijst met die op de meubelen in de *Frick Collection*. De rug van de grote zitbank toont *De vogelvangst*. Een jonge vrouw zit op de grond met op haar schoot een vogelkooi. Links achter haar kijkt een kind over haar schouder en een ander ligt tegen haar aangeleund. Een jongeman knielt rechts van haar en steekt een vogel in de kooi. Voor de zitbankzitting is *De herder* gebruikt. Een herder staat bij een afsluiting waarachter een kudde schapen rust. Op het middenplan staat de herdershut. Eén van beide kleine zitbanken toont op de rug *De fluitspeler*. Een jongeman en jongedame zitten neer bij een houten schutting. De man leunt aan tegen de vrouw en rust met een elleboog op haar schoot. Zij legt haar linkerarm op diens schouder. In zijn handen houdt hij een fluit. Voor de zitting is het patroon *De dog en de zwaan* gebruikt. Het stelt een hond voor die een zwaan bedreigt. *De visser* is het onderwerp van de rug van de tweede kleine zitbank. Aan de waterkant zit een visser die een hengel vasthoudt. Links achter hem zit een jonge vrouw bij een tonnetje. De zitting toont *De eenden*. Drie eenden vliegen op van een waterplas. Op de oevers staan links en rechts delen van een houten omheining. *De kooi* vormt het onderwerp van de eerste armstoelrug. Een jonge vrouw en een kind zitten neer op de grond. De vrouw houdt een vogelkooi onder de rechterarm. De zitting toont een hond die een fazant belooft, dit is *De hond en de fazant*. Op de rug van de tweede armstoel zit een jonge vrouw bij een houten hek met voor haar een mand met vruchten. Een knaapje links van haar eet druiven. Dit is *De maaltijd*. Voor de zitting werd het patroon *De windmolen* gebruikt. De windmolen is zichtbaar op het achterplan. Op het middenplan valt een roofvogel een andere vogel aan. De derde armstoelrug toont *De slaapster*. Een jonge vrouw ligt aangeleund tegen een rotsblok en ondersteunt haar hoofd met haar linkerhand, de elleboog rust op de steen. Links van haar komt een jongeman uit het struikgewas die met een strohalm de wang van het meisje kittelt. Een kudde schapen, *De schapen*, is het onderwerp van de zitting. Links op een rots kijkt een wolf naar de kudde. De vierde armstoel heeft op de rug *De duif* en op de zitting *De patrijzen en de staande hond*. Op de rug zitten twee jonge vrouwen tegen elkaar geleund. De ene houdt een duif op haar schoot. Op de zitting staat centraal een hond die zijn kop omkeert naar twee patrijzen in het struikgewas. Het haardscherm dat niet werd opgesomd in de boedelinventaris, maar wel wordt vermeld in de lijst van Badin had aan de voorkant als onderwerp *De hond en de fazant*. De achterkant toonde bloemen, druiven en ornamenten. Zie hiervoor BADIN 1909, p. 69.

²²¹ Mogelijk werden de meubelbekledingen ook aangewend met *De Geschiedenis van Psyche* en de *Fragments d'Opéra*, eveneens van Boucher. In 1758 werden aan het Departement van Buitenlandse Zaken twee zitbanken geleverd samen met vijf wandtapijten uit de *Psyche*-serie. Twee zitbanken en zestien armstoelen vergezelden zeven wandtapijten uit de *Amours des Dieux*-serie en de *Fragments d'Opéra*-serie in 1762. Parijs, Arch. Nat., F12 1456B, Com. Ind., Man. Beauv., *Etat des ouvrages faits dans la manufacture royale de tapisseries de Beauvais et fournis aux affaires étrangères ou sur des ordres particuliers du Roy depuis l'année 1754*. En BADIN 1909, pp. 84-85.

1765 werden ook bekledingen voor haardschermen geweven met de voorstelling van *De muziek*.²²² In 1768 werden twee zulke haardschermen gemaakt om te assorteren met een reeks meubelbekledingen van *La Noble Pastorale*. De voorstelling op de haardschermen werd ontleend aan het wandtapijt *De muziek* uit *Les Fêtes italiennes*.²²³

Zoals eerder gezegd werden de meeste figuren in de meubelpatronen letterlijk overgenomen uit de wandtapijten van *La Noble Pastorale*. De jongedame en het kind in *De kooi* bijvoorbeeld zijn in dezelfde houding terug te vinden op het wandtapijt *De vogelvangst* (afbn. 120 en 121). Hetzelfde geldt voor de zitbankrug met *De vogelvangst* die dezelfde figurengroep toont als het gelijknamige wandtapijt, uitgezonderd de jongedame die met haar rug naar de toeschouwer zit. De kans is reëel dat niet François Boucher, maar een kunstenaar verbonden aan de manufactuur de meubelpatronen schilderde.²²⁴ Het is opvallend dat er geen originele inbreng is, maar dat er enkel motieven werden gekopieerd. Na de dood van Jean-Baptiste Oudry in 1755 nam Boucher diens functie als algemeen inspecteur over in de Gobelins. De vraag aan Boucher vanwege de manufactuur van Beauvais om ook daar Oudry op te volgen werd door de markies de Marigny afgewezen. Volgens een nota van de weverondernemers Audran, Cozette en Neilson van de Gobelins verbond Boucher er zich toe *s'attacher entièrement à nous*.²²⁵ Na 1755 leverde Boucher geen tapisseriepatronen meer aan de manufactuur van Beauvais. Het lijkt dus aannemelijk dat op vraag van Charron en op basis van de bestaande tapijtpatronen van *La Noble pastorale* een reeks meubelpatronen werd vervaardigd door iemand binnen de eigen manufactuur. Mogelijk maakte Jean-Joseph Dumons de kopieën. Hij was sinds 1756 als schilder aan de manufactuur verbonden en was vertrouwd met het oeuvre van Boucher. In 1743 schilderde hij reeds de patronen voor *La Tenture chinoise* op basis van Bouchers ontwerpen (cf. supra).

De meubelpatronen herinneren deels aan die met de plattelandskinderen van François Boucher voor de Gobelins (cf. supra). Het tafereel met *De fluitspeelster* waarbij een herder een fluit houdt bij de lippen van de herderin gaat terug op het doek *La Douce Leçon* en is sterk verwant met het patroon voor de Gobelins zitbank. De leeftijd van de personages is echter verschillend. In *La Noble pastorale* zijn het geen kinderen maar adolescenten. Hun houding is niettemin dezelfde. Het schaap, door het meisje vastgehouden aan een strik, is in de Beauvais bekleding vervangen door een hond, en op het achterplan werd een paartje toegevoegd. De compositie met *De slaapster* herinnert aan *De kleine herderin*. In beide patronen ligt het personage aangeleund tegen een rotsblok, de benen opgetrokken, de voeten tegen elkaar en het hoofd ondersteund door de arm waarvan de elleboog rust op een rotsblok. Het is niet verwonderlijk dat de meubelbekledingen ook werden gebruikt om te assorteren met de *Les Fêtes italiennes*-serie. De jongedame bij de korf en het knaapje links van haar, in het midden van het wandtapijt *L'Opérateur et la Curiosité*, de zogenaamde *Marchande de Plaisirs*, lijkt sterk op het meisje in het meubelpatroon met *De maaltijd* (afbn. 122 en 123). Verder is er het haardscherm *De muziek*. De verwantschap tussen de figuren in beide series liet toe dat de meubelpatronen met beide reeksen assorteerden.

De compositie met *De hond en de fazant* op één van de armstoelzittingen gaat terug op een type dat zowel in het oeuvre van François Desportes als Jean-Baptiste Oudry kan worden teruggevonden. Een doek van Desportes met een hond en fazant in dezelfde houding wordt bewaard in de Sèvres manufactuur (cf. supra). Oudry gebruikte dit schema voor zijn portret van *Blanche*, een jachthond uit de koninklijke roedel, bewaard in het kasteel van Compiègne. Een tekening met dit onderwerp bevindt zich in het *Musée des Beaux-Arts* in Dijon. Het thema van *De patrijzen en de staande hond* op een andere armstoelzitting is reeds terug te vinden in twee doeken van Oudry uit

²²² Een jonge vrouw zit met een opengeslagen partituur op haar schoot. Ze wordt rechts geflankeerd door een knaap met een viool. Een andere partituur ligt op de grond. Achter hen staat een fluitspeler. De jonge muzikanten zitten in een park, en dragen theaterkostuums.

²²³ Een haardscherm met *De muziek* wordt bewaard in het Louvre. Zie hiervoor PALLOT 1993, cat.nr. 4, p. 30. Volgens de productielijst van Badin werd dit patroon verder tweemaal geweven in 1767, en eenmaal in 1770, in 1771, in 1773 en 1777. BADIN 1909, pp. 69-71.

²²⁴ Die idee werd reeds geformuleerd door Edith Standen in haar artikel aangaande de patronen met plattelandskinderen van Boucher. STANDEN 1994, p. 129, voetnoot 29.

²²⁵ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 49.

1723 en 1725.²²⁶ *De dog en de zwaan* is verwant met Oudry's schilderij uit 1731, bewaard in het Musée d'art et d'Histoire te Genève. De voorbereidende tekening hiervan bevindt zich in het British Museum te Londen. De bronnen voor de overige zittingpatronen zijn minder duidelijk. De kwaliteit van de zittingpatronen is niet bijzonder hoog en contrasteert met die van ruggen. Er is wel enige onderlinge samenhang, maar het lijkt eerder een samenraapsel van wat bekend of voorhanden was, mogelijk aangevuld met enkele nieuwe composities.²²⁷ Wie uiteindelijk de patronen voor de zittingen schilderde, is niet bekend. Als mogelijkheid werd Souef of een andere medewerker van de manufactuur naar voor geschoven.²²⁸

De meubelpatronen hebben iets van *bric à brac*. Figuren werden ontleend aan bestaande wandtapijtpatronen, diervoorstellingen gingen voor een deel terug op het oeuvre van Oudry, en enkele andere stellen kwalitatief weinig voor. Het lijkt alsof op korte tijd en voor een betrekkelijk lage prijs, dus vanuit economisch perspectief interessant, een reeks meubelpatronen diende te worden gemaakt die kon assorteren met meerdere wandtapijtseries, en als zodanig aan de cliëntèle werd voorgesteld.

Les Jeux russiens

Een tweede reeks met pastorale taferelen werd ontworpen door Jean-Baptiste Le Prince (1734-1781). In 1767 stelde Le Prince op het jaarlijkse salon drie wandtapijtpatronen voor die waren bestemd om te worden geweven in de manufactuur van Beauvais. De patronen toonden scènes met Russische figuren en werden bekend als *De gitaarspeler* of *De landelijke muzikant*, *Het melkmeisje*, en *De zigeunerin* of *De waarzegster*.²²⁹ In totaal zou de serie bestaan uit zes wandtapijten, en de titel krijgen *Les Jeux russiens*. Alle patronen waren ten laatste klaar in 1770. In 1769 werd Le Prince ook betaald voor de patronen van acht armstoelen, een zitbank en een haardscherf met *Kinderspelen* die assorteerden met de wandtapijten. De prijs van één armstoelpatroon bedroeg 240 livres. De kostprijs van het haardscherf en de zitbank werden gelijkgesteld met de prijs van vier armstoelen. Dit bracht de totale prijs op 2.880 livres.²³⁰ Voor de eerste maal werden in de manufactuur van Beauvais inhoudelijk assorterende meubelbekledingen samen ontworpen met de wandtapijten. De meubelpatronen stelden kinderen voor in allerlei bezigheden: het voederen en dresser van dieren, dansen en muziekspelen, spelevaren, lezen, maar ook melk dragen en vis verkopen. Le Prince leverde enkel de patronen voor de ruggen van de zitbank en de armstoelen, en de voorkant van het haardscherf. Voor de zittingen en de achterkant van het haardscherf werd een beroep gedaan op de schilder Michel-Bruno Bellengé of Bellanger (?-1793) die hiervoor 48 livres per stuk kreeg, of een totaalbedrag van 576 livres.²³¹ De patronen van Bellanger toonden bloemencomposities.

In 1770 werd het ameublement voor een eerste maal geweven. De ruggen van de armstoelen toonden inderdaad kinderen, de zittingen bloemen.²³² Blijkbaar werd er reeds kort na 1770 beslist om de patronen van de zittingen aan te passen.²³³ Een boedelstaat uit 1771 bevatte onder meer de patronen die op dat ogenblik in de manufactuur aanwezig waren. Het nummer vijf betrof *Les Jeux russiens*, en vermeldde de wandtapijt- en meubelpatronen. De omschrijving luidde als volgt: *les*

²²⁶ Het schilderij uit 1723 behoort tot de collectie van Schloss Wilhelmshöhe. Het doek uit 1725 bevindt zich in de *Hermitage* in Sint-Petersburg. OPPERMAN 1977, dl. 2, p. 1020, afbn. 95, 96.

²²⁷ Bepaalde taferelen lijken verband te houden met de jacht of de strijd tussen dieren zoals *De dog en de zwaan*, *De patrijzen en de staande hond*, *De hond en de fazant*, en *De schapen*. *De eenden* toont dieren zonder meer. In *De kruier* en *De herder* wordt er een menselijke activiteit bij betrokken. Ook in *De windmolen* en *De watermolen* lijkt er te worden verwezen naar de menselijke aanwezigheid. In de eerste is er een strijd tussen vogels aan toegevoegd.

²²⁸ FOCARINO 1992, p. 202. De levensdata van Souef zijn niet gekend.

²²⁹ Voor een toelichting bij deze wandtapijtserie, zie STANDEN 1985, dl. 2, pp. 550-556; en COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 163, nr. 25.

²³⁰ 'M. Charron a payé au Sieur Le Prince, pour le meuble représentant des Jeux d'Enfants, composé de huit fauteuils, d'un écran et d'un canapé, l'écran et le canapé vont pour quatre fauteuils, ainsy le tout fait douze fauteuils à raison de 240 livres chacun cy 2.880'. Parijs, *Arch. Nat.*, OI 2037, MR, *Man. Beauv.*, brief aan de heer De St. Laurent van 19 mei 1769.

²³¹ 'Plus avoir payé au Sieur Bellanger pour les sièges à fleurs de dits fauteuils, à raison de 48 livres chacun cy 576'. Parijs, *Arch. Nat.*, OI 2037, MR, *Man. Beauv.*, brief aan de heer De St. Laurent van 19 mei 1769.

²³² BADIN 1909, p. 70. Volgens de lijst van Badin werd voor de zitbank het patroon van de rug ook voor de zitting herhaald. Dit lijkt onwaarschijnlijk.

²³³ Het is echter ook mogelijk dat Le Prince niet tijdig klaar kon zijn met het schilderen van de patronen voor de zittingen waardoor beroep werd gedaan op een tweede kunstenaar.

*desseins d'amusements et jeux russiens de 20 aunes de court peint par le Prince, ainsi que le sofa, l'écran et huit fauteuils complets représentant des jeux et amusements d'enfants russiens, les dossiers à figures, les sièges, et l'envers de l'écran rempli sur un fond bleu, d'attributs analogues à chaque sujet.*²³⁴ Wat deze attributen waren, werd duidelijk in een ander document uit 1781 met betrekking tot een set van acht armstoelen en een zitbank met Russische kinderen in de voorraden van het Departement van Buitenlandse Zaken. In dit document is er sprake van trofeeën op de zittingen.²³⁵ De trofeeën waren samengesteld uit attributen overeenkomstig het onderwerp op de rug. Net als de meubelpatronen van *La Noble pastorale*, kregen de bekledingen van *Les Jeux russiens* een titel. De armstoelruggen hadden één kind als centraal motief (afb. 124). Het haardscherf toonde een paartje (afb. 125). De voorstelling op de zitbankrug bestond uit meerdere kinderen (afb. 126).²³⁶ De eerste meubelbekledingen naar de patronen van Le Prince werden in 1770 op het getouw gelegd voor De Chevreuse, gouverneur van Parijs.²³⁷ In 1771 werden de patronen opnieuw geweven, ditmaal in koninklijke opdracht. Deze set bestond uit een zitbank, vier armstoelen en een haardscherf. Zowel de ruggen als de zittingen van de armstoelen werden geweven naar de patronen van Le Prince.²³⁸ Het ameublement was wellicht bedoeld om te worden geleverd aan het Departement van Buitenlandse Zaken, en werd om een onduidelijke reden omgeruild met de meubelen die het jaar voordien waren vervaardigd voor gouverneur de Chevreuse.²³⁹ Tussen 1771 en 1792 werden de patronen nog enkele malen geweven, maar het betrof slechts enkele tientallen stuks.²⁴⁰

²³⁴ Parijs, Arch. Nat., F12 1456B, Com. Ind., Man. Beauv., verslag van François Jean d'Auvergne, advocaat, gedateerd 2 december 1771.

²³⁵ Parijs, Arch. Nat., F12 1456B, Com. Ind., Man. Beauv., *Etat estimatif des tapisseries et meubles de la manufacture de Beauvais, fait par M. de Fontanieu*.

²³⁶ Zie ook bijlage XVI. De titels van de armstoelruggen zijn: *De kleine schipper*, *De kleine officier en zijn hond*, *De kleine muzikant*, *Het meisje dat pap geeft aan de kat*, *De visverkoopster*, *Het melkmeisje*, *De kleine herderin*, *De kleine tuinierster*. De kleine schipper toont een knaap aan de waterkant, gekleed in een matrozenpak en met op het hoofd een strohoed met bloemen. Bij hem liggen een gitaar en een wijnkruik en staat een fruitmand. Op het voorplan ligt een roeispaan. Op het water is de boeg van een plezierbootje zichtbaar. In *De kleine officier en zijn hond* draagt een jongetje, gekleed in een pak met pijpkraag en pet met pluimen, een rietstengel in zijn rechterhand. Voor hem staat een hond op de achterpoten met in zijn voorpoten een twijg. Links achter de knaap liggen bij een tuinbalustrade een houten speelgoedpaard en een tamboerijn. Een knaapje in een vrolijk pak met pijpkraag en pluimendoek die een kleine gitaar bespeelt, is het hoofdmotief van *De kleine muzikant*. Rechts van hem liggen een partituur en een musette, links een tamboerijn. In *Het meisje dat pap geeft aan de kat* zit een meisje bij een rieten wieg waarin een poes ligt. Ze geeft het dier te eten. Een steelpan en een ton staan links van haar bij een bloeiende struik. *Het melkmeisje* toont een meisje met hoed met rechts van haar een melkkan. De kan staat bij een nest met hierop een kip. Op het middenplan staat een tuinvaas op een muurtje. Een meisje bij een houten tobbe en twee houten palen waaraan visnetten zijn opgehangen is het hoofdmotief van *De visverkoopster*. Voor de tobbe liggen enkele vissen op de grond. *De kleine tuinierster* toont een meisje met een schort die een hark over haar linkerschouder draagt. Links voor haar voeten ligt een gieter. In het midden van *De Dans*, het patroon voor de zitbankrug, dansen een jongen en een meisje op een halfrond terras. Ze worden begeleid door een jongen op de fluit en een meisje op de gitaar die links onderaan bij het terras zitten. Rechts voedert een ander meisje twee pauwen, een jongen in jagerspak houdt twee honden aan de leiband. Op het voorplan groeien bloemen, ligt er fruit en staan er tuinvazen gevuld met planten. Uiterst links ligt een schaap, een tweede schaap eet van één van de potplanten. In *De schoolmeester*, het haardscherfpatroon, zitten een jongen en een meisje, vergezeld van een poes bij wat struikgewas en een grote stenen tuinvaas. De jongen houdt een boek op de schoot en draagt een lange mantel en een bef als teken van zijn functie. De patronen van *De dans*, *De schoolmeester*, *De kleine schipper* en *De kleine officier en zijn hond* worden bewaard in de *Mobilier national*. De compositie van de overige patronen is enkel gekend via bekledingen. Een ameublement van zes armstoelen bevindt zich in de collecties van het *Petit Palais* te Parijs en een tweede set, bestaande uit vijf armstoelen en een zitbank, wordt bewaard in het *Virginia Museum of Fine Arts* in Richmond. Er kon vooralsnog niet worden vastgesteld of deze ameublementen in de achttiende of negentiende eeuw werden geweven. Er werd nog geen onderzoek ter plaatse uitgevoerd. Een ameublement van één zitbank, vijf armstoelen en één bergère werd op 18 juni 1923 in de galerie Georges Petit geveild uit de nalatenschap van Charles Lowengard.

²³⁷ Volgens Badin bestond de set behalve de zitbank uit vier armstoelen met de voorstellingen van *Het meisje dat pap geeft aan de kat*, *De kleine officier en zijn hond*, *Het melkmeisje* en *De kleine schipper*. De boeketten op de zittingen werden weergegeven op een fond geweven in blauwe zijde. BADIN 1909, p. 70.

²³⁸ De samenstelling van de armstoelen was als volgt: de eerste armstoel had op de rug *Het meisje dat pap geeft aan de kat*, op de zitting *De kleine muzikant*; de tweede armstoel toonde op de rug *De kleine officier en zijn hond* en op de zitting *De visverkoopster*; *Het melkmeisje* voor de rug en *De kleine tuinierster* voor de zitting waren terug te vinden op de derde armstoel; en de vierde armstoel had op de rug *De kleine schipper* en op de zitting *De kleine herderin*. BADIN 1909, p. 70.

²³⁹ BADIN 1909, p. 70.

²⁴⁰ Volgens de lijst van Badin werd in 1771, behalve de set voor de koning nog een tweede set geweven, en verder in 1772, 1773, 1779 en 1780. In totaal betrof het voor deze jaren vijf zitbanken, twee haardschermen en 28 armstoelen. In 1792 werd nog een zitbankbekleding geweven met *figures russes* voor de rug en een landschap met dieren voor de zitting BADIN 1909, pp. 70-71, en 74.

In de meubelpatronen van *Les Jeux russiens* verenigde Le Prince drie succesformules. Niet alleen speelde hij in op de eigentijdse interesse voor kinderen en hun opvoeding, maar hij combineerde dit met de pastorale thematiek, gekoppeld aan de heersende nieuwsgierigheid voor het exotische. Tussen 1758 en 1763 reisde Le Prince doorheen Rusland. Zijn reisimpressies verwerkte hij in tekeningen, onder meer van Russische klederdrachten. Deze schetsen dienden als inspiratiebron voor de wandtapijtserie. Er bestond nog steeds een grote interesse voor het uitheemse, in het bijzonder voor de kleurrijke aspecten ervan. In de kunstnijverheid vertaalde zich dit niet uitsluitend in chinoiserieën. Ook andere exotische culturen en volkeren wekten interesse. Het bezoek van de Turkse ambassade in 1721, onder leiding van Mehemet-Effendi, was van grote invloed op het Franse cultuurleven en leidde tot het ontstaan van de zogenaamde *turqueries*.²⁴¹ In deze context dienen de tapijtpatronen van Le Prince begrepen te worden: exotische figuren in vreemde, kleurrijke klederdrachten die met allerlei aangename bezigheden hun tijd doorbrengen in een landelijke omgeving, en zodoende de fantasie van de toeschouwer prikkelen.

Le Prince toonde zich een goede leerling van zijn leermeester François Boucher. Rond dezelfde tijd dat in de Gobelins de serie met de plattelandskinderen verscheidene malen opnieuw werd geweven voor enkele kapitaalkrachtige privé-kanten, schilderde Le Prince een reeks meubelpatronen met kinderen met gelijkaardige bezigheden: musiceren, dansen, dieren voederen en hoeden, tuinieren. Ook in de benadering van de kinderen is er verwantschap met Boucher. Ze zijn ongeveer van dezelfde leeftijd en bevinden zich in een zelfde landelijke omgeving. Er is een afwisseling van zittende en staande kinderen, en er is een variatie in kledij. Rechtstreekse verwijzingen naar de literatuur zoals in Bouchers plattelandskinderen liggen bij Le Prince niet aan de basis. Maar de voorstellingen zijn wel ingebed in het cultureel-maatschappelijke discours. Behalve een uiting van exotisme belichamen de patronen een visie op de maatschappelijke positie van het kind en diens opvoeding. *Het meisje dat pap geeft aan de kat* waarbij er gezinspeeld wordt op het toekomstige moederschap is hiervan een voorbeeld. Al spelenderwijze worden de kinderen op het volwassen leven voorbereid. Hetzelfde geldt voor *De visverkoopster* (afb. 127) en *Het melkmeisje*. Hun taken vragen verantwoordelijkheidzin en voorzichtigheid.²⁴² Ook de jonge officier die zijn hond dresseert, de jonge jager en de schipper zijn verwijzingen naar het leven van volwassenen. De oude topos van de lerende kinderspelen die reeds terug te vinden was in laatmiddeleeuwse meubeltapisserieën wordt in de bekledingen met kinderspelen van Le Prince nieuw leven ingeblazen (cf. supra). Deze interesse voor het kinderspel hangt nauw samen met het toenmalige actuele maatschappelijke discours omtrent opvoeding, onder meer neergeschreven in Jean-Jacques Rousseaus *Emile* uit 1762. Het zorg dragen voor dieren en planten werd als een onderdeel van het opvoedkundige proces ervaren.

Les Amusements de la campagne

De pastorale thematiek van *Les Jeux russiens* werd verdergezet in een wandtapijtreeks van Francesco Casanova (1727-1802), *Les Amusements de la campagne*. Casanova, die eigenlijk faam had verworven met het schilderen van oorlogstaferelen (cf. infra), kreeg hiervoor de opdracht in 1770. Korte tijd hierna volgde de opdracht voor een tweede serie, *Les Bohémiens*.²⁴³ Rond dezelfde tijd, in 1772, schilderde Casanova de patronen voor acht armstoelen en een zitbank met voorstellingen van landschappen. De prijs van de patronen bedroeg 2.000 livres.²⁴⁴ Volgens de bedrijfsarchieven waren deze meubelpatronen bedoeld om te assorteren met *Les Amusements de la campagne*.²⁴⁵ Volgens de

²⁴¹ De stoet van de ambassadeurs in de Tuilerieën werd op papier vastgelegd door Charles Parrocel (1688-1752). Deze tekeningen zouden als vertrekpunt dienen voor Gobelins tapijtpatronen die in 1732 door Lefebvre en Monmerqué werden geweven. Zie hiervoor FENAILLE 1903, dl. 3, pp. 315-322.

²⁴² Bij *Het melkmeisje* wordt er mogelijk gerefereerd naar de fabel van La Fontaine waarbij een speels melkmeisje de kan met kostbare melk laat vallen (boek VII, nr. 9).

²⁴³ Deze reeks telde zes wandtapijten. De onderwerpen van *Les Bohémiens* waren: *La Marche*, *Le Vol de la malle*, *La Fontaine*, *Le Portage de la Malle*, *Le Repas* en *Le Dormeur*. BADIN 1909, p. 35.

²⁴⁴ Parijs, Arch. Nat., O1 2037, MR, *Man. Beauv.*, brief van 8 juli 1772, gericht aan De Saint Laurent.

²⁴⁵ Parijs, Arch. Nat., F12 1456B, *Com. Ind.*, *Man. Beauv.*, *Renseignements particuliers relatifs aux demandes de Mrs. Cazanove et De Menou*.

productielijst die door Badin werd gepubliceerd, bestond de eerste uitvoering in 1775 uit één zitbank en acht armstoelen. De onderwerpen van de armstoelen van deze set zijn gekend.²⁴⁶ Het uiterlijk van de voorstellingen is bekend via bewaarde patronen en bekledingen. De *Mobilier national* bezit nog zeven armstoelpatronen uit deze eerste reeks (afb. 128 en 129).²⁴⁷ Bijkomend zijn er zeven patronen voor armstoelen gekend via meubelbekledingen.²⁴⁸ Van twee armstoelpatronen uit deze eerste reeks blijft het uiterlijk vooralsnog onbekend, namelijk *De maarschalk* en *De rustende herder die naar een schaap kijkt in het water*. Het uiterlijk van de eerste zitbank is onbekend. De *Mobilier national* bezit wel nog een patroon voor de rug van een zitbank, maar het is niet duidelijk of deze voor de eerste uitvoering werd gebruikt (afb. 130). De assorterende zitting hiervan werd aangetroffen op een zitbank die zich in 1921 in het Elysée bevond.²⁴⁹

Circa 1777 schilderde Casanova nog enkele bijkomende patronen voor een tweede zitbank, één of twee kleinere zitbanken en een ander zitmeubel, mogelijk een bergère.²⁵⁰ De patronen voor de tweede grote zitbank zijn gekend via het voormalige ameublement in het Elysée.²⁵¹ Drie patronen voor kleinere zitbanken werden gebruikt voor een ameublement in het kasteel van Compiègne.²⁵²

²⁴⁶ Zie ook bijlage XVII. Volgende onderwerpen werden op de armstoelruggen – en zittingen weergegeven: *De zittende vrouw en de rosse koe / De afgematte muilezel; De vrouw, de hond en de mand / De maarschalk; De muilezel op de brug / De ruiter, de vrouw en een kind; De man die zijn bagage in orde brengt / De wasvrouw, de man en zijn ezel; De ezel en de manden / De witte koe; De vrouw die de geit melkt / De man die een pakket vasthoudt en de bruine koe; De rode ruiter op het witte paard / De rustende herder die naar een schaap kijkt in het water; De vrouw die een ezel berijdt / De slapende herder*. De onderwerpen van de patronen voor de zitbank werden niet in de productielijst gegeven.

²⁴⁷ Het zijn *De vrouw, de hond en de mand; De ruiter, de vrouw en een kind; De wasvrouw, de man en zijn ezel; De witte koe; De vrouw die de geit melkt; De man die een pakket vasthoudt en de bruine koe; De slapende herder; De amazone en de witte koe*. Zie bijlage XVII. Het eerste patroon toont een zittende herderin met links van haar een mand en een gezeten hond. Rechts staan twee schapen. Bij het tweede patroon staat een ruiter bij een gezeten vrouw. Op haar schoot zit een kind. Het derde patroon toont een vrouw, gezien vanop haar rug, die bij een waterval haar was doet. Aan de overkant van de beek staat een man bij een beladen ezel. Een witte koe die wordt opgepast door een herder die leunt op een staf vormt het centrale motief van het vierde patroon. In het vijfde patroon is een bruine koe het hoofdmotief, ze wordt vergezeld door een man die pak onder de arm houdt, achter de koe loopt een schaap. In het zesde patroon ligt een herder te slapen bij een rots. Vóór hem liggen een schaap en een wit paard. In het zevende patroon tenslotte begeleidt een vrouw op een paard een witte koe, een schaap en een geit.

²⁴⁸ De meubelbekledingen dateren uit de vroege negentiende eeuw (cf. infra). Vier voorstellingen werden aangetroffen bij een ameublement dat in 1921 stond opgesteld in het kasteel van Compiègne, namelijk *De ezel en de manden, De man die zijn bagage in orde brengt, De rode ruiter op het witte paard, en De afgematte muilezel*. Het eerste tafereel toont een ezel beladen met manden, vergezeld van een man. Bij het tweede herschikt een man de manden op een muilezel. Bij hem staan een schaap en een hond. De derde voorstelling toont centraal een man op een paard, en in de vierde ligt een zwaar beladen muilezel op de weg. Drie voorstellingen werden teruggevonden op een voormalige set van het Elysée, en die nu deel uitmaakt van de collecties van de *Mobilier national*. Dit zijn *De gezeten vrouw en de rosse koe; De muilezel op de brug; De vrouw die een ezel berijdt*. Bij de eerste voorstelling zit rechts een vrouw, en ligt links een rosse koe. Bij de tweede steekt een beladen muilezel een houten bruggetje over, begeleid door een man met een hond. Het derde tafereel toont een vrouw op een ezel bij een kudde schapen. Rechts achter haar staat een man met een stok of een hengel. Vijf voorstellingen op armstoelen zijn zowel gekend via bewaarde patronen als bekledingen. Zie bijlage XVII.

²⁴⁹ Het patroon voor de zitbankrug toont in het midden een gezeten man en een vrouw bij een mand met proviand langs de weg. Rechts van hen liggen twee geiten en een koe. Links staat een ruiter te paard die iets wordt aangereikt door een knaap. Het middenplan wordt rechts beheerst door een grote ruïne. Links komt in de verte een man met een beladen ezel. Twee honden langs de kant van de weg slaan alles gade. De voorstelling op de assorterende zitting, gekend via de zitbank van het voormalige Elysée-ameublement, toont op de zitting centraal een man die in een waterpartij aan het vissen is met een net. Op de oever staat een vrouw bij een gezeten man. Een kudde dieren met een herderin passeert op het middenplan.

²⁵⁰ In 1778 werden voor de markies de Chastulé een haardscherm, een zitbank, acht armstoelen, twee *dormeuses* en twee bergères geweven. Misschien schilderde Casanova naar aanleiding van deze bestelling de bijkomende patronen. BADIN 1909, pp. 64-65, 71.

²⁵¹ Zie bijlage XVII. In het midden van de zitbankrug bevindt zich een fontein. Vooraan liggen twee geiten. Links staat een paard dat van de bron drinkt. Rechts grijpt een jonge man een vrouw bij haar middel die haar emmer water omkiepert. Een ezel ligt rechts van het paar. Op het middenplan is een herder en zijn kudde zichtbaar. De zitting heeft een sloep als centraal motief. De boot is geladen met balen en een vat. In het midden ervan zit een vrouw. Een man staat op de oever. Geheel rechts stort een waterval in de rivier. Op het middenplan berijdt een man een ezel en leidt zijn kudde geiten. Het patroon met de boot is gekend onder de benaming *De boot*.

²⁵² Zie bijlage XVII. Eén patroon toont een man en vrouw op een vooruitstekend rots bij een rivier. De man ligt op zijn buik. Aan de overkant van de rivier staat een vrouw met wasgoed. Ze wordt vergezeld van een hond. Links op de rots ligt een ezel. Een man en enkele stuks vee zijn te zien op het achterplan. Een tweede patroon heeft als hoofdmotief een vrouw op een paard die een kudde schapen begeleidt. De schapen staan aan de oever van een waterpartij. Een waterval stort zich uit de rotsen links in het water. Een hond staat bij de kudde. Dit patroon is bekend als *De vrouw die haar kudde leidt*. Op het

Resten er nog drie patronen waarvan de onderwerpen gekend zijn als *De man die de witte stier leidt*, *De amazone en de witte koe* en *De man die een pakket maakt*.²⁵³ Het eerste patroon is bekend via een rugbekleding bewaard in het Louvre (afb. 131).²⁵⁴ Het tweede en het derde patroon werden gebruikt voor respectievelijk een zitting en een rug voor een armstoel in het voormalige *Elysée-ameublement*. Deze onderwerpen werden niet vermeld bij de oorspronkelijke zestien armstoelbekledingen van de eerste uitvoering uit 1775.

In vergelijking met de figuren op *La Noble pastorale* en *Les Jeux russiens* zijn die in de patronen voor *Les Amusements de la campagne* op kleine schaal uitgevoerd. De figuren gaan op in het landschap en treden niet meer als zodanig op de voorgrond. De patronen lijken eerder genreschilderijen dan tapisseriepatronen. De plaatsing van het gebeuren in een landelijke omgeving met rotsen en antieke ruïnes verleent aan de patronen een pastorale atmosfeer. De middenplans en de luchten werden geschilderd met een nevelige toets en herinneren aan de traditie van de italianiserende landschapschilderkunst. De reeks kende een beperkt succes. Tussen 1775 en 1778 werden er enkele tientallen meubelbekledingen naar deze patronen geweven.²⁵⁵ In 1784 werden enkele patronen van de reeks hernomen, samen met de nieuwe patronen van *Les Convoies militaires* die Casanova schilderde omstreeks 1776-1777 (cf. infra). In de uitvoering van 1784 was er sprake van een onderwerp voor een zitting van een kleine zitbank waarvan het uiterlijk vooralsnog niet gekend is, namelijk *De twee paarden en de geit*.²⁵⁶ De vertaling naar tapisserie van deze patronen was niet eenvoudig, en het resultaat was niet steeds even bevredigend. De details van sommige patronen gaan volledig verloren in de tapisserie, voornamelijk in de menselijke figuren, waardoor het geheel sterk aan kwaliteit inboet.

Les Convoies militaires

De tweede reeks die Casanova voor de manufactuur van Beauvais ontwierp, *Les Convoies militaires*, toont soldaten tijdens een militaire campagne. Behalve een enkele militaire uitval en een veldslag vormen de trektochten en de kampementen, de onderwerpen van de patronen. De serie bestaat uit zes wandtapijten, aangevuld met twee zitbanken, twaalf armstoelen, twee haardschermen en vier bovendeurstukken. Casanova vroeg voor deze patronen 12.000 livres, waarvan 4.000 livres voor de meubelbekledingen. Deze prijs werd echter te hoog geacht omdat de meubelpatronen *n'étant aussi que des copies*.²⁵⁷ Een juiste datum van het ontstaan van de patronen is moeilijk te achterhalen. Wel staat vast dat ze werden geschilderd na 1772 en vóór 1780. Een document, gedateerd 11 oktober 1777 vermeldde de vraag tot betaling van 1.200 livres aan Casanova voor de levering van de patronen voor vier armstoelen en twee haardschermen.²⁵⁸ Net als de andere meubelpatronen kregen ook *Les Convoies militaires* een betiteling die verwees naar het belangrijkste motief. Van niet alle patronen is echter de titel gekend.²⁵⁹ Mogelijk werden de eerste bekledingen

derde patroon staat een ruiter bij een waterbekken. Bij hem staan enkele geiten. Een hond lijkt met zijn poten in een plas te staan en er van te drinken. Mogelijk is dit patroon te identificeren als *De ruiter en de hond in het water*. Dit patroon werd in 1784 gebruikt voor een armstoelzitting. BADIN 1909, p. 73.

²⁵³ In het eerste patroon leidt een man een witte stier naar een waterbekken. Hij wordt vergezeld van drie geiten. Een vrouw zit met haar wasgoed bij de fontein. In het midden van het tweede patroon staat een witte koe, met achter haar een vrouw op een paard. Een geit en een bok lopen achter de koe. Bij het derde patroon zit een gehurkte man bij wat bagage bij een paard.

²⁵⁴ PALLOT 1993, cat.nr. 48, p. 141.

²⁵⁵ De lijst van Badin geeft volgende productiecijfers: in 1775, één zitbank, acht armstoelen en één kamerscherm; in 1777, twee zitbanken en 24 armstoelen; in 1778, één zitbank en acht armstoelen, vier haardschermen.

²⁵⁶ De drie overige zittingen van de vier kleine zitbanken waren *De amazone en de witte koe*, *De witte koe* en *De man die een pakket maakt*. BADIN 1909, p. 73.

²⁵⁷ Parijs, Arch. Nat., F12 1456B, Com. Ind., Man. Beauv., Etat pour la manufacture royale de Beauvais.

²⁵⁸ Parijs, Arch. Nat., F12 1456B, Com. Ind., Man. Beauv., brief van 11 oktober 1777, gericht aan de intendant van Parijs. Rond deze tijd kon Casanova enkel belast zijn met het schilderen van de patronen voor *Les Convoies militaires*. Bovendien was er enkel met betrekking tot deze set sprake van haardschermen.

²⁵⁹ De titels van de wandtapijten zijn: *Het regiment op tocht*, *De tent van de zoetelaar*, *De haven*, *De veldslag*, *Het treffen* en *De twee cavalieristen*. Voor de armstoelruggen zijn er acht titels gekend: *De huzaar met de musket op de schouder*, *De twee cavalieristen die de kar volgen*, *De huzaar met de sabel in de hand*, *De discussie over de kas*, *De leverancier*, *De trompetter*, *De bagagewagen*, *De dienstbode met de zweep in de hand*. Evenveel zijn er gekend voor de zittingen: *De officier met de blauwe*

naar de patronen van *Les Convoies militaires* geweven in 1784. In dat jaar werd een ameublement gemaakt, bestaande uit twee zitbanken, vier kleine zitbanken en zes armstoelen. De vier ruggen van de kleine zitbanken werden geweven naar de nieuwe patronen van *Les Convoies militaires*. De onderwerpen waren *De officier met de scharlaken mantel en het witte paard*, *De officier in het blauw gekleed*, *De dienstbode met de zweep en een paard*, en *De herder met zijn hoed in de hand*.²⁶⁰ De zittingen van de kleine zitbanken werden geweven naar patronen uit de serie *Les Amusements de la campagne* (cf. supra).²⁶¹ Ook voor de zittingen van de armstoelen en de twee zitbanken werden patronen uit deze serie gebruikt.²⁶² Voor de bekledingen van de zitbankruggen werden patronen aangewend uit de serie *Les pastorales à draperies* naar Jean-Baptiste Huet (cf. infra). De onderwerpen van de armstoelruggen zijn niet gekend. Mogelijk hanteerde men hiervoor eveneens patronen uit de serie met *Les Convoies militaires*.

Het combineren van patronen uit verschillende reeksen kwam vanaf het bestuur van de nieuwe directeur De Menou wel vaker voor. Deze weverondernemer en tapisseriehandelaar, afkomstig uit de Marche, had in 1780 de voormalige directeur Charron opgevolgd.²⁶³ Voordien gebeurde in Beauvais zulke combinaties van patronen uit verschillende series niet. De patronen van *Les Amusements de la campagne* en *Les Convoies militaires* zijn wel met elkaar verwant. Enkele composities uit *Les Convoies militaires* lijken zelfs op *Les Amusements* te zijn geïnspireerd (afb. 132).²⁶⁴ Het verwijt dat de patronen van *Les Convoies militaires*, *n'étant aussi que des copies*, lijkt te bevestigen dat Casanova voor sommige patronen beroep deed op de oudere serie. De opbouw van de patronen in beide reeksen is dezelfde. De figuren hebben dezelfde grootte en de achtergronden zijn sterk gelijkend.

In totaal zijn er totnogtoe 36 afzonderlijke militaire onderwerpen gekend, hetzij via bewaarde patronen, hetzij door bekledingen, of door beide. In de *Mobilier national* te Parijs worden nog twintig patronen bewaard uit de serie met *Les Convoies militaires* (afbn. 133, 134 en 135).²⁶⁵ Het uiterlijk van

getailleerde mantel, *De artillerie*, *De officier met de scharlaken mantel en het witte paard*, *De twee cavaleristen in het geel gekleed*, *één het paard striemend*, *De herder met zijn hoed in de hand*, *De dienstbode met een zweep en een paard*, *De officier met de blauwe mantel wadend door het water*, *De keuken*. De onderwerpen van de haardschermen zijn: *De officier in het blauw gekleed* en *De officier en zijn neger*. BADIN 1909, pp. 65-66. Zie bijlage XVIII.

²⁶⁰ BADIN 1909, p. 72. Het patroon met *De dienstbode met de zweep en een paard* is ook bekend onder de benaming *Le domestique et les deux chevaux*, *De dienstbode en de twee paarden*.

²⁶¹ BADIN 1909, p. 73.

²⁶² De onderwerpen van de armstoelzittingen waren: *De vrouw die de geit melkt*, *De rode ruiter op het witte paard*, *De man die de witte stier leidt*, *De rosse koe*, *De slapende herder*, *De ruiter en de hond in het water*. De zitbankzittingen werden geweven naar de patronen *De boot en De visvangst*.

²⁶³ Zie hiervoor ook bijlage V.

²⁶⁴ Het patroon met *De rode ruiter op het witte paard* is verwant met *De officier met de scharlaken mantel op het witte paard*. Het thema van het pakken van de bagage werd ook hernomen: het patroon met *De man die een pakket maakt* diende mogelijk als vertrekpunt voor het patroon met een militair geknield bij zijn bagage en twee andere soldaten te paard. En de ezel uit *De muilezel op de brug* is bijna letterlijk overgenomen in het patroon met *De dienstbode met de zweep en een paard*.

²⁶⁵ Van negen zijn de titels gekend vanuit archivalische documenten. Het zijn *De huzaar met de musket op de schouder*, *De artillerie*, *De officier met de blauwe getailleerde mantel*, *De officier met de scharlaken mantel op het witte paard*, *De keuken*, *De trompetter*, *De officier met de blauwe mantel wadend door het water*, *De officier in het blauw gekleed*, *De huzaar met de sabel in de hand*. Voor de elf andere werden in de archieven geen specifieke benamingen teruggevonden. Hiervoor worden titels gebruikt, gebaseerd op de betiteling in het documentatiefonds van de *Mobilier national*, zie bijlage XVIII. Het eerste patroon, *De vaandeldrager*, toont een vaandelzwaaiende soldaat. Op het middenplan zitten drie andere soldaten bij wat balen. Een tweede patroon, *De twee ruiters en de man die zijn bagage maakt*, toont twee soldaten te paard. Ze staan bij een militair die geknield zit bij zijn bagage. Achter hem staat zijn paard. Op het achterplan zijn nog twee ruiters zichtbaar. Het derde patroon, *De charge*, toont een charge van zes ruiters met getrokken sabels. In het midden van het vierde patroon rijden een man, en een vrouw met kind paard. Ze volgen een volgeladen kar, bespannen met een zeil. Op het middenplan is een hoeve zichtbaar. Dit patroon is *De man, de vrouw en het kind te paard die de bagagewagen volgen*. Het vijfde patroon, *Het kamp*, toont een vrouw en een soldaat die bij wat bagage zitten naast een tent. Een kampement vormt eveneens het onderwerp van het zesde patroon, *De zoetelaarster*. Een soldaat ligt met het hoofd op de armen op een tafel. Een vrouw brengt eten aan. Links sjouwt een soldaat met bagage. Een tweede soldaat aan de tafel lijkt hem iets toe te roepen. Op het zevende patroon, *De ruiter die de weg vraagt*, wijst een man gezeten op een rots de weg aan een ruiter te paard. Een man die zijn bagage vastbindt op zijn paard is het hoofdmotief van het achtste patroon. Rechts van hem zitten een man en een vrouw. Dit is *De halte*. Twee kozakken die een groep soldaten te voet achtervolgen vormen het hoofdmotief van het negende patroon. De een draagt een tamboer, de andere een vaandel. Dit is *De tamboer en de vaandeldrager*. Het tiende patroon, *De doorwaadplaats*, toont in het midden een ruiter te paard die een tweede wit paard bij de teugels houdt. Op het middenplan steken twee ruiters te paard de rivier over. Op het elfde patroon, *Het glaasje op de valreep*, tenslotte staat een ruiter te paard bij een hoeve. Voor hem staan een vrouw en een kind.

de overige zestien patronen is enkel bekend door tapisserieën.²⁶⁶ Sommige patronen werden specifiek ontworpen voor zitbanken.²⁶⁷ Het kwam echter ook voor dat voor een zitbank twee kleinere patronen samen werden gebruikt (afb. 136). In 1787 werd voor de eerste maal een reeks wandtapijten met *Les Convoies militaires* en assorterende meubelbekledingen geweven. Het ameublement bestond uit twee zitbanken, acht armstoelen en twee haardschermen. Een set van acht armstoelen en een zitbank bevindt zich in de *Wallace Collection* te Londen.²⁶⁸ Net zoals de assorterende meubelbekledingen bij *La Noble pastorale*, *Les Jeux Russiens* en *Les Amusements de la campagne*, hadden die van *Les Convoies militaires* geen boorden. De voorstellingen liepen door tot tegen het meubelgeraamte.

De militaire thematiek was voor meubelbekledingen nieuw, en stond in schril contrast met de dromerige pastorales van Boucher en de vertederende kinderscènes van Le Prince. Meer dan in *Les Amusements de la campagne* kon Casanova voor deze reeks teruggrijpen naar zijn opleiding als schilder van oorlogstaferelen.²⁶⁹ Zijn eerste grote succes was een schilderij van een veldslag dat hij in 1761 tentoonstelde op het salon in het *Palais du Luxembourg*, en in 1763 werd hij lid van de *Académie de la Peinture* op basis van een schilderij met een *Charge de Cavalerie*. Tentoonstellingen in 1765 en 1767 bevestigden zijn kunde en hij werd een veelgevraagd kunstenaar. Casanovas eerste opdracht voor Beauvais lag met een pastorale serie nog in de lijn van de traditie van de manufactuur, maar met *Les Convoies militaires* werd resoluut gekozen om de kunstenaar te laten renderen op het gebied waarin hij groot was geworden. Toch kunnen *Les Convoies militaires* niet als zuivere militaire

²⁶⁶ Van negen is de benaming gekend. Het zijn *De twee cavalieristen die de kar volgen*, *De discussie over de kas*, *De leverancier*, *De bagagewagen*, *De dienstbode met de zweep in de hand*, *De twee cavalieristen in het geel gekleed*, *De herder met zijn hoed in de hand*, *De officier en zijn neger* en *De dienstbode met de zweep en een paard*. Met uitzondering van de laatste maken ze deel uit van een ensemble dat bewaard wordt in de *Wallace Collection* in Londen (cf. infra). De laatste bekleding behoort tot de collecties van de *Mobilier national*. Voor de zeven andere bekledingen werd er geen benaming in de bedrijfsdocumenten teruggevonden. Twee ervan zijn bekledingen voor zitbanken. Een eerste zitbankbekleding heeft als hoofdmotief een ruiter op een wit paard. Hij houdt een vaandel vast. Rechts van hem staat een man met een geweer die met zijn linkerarm naar links wijst. Op het middenplan trekken vijf soldaten, het geweer geschouderd. Deze bekleding voor een rug van een zitbank bevond zich in 1921 in het kasteel van Compiègne. De titel is *De trektocht*. Het centrale motief van de tweede zitbankbekleding is een man die bij een beladen paard en ezel staat. Voor de dieren lopen een geit en een schaap. Rechts achter de man loopt een tweede man met een geweer op de schouder, de loop naar beneden gericht. Hij is vergezeld van een hond. Dit is *De man met de lastdieren, de geit en het schaap*. Deze zitbankbekleding maakt deel uit van een ameublement in de collecties van het Instituut Collectie Nederland, met inventarisnummer NK 2746. De derde bekleding toont een huzaar op een wit paard. Links zit een tweede soldaat achter een rotsblok. Enkel zijn bovenlichaam en hoofd zijn te zien. Hij rust met beide armen op het rotsblok. Dit is *De huzaar op het witte paard en de rustende man*. Min of meer dezelfde soldaat is terug te vinden op de vierde bekleding. In het midden van deze bekleding, *De ruiter op de rug gezien*, staat opnieuw een soldaat te paard, ditmaal op de rug gezien. Een kozak op een steigerend wit paard is het centrale motief voor de vijfde bekleding, *Het steigerende paard*. Deze drie bekledingen maakten deel uit van een set met *Convoies militaires* die in 1921 stond opgesteld in het kasteel van Fontainebleau. Een rugaanzicht is eveneens het motief van de zesde bekleding, *De lansdrager*. Een soldaat, op de rug gezien, houdt een lans in de rechterhand. Links van hem zitten een vrouw en een man bij een tent. Een derde man ligt tegen wat bagage aan te slapen. Een ruiter op een wit paard die over zijn schouder kijkt, is het centrale motief van de zevende bekleding, *De ruiter die over zijn schouder kijkt*. Op het middenplan zijn nog drie andere ruiters te zien. De laatste twee bekledingen bevonden zich in 1921 in de collecties van de *Mobilier national*.

²⁶⁷ Een voorbeeld is het patroon *De doorwaadplaats*. Wellicht werd ook het patroon *De man met de lastdieren, de geit en het schaap* specifiek voor een zitbank ontworpen, evenals *De trektocht*.

²⁶⁸ Inventarisnummers F331-339. Zie hiervoor HUGHES 1996, cat.nr. 37, pp. 204 -210. De onderwerpen op de armstoelbekledingen zijn alle bekend. Het zijn *De twee cavalieristen die de kar volgen* / *De officier met de scharlaken mantel en het witte paard*; *De discussie over de kas* / *De officier met de blauwe getailleerde mantel*; *De leverancier* / *De herder met zijn hoed in de hand*; *De dienstbode met de zweep in de hand* / *De keuken*; *De huzaar met de musket op de schouder* / *De artillerie*; *De trompetter* / *De officier met de blauwe mantel wadend door het water*; *De huzaar met de sabel in de hand* / *De twee cavalieristen in het geel gekleed, één het paard striemend*; *De bagagewagen* / *De dienstbode met de zweep en een paard*. De patronen die voor de rug van de zitbank werden gebruikt zijn *De man, de vrouw en het kind die de bagagewagen volgen* en *De halte*. De zitting werd geweven naar het patroon *De doorwaadplaats*. De bekledingen op de armleggers links tonen een tent onder een boom, die rechts een dichtgebladerde boom. De meubelbekledingen zijn gemonteerd op negentiende-eeuwse karkassen.

²⁶⁹ François Casanova zou zijn eerste schildersopleiding gekregen hebben van de Venetiaanse schilder Guardi. Later ging hij in de leer bij de Florentijnse schilder Simonini, gespecialiseerd in het schilderen van oorlogstaferelen. In 1751 ging hij naar Parijs en vervolgde hij zijn opleiding bij Charles Parrocel, maar tussen 1752 en 1757 was hij in Dresden. Hier ontwikkelde hij een bijzondere voorkeur voor de schilderijen van Philips Wouwermans in de collectie van de keurvorst. In 1756 keerde hij naar Parijs terug. DUMONTHIER 1921, p. 6.

oorlogstaferelen gecatalogeerd worden. De aandacht gaat er meer uit naar de anekdotische randfenomenen bij een militaire campagne. Het zijn eerder genrestukken met soldaten.

Reeds in Casanovas meubelpatronen voor *Les Amusements de la campagne* was een nieuwe atmosfeer voelbaar die nauwer bij de realiteit aansloot. De bewaarde patronen en bekledingen van *Les Amusements* tonen andere landschappen dan de idyllische omgeving in de patronen van Boucher. Loofrijke bomen, bloemen, struikgewas en met oeverplanten begroeide waterpartijen, tuinen opgeluisterd met beelden en tuinvazen, maakten plaats voor rotsige bodems, kale landschappen en schrale bomen. De figuranten gaan niet langer gekleed in eenvoudige, verzorgde kleding opgefleurd met kleurrijke accessoires zoals strohoeden met strikken, nette schorten of haarlinten met bloemen, maar zijn sober, soms wat slonzig gekleed. De benadering van de figuren en hun omgeving verwijderde zich van de rococoschilderkunst en leunde sterker aan bij de burgerlijke genreschilderkunst van Jean-Baptiste Greuze, waarin de mensen werden weergegeven in realistische situaties en omgevingen. De keuze voor militaire onderwerpen op meubelbekledingen is bijzonder. Het getuigt niet alleen van een evolutie in de themakeuze, maar ook van veranderingen in de smaak van de clientèle. Literatuurverwijzingen en andere intellectualistische spelletjes, eigen aan de vroeg achttiende-eeuwse meubeltapisserieën, die werden geweven voor een selecte kring van geletterde en gecultiveerde edelen, namen af. De *Convoies militaires*-serie verwees niet naar een welbepaalde literaire traditie of cultureel discours, maar was op het leven zelf gebaseerd. Dit realisme was ongewoon en zou trouwens een uitzondering blijken. Niettemin kenden de patronen succes, zij het vooral na de val van het ancien régime (cf. infra).

L'Education

Volledigheidshalve dient nog een vierde wandtapijtserie van Casanova voor de manufactuur van Beauvais vermeld worden.²⁷⁰ Maar naar alle waarschijnlijkheid werden de reeks en de assorterende meubelbekledingen slechts éénmaal vervaardigd. Ze stelde *L'Education* of *Les Quatre Ages* voor en werd geweven in opdracht van Louis-Jean Bertier de Sauvigny. Hiervoor schilderde Casanova zes grote doeken voor de wandtapijten en aanvullend vier patronen voor twee zitbanken, 24 patronen voor twaalf armstoelen, vier voor bovendeurstukken en nogmaals vier voor twee haardschermen. Hij vroeg voor deze opdracht 14.100 livres.²⁷¹ In de loop van 1780 lagen de twaalf armstoelen op het getouw.²⁷² Tot het begin van de twintigste eeuw bleef het ameublement in het bezit van de familie tot het werd verkocht omstreeks 1909. Vooralsnog blijven de huidige bewaarplaats, en het uiterlijk van de tapisserieën onbekend.

Les Pastorales à draperies

In april 1780 bestelde directeur De Menou de patronen voor een nieuwe pastorale wandtapijtserie met assorterende meubelbekledingen. Ditmaal werden de patronen geleverd door Jean-Baptiste Huet (1745-1811). Dat De Menou een weverondernemer uit de Marche was, moge blijken uit de keuze van het onderwerp. Hij koos voor het vertrouwde pastorale thema dat een grotere waarborg was voor financieel succes, afgestemd op de heersende smaak bij de clientèle. Vanuit archivalische bronnen zijn er acht onderwerpen voor wandtapijten gekend.²⁷³ Aanvullend

²⁷⁰ BADIN 1909, p. 35.

²⁷¹ BADIN 1909, p. 86, nr. IX.

²⁷² BADIN 1909, p. 71. Niettegenstaande Casanova zes patronen voor wandtapijten afleverde, werden er mogelijk maar vier wandtapijten geweven. De onderwerpen waren *L'Enfance*, *La Danse ou la Promenade*, *L'Étude de la Spère en Le Concert*. De armstoelen toonden volgende onderwerpen: *La pêcheuse et son nègre* / *La Femme montée sur l'âne* ; *La Faiseuse de filet et le petit tambourinier* / *La femme couronnée par l'Amour* ; *La Femme debout qui tient son chien et l'homme assis en habit rouge* / *Le buveur ou la collation* ; *La dormeuse* / *Le piqueur à genoux recevant l'ordre* ; *L'homme qui présente le bouquet* / *La Balançoire ou l'escarpolette* ; *Le gouvernante qui promène l'enfant* / *Le bouquetière* ; *La femme sur le lit de repos et son enfant* / *Le dénicheur d'oiseaux* ; *Le petit garçon et son âne* / *La femme qui tient une lettre* ; *L'homme habillé de bleu et la femme* / *La femme qui puise de l'eau à la fontaine* ; *La femme qui dort* / *Le berger assis* ; *L'agneau qui tête sa mère* / *La femme qui lit* ; *La laitière et l'enfant qui boit du lait* / *La femme qui lit*. BADIN 1909, p. 64.

²⁷³ Dit zijn *De visvangst*, *Het offer aan Amor*, *De schommel*, *De oogst*, *De boerin*, *De Meiboom*, *De dans*, *De arabesken met dieren*. BADIN 1909, p. 39. Van *De arabesken met dieren* bestonden er minstens drie patronen. Een reeks met de zeven narratieve scènes en de drie diertaferelen bevindt zich in de collectie van de hertog van Argyll, in *Inveraray Castle*, Schotland. Er

werden patronen voor meubelbekledingen besteld. Het juiste aantal patronen dat door Huet werd gemaakt, is moeilijk te achterhalen. Archiefdocumenten die definitief uitsluitsel kunnen geven, werden voorsnog niet teruggevonden. In de jaren 1780 en 1790 was in de productielijsten de beschrijving van de meubelbekledingen vaak uiterst minimaal. Op basis hiervan is het moeilijk af te leiden hoeveel meubelpatronen de set oorspronkelijk telde, en wat de voorstellingen juist waren. De eerste meubelbekledingen naar Huets patronen werden wellicht tussen 1780 en 1782 geweven.²⁷⁴ Dit eerste ameublement bestond uit één zitbank en acht armstoelen. Van deze set zijn de onderwerpen gekend.²⁷⁵ Het bijzondere in deze patronenreeks is de *alentours* van de centrale scènes. De tafereelen worden weergegeven onder een draperie opgehangen aan een boord van bladeren die rondom het tafereel loopt. Goudkleurige kwasten aan koorden houden de draperieën op hun plaats. Bloemguirlandes lopen overlangs de draperieën die zijn afgeboord met goudkleurige franjes (afb. 137). De draperieën van de set uit 1780-1782 waren rozerood. Aan deze draperieën ontleenden de serie haar naam, *Les Pastorales à draperies*. Later zouden ameublementen volgen met blauwe, groene en paarse draperieën.

In 1784 werd een nieuw ameublement geweven met paarse en groene draperieën. De voorstellingen op de twee zitbanken verschilden met die uit 1782. Hiervoor werden patronen van Casanova's *Les Amusements de la Campagne* gebruikt. Voor de armstoelzittingen werden grotendeels dezelfde patronen als in 1780-1782 aangewend, maar ditmaal waren er twaalf stuks. Voor de vier extra patronen werd eveneens beroep gedaan op de oudere patronen van Casanova.²⁷⁶ De patronen van Huet werden dus vrij snel met patronen uit andere series gecombineerd. Eenvormigheid werd verkregen door het gebruik van dezelfde *alentours*. Zes patronen voor armstoelzittingen uit de reeks *Les Pastorales à draperies* van Huet worden bewaard in de *Mobilier national* te Parijs. Ze kunnen algemeen omschreven worden als landschappen met dieren en attributen, en stemmen overeen met de beschrijving van de zitbankzitting uit 1782, *un paysage avec animaux et divers attributs*. Elk patroon toont centraal een boom waarrond een aantal dieren en voorwerpen zijn gegroepeerd. De bewaarde patronen zijn *De hond en de ganzen*, *De jachtmaaltijd*, *De kat en de pauw*, *De attributen van de muziek*,

bestonden varianten. Zie hiervoor STANDEN 1987, dl. 2, cat.nr. 83, pp. 558-560; en COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 57.

²⁷⁴ BADIN 1909, pp. 65, 72.

²⁷⁵ Zie bijlage XIX. De zitbank toonde op de rug *De dansende kinderen*, en op de zitting *Landschap met dieren en attributen*. De onderwerpen voor de armstoelen waren de volgende: *De eend en de poedel / De attributen van de herder*; *De tamboerijnspeeler die zijn hond doet dansen / De hond en de ganzen*; *De jacht met de amazone / De attributen van de muziek*; *De musettespeler / De jachtmaaltijd*; *De hengelvisvangst / De haan, de hen en de kuikens*; *De jacht met de hoorn / De kat en de pauw*; *De tamboerijnspeeler / De ontmoeting bij de jacht*; *De gitaarspeelster of tuinbouw / De kalkoen*. Bij de ruggen en zittingen werden eveneens achttien bekledingen voor de armleggers geleverd. De voorstellingen hiervan zijn niet bekend. BADIN 1909, p. 72.

²⁷⁶ BADIN 1909, p. 72. De patronen van de zitbanken waren de volgende: *De ruiter en de hond in het water / De vrouw die haar kudde leidt*; *De ezel en de manden / De vrouw die een ezel berijdt*. Over dit laatste patroon bestaat onduidelijkheid. In het archiefdocument luidt het: *L'homme monté sur sa bourriquet*, een man die een ezel berijdt. Mogelijk betreft het een vergissing. De vier extra patronen voor de armstoelzittingen waren: *De witte koe*; *De twee paarden en de geit*; *De amazone en de witte koe*; *De man die een pakket maakt*. De benaming van sommige patronen in de archieven is wel enigszins verschillend, maar ze zijn niettemin te identificeren als behorende tot *Les Amusements de la campagne* van Casanova. Het patroon *De man die een pakket maakt* werd in de bron omschreven als *Le cheval et le ballot*. Op 24 november 1936 werden in de Galerie J. Charpentier te Parijs een zitbank, vier stoelen, twee bergères en twee armstoelen geveild die waren bekleed met Beauvais tapisserie. De meubelen kwamen uit de nalatenschap van Gaston Menier. Het is een ietwat hybride ensemble. De gebruikte patronen zijn ontleend aan verschillende series. De ruggen van bergères tonen *De kleine tuiniester* en *De kleine officier en zijn hond* uit *Les Jeux russiens* van Le Prince. De ruggen van de zitbank, de stoelen en de armstoelen zijn geweven naar de tweede reeks patronen van de serie *Les Pastorales à draperies* van Huet (cf. infra), en tonen gezeten herders en herderinnen, omringd door schapen. De zittingen van de bergères en de armstoelen zijn geweven naar patronen uit *Les Amusements* van Casanova. De zittingen van de bergères kunnen worden geïdentificeerd als *De witte koe* en *De amazone en de witte koe*. Een armstoelzitting heeft als onderwerp *De slapende herder*. De tweede afgebeelde armstoelzitting is minder goed leesbaar, maar heeft wellicht als onderwerp *De ezel met de manden*. De zittingen van de stoelen hebben bloemencomposities. De zitbankzitting heeft centraal een trofee, geflankeerd door twee hoorns des overvloed en guirlandes. De tafereelen op de ruggen van alle zitmeubelen, en die op de zittingen van de bergères, en de armstoelen worden omkaderd door laurierbladeren en bloemen. De zittingen van de stoelen en de zitbank hebben een omkadering van eikenbladeren. Op de stoelruggen en de zitbankrug wordt de omkadering bovendien bijkomend versierd met draperieën. Voor alle meubels werden dezelfde *plate-bandes* gebruikt. Ze tonen vlinders met opengesperde vleugels die naast elkaar worden geplaatst in twee elkaar kruisende golvende slingers. In 1790 werden er zulke *plate-bandes à papillon* geweven. BADIN 1909, p. 74.

De ontmoeting bij de jacht en *De haan, de hen en de kuikens* (afb. 138).²⁷⁷ De patronen verenigen in zich een aantal motieven die tot dan mee het succes van eerdere Beauvais meubeltapisserieën hadden verzekerd. Dieren van het platteland werden samengebracht met pastorale motieven zoals jachtgerief, tuingereedschap, een picknick, tuinornamenten. De scènes werden gesitueerd in open landschappen met vergezichten en hier en daar een rustiek gebouw. Ook de patronen voor de zitmeubelruggen borduurden verder op hetzelfde thema. Dansende, muzikspelende, rustende en picknickende kinderen werden weergegeven in dezelfde open landschappen. Eenden, honden en schapen hielden hen gezelschap. Bloemen waren alom aanwezig. Drie patronen voor armstoelruggen worden bewaard in de *Mobilier national*. Het zijn *De tamboerijnspeeler die zijn hond doet dansen*, *De jacht met de hoorn*, en *De musettespeler* (afb. 139).²⁷⁸ Mogelijk schilderde Huet oorspronkelijk twee of drie patronen voor zitbanken. In 1784 werden er twee zitbanken geweven waarvan één met een dans en een violaspeler, *La danse, le joueur de vièle*, en één met een dans en een hobospeler, *La danse, le joueur de hautbois*. Het patroon van deze laatste is bewaard gebleven (afb. 140).²⁷⁹ De zittingen van beide zitbanken hadden niet langer dieren en attributen als motieven, maar toonden respectievelijk *De boot* en *De visvangst* uit de serie *Les Amusements de la campagne* van Casanova.²⁸⁰

Enkele jaren nadien, mogelijk omstreeks 1784, schilderde Huet enkele bijkomende centrale voorstellingen. Ditmaal gebruikte hij geen kinderen maar adolescenten. De set telde taferelen voor een zitbank, acht armstoelen en een haardscherm. Alle toonden herders en herderinnen in een landschap.²⁸¹ Twee patronen hiervan worden bewaard in de *Mobilier national* (afb. 141).²⁸² In tegenstelling tot de zitmeubelen, waarvan de onderwerpen steeds schaarser in de productielijst werden genoemd, werd het onderwerp van de haardschermbekledingen wel nog regelmatig vermeld. Zo kreeg de voorstelling op het haardscherm de toepasselijke titel *De kersenplukker*.²⁸³ In 1787 dook

²⁷⁷ In *De hond en de ganzen* staat een blaffende hond bij een boom. Achter de boom bevindt zich een vijver. Twee ganzen vliegen kwakend op. Bij de hond staat een tobbe en een mand. Het patroon is in slechte staat. Een deel van de verf is afgesprongen. In *De jachtmaaltijd* hangt een jagerstas aan een boom. Op de grond ligt een jachthoorn en een geweer. Links ervan ligt op een kleed fruit uitgestald en staat er een glas met drank. Rechts liggen een gedode vogel en een haas. Eén jachthond ligt, een andere staat eveneens rechts van de boom. Een pauw op de rand van een tuinvaas met hierin een boompje vormt het centrale motief van *De kat en de pauw*. De kat staat onderaan de sokkel van de tuinvaas. Op de grond rondom ligt tuingereedschap, onder meer een sikkel, een zonnehoed en een plukmand. Rechts is een pergola zichtbaar begroeid met groen. In *De attributen van de muziek* liggen een lier, een tamboerijn, een gitaar en een open partituur tegen een rots bij een boompje. Op het middenplan zijn een zwaan en een kop van een tweede zwaan te zien. Drie jachthonden vastgebonden aan een boom en een valk op de boom zijn de hoofdmotieven in *De ontmoeting bij de jacht*. Bij de dieren liggen een korf, fruit en een kruik op de grond. Een zeis, een mand met fruit, een kruik en een korf vormen de attributen in *De haan, de hen en de kuikens*. De haan zit boven in de boom. De hen staat tussen de voorwerpen met rond haar de kuikens. Op alle patronen liggen er bloemen tussen de attributen en dieren uitgestrooid.

²⁷⁸ In *De tamboerijnspeeler die zijn hond doet dansen* zit een knaap tegen een grote steen aangeleund. In zijn rechterhand houdt hij een tamboerijn vast die hij met zijn linkerhand bespeelt. Voor hem staat een hondje op zijn achterste poten. Hij wordt aan de leiband gehouden door een meisje links van hem dat danst. Achter het meisje staat een tuinvaas op een sokkel bij een balustrade. Voor haar ligt een schaap en staat een ander. Een herderstaf en een hoed liggen op de grond. Een jongetje dat op een jachthoorn blaast is het hoofdmotief van *De jacht met de hoorn*. Met zijn linkerhand houdt hij een jachthond aan de leiband. Voor hem zit een meisje bij een picknick. Een jongen schenkt haar een glas in. Het paartje bevindt zich naast een waterpartij met een eend. Van *De musettespeler* zijn er twee patronen bewaard. Op het ene zit de musettespeler links op het voorplan. In het midden danst een paartje. Een tweede paartje rechts kijkt toe. Een tuinbeeld op een sokkel en een balustrade zijn zichtbaar op het middenplan. Op het achterplan is een gebouw op een heuvel te zien. Vooraan liggen twee schapen. Het tweede patroon is wellicht een kopie. Het toont enkel de musettespeler die tegen een boom zit aangeleund. Op het middenplan achter hem is er een brug.

²⁷⁹ De *Mobilier National* bezit een tweede patroon voor een rug van een kleine zitbank met de voorstelling van een musettespeler, een dansend paartje en een ander paartje dat toekijkt. Zie bijlage XIX.

²⁸⁰ BADIN 1909, p. 72.

²⁸¹ Het *Musée Cognacq-Jay* te Parijs bezit een ameublement van acht armstoelen, één zitbank en één haardscherm met op de ruggen van de armstoelen voorstellingen van afzonderlijke herders of herderinnetjes, en op de zitbankrug de voorstelling met het herderpaar. Er werden dezelfde patronen gebruikt als voor de stoelen, armstoelen en zitbank in de set van Gaston Menier, geveild op 24 november 1936 (cf. supra). Ook de *alentours* is dezelfde met laurier en draperieën. Het haardscherm toont *De Kersenplukker* (cf. infra). De tapisserieën werden gemonteerd op negentiende-eeuwse karkassen (inventarisnummers J 406 – 414 en J 1043 (haardscherm)). Voor een toelichting van de set, zie NETO 2001, pp. 120-121.

²⁸² Het eerste patroon toont een gezeten herder, vergezeld van een hond en een geit. Op zijn opgeheven rechterhand zit een vogeltje. Naast hem ligt een herderstaf en een hoed. Het tweede patroon toont een herder met schaapjes en een hond. Zie bijlage XIX.

²⁸³ Een knaap zit in een kersenboompje en laat enkele kersen vallen in de schort van een meisje dat links van de kerselaar zit. Een hond staat aan de voet van de boom. Links van het meisje ligt een schaap.

in de productielijst voor het eerst zulk een haardscherf op.²⁸⁴ Een haardscherf *à figure et effets de draperie écarlate*, mogelijk ook reeds met dit motief, werd genoteerd in 1784.²⁸⁵ Een haardscherf met *De kersenplukker* bevindt zich in het *Musée Cognacq-Jay* te Parijs. Een ander exemplaar werd op 5 juni 1964 geveild bij Sotheby's uit de collectie van prins Joachim Murat.²⁸⁶

In de serie *Les Pastorales à draperies* werden voor eerst ook *cantonnières* ontworpen om te assorteren met de wandtapijten.²⁸⁷ De ontwerpen waren eveneens van Jean-Baptiste Huet. In totaal ontving Huet voor de eerste patronen van de wandtapijten, meubelbekledingen en *cantonnières* 4.100 *livres*.²⁸⁸ Palmen en draperieën, die ook in de wandtapijten werden gebruikt, waren de hoofdmotieven van de *cantonnières*. De eerste *cantonnières* werden samen met de eerste meubelbekledingen geweven in de periode 1780-1782.²⁸⁹ Tussen 1782 en 1793 werden nog enkele tientallen *chutes* en *pentes* geweven, maar niet alle hadden hetzelfde uiterlijk. Vanaf omstreeks 1784 werden bijkomende nieuwe patronen gebruikt, onder meer ook van Jean-Baptiste Huet (cf. infra).

Afgezien van het draperiemotief brachten de patronen van Huet weinig nieuws. Sinds drie decennia reeds overheersten pastorale motieven de meubeltapisserieën in de manufactuur van Beauvais. De inhoud en de compositieschema's van de patronen veranderden nauwelijks. Kinderen of jongelui dansten of zaten bij een waterpartij, op een tuinbordes of op een open plek in het groen. Enkel in de manier waarop de kunstenaars de kinderen en adolescenten schilderden, kan er een onderscheid worden gemaakt. De decoratieve omkadering met draperieën die door Huet werd uitgedacht, bleek daarentegen vernieuwend genoeg en was een schot in de roos. Draperieën zouden niet enkel met figuurlijke scènes worden toegepast maar werden reeds in 1782 ook samen met bloemkorven aangewend (cf. infra). Het draperiemotief werd dankbaar overgenomen in de manufacturen van de Marche waar het tot ver in de negentiende eeuw een populaire *alentours* bleef.

Les Arts et les Sciences en Les Quatre Parties du Monde

In de laatste jaren van het ancien régime werden voor de manufactuur van Beauvais, behalve de reeks met *L'Education* van Casanova nog twee allegorische reeksen ontworpen. In 1786 kreeg Jean-Jacques Lagrenée le Jeune (1739-1821) de opdracht voor een serie met *Les Arts et les Sciences*.²⁹⁰ Aan Jean-Jacques-François Le Barbier aîné (1738-1826) vroeg De Menou in 1787 een reeks met *Les Quatre Parties du Monde*. Beide series werden aangevuld met meubeltapisserieën. Elke kunstenaar kreeg voor de geleverde patronen 10.000 *livres*. In mei 1788 werden beide wandtapijtseries op het getouw gelegd.²⁹¹ Met het weven van de meubelbekledingen voor *Les Arts et les Sciences* werd reeds gestart in 1787.²⁹² De patronen voor de ruggen van de armstoelen en de zitbanken tonen menselijke figuren, de zittingen attributen in een landschap (afb. 142).²⁹³ Vier patronen voor armstoelruggen met voorstellingen van *De Optische meetkunde*, *De Muziek*, *De Astronomie* en *De Schilderkunst*, en één

²⁸⁴ In 1790 volgden nogmaals twee vermeldingen van bekledingen voor haardschermen naar dit patroon. Eén en nog eens twee bekledingen werden respectievelijke geweven in 1792 en 1793. BADIN 1909, pp. 72-74.

²⁸⁵ BADIN 1909, p. 72.

²⁸⁶ Het scherm werd afgebeeld in *Connaissance des Arts*, 158, (1965), p. 105.

²⁸⁷ Een *cantonnière* kon worden gebruikt ter verfraaiing van een venster, en wellicht ook een alkoof, en kan bestaan uit twee onderdelen, een *pente* en *chutes*. Met de *pente* werd in de achttiende eeuw de rabat bovenaan het venster of alkoof bedoeld. De *chutes* zijn de neerhangende stroken links en rechts ervan. Ze worden bovenaan bevestigd. De plaats van ophanging wordt door de overhangende rabat verstopt.

²⁸⁸ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 62.

²⁸⁹ Badin vermeldde de productie van tien *cantonnières* met *chutes* en *pentes* in 1782. BADIN 1909, pp. 71-72.

²⁹⁰ In dat jaar werd een betaling verricht voor 'quatre tableaux des arts, sciences, agriculture, commerce et 2 canapés et 12 fauteuils'. STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 85, p. 571.

²⁹¹ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 58.

²⁹² Volgens Badin lagen in 1787 reeds zes armstoelbekledingen en één zitbankbekleding op het getouw. BADIN 1909, p. 73.

²⁹³ Op één zitbank werd *De Handel* uitgebeeld, op de andere *De Landbouw*. Een bekleding met *De Handel* bevindt zich in het Metropolitan Museum, een zitbank met *De Landbouw* behoorde tot 1960 toe aan de heer Peñard y Fernandez. Volgende onderwerpen van armstoelruggen zijn gekend: *De Faam*, *De Beeldhouwkunst*, *De Schilderkunst*, *De Meetkunde met wereldbol*, *De Optische Meetkunde*, *De Muziek*, *De Astronomie*, *De Architectuur*, *De Mechanica*, *De Bouwkunde*, *De Handel*. De gekende onderwerpen op de armstoelzittingen zijn: *De Astronomie*, *De Landbouw*, *De Faam* of *Geschiedenis*, *De Architectuur*, *De Bouwkunde* of *de Meetkunde*, *De Schilderkunst*, *De Windmolen*, *De Muziek*, *De Handel*, *De Mechanica*. BADIN 1909, 66. Zie bijlage XX.

patroon voor een zitbankzitting met *De Handel*, worden bewaard in de *Mobilier national* (afb. 143 en 144).²⁹⁴ De patronen zijn rijk aan details. Het hoeft niet te verwonderen dat de wevers die waren belast met het weven ervan een verhoging van hun vergoeding eisten.²⁹⁵

Twee wandtapijten van de *Les Arts et les Sciences*-serie maakten deel uit van de leveringen aan de koninklijke administratie voor het jaar 1788, samen met acht armstoelen en twee zitbanken, en nogmaals zes armstoelen en één zitbank die een afzonderlijk ameublement vormden.²⁹⁶ De set met acht armstoelen en twee zitbanken was bestemd voor de *Contrôle Général des Finances* in het kasteel van Versailles.²⁹⁷ Het ameublement met zes armstoelen en één zitbank had *cartouches très riches*. De waarde ervan werd vastgesteld op 300 livres het stuk voor de armstoelen, en 1.200 livres voor de zitbank. De waarde van de andere set bedroeg 200 livres het stuk voor de armstoelen, en 800 livres het stuk voor de zitbanken.²⁹⁸ Bij de levering aan de koninklijke administratie voor 1790 waren er vier wandtapijten van *Les Arts et les Sciences* en twaalf assorterende armstoelen en twee zitbanken. De waarde van het ameublement werd geschat op 2.880 livres of 240 livres het stuk voor de armstoelen, en 1.000 livres het stuk voor de zitbanken.²⁹⁹ De wandtapijten en het zitameublement werden in november 1795 geplaatst in de vertrekken van de Directeurs in het *Palais du Luxembourg*.³⁰⁰ Zowel de ameublementen voor het jaar 1788 als dat van 1790 werden pas geleverd aan de *Garde-Meuble de la République* in het voorjaar van 1793.³⁰¹ Drie wandtapijten van de levering voor het jaar 1790 behoren vandaag de dag tot de collectie van het *Musée Condé*, in Chantilly. Zes bekledingen voor armstoelzittingen worden bewaard in de *Mobilier national* te Parijs.³⁰² Een bekleding voor een zitbank maakt deel uit van de collectie van het *Metropolitan Museum* te New York.³⁰³ Twee haardschermen met in het ene *De Beeldhouwkunst* en op het andere *De Optische Meetkunde* werden op 16 december 1933 te Parijs verkocht uit de nalatenschap Heidelback (afb. 145). Twee armstoelen werden op 25 november 1987 geveild bij Drouot.³⁰⁴

De patronen van *Les Arts et les Sciences* zijn zonder meer aantrekkelijk, maar doordat ze slechts viermaal werden geweven, en mede wellicht door de moeilijke situatie waarin de Franse luxenijverheid verkeerde in de laatste jaren van de achttiende eeuw, verdwenen ze nagenoeg in de anonimiteit. Op de overige Franse tapisserieproductie oefenden ze nauwelijks invloed uit.³⁰⁵ Hetzelfde gold voor de reeks met *Les Quatre Parties du Monde*. De daaraan assorterende

²⁹⁴ In het patroon *De Optische meetkunde* zit een vrouw in een antiek gewaad in een landschap. Aan haar voeten liggen een boek en een rol papier. In haar linkerhand houdt ze een tekening waarop een gebouw zichtbaar is. Ze wordt omhelst door een naakte jongen. Achter haar staat een meetinstrument. Een jonge vrouw die een lier bespeelt, vormt het hoofdmotief in het patroon *De Muziek*. Rechts aan haar voeten zit een jongen die luit speelt. Links liggen partituren. *De Schilderkunst* wordt uitgebeeld door een jonge vrouw bij een schildersezel. Op de ezel staat een ovaal doek. In haar rechterhand houdt ze een schilderspalet en penselen. Links zit een knaap. In het midden van het patroon *De Handel* staat een open koffer gevuld met edelsmeedwerk, bloemen en textiel. Links en rechts liggen en staan er kisten, handelsboeken, zakken en vaten met handelswaar. Op het achterplan zijn drie zeilboten te zien.

²⁹⁵ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 58.

²⁹⁶ Parijs, Arch. Nat., F12 1460, Com. Ind., Man. Beauv., Année 1788. *Manufacture Royale des tapisseries de Beauvais. Fourniture*.

²⁹⁷ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 164, nr. 32.

²⁹⁸ Parijs, Arch. Nat., F12 1460, Com. Ind., Man. Beauv., Année 1788. *Fourniture. Manufacture Royale des tapisseries de Beauvais*.

²⁹⁹ Parijs, Arch. Nat., F12 1460, Com. Ind., Man. Beauv., Année 1790. *Fourniture. Manufacture Royale des tapisseries de Beauvais*.

³⁰⁰ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 164, nr. 32.

³⁰¹ Parijs, Arch. Nat., F12 1460, Com. Ind., Man. Beauv., brief de minister van binnenlandse zaken aan De Menou, de dato 18 mei 1793; brief van De Menou aan de minister, de dato 15 mei 1793; lijsten van de jaarlijkse leveringen.

³⁰² Het zijn *De Muziek*, *De Astronomie*, *De Mechanica*, *De Geschiedenis*, *De Landbouw* en *De Schilderkunst*.

³⁰³ Zie hiervoor STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 85, pp. 568-571. De bekleding werd in 1931 te koop aangeboden in de galerie Georges Petit te Parijs en was afkomstig uit de collectie van de hertog de Vendôme. De bekleding van een tweede zitbank kwam na deze verkoop terecht in de collectie van Peñard y Fernandez. Deze werd opnieuw verkocht in een veiling in het *Palais Galliera* op 7 december 1960. De huidige bewaarplaats is onbekend. De zitbank staat ook afgebeeld in *Connaissance des arts*, 33, (1954), z.p.

³⁰⁴ In de *Gazette de l'hôtel Drouot* van 13 november 1987 werd één van beide armstoelen afgebeeld. De zitting toonde *De Muziek*. Het onderwerp op de rug was minder goed leesbaar en niet te identificeren.

³⁰⁵ In 1761 werden in Beauvais reeds een zitbank en acht armstoelen geweven met allegorische voorstellingen van *De Kunsten*. De onderwerpen van de armstoelruggen waren *L'Astronomie*, *La Comédie*, *L'Architecture*, *Le Génie*, *L'Histoire*, *La Peinture*, *La Sculpture*, en *La Musique*. Volgens de lijst van Badin werden op de zittingen dezelfde onderwerpen afgebeeld. BADIN 1909, p. 68. Er is nauwelijks iets geweten over deze reeks. Ze assorteerde niet met een wandtapijtserie. In 1766 werden nog twee armstoelen geweven met *La Comédie* en *L'Astronomie*. Omstreeks dezelfde tijd werden in de Gobelins de meubelpatronen met *De Kunsten* geweven voor de markiezin de Pompadour (cf. supra).

meubelbekledingen horen ongetwijfeld tot de meest aantrekkelijke meubeltapisserieën die in de tweede helft van de achttiende eeuw werden geweven in Beauvais. Maar de patronen werden slechts tweemaal op het getouw gelegd. Sporen van een navolging in de andere private tapisseriemanufacturen werden nog niet teruggevonden. De eerste reeks wandtapijten met bijhorende zitmeubelen met *Les Quatre Parties du Monde* werden geweven in 1788-1790.³⁰⁶ De wandtapijten en de meubelbekledingen werden samen met de reeksen van *Les Arts et les Sciences* aan de koninklijke administratie overhandigd in 1793, en fungeerden als jaarlijkse levering voor het jaar 1789. De waarde van de armstoelen werd op 240 livres het stuk geschat, de zitbanken op 1.000 livres het stuk.³⁰⁷ Net als de eerste uitvoering van *Les Arts et les Sciences* was die met *Les Quatre Parties du Monde* bestemd voor de *Contrôle Général des Finances* in Versailles.³⁰⁸ De serie werd een tweede maal geweven tussen juni 1790 en november 1791. De tapisserieën werden eveneens aan de *Garde-Meuble* geleverd in 1793.³⁰⁹ De wandtapijten van beide uitvoeringen zijn overgeleverd. Die van de eerste wordt bewaard in *Osterley Park* bij Londen. De wandtapijten van de tweede uitvoering bevinden zich in het *Metropolitan Museum* in New York. Deze collectie bezit eveneens de assorterende zitmeubelen, twee zitbanken en twaalf armstoelen (afb. 146).³¹⁰ De *Mobilier national* bezit een zitbank en een losse bekleding voor een armstoelrug van de eerste set. Een bergère met de voorstelling van *Amerika*, gezeten op een reuzenschildpad, bevond zich in 1912 in de collectie van Sir Richard Wallace.³¹¹

Het concept voor de meubelpatronen is hetzelfde als dat van de patronen met *De Vier Werelddelen* naar Eisen en Lenfant dat enkele decennia voordien in de Gobelins werd geweven (cf. supra). De zittingen tonen dieren en producten uit het desbetreffende werelddeel, de ruggen figuren. Toch is er een verschil. Ditmaal werden de continenten niet uitgebeeld door inlanders, maar door de personificatie van het continent zelf (afb. 147). Voor elk werelddeel zijn er drie verschillende patronen. Het continent is telkens een vrouw, op elk patroon bijgestaan door een man. Voor de zittingen bestaat voor elk werelddeel slechts één patroon. Acht patronen zijn bewaard gebleven en bevinden zich in de *Mobilier national*.³¹²

De Geschiedenis van Alexander

Rond 1790 tenslotte ontstond een reeks meubelpatronen met historietaferelen die dienden te assorteren met de wandtapijtserie *De Geschiedenis van Alexander*, geschilderd door Etienne de Lavallée-Poussin (1735-1802), Jean-Baptiste-François Désoria (1758-1832) en Nicolas-André Monsiau (1754-1837). De scènes op de wandtapijten waren gevat in médaillons die werden omgeven door een *alentours* met arabesken of grotesken.³¹³ In de archiefbronnen werd de *alentours* omschreven als *arabesque*. In een bedrijfsinventaris luidde het: *4 panneaux arabesques peints par Lavallée Poussin d'après les tableaux originaux du Vatican*.³¹⁴ Voor de *alentours* werd er dus teruggerepen naar Rafaels Logge. Strikt genomen betrof het grotesken. Patronen waarin lofwerk overheerst, werden in het laatste

³⁰⁶ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 164-165, nr. 34.

³⁰⁷ Parijs, Arch. Nat., F12 1460, Com. Ind., Man. Beauv., Année 1789. Fourniture. Manufacture Royale des Tapisseries de Beauvais.

³⁰⁸ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 164-165, nr. 34.

³⁰⁹ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 164-165, nr. 34.

³¹⁰ Inventarisnummers 1978.404.5 tot 18. Zie hiervoor STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 86, pp. 572-605.

³¹¹ De bergère stond in het bureau van het huis van Sir Wallace in Parijs, nummer 2 rue Lafitte. HUGHES 1996, appendix VII, p. 1543.

³¹² Het zijn de patronen voor de zitbankrug met *Amerika en Europa*, de armstoelzittingen voor *Amerika*, *Afrika* en *Europa*, twee armstoelruggen met *Amerika*, een armstoelrug met *Europa* en een armstoelrug met *Azië* (inventarisnummers Beauvais N° 415, N° 420, N° 421 N° 422, N° 417/419, N° 418, N° 416). Zie STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 86, pp. 591, 595-598, 601, 602, afbn. 67-74.

³¹³ Lavallée-Poussin schilderde volgende patronen: *Alexandre serrant l'Illiade d'Homère désignant par cette action son amour pour les lettres*; *Alexandre recommande le secret à Elphiction en lui montrant son cachet*; *Alexandre exhulte le Bonheur d'Achille d'avoir eu un ami fidèle pendant sa vie et un héros de ses vertus après sa mort*; *Alexandre donnant la liberté à Timoclée*. Twee patronen waren van Monsiau: *Aristote amoureux cramant le char d'Aspasia surpris par Alexandre*; *Alibiade chez les femmes surpris par Socrate*. En nogmaals twee patronen waren van Désoria: *Achille reconnu à la cour de Lycomède par Ulysse*; *Achille rendant Briséis aux députés d'Agamemnon*. Parijs, Arch. Nat., O2 858, *Etat des tableaux et dessins provenant de la manufacture des tapisseries de Beauvais*.

³¹⁴ Parijs, Arch. Nat., O2 858, ME, Man. Beauv., *Etat des tableaux et dessins provenant de la manufacture des tapisseries de Beauvais*.

kwart van de achttiende eeuw echter vaak als *arabesque* omschreven. In het kielzog van het opkomend neoclassicisme herleefde ook in Parijs de interesse voor Rafaels grotesken. In 1765 bijvoorbeeld werd door Joubert te Parijs een prentenbundel naar de *Logge* gepubliceerd.³¹⁵ Verschillende Franse kunstenaars verbleven rond het midden van de achttiende eeuw voor een tijd in Rome en droegen na hun terugkomst bij tot de heropleving van het renaissance groteskmotief. Tot de belangrijkste behoorde Charles-Louis Clérissieu die in Italië verbleef van 1749 tot 1767. Omstreeks 1770 was hij terug in Parijs en beschilderde circa 1774 de wandpanelen in het huis van Laurent Grimod de la Reynière met groteskmotieven. Tussen 1778 en 1779 werden door François-Joseph Bellanger groteskmotieven, geïnspireerd op Clérissieu's oeuvre, aangebracht op de wandpanelen van *La Bagatelle*, het lustpaviljoen van de graaf d'Artois.³¹⁶ Deze navolgingen van Rafaels grotesken vertoonden een ijheid waarbij het lofwerk een steeds grotere rol ging opeisen. Gelijktijdig ontwikkelden zich de arabesken of *rincaux* waarin het lofwerk het hoofdmotief vormt (cf. infra). Tussen 1779 en 1781 zou Clérissieu voor Grimod de la Reynière opnieuw wandpanelen met grotesken beschilderen, ditmaal in samenwerking met Etienne de Lavallée-Poussin.³¹⁷ Ongetwijfeld putte Lavallée-Poussin hieruit de nodige inspiratie voor zijn *tenture arabesque*. Tussen de opdracht van De la Reynière en De Menou verstreken echter wel enige jaren.

De meubelpatronen voor de drie zitbanken en armstoelen die assorteerden bij *De Geschiedenis van Alexander* werden geschilderd door Lavallée-Poussin, Lagrenée *le Jeune*, Van Leine en Feuglet, *chacun pour leur genre*.³¹⁸ De figuurlijke voorstellingen op de bekledingen waren van Lavallée-Poussin en Lagrenée. Van Leine was mogelijk de uitvoerder van de groteskenornamenten. De bloemencomposities werden geschilderd door Feuglet.³¹⁹ Zes wandtapijten uit deze reeks met grotesken en bijhorende zitbanken en armstoelen werden aan de *Garde-Meuble* bezorgd op 17 juni 1793.³²⁰ Bewaarde meubelbekledingen naar deze patronen werden vooralsnog niet teruggevonden.

VI.2.3. Meubeltapisserieën met dieren tijdens de tweede helft van de achttiende eeuw

Strikt genomen weefde de manufactuur van Beauvais Oudry's dier- en fabelpatronen slechts gedurende een relatief korte tijd. In de jaren die volgden op Oudry's dood werden ze door zijn opvolgers steeds minder geweven. Niettemin kenden deze patronen een enorme uitstraling, en werden ze nagevolgd, voornamelijk in de private tapisseriemanufacturen van de Marche. Tijdens het bestuur van André-Charlemagne Charron werden mogelijk nog enkele tientallen meubelbekledingen geweven met fabelvoorstellingen. De productielijsten uit de jaren 1754-1759 verstrekken echter geen informatie over de aard van de geweven voorstellingen, maar ongetwijfeld werden ze gemaakt naar Oudry's dier- en fabelpatronen. Tussen 1760 en 1765 werden er mogelijk nauwelijks nog bekledingen met fabels geweven.³²¹ In 1766 werd maar één armstoel met een fabelvoorstelling vervaardigd, gevolgd door zeven armstoelen in 1768.³²² Tussen 1770 en 1776 zouden er nog slechts drie zitbanken en twintig armstoelen met fabels geweven zijn.³²³ Dit zijn bijzonder kleine aantallen. Zelfs indien deze cijfers onvolledig zijn - omdat de lijst van Badin niet uitputtend bleek te zijn - zal het werkelijke geproduceerde aantal niet veel hoger zijn geweest. De manufactuur beschikte in deze periode over gemiddeld 50 wevers die de getouwen bedienden voor wandtapijten en meubelbekledingen. Volgens een ongedateerd verslag, maar wellicht van circa 1756-1760, waren er

³¹⁵ THORNTON 1998, p. 162. Voor een overzicht van publicaties met gravures naar de kamers van Rafael, zie JACQUE 1995, p. 22.

³¹⁶ THORNTON 1998, pp. 162-163.

³¹⁷ JACQUE 1995, p. 22.

³¹⁸ Parijs, Arch. Nat., O2 858, ME, Man. Beauv., *Etat des tableaux et dessins provenants de la manufacture des tapisseries de Beauvais*. COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 65, voetnoot 41.

³¹⁹ Feuglet zou in dezelfde periode de patronen leveren voor een zitameublement met uitsluitend bloemen (cf. infra). Ook Van Leine zou zijn medewerking verlenen aan een andere zitameublement met lofwerk (cf. infra).

³²⁰ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 65, voetnoot 37.

³²¹ Volgens de productielijst die door Badin in 1909 werd gepubliceerd werden er in deze periode bekledingen geweven naar de patronen met bloemen, *La Noble pastorale* en *Les Arts*. Van enkele meubelbekledingen uit deze periode is het patroon niet gekend. BADIN 1909, pp. 68-69.

³²² BADIN 1909, p. 69.

³²³ BADIN 1909, pp. 70-71.

op dat ogenblik zestien kleine weefgetouwen waarop meubelbekledingen werden geweven, 22 grote waren in gebruik voor wandtapijten. Op deze getouwen werkten 30 wevers, zes gezellen en twaalf leerlingen.³²⁴ Een grote output van meubelbekledingen was praktisch onmogelijk.

Behalve de fabelpatronen werden wellicht ook nu en dan de andere dierpatronen van Oudry hernomen. Op 20 mei 1906 (nakijken) werd er in Parijs een ameublement geveild van één zitbank en acht armstoelen. De zitbank en sommige armstoelen hadden fabelvoorstellingen. Voor de overige armstoelen werden patronen gebruikt met diervoorstellingen uit onder meer het *Bernstorff*-ameublement thans bewaard in het *Metropolitan Museum* (cf. supra). Alle bekledingen hadden dezelfde *alentours* met een guirlande van bloemen op een donkerrode achtergrond. Voor de centrale voorstellingen op de zitbankrug en -zitting werden dezelfde patronen gebruikt als voor de zitbank van de set uit het kasteel van Fleury-en-Bière (cf. supra).³²⁵ Vier armstoelen werden in de veilingcatalogus afgebeeld (afb. 148). De diervoorstellingen op de armstoelruggen die eveneens in het *Bernstorff*-ameublement kunnen worden aangetroffen, zijn: *De twee eenden*, *De twee papegaaien*, *De spaniël die een eend doet opvliegen* en *De havik die naar twee patrijzen duikt*. Alle patronen kunnen aan Oudry worden toegeschreven (cf. supra). Sobere *alentours* met bloemen werden gebruikt tot in de jaren 1770. In 1776 werd bijvoorbeeld nog een zitbank geweven met fabels in een guirlande van bloemen.³²⁶ Behalve een eenvoudige bloemenkrans werden boorden gebruikt met bloemen en ornamenten. Op 17 en 18 juni 1937 werden één zitbank en zes armstoelen geveild in de galerie Charpentier te Parijs. De tapisserie bekledingen tonen fabelvoorstellingen naar patronen van Oudry in een *alentours* met sneeuwbalbloemen en palmetten (afb. 149).³²⁷ De vorm van de *alentours* is afgestemd op de ovale rug van de neoklassieke armstoel. De compositie van de boord is geïnspireerd op een *alentours* die dateerde van omstreeks 1740.³²⁸ Het is riskant om bewaarde ensembles te identificeren met de sets die in *Badins* productielijst worden opgesomd. De omschrijvingen in de archiefdocumenten zijn voor de meubeltapisserieën met fabels doorgaans zeer summier. De voorgestelde fabels worden er al helemaal niet genoemd. De beschrijving van de *alentours* beperkt zich in de regel tot de vermelding *fleurs* of *fleurs et ornements*.

Tijdens het bestuur van De Menou zouden er geen bekledingen met fabels meer geweven zijn. Wel werden er in 1781 nog enkele ameublementen met fabels verkocht uit de voorraden van het Departement van Buitenlandse Zaken. Deze verkoop gebeurde op voorstel van De Menou die het nuttig achtte deze tapisserievoorraden van de hand te doen en te vervangen door nieuwe omdat de opgeslagen tapisserieën uit de mode dreigden te geraken.³²⁹ Behalve zeven wandtapijtseries, goed voor 36 wandtapijten, werden er ook 68 armstoelen en negen zitbanken, en elf haardschermen te koop aangeboden. Volgens de inventarislijst uit 1781 hadden 24 armstoelen en vier zitbanken fabelvoorstellingen, en 28 armstoelen en drie zitbanken diervoorstellingen.³³⁰ De overige waren bekledingen voor acht armstoelen en een zitbank uit *Les Jeux Russiens* van Le Prince, en voor acht armstoelen en een zitbank uit *Les Amusements de la Campagne* van Casanova. Twee haardschermen

³²⁴ Parijs, Arch. Nat., F12 1456B, Com. Ind., Man. Beauv., *Etat de la manufacture de Beauvais*.

³²⁵ Op de zitbankrug zijn dit van links naar rechts de fabels *De Wolf en de Ooievaar*, *De Haan en de Parel*, *De Aap en de Kat*. De zitting toont van links naar rechts, *De Vos en de Druiven*, *De Aap en de Dolfijn*, en *De Vos en de Ooievaar*.

³²⁶ BADIN 1909, p. 71.

³²⁷ De fabels op de zitbankrug zijn, van links naar rechts, *De Wolf en de Ooievaar*, *De Haan en de Parel*, *De Aap en de Kat*. Hiervoor is duidelijk hetzelfde patroon gebruikt als voor de zitbankrug in het voormalige ameublement van het kasteel in Fleury-en-Bière (cf. supra). De fabels op de zitting zijn op de illustratie in de veilingcatalogus niet goed leesbaar. Enkel *De Wolf en het Lam* (boek I, nr. 10), is goed herkenbaar. De compositie is identiek met die van de gravure in de publicatie van La Fontaines fabelboek uit 1755-ca. 1759. De fabels op de armstoelruggen zijn *De Kikker die even groot wil zijn als de os*, *De Haas en de Schildpad*, *De Wouw en de Nachtegaal*, *De Aap en de Dolfijn*, *De Hond die het eten van zijn meester draagt*, en *De Hond die zijn prooi laat vallen voor zijn schaduw*. Op de zittingen worden volgende fabels uitgebeeld: *De Wolf en de Ooievaar*, *De Vos en de Ooievaar*, *De Vos en de Druiven*, *De Aap en de Kat*, *Het Hert en de Druivelaar*, *De Leeuw en het Vliegje*. De huidige bewaarplaats van dit ameublement is niet bekend. De meubelen werden geveild uit de collectie van mevrouw Louis Burat.

³²⁸ Een armstoelbekleding met een verwante boord en met een voorstelling van twee eenden naar een ontwerp van Oudry wordt bewaard in het *Metropolitan Museum* in New York (cf. supra).

³²⁹ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 57.

³³⁰ Volgens een andere inventaris bevonden zich tussen de 28 armstoelen en drie zitbanken met diervoorstellingen ook nog bekledingen met fabels. Wellicht bestonden sommige ameublementen uit een combinatie van fabels en gewone diervoorstellingen zoals dit vandaag nog bij verschillende bewaarde ameublementen kan worden aangetroffen.

assorteerden met *Les Amusements*, twee met *Les Jeux Russiens* en twee hadden diervoorstellingen.³³¹ Sommige meubelbekledingen met fabels werden in de verkooplijst uit 1781 omschreven als *de dessin et de formes hors de mode*. Een aantal was aangetast door insectenvraat. Van acht armstoelen en een zitbank met fabels die in 1769 deel hadden uitgemaakt van de levering aan het Departement van Buitenlandse Zaken werd de waarde van de bekledingen met de helft verminderd. Bij hun aankomst in 1769 bedroeg de prijs van de zitbank 800 *livres*, die van de armstoelen 1.760 *livres*. In 1781 werden ze te koop aangeboden voor respectievelijk 400 en 800 *livres*.³³² Deze waardevermindering gold trouwens voor alle bekledingen, zelfs voor die met *Les Jeux Russiens* en *Les Amusements de la campagne*, doch deze was geringer.³³³ Alle meubelbekledingen met fabelvoorstellingen die als zodanig in de inventarislijst vermeld stonden, uitgezonderd één zitbank, werden ook effectief verkocht. De combinatie van een aantrekkelijke prijs met een onderwerp dat bij het grote publiek nog steeds geliefd was, verklaarde wellicht dit verkoopsucces. Ook de meubelbekledingen met diervoorstellingen deden het goed in de verkoop. Met uitzondering van tien armstoelen, één zitbank, de bovendeurstukken en drie haardschermen werden al deze meubeltapisserieën verkocht.³³⁴

Zoals mocht blijken uit de verkooplijst van 1781 werden de tapisserieën met met fabel- en diervoorstellingen naar Jean-Baptiste Oudry door de leiding van Beauvais niet langer als modieus ervaren. Bijgevolg werden er in de daaropvolgende jaren geen nieuwe bekledingen met fabels meer geweven. Pas bij het begin van de negentiende eeuw zouden de fabelpatronen opnieuw worden hernomen (cf. infra). De Menou concentreerde de productie op nieuwe patronen, enerzijds de patronen met figuren die assorteerden met de wandtapijts series, anderzijds op patronen met bloemen die pasten in om het even welke context. Het diermotief werd evenwel niet uit de productie gebannen. In Huets meubelpatronen voor *Les pastorales à draperies* bijvoorbeeld werden dieren gebruikt op de zittingen (cf. supra). Dit gold ook voor de serie met *Les Arts et les Sciences* naar Lagrenée waarvan de zittingen van sommige series landschappen met dieren toonden.³³⁵ De zittingen die in 1793 voor twee zulke zitbanken werden geweven, hadden voorstellingen met vogels. De *Mobilier national* bezit nog drie patronen voor zitbanken met vogels en één met zoogdieren. Ze dateren wellicht van omstreeks 1790. Reeds in het midden van de negentiende eeuw was de naam van uitvoerder van deze patronen niet langer bekend. Een inventaris van de tapisseriepatronen aanwezig in de manufacture van Beauvais in 1854 somde vier patronen met vogels en dieren op onder de nummers 11 tot 14 met de melding dat de auteur onbekend was.³³⁶ Het compositieschema van de vier bewaarde patronen is verwant. Op het voorplan lopen of zitten een dieren. Het achterplan toont een weids vergezicht. In twee patronen werden de dieren geplaatst in een parklandschap, in de twee andere in een open landschap (afb. 150).³³⁷

³³¹ Parijs, Arch. Nat., F12 1456B, Com. Ind., Man. Beauv., 5 mei 1781. Lijst van de tapisserieën die door de heer Aubert, *Jouaillier de la Couronne*, ter beschikking werden gesteld aan de heer De Menou om te worden verkocht. Zie ook bijlage XXI.

³³² Parijs, Arch. Nat., F12 1456B, Com. Ind., Man. Beauv., 5 mei 1781. Lijst van de tapisserieën die door de heer Aubert, *Jouaillier de la Couronne*, ter beschikking werden gesteld aan de heer De Menou om te worden verkocht.

³³³ Zie bijlage XXI.

³³⁴ Parijs, Arch. Nat., F12 1456B, Com. Ind., Man. Beauv., *Renseignements relatifs aux tapisseries de Beauvais provenant du dépôt des affaires étrangères*.

³³⁵ In 1789 werden bijvoorbeeld twee zitbanken vervaardigd met figuren uit *Les Arts et les Sciences* op de ruggen en dieren in een landschap op de zittingen. Hetzelfde schema werd gevolgd voor vier armstoelen in 1791 en twee zitbanken in 1793. BADIN 1909, p. 74.

³³⁶ Parijs, Arch. Nat., F33 / 797, GM, *Inventaire des Manufactures compris dans la Dotation mobilière de la Couronne. Manufacture de Beauvais*, 25 mars 1858.

³³⁷ In een eerste patroon staat een kraaiende haan rechts op het voorplan. Hij wordt geflankeerd door een hen. Rechts van de vogels ligt een Korintisch kapiteel, links staat een witte hen, rond haar lopen kuikens. Links op het voorplan zit een pauw op een omgevallen tuinhaas. Op het middenplan is een balustrade zichtbaar en het begin van een trap met op de sokkel een tuinbeeld. Het achterplan is gevuld met een bos. Rechts opent dit zich en is een ronde vijver en een gebouw zichtbaar (inventarisnummer Beauvais N° 11). In het midden van het tweede patroon liggen twee koeien. Ze worden links geflankeerd door een schaap, rechts door een geit. Achter de geit is er een fontein. Op het middenplan is een rivier zichtbaar met hierover een brug met hierop wat vee. Het achterplan is gevuld met bomen, gebouwen en een ruïne (inventarisnummer Beauvais N° 12). Het derde patroon toont watervogels, onder meer een blauwe reiger, een lepelaar, een koppel zwanen en eenden. Ze waden door een waterpartij of staan op de oever. Het middenplan is gevuld met een meer. Het achterplan is opengetrokken en heeft een weids vergezicht met heuvels en bruggen (inventarisnummer Beauvais N° 13). Het vierde patroon is op het voorplan gevuld met sierlijke fazanten, vier in totaal. Ze staan bij een stenen

VI.2.4. Meubeltapisserieën met bloemen, met lofwerk en met ornamenten tijdens de tweede helft van de achttiende eeuw

Sinds het einde van de zeventiende eeuw werden in de manufactuur van Beauvais meubeltapisserieën met bloemen geweven. Ook in de tweede helft van de achttiende eeuw nam de manufactuur van Beauvais meubelbekledingen met bloemen in haar aanbod op, en werden er nieuwe bloempatronen ontworpen. Er ontstonden patronen met boeketten, met bloemkorven gecombineerd met draperieën, met bloemen en pastorale attributen, met bloemen en lofwerk. Waarschijnlijk werden er tussen 1755, het jaar van het aantreden van Charron als nieuwe directeur, en 1760 ook reeds enkele meubeltapisserieën met bloemen geweven, maar de archieven geven daaromtrent geen informatie. In 1760 werd er volgens de productielijst van Badin één ameublement geweven met bloemen, gevolgd door een tweede in 1761.³³⁸ Het uiterlijk van het patroon is niet gekend. Er werd enkel vermeld dat het met bloemen was. Twee haardschermen met bloemen, ornamenten en druivenranken werden geweven in 1766.³³⁹ In 1767 vervaardigden de ateliers vier armstoelen met bloemenguirlandes en vogels. In de galerie Charpentier te Parijs werden op 17 en 18 mei 1937 acht armstoelen geveild uit de collectie Louis Burat. De ruggen tonen elk een vliegende vogel tegen een blauwe achtergrond in een bloemenkrans. Guirlandes en volumineus lofwerk omkaderen dit centrale motief. De voorstelling op de zitting heeft hetzelfde compositieschema, maar de centrale vogel zit ditmaal op een tak (afb. 151). Voor de vogels zijn identieke of verwante patronen gebruikt als die in de zijcartouches op de zitbank in het *Bernstorff*-ameublement (cf. supra). Deze armstoelbekledingen die aan Beauvais kunnen worden toegeschreven werden omstreeks 1760-1770 vervaardigd.

De eerste gedocumenteerde sporen van een nieuw bloemenpatroon dateren van 1769 toen aan Michel-Bruno Bellanger 576 livres werden betaald voor de levering van twaalf patronen met bloemen, bestemd voor de zittingen van de armstoelen en de zitbank, en voor de achterkant van het haardscherm van *Les Jeux Russiens* van Le Prince (cf. supra).³⁴⁰ Wellicht eveneens in 1769 werd aan Pierre Ranson (1736-1786) gevraagd de patronen te leveren voor de zitting, de rug en een armlegger van een zitbank, twee ruggen en drie zittingen voor armstoelen en een armlegger, en een haardscherm. Volgens het archiefdocument toonden ze gestrikte boeketten.³⁴¹ De nieuwe patronen werden betaald met de opbrengst uit de verkoop van enkele oude tapijtpatronen, onder meer de serie *L'Isle de Cythère* van Jacques Vigoureux Duplessis (cf. supra).³⁴² Misschien werden reeds in hetzelfde jaar twee armstoelen naar Ransons nieuwe ontwerpen geweven. De productielijst van 1769 vermeldde de vervaardiging van twee armstoelen met gestrikte boeketten op een gele grond voor prinses Esterhazy.³⁴³ In 1778 werden een zitbank, twaalf armstoelen en een haardscherm geweven met gestrikte boeketten op een witte grond, evenals een zitbank, vijf armstoelen en een haardscherm

balustrade waarop een sphinx ligt. Op het middenplan is een ronde vijver en delen van aangelegd park te zien met beelden op sokkels (inventarisnummer Beauvais N° 14).

³³⁸ BADIN 1909, p. 68.

³³⁹ BADIN 1909, p. 69.

³⁴⁰ Parijs, *Arch. Nat.*, OI 2037, MR, *Man. Beauv.*, brief van 19 mei 1769 aan De St. Laurent. Bellanger was *peintre du roi*, en een tijdlang gehuisvest in het Louvre. In 1775 verhuisde hij naar de *Savonnerie* werkplaatsen. Hij is voornamelijk bekend door zijn opdrachten voor deze koninklijke manufactuur. In de eerste plaats was Bellanger een bloemenschilder, maar mede onder invloed van Jean-Germain Soufflot, de directeur van de Gobelins, verbreedde hij zijn domein. Er is slechts één knooptapijt van hem bekend. Het dateert uit 1778. Bloemenguirlandes en slanke conische rieten manden gevuld met fruit op sokkels van lofwerk zijn een belangrijk onderdeel van het ontwerp. Het uiterlijk van de patronen die hij voor Beauvais schilderde, is niet bekend. VERLET 1982, pp. 116-119.

³⁴¹ De patronen worden vermeld in een inventaris die werd opgesteld in december 1771. Ze volgden onmiddellijk na de patronen van Jean-Baptiste Le Prince voor de wandtapijtserie en assorterende meubelbekledingen met *Les Jeux russiens*. Deze patronen werden in de inventaris gerangschikt volgens ouderdom. De patronen van Boucher voor *La Noble pastorale* (1755) openden de reeks, gevolgd door de patronen voor de *L'Iliade d'Homère*-serie (ca. 1760) van Jean-Baptiste Deshayes, en die voor de serie *L'Histoire d'Astrée* (1763), eveneens van Deshayes. Parijs, *Arch. Nat.*, *Manufactures*, F12 1456B, verslag van François Jean d'Auvergne van 2 december 1771 over de toestand van de manufactuur van Beauvais.

³⁴² Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1456B, *Com. Ind.*, *Man. Beauv.*, verslag van François Jean d'Auvergne van 2 december 1771 over de toestand van de manufactuur van Beauvais.

³⁴³ '2 fauteuils à bouquets de fleurs et fond jaune avec rubans'. BADIN 1909, p. 70.

met boeketten op een gele grond. Het *Metropolitan Museum* te New York bezit een tapisserie bekleding met op de rug een gestrikt boeket, en op de zitting een bloemengroep. Ook het motief van de armleggers is een kleine ruiker. De bloemen zijn weergegeven op een effen witte grond. De boeketten zijn samengesteld uit rozen, papavers, tulpen en pioenen. Mogelijk werden deze tapisserieën geweven naar Ransons patronen van 1769 (afb. 152).³⁴⁴ De bloemengroep op de zitting is nauw verwant met die op een oud patroon, bewaard in de *Mobilier national*. Net als in de tapisserie bestaat het patroon uit volumineuze rozen met links ervan tulpen en lange slanke bladeren. Enkele bloeiende twijgen steken boven de ruiker uit, rechts een pioen of anemoon en een tulp. De bloemencompositie op de zitting in het *Metropolitan Museum* lijkt een uitvergroting van dit patroon. Er zijn enkele bloemen toegevoegd, maar de basis is dezelfde (afb. 153). In tegenstelling tot de tapisserie zitting werd de ruiker op het patroon weergegeven tegen een effen gele achtergrond in een ranke boord van twijgen. De *contrefond* imiteert een damastweefsel met kleine bloemen. De opbouw van het patroon is sterk verwant met de bloemencomposities van Jacques en Tessier die op dat ogenblik in de Gobelins werden geweven (cf. supra). Een zitbank en acht armstoelen met boeketten op een damasten achtergrond werden in de manufactuur van Beauvais minstens tweemaal geweven. Mogelijk dateerde de eerste uitvoering van 1773-1774. In 1774 werden één zitbank en acht armstoelen met een *fond damas* afgeleverd aan het Departement van Buitenlandse Zaken.³⁴⁵ Een tweede uitvoering volgde in 1777. Deze laatste bekledingen kwamen in de voorraden van de manufactuur terecht.³⁴⁶ Ranson was een leerling van Louis Tessier,³⁴⁷ en kende diens bloempatronen van bij hun ontstaan of alleszins kort daarna. Dat hij hiernaar teruggreep voor de patronen uit 1769, misschien zelfs op vraag van Charron, is zeer goed mogelijk. In 1786, het jaar van zijn dood, schilderde hij voor de Gobelins nog een haardscherf met een boeket op een karmozijnrode damasten grond.³⁴⁸

In 1770 werden een zitbank en acht armstoelen geweven met bloemen en ornamenten in meerdere kleuren, en twee zitbanken en zeven armstoelen met bloemen en dubbele ornamenten. Anno 1771 werden twee armstoelen vervaardigd met bloemenguirlandes.³⁴⁹ De omschrijvingen zijn vaag en het is zo goed als onmogelijk om op basis hiervan patronen te identificeren. Wel blijkt hieruit dat bij het begin van de jaren 1770 de verscheidenheid aan bloempatronen in Beauvais toenam. In 1773 was er voor het eerst sprake van het gebruik van twee kleuren voor de achtergronden bij bloempatronen. Een zitbank en acht armstoelen met bloemen en ornamenten kregen een bruine en gele achtergrond.³⁵⁰ Waarschijnlijk werden de bloemen weergegeven tegen de gele achtergrond en omkranst met ornamenten. De *contrefond* was bruin. In 1776 volgden een zitbank en acht armstoelen met bloemen op een witte en bruine achtergrond.³⁵¹ Het gebruik van *fond* en *contrefond* zou in de bloempatronen een constante blijven. Toch werden er soms nog meubeltapisserieën gemaakt met bloemen op éénkleurige achtergronden, maar deze werden zeldzaam. De bloemenpatronen bleken ook uitermate geschikt om te worden geweven door de leerjongens. In tegenstelling tot de patronen met figuren en landschappen, hadden de bloemenpatronen grote effen zones in de achtergrond wat de leerjongens onder meer de kans bood een regelmaat bij het weven te verwerven. Ook de bloemen zelf werden beschouwd als makkelijker om te weven (cf. supra). In 1783-1784 werden er bijvoorbeeld door de leerjongens 24 stoelbekledingen vervaardigd met bloemen en ornamenten. Twaalf hadden een witte en blauwe achtergrond, de andere twaalf een watergroene achtergrond.³⁵² Rond 1780 of korte tijd voordien ontstonden patronen voor meubelbekledingen met bloemen, fruit en attributen die onder meer in 1784 samen werden gebruikt met patronen met figuurlijke

³⁴⁴ Inventarisnummer 07.225.58. Zie STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 81, p. 549.

³⁴⁵ Parijs, Arch. Nat., OI 2037, MR, Man. Beauv., Année 1774. *Manufacture royale des tapisseries de Beauvais. Tenture du Roi*. De prijs van de zitbank bedroeg 420 livres, de prijs van één armstoel 140 livres.

³⁴⁶ Badin vermeldde de vervaardiging van zulk een ameublement in 1776. BADIN 1909, p. 71. Vooralsnog zijn geen andere uitvoeringen van meubeltapisserieën op een damasten grond in Beauvais bekend.

³⁴⁷ BERTRAND & CHEVALIER 1988, p. 179.

³⁴⁸ ENGERAND 1901, p. 407.

³⁴⁹ BADIN 1909, p. 70.

³⁵⁰ BADIN 1909, p. 71.

³⁵¹ BADIN 1909, p. 71.

³⁵² BADIN 1909, p. 72.

voorstellingen uit de serie *Les Pastorales à draperies* van Jean-Baptiste Huet. Wie de patronen schilderde is niet zeker, maar de kans is groot dat Huet zelf deze patronen vervaardigde. In een patroneninventaris uit 1820 worden enkele patronen met fruit en pastorale attributen onder meer aan Huet toegeschreven.³⁵³ Het juiste uiterlijk van de patronen is niet met zekerheid gekend. Maar de kans is groot dat de zitbankzitting en de stoelzittingen van het zitameublement uit de voormalige collectie Gaston Menier en het ameublement in het *Musée Cognacq-Jay* (cf. supra), hiermee kunnen geïdentificeerd worden.³⁵⁴ Een gelijkaardige zitbankzitting werd op 8 maart 1920 geveild in de galerie Georges Petit. Stilistisch en inhoudelijk zijn de voorstellingen nog sterk verwant met het rococo. Het lofwerkmotief dat rond dezelfde tijd in de mode kwam, ging echter de patronen met pastorale attributen verdringen.

Kort na 1780 werd wellicht aan Jean-Baptiste Huet gevraagd om enkele nieuwe patronen voor meubeltapisserieën te schilderen met draperieën en bloemenkorven. In 1782 werden zes armstoelbekledingen vervaardigd met *draperies vertes et paniers de fleurs*. Rond 1782 schilderde Huet ook de patronen met bloemen en draperieën voor het bedbehangsel van een *lit à la duchesse*. Hij kreeg hiervoor 2.400 livres.³⁵⁵ In het *Metropolitan Museum* in New York worden delen van een bedbehangsel bewaard die door Edith Standen aan Beauvais werden toegeschreven en gedateerd in 1780-1790 (afb. 154). De patronen voor dit bedbehangsel werden door Huet gemaakt.³⁵⁶ De productielijst van de manufactuur vermeldde de vervaardiging van een bedgarnituur in 1784.³⁵⁷ Het bedbehangsel maakte deel uit van een volledig ameublement, dat behalve het bedgarnituur, bestond uit twee bergères, acht armstoelen, twee *cantonnieres* en vier wandtapijten. Enkel het uiterlijk van de wandtapijten werd in de productielijst vaag omschreven als *arabesque à effet de draperie bleue: un à rosiers et un à lilas*.³⁵⁸ Met de term *arabesque* werd verwezen naar het lofwerk. De omschrijving in de lijst komt overeen met de voorstelling op het ruglaken van het bed in het *Metropolitan Museum*. In één krul van het lofwerk bevinden zich seringgen, in de andere rozen. De boord van laurierbladeren wordt ook op andere meubeltapisserieën naar patronen van Huet aangetroffen.³⁵⁹ Volgens Badins productielijst werden er in Beauvais in de tweede helft van de achttiende eeuw slechts twee

³⁵³ BADIN 1909, p. 107.

³⁵⁴ De zitbankzitting toont centraal een pastorale trofee met onder meer een musette en een korf, opgehangen aan een strik. De trofee wordt links en rechts geflankeerd door een hoorn des overvloed gevuld met fruit, en door twee eikentwijgen. Aan de hoornen en de twijgen zijn bloemenguirlandes opgehangen. Het geheel wordt omkaderd door een guirlande van eikenbladeren waarin bovenaan nog enkele bloemen zijn verwerkt. De stoelzittingen hebben ruikers als hoofdmotief die eveneens zijn gevat in een brede guirlande van eikenbladeren.

³⁵⁵ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 65, voetnoot 41. Parijs, Arch. Nat., O2 858, ME, *Man. Beauv., Etat des Tableaux et dessins provenant de la manufacture des tapisseries de Beauvais*.

³⁵⁶ Inventarisnummer 23.235b-f. Zie STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 84, pp. 564-567. De bedsprei heeft uitsluitend florale motieven. In het midden is er een gestrikt boekje dat wordt weergegeven in een ovale bloemenkrans. Ranke palmbladeren waaraan bloemenguirlandes zijn opgehangen omkaderen deze krans. Bij het begin van de stengel en bij het einde van elk palmblad zit er een gestrikt boekje, vier in totaal. Langs de boord van de spreij lopen parallel aan elkaar een slinger van laurierbladeren en een meander. In de hoeken van de spreij bevinden zich gestrikte boekjes. Alle motieven werden weergegeven op een geruite achtergrond, een *fond mosaïque*. Het ruglaken heeft een vaas gevuld met bloemen als centraal motief. Uit het midden van de vaas rijst een conische sokkel die een bloemenkrans draagt waaruit lofwerk en bloementwijgen ontspruiten. De vaas staat op een dun platform dat wordt gestut door een medaillon met hierin de voorstelling van een haan. Over het medaillon loopt een volumineuze bloemenguirlande, en links en rechts ontvouwt zich lofwerk. Uit dit lofwerk groeit links een seringtak, rechts een rozentak. Langs de boord van het ruglaken loopt een slinger van laurierbladeren. Op de *champtourné* van het bed hangen bloemenguirlandes aan een boord van bloemen. Een slinger van laurierbladeren loopt langs de omtrek van het hoofdeinde. De hemel heeft als centraal motief een boekje in een bloemenkrans. Een ovale slinger van laurierbladeren loopt langs de omtrek. De huidige rabatten van de hemel behoren niet tot het oorspronkelijke bedbehangsel.

³⁵⁷ Het bedgarnituur bestond uit een bedsprei, drie vallen voor onderaan de bedbak, de zogenaamde *soubassements*, zes vallen voor de hemel, twee *bonne-grâces*, de bedhemel, het ruglaken en het hoofdeinde of *champtourné*. BADIN 1909, p. 72.

³⁵⁸ BADIN 1909, p. 72. In 1966 bevonden zich in een privé-collectie in Parijs enkele wandtapijten die hoogstwaarschijnlijk naar dezelfde patronen werden geweven. Bovenaan hingen er blauwe draperieën, centraal stond een korf met bloemen op een sokkel, omgeven door lofwerk. Het centrale paneel werd links en rechts geflankeerd door een smaller paneel met hierin een vaas die langs de ene kant rozen en aan de andere kant seringgen. Twee wandtapijten werden afgebeeld in VERLET 1966, p. 57, afb. 37.

³⁵⁹ Zulke boorden worden onder meer aangetroffen op alle ruggen in de set uit de voormalige collectie van Gaston Menier die op 24 november 1936 in de galerie Charpentier werd geveild (cf. supra).

bedgarnituren geweven, één in 1784 en één in 1786.³⁶⁰ Het uiterlijk van de patronen die voor de zitmeubelen en de *cantonnières* uit 1784 werden gebruikt, vermeldde de productielijst niet. Toch lijkt het vast te staan dat ook deze tapisserieën geweven werden naar lofwerkpatronen. Een patroneninventaris van de manufactuur uit 1794 bevatte *cinq tableaux arabesque ornemens et fleurs avec cantonnière, fauteuil et bergère peints par Huet*. Huet kreeg hiervoor 4.200 livres.³⁶¹

Het lofwerk, dat in eigentijdse bronnen *arabesques* of *rincaux* wordt genoemd, werd bijzonder geliefd in het laatste kwart van de achttiende eeuw, maar was eigenlijk steeds al in laatzeventiende-eeuwse en achttiende-eeuwse tapisseriepatronen aanwezig geweest. In het laatste kwart van de achttiende eeuw kreeg het motief een andere invulling onder de toenemende invloed van nieuwe neoclassicistische stijltendensen zoals de *style étrusque*. Het lofwerk in de tapisseriepatronen werd slanker, minder volumineus, en werd als motief even belangrijk als het hoofdmotief dat het voordien omkaderde. Het kreeg een ijlheid die gelijktijdig ook in de navolgingen van Rafaels grotesken kon worden waargenomen (cf. supra). Van een onderdeel in de *alentours* groeide het lofwerk in tapisseriepatronen uit tot een zelfstandig motief en vervulde het niet langer een bijrol. Verschillende kunstenaars droegen bij tot de verspreiding van deze nieuwe arabesken. Behalve de voorganger Clérisseau dient ook Henri Salembier genoemd te worden. Deze kunstenaarontwerper publiceerde meerdere prentenbundels waaronder het *Premier Cahier d'ornements* en het *Deuxième* en *Troisième Cahiers d'ornements et frises*, uit 1777, en een niet gedateerd *Cahier d'arabesques*.³⁶² De ontwerpen van Salembier kenmerken zich door een lichtheid van de lofwerkmotieven, een eigenschap die ook in de tapisseriepatronen met arabesken van Huet kan worden aangetroffen. Deze lichtheid kan als typisch Frans worden beschouwd, en contrasteerde met de strengere navolging van de antieke vormtaal in Engeland.³⁶³ De lofwerkpatronen grepen terug naar antieke en renaissancistische compositieschema's, maar de eigenlijke uitwerking droeg in zich nog de lichtheid van het rococo. De strengheid van het classicisme werd verzacht. In de tapisseriepatronen van Huet laat zich dit onder meer voelen door de combinatie van 'zachte' motieven zoals gestrikte boeketten, bloemenkorven, fladderende vogels, seringen- en rozentakken, met de 'hardere' motieven van het lofwerk, de slingers van laurierbladeren, antieke vazen, en médaillons. De patronen zijn een mooi voorbeeld van wat de historicus Pierre Chaunu treffend verwoordde: *un décor qui cherche un difficile équilibre entre un art sensuel de vivre et les exigences d'une éthique sociale*.³⁶⁴ Het maatschappelijke discours van de Verlichting dat zich onder meer op filosofisch en artistiek vlak wendde naar de antieke oudheid, liet de speelsheid van het rococo nog niet volledig los.

Omstreeks 1782 werden in Beauvais de eerste meubeltapisserieën naar deze nieuwe lofwerkpatronen van Jean-Baptiste Huet geweven. De *Mobilier national* bezit patronen met lofwerk en bloemkorven uit de late negentiende eeuw, gebaseerd op laatachttiende-eeuwse ontwerpen of patronen die werden toegeschreven aan Pierre Ranson (afb. 155).³⁶⁵ Toch lag eerder een patroon van Huet aan de basis ervan. Het motief van de bloemkorf, opgehangen aan strik, en gelijkaardige lofwerkmotieven werden door Huet onder meer in een ontwerp voor een *cantonnière* gebruikt (cf. infra). In de laatste twee decennia van de achttiende eeuw bestonden in de manufactuur van Beauvais meerdere lofwerkpatronen. In 1788 bijvoorbeeld worden er drie dozijn armstoelbekledingen geweven *dessin n°2, arabesque et bouquets détachés*.³⁶⁶ Lofwerkpatronen of *alentours* met lofwerk werden ook gecombineerd met patronen uit *Les Arts et les Sciences*. In 1789 werden twee rugbekledingen voor zitbanken geweven *genre arabesque avec figures représentant les Arts et les Sciences*. De zittingen toonden landschappen en dieren.³⁶⁷ Het museum Smidt van Gelder te Antwerpen bezit twee armstoelbekledingen met lofwerkpatapisserieën die aan de manufactuur van

³⁶⁰ In de uitvoering van 1786 hadden de *soubassements* een patroon à *draperies russes* en was *le tout en dessin arabesque*.

³⁶¹ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 62. Het document dateerde van 15 januari 1794 en had betrekking op de verificatie van de patronen die toebehoorden aan de Franse Natie.

³⁶² ANONIEM 1959, pp. 67-68, 71, 74. In totaal zou Henri Salembier 30 prentenbundels uitgeven.

³⁶³ JACQUE 1995, p. 23.

³⁶⁴ JACQUE 1995, p. 25. Citaat uit *La civilisation de l'Europe des Lumières*, Parijs, 1971.

³⁶⁵ BADIN 1908, afbn. 173, 286, 287, 288 en 290.

³⁶⁶ BADIN 1909, p. 73.

³⁶⁷ BADIN 1909, p. 74.

Beauvais kunnen worden toegeschreven en wellicht dateren van omstreeks 1790 (afb. 156).³⁶⁸ De lofwerkpatronen bleven in gebruik tot bij het einde van het ancien régime en zouden ook daarna nog herhaaldelijk opnieuw worden geweven. In 1790 werden één zitbank en acht armstoelen met lofwerk gemaakt, gevolgd door vier armstoelen en wellicht een zitbank in 1792. Eveneens in 1792 werden een zitbank en vier armstoelen vervaardigd naar het *dessin n° 2* met lofwerk.³⁶⁹ De bronnen laten niet toe om het juiste aantal bekledingen met lofwerk te kennen dat er geweven werd sinds het ontstaan van dit patroon tot aan de Franse revolutie. Maar het betrof wellicht meerdere tientallen.³⁷⁰

Het lofwerkmotief was ook geliefd voor *cantonnières* waar het vaak samen met het draperiemotief werd gecombineerd. In 1786 werden bijvoorbeeld negen *cantonnières* geweven *dessin arabesque et effets de draperies*, gevolgd door tien *chutes* naar hetzelfde patroon in 1787. Anno 1790 werden nogmaals twee *cantonnières* met lofwerk en draperieën gemaakt.³⁷¹ Dit patroon kreeg toen het nummer 14. Sommige van deze *cantonnières*, misschien alle, werden geweven naar patronen van Huet. Volgens een inventaris met patronen opgesteld in 1820 schilderde Huet minstens twee patronen voor *cantonnières* met arabesken. Het eerste patroon assorteerde met de wandpanelen en de meubelbekledingen die samen met het bed werden geweven in 1784 (cf. supra). De motieven bestonden behalve lofwerk uit vazen, lieren en bloemkorven. Opvallend was ook het gebruik van rozentwijgen aan de ene kant en van sering en van sering en van sering aan de andere kant, net als in het ruglaken van het bed en de assorterende wandtapijten.³⁷² Het tweede patroon was samengesteld uit blauwe draperieën, lofwerk, laurier en medaillons.³⁷³ In 1785 werden voor het eerst *cantonnières* geweven met *draperies et peaux de tigre*. Ook deze patronen werden volgens de patroneninventaris uit 1820 gemaakt door Jean-Baptiste Huet.³⁷⁴ Samen met de venstergarnituren werden tien armstoelen en mogelijk ook vier zitbanken geweven met *draperies bleues et tigre*.³⁷⁵ Het succes was echter beperkt en werd mogelijk overschaduwd door de lofwerkpatronen die beter pasten bij de nieuwe classicistische stijltendensen. Het Musée Nissim de Camondo in Parijs bezit drie zulke zeldzame vallen en bijhorende *chutes* met draperieën en tijgervellen uit de Beauvais ateliers. Behalve Huet maakte ook de kunstenaar Bouteux een patroon voor een *cantonnière*.³⁷⁶ Bij een verificatie van de patronen in 1794 bevond zich een *cantonnière à draperie cramoisie* van Bouteux tussen de tapisseriepatronen die dateerden van na 1780.³⁷⁷ Het uiterlijk van dit patroon is vooralsnog niet geïdentificeerd.

³⁶⁸ Het centrale motief van de rug is een slanke bloemenmand tegen een crèmekleurige achtergrond, omgeven door lofwerk waaraan bloemenguirlandes zijn opgehangen en gestut op een palmet. Rond het lofwerk loopt een lijst van acanthusknoppen en hierrond een fijne bloemenguirlande. Tussen het lofwerk en de acanthusknoppen kruisen onderaan twee bladertwijgen, de achtergrond is zacht zeegroen. Het compositieschema van de zitting is grotendeels hetzelfde. Centraal staat een bloemenschaal omgeven door lofwerk en guirlandes, afgeboord met acanthusknoppen en een boord van fijne bloemenguirlandes. Ook hier is de fond crèmekleurig en de *contrefond* zacht zeegroen. Op de armleggers is enkel nog de fijne bloemenguirlande langsheen de omtrek zichtbaar. Twee armstoelen met enigszins verwante tapisseriebekledingen werden op 7 april 1993 bij Christie's in New York geveild. Centraal op de rug staat een ranke bloemenvaas die ontspruit uit twee neerwaarts krullende lofwerkranken. Nog twee lofwerkranken omkaderen de bloemen bovenaan. Aan het lofwerk zijn bloemenguirlandes opgehangen. Een lijst van acanthusknoppen loopt langsheen de omtrek, en parallel hiermee een tweede sierlijst van laurierbladeren. Het compositieschema van de zitting is verwant. Het patroon van de armleggers bestaat uit een bloem omkaderd door een sierlijst van acanthusknoppen.

³⁶⁹ BADIN 1909, p. 74.

³⁷⁰ De productielijst vermeldde voor deze periode tientallen zitmeubelen waarbij het uiterlijk van de patronen niet werd gespecificeerd.

³⁷¹ BADIN 1909, pp. 73-74.

³⁷² Op 3 december 1935 werd in de galerie Charpentier te Parijs een *cantonnière* geveild die werd geweven naar het eerste patroon van Huet. Aan het lofwerk en tussen de ranken bevinden zich bloemenkorven, vazen en lieren, rozentwijgen en sering. Maar het betreft hoogstwaarschijnlijk een negentiende-eeuwse uitvoering van dit patroon. De *cantonnière* is geweven uit één stuk. In de late achttiende eeuw werden in de manufactuur van Beauvais *pentes* en *chutes* in de regel afzonderlijk geweven. De *cantonnières* die in de productielijst werden opgesomd, bestonden uit afzonderlijke *chutes* en *pentes*.

³⁷³ BADIN 1909, p. 107.

³⁷⁴ BADIN 1909, p. 107. De omschrijving in de inventaris luidde: 'Peau de tigre et fleurs, pente en 7 morceaux, 4 bouts de pente, 2 augmentations de chutes en 4 morceaux et plate-bande en 5'.

³⁷⁵ BADIN 1909, p. 73. Het patroon van de zitbanken werd niet genoemd. In de luxueuze zijden kledingstoffen deed het pelsmotief zijn intrede rond 1765. Niet alleen pelsimitaties in kostbare zijdeweefsels, maar ook het bont zelf werd in de jaren 1770 een onmisbaar attribuut voor de modebewuste Franse dames. MARKOWSKY 1976, p. 69.

³⁷⁶ Over deze kunstenaar werden verder geen gegevens teruggevonden.

³⁷⁷ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 62.

Tijdens de laatste twee decennia van de achttiende eeuw bleef de draperie een geliefd bijmotief voor patronen met bloemen en ornamenten. Bij de verificatie van de patronen in 1794 bevonden zich vier patronen voor zitbanken en armstoelen met draperieën, lofwerk, bloemen en ornamenten.³⁷⁸ De naam van de schilder werd niet vermeld. De lijst bevatte verder vier patronen voor zitbanken en armstoelen *de divers dessins, composés de fleurs, ornements et camées, peints par Maleine, Girard et Van Leine*.³⁷⁹ Joseph-Laurent Malaine werkte mee aan het patroon vóór 1792. In dat jaar vestigde hij zich in Mulhouse. Tussen 1786 en 1790 werkte Malaine voor de Gobelins, maar dit hoeft niet uit te sluiten dat hij in deze periode ook voor Beauvais opdrachten uitvoerde. Het patroon dateerde waarschijnlijk van omstreeks 1790. De voorstellingen in de cameeën en de ornamenten waren van Girard en Van Leine. Deze laatste was tevens betrokken bij de patronen met lofwerk voor de zitbanken en armstoelen die assorteerden met de *tenture arabesque* naar Lavallée-Poussin, Monsiau en Désoria (cf. supra).³⁸⁰ In februari 1793 werden één zitbank en acht armstoelen *dessein arabesque et bas reliefs* geleverd aan het Departement van Buitenlandse Zaken.³⁸¹ Een zitameublement met één zitbank, twee *marquises*, twaalf armstoelen en een haardscherm met als centraal motief een camee omringd door lofwerk en bloemenguirlandes werd op 30 maart 1793 te koop aangeboden bij de galerie Charpentier. Het ameublement behoorde tot de voormalige collectie van Carl baron Mayer de Rothschild (afb. 157). In tegenstelling wellicht met de oorspronkelijke patronen is in het *Rothschild*-ameublement bovenaan een draperiemotief toegevoegd. De patronen die voor deze set werden gebruikt, kunnen mogelijk geïdentificeerd worden als de patronen van Malaine, Girard en Van Leine. De uitvoering van het *Rothschild*-ameublement dateerde hoogstwaarschijnlijk uit het eerste kwart van de negentiende eeuw.

Vlak na de patronen van Malaine, Girard en Van Leine, volgden in de lijst de patronen voor *quatre autres canapés et fauteuils, dessins arabesques avec draperies, fleurs et ornements*. Namen van uitvoerders of datum van ontstaan werden niet gegeven. De omschrijving is te vaag om de patronen met zekerheid aan bewaarde meubeltapisserieën te verbinden. Misschien werden hiermee de patronen bedoeld met trofeeën, draperieën, bloemenguirlandes, bloemkorven en lofwerk die onder meer gebruikt werden voor een ameublement dat bewaard wordt in de *Wallace Collection* in Londen (afb. 158).³⁸² Evenmin is vooralsnog het uiterlijk gekend van de patronen die in de lijst van 1794 staan opgetekend als *trois autres canapés et fauteuils à fleurs*. De kunstenaar is wel gekend. Het was Gantelet.³⁸³

De inventaris uit 1794 bevatte ook de patronen voor *un meuble complet*, bestaande uit een zitbank, *gondoles*, bergères, armstoelen en stoelen, die wel konden worden geïdentificeerd.³⁸⁴ Boeketten in een boord van seringenvormen de motieven. De meubelpatronen werden geschilderd door Feuglet voor 2.400 *livres*. Net als bij de andere patronen werd er geen datum van vervaardiging gegeven. Hoogstwaarschijnlijk dateerden ze van omstreeks 1786. Volgens de productielijst, gepubliceerd door Badin, werden er in 1787 voor het eerst bekledingen voor twee *gondoles* geweven. Het ameublement naar Feuglet was het enige met patronen voor zulke zitmeubelen. De uitvoering

³⁷⁸ BADIN 1909, p. 107.

³⁷⁹ COURAL & GASTINEL-COURAL, p. 65, voetnoot 41. Parijs, *Arch. Nat.*, O2 858, ME, *Man. Beauv.*, *Etat des Tableaux et dessins provenant de la manufacture des tapisseries de Beauvais*.

³⁸⁰ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 65, voetnoot 41. Het betrof patronen die assorteerden met de wandtapijtserie met *De Geschiedenis van Alexander* door Lavallée-Poussin. Deze wandtapijten hadden centrale médaillons met historietaferelen die waren omgeven door grotesken. Bij de meubelbekledingen was Van Leine verantwoordelijk voor de *alentours*. De bloempartijen werden geschilderd door Feuglet (cf. supra).

³⁸¹ Het betrof de levering voor het jaar 1788. Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1460, *Com. Ind.*, *Man. Beauv.*, *Manufacture Royale des tapisseries de Beauvais*. *Fourniture année 1788*.

³⁸² Het ameublement bestaat uit één zitbank, acht armstoelen en twee *causeuses*. Inventarisnummers F 193 tot 203. Zie hiervoor HUGHES 1996, cat.nr. 30, pp. 168-175. Een zelfde zitbank als in de *Wallace Collection* bevond zich bij het begin van de twintigste eeuw in de collectie van George Cooper. Behalve de zitbank bestond de set in de collectie Cooper uit zes armstoelen. De zittingen van de armstoelen tonen pastorale trofeeën. Op de ruggen staat een slanke vaas gevuld met vruchten. Als ontwerper voor de patronen werd toen Gerard van Spaendonck naar voor geschoven. Argumenten werden hiervoor niet gegeven. BENNETT-GOLDNEY s.d., p. 24.

³⁸³ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 65, voetnoot 41.

³⁸⁴ Met uitzondering van de zitbank vermeldde het archiefdocument de aantallen van de andere zitmeubelen niet. Mogelijk werd er ook een fout gemaakt bij de benoeming van de meubelen. Een *gondole* is immers ook een bergère.

uit 1787 bestond verder uit twee zitbanken, twee *tête-à-têtes*, vier armstoelen, acht *voyeuses*, zes kleine armstoelen en vier stoelen.³⁸⁵ Feuglets patronen zijn bekend via bewaarde patronen en meubeltapisserieën. Zo bezit de *Mobilier national* behalve een oorspronkelijk patroon (afb. 159) nog patronen die in de tweede helft van de negentiende eeuw naar deze eerste reeks werden geschilderd (cf. infra).³⁸⁶ Op 23 juli 1937 werd bij Sotheby's in Londen een omvangrijk zitameublement geveild dat onder meer bestaat uit twee zitbanken, twee *marquises*, twee *gondoles* en vier grote armstoelen met bekledingen geweven naar Feuglets patronen (afb. 160). De achtergrond van de tapisserieën is in amandelgroen. De *marquises* en *gondoles* hebben losse kussens als zitting. Verder telt de set twaalf kleinere armstoelen, vier *voyeuses* en vier stoelen. Vier kleine armstoelen hebben losse kussens als zitting. De boeketten op de zittingen en ruggen zijn kleiner maar uit dezelfde bloemen samengesteld en op een zelfde wijze opgevat als die op de zitbank, de *marquises*, de *gondoles* en de grote armstoelen. De boord bestaat echter niet uit seringentwijgen, maar uit stokrozen (afb. 161). Deze boord kreeg de benaming *Altéa* en zou bijzonder populair worden (cf. infra). Zowel voor de boorden met seringingen als met stokrozen zijn twijgen gebruikt die elkaar onderaan kruisen en naar boven toe verslanken. De tapisserieën zijn gemonteerd op karkassen van de Parijse meubelmaker Georges Jacob. De zitbanken, de *gondoles*, acht armstoelen, drie *voyeuses* en de vier grote armstoelen dragen zijn slagmerk. Of de tapisserieën en meubelkarkassen oorspronkelijk bij elkaar hoorden, is niet bekend. Ook staat helemaal niet vast of de tapisserieën wel degelijk dateren uit de late achttiende eeuw. Het aantal zitmeubelen en de aard komt in sterke mate overeen met de uitvoering van 1787, maar er zijn verschillen. Zo bevatte de set van 1787 inderdaad eveneens twee zitbanken, twee *gondoles* en vier grote armstoelen, en de *tête-à-têtes* uit de productielijst kunnen worden geïdentificeerd als *marquises*, beide termen kunnen immers voor hetzelfde meubel worden gebruikt.³⁸⁷ Net als in de uitvoering van 1787 zijn er vier stoelen. Maar met betrekking tot de kleine armstoelen en *voyeuses* is er echter een verschil. De productielijst vermeldde slechts zes kleine armstoelen. Het Sotheby's-ameublement telt er twaalf. Acht bekledingen voor *voyeuses* werden er geweven in 1787, waarvan vier voor kleine en vier voor grote. Het Sotheby's-ameublement telt er slechts vier. Het is steeds mogelijk dat er veranderingen plaatsvonden bij de stoffering. De bekledingen van de vier overblijvende *voyeuses* waren echter niet voldoende voor de zes ontbrekende kleine armstoelen. De patronen van Feuglet werden in de eerste decennia van de negentiende eeuw echter nog regelmatig opnieuw op het getouw gelegd.³⁸⁸ Zeer waarschijnlijk dateren de bekledingen van het Sotheby's-ameublement dan ook uit het begin van de negentiende eeuw. Wel werden reeds in de late achttiende eeuw bekledingen met boorden van seringingen en van stokrozen voor een zelfde ameublement gebruikt. In 1795 bevond zich in de magazijnen van de manufactuur van Beauvais een ameublement waarvan de zitbanken, de *bergères* en *gondole*, de *tête-à-têtes*, en de armstoelen boorden hadden van seringingen, en de kleine armstoelen, de stoelen en *voyeuses* een boord van stokrozen of *altéa*. Bij deze set hoorde eveneens een haardscherf.³⁸⁹ Ook dit ameublement kan wellicht niet geïdentificeerd worden als het Sotheby's-ameublement. De meubelen uit de inventaris van 1795 hadden een witte fond.

In 1788-1789 werden in Beauvais nog de bekledingen geweven voor veertien armstoelen en één zitbank naar het eerder vernoemde patroon *Altéa*. De eerste bekledingen die naar dit patroon werden gemaakt, hadden als centrale motief een bloemenvaas omgeven door een *alentours* van

³⁸⁵ BADIN 1909, p. 73.

³⁸⁶ Dumonthier schreef de patronen foutief toe aan Maurice Jacques, DUMONTHIER s.d., afbn. 61-I, 66, 67.

³⁸⁷ Een gemeenschappelijke term is *demi-canapé*.

³⁸⁸ Tussen 1795 en 1797 werd een *meuble complet* geweven naar de patronen van Feuglet, bestaande uit twee zitbanken, twee *bergères*, twee *tête-à-têtes*, zes armstoelen en twee bekledingen voor een haardscherf. Parijs, Arch. Nat., O2 859, ME, Man. Beauv., *Etat des meubles fabriqués dans la Manufacture Nationale de tapisseries de Beauvais depuis le 1^e Germinal an 4 jusqu'y compris le 1^e Germinal an 6*. Een lijst met meubelbekledingen die 1807 werden geweven, vermeldde bijvoorbeeld de voltooiing van drie armstoelzittingen naar de patronen met seringingen van Feuglet op 6 februari 1807, van één armstoelrug op 1 april, één zitbankrug op 4 mei, drie armstoelruggen op 2 juni, drie armstoelzittingen op 29 juli, één zitbankzitting op 22 augustus, en één rug voor een *tête-à-tête* op 18 oktober. Parijs, Arch. Nat., O2 860, ME, Man. Beauv., *Etat des ouvrages en tapisseries fabriqués pendant l'an 1807*.

³⁸⁹ Parijs, Arch. Nat., O2 858, ME, Man. Beauv., *Etat des ouvrages fabriquées et existantes le 27 messidor l'an 4 de la République français une et indivisible, tant en magasin, que sur les metiers*.

stokrozen.³⁹⁰ Na verloop van tijd zou de *alentours* van dit patroon worden gebruikt met andere centrale voorstellingen, maar de benaming *Altéa* zou behouden blijven. Bij het begin van de negentiende eeuw werden er bekledingen *Altéa* vervaardigd met cameëen in het midden, andere met militaire trofeën en nog andere met diervoorstellingen.³⁹¹ Eveneens in de jaren 1780 ontstonden in de manufacture van Beauvais nog nieuwe patronen met een *fond mosaïque*. In 1786 werden er bekledingen geweven voor zes stoelen met losse kussens, en voor twaalf armstoelen. Meer informatie dan het aantal en de benoeming van het patroon gaf de productielijst niet. Er mag echter worden aangenomen dat enkele meubelbekledingen met een *fond mosaïque*, die in 1795 aanwezig waren in de magazijnen van de manufacture, naar dezelfde patronen werden vervaardigd. Volgens de bedrijfsinventaris uit 1795 bestond het patroon uit bloemenruikers op een mozaïekachtergrond van jasmijn.³⁹² Dit patroon werd blijkbaar enkel gebruikt voor kleine zitmeubelen.

³⁹⁰ BADIN 1909, p. 73.

³⁹¹ Op 19 januari 1807 werd een armstoelrug naar het oorspronkelijke patroon in de opslagplaats binnengebracht: '1 dossier de fauteuil dessin altéa avec vase au milieu'. Op 18 april was een armstoelrug voltooid naar het patroon *Altéa avec camée*. Op 30 juni volgden zes armstoelruggen *dessin altéa avec trophée militaire*. En op 11 juli werd een armstoelzitting *Animaux et altéa* in het tapisseriemagazijn binnengebracht. Parijs, Arch. Nat., O2 860, ME, Man. Beauv., *Etat des ouvrages en tapisseries fabriqués pendant l'an 1807*.

³⁹² '2 sieges de voyeuses rondes à mosaïque de jassemín groupe de bouquet sur fond en laine bleu de mer clair ; 4 dossiers de cabriolet à mosaïque de jassemín sur fond de laine bleu de mer clair, bande noir, verd et jaune ; 8 sieges desdits cabriolets pareil ; 18 bras ; 6 dossiers de chaise aussi pareil meme dessein ; 4 sieges desdittes'. Parijs, Arch. Nat., O2 858, ME, Man. Beauv., *Etat des ouvrages fabriquées et existantes le 27 messidor l'an 4^e de la République français une et indivisible, tant en magasin, que sur les metiers*.

VI.3. De Marche: Aubusson en Felletin

Organisatorisch wijzigde er zich in het derde kwart van de achttiende eeuw niet veel in de weefateliers van de Marche. De tapisserieën werden nog steeds geweven op initiatief van weverondernemers en bij meesterwevers. Deze laatsten werkten zelfstandig, in dienst van tapisseriehandelaren, of in onderaanneming voor weverondernemers. Er ontstonden initiatieven om grotere groepen wevers samen te brengen in één gebouw. In 1756 reeds dachten Jean-Pierre Picon de Laubard en Pierre Grellet du Montant er aan om samen een vennootschap op te richten en in Aubusson een 30-tal wevers in één gezamenlijk atelier onder te brengen die zowel wandtapijten, meubelbekledingen als vloerkleden zouden maken.³⁹³ Jacques Sallandrouze de Lamornaix, een weverondernemer uit Felletin, leidde omstreeks 1777 een werkplaats waarin een 100-tal arbeiders waren tewerkgesteld die tapisserieën en vloerkleden maakten.³⁹⁴ Sallandrouze behoorde samen met de families Chassaigne, Choupineaux, Jourdain, Moreau, Tixier en Vergne tot de belangrijkste weverondernemers van Felletin.³⁹⁵ In Aubusson werkten tientallen wevers voor de weverondernemers Barraband, Goubert, Grellet, Grellet du Montant, Picon de Laubard, Roby, en Roby de Faureix. De meesten van deze ondernemers waren reeds generatieslang bij de tapisserienijverheid betrokken.³⁹⁶

Verschillende weverondernemers hadden verkooppunten in de Franse hoofdstad. Vaak werden deze handelszaken geleid door familieleden die vanuit Parijs richtlijnen gaven aangaande de productie. Zij waren immers het best geplaatst om de wensen van het koperspubliek te kennen, en bepaalden welke patronen er in de ateliers van de Marche dienden te worden geweven om aan de vraag te kunnen voldoen. Hun positie was enigszins vergelijkbaar met die van de *marchands merciers* die de kostbare Franse zijdeweefsels verkochten, en vanuit Parijs in hoge mate beslisten over de aard en de omvang van de productie in de zijdeateliers.³⁹⁷ Omstreeks 1754 waren Coullondon, Dessarteaux, Jallason, Landriest, Mage, Mercier en Rigaudy de belangrijkste handelaars of *négociants* van tapisserieën uit de Marche in Parijs.³⁹⁸ In een lijst met wevers, weverondernemers en handelaars van Aubusson en Felletin uit 1788 werden De Menou, Rogier en Picon als handelaars in Parijs genoemd.³⁹⁹ De meeste handelszaken situeerden zich in de *rue de la Huchette*, de *rue de Buci*, de *rue Boucher* en de *pont Saint-Michel*. De weverondernemers bezaten echter niet alleen verkooppunten in Parijs. In Frankrijk waren er onder meer winkels in Nancy, Rijsel, Bordeaux en Lyon. In het tweede kwart van de achttiende eeuw opende Jean-François Picon een handelsvestiging in Lissabon. Die werd door zijn zoon Jean-Pierre Picon de Laubard verdergezet in samenwerking met Gabriel Jaucour.⁴⁰⁰ In 1755 overwoog Picon de Laubard om samen met Grellet du Montant magazijnen te openen in Madrid, Turijn en Amsterdam. Met het oog op de opening van een magazijn in Amsterdam ondernam

³⁹³ Parijs, Arch. Nat., F12 1458B, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van 3 maart 1756. Of deze manufactuur uiteindelijk ook echt werd opgericht, is niet duidelijk. Wel blijkt uit verschillende documenten dat beide weverondernemers nauw gingen samen werken. Zo lieten zij een zijdeverver uit Lyon overkomen en stichtten ze samen een zijdeververij in Aubusson (cf. infra).

³⁹⁴ GÖBEL 1925, p. 937. Deze vloerkleden waren geknoopt, geweven of geborduurd. De geweven tapijten kregen de benaming *tapis ras*. Vloerkleden werden een belangrijk onderdeel van de productie vanaf omstreeks het midden van de achttiende eeuw. In Aubusson werden de eerste geknoopte tapijten vervaardigd vanaf 1743. SHERRILL 1995, p. 98. *Tapis ras* zouden omstreeks 1760-1765 voor het eerst zijn geweven. IDEM, p. 102. Het is niet duidelijk sinds wanneer er geborduurde vloerkleden in de Marche werden gemaakt, maar vrouwen borduurden reeds tafel- en vloerkleden in de eerste helft van de achttiende eeuw, en zulke kleden werden nog steeds gemaakt in de tweede helft van die eeuw. IDEM 1995, p. 108. In 1746 werd aan de weverondernemers Mage en Dessarteaux een exclusief privilege voor tien jaar verleend voor de vervaardiging van geknoopte vloer- en tafelkleden. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., Arrêt du 21 Mai 1746.

³⁹⁵ GÖBEL 1925, pp. 938-939.

³⁹⁶ Guéret, Arch. Dép., C12, Man. Aub. Fel., *Etat des principaux marchands fabriquant d'ouvrages en tapisseries et tapis de bas lisse et tapis veloutés de haute lisse des manufactures d'Aubusson et Felletin*. En PERATHON 1894. Zie bijlage XXII.

³⁹⁷ Zie hiervoor MARKOWSKY 1976, p. 87; en SARGENTSON 1996, p. 109. Het boek van Carolyn Sargentson geeft een boeiend inzicht in het beroep van de Parijse *marchands merciers*.

³⁹⁸ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Etat de la manufacture royale de tapisseries d'Aubusson en septembre 1754*.

³⁹⁹ Guéret, Arch. Dép., C12, Man. Aub. Fel., *Etat des principaux marchands fabriquant d'ouvrages en tapisseries et tapis de bas lisse et tapis veloutés de haute lisse des manufactures d'Aubusson et Felletin*. En PERATHON 1894. Zie ook bijlage XXII.

⁴⁰⁰ Parijs, Arch. Nat., F12 1458B, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van 3 maart 1756.

Picon een handelsreis naar Holland in het voorjaar van 1756.⁴⁰¹ Ook in Genève was er een opslagplaats van tapisserieën uit de Marche. Voor het overige bleef het oude gebruik bestaan om met hun koopwaar door Frankrijk en de rest van Europa te trekken. Volgens een rapport uit 1783 reisden elk jaar fabrikanten uit de Marche naar de provincies en naar onder meer Duitsland, Zwitserland, Holland, Pruisen en Engeland om er hun tapisserieën te slijten.⁴⁰² De tapisserieën werden er onder meer verkocht op de plaatselijke jaarmarkten.⁴⁰³

De manufacturen beschikten nog steeds over een officiële patroonschilder die door de centrale overheid werd betaald. Tot aan de Franse omwenteling zou de *Contrôle général des Finances* blijven instaan voor de betaling. Jean-Joseph Dumons bleef *peintre du roi* voor de manufacturen in de Marche tot in 1755. Hij werd in deze functie opgevolgd door Jacques Nicolas Julliard (1715/1719-1790).⁴⁰⁴ Julliard zou de officiële patroonschilder van de manufacturen in de Marche blijven tot aan zijn dood in 1790. Toch solliciteerde Pierre Ranson reeds in 1783 voor de functie van officiële patroonschilder, maar de overheid ging niet op zijn aanvraag in.⁴⁰⁵ De lokale patroonschilders Gilbert en François Finet, François Roby en François Roby de Faureix, en Pierre de La Seiglière de la Cour, die in de tweede helft van de achttiende eeuw de tekenschool leidden, droegen eveneens de titel *peintre du roi*, en genoten van dezelfde privileges.⁴⁰⁶ Tijdens de woelige jaren van de Franse omwenteling werd de tekenschool gesloten. In 1795 zou ze opnieuw worden geopend.⁴⁰⁷

Sinds 1748 werd er ook een *assortisseur des laines et soies* benoemd. Zijn functie bestond er vooreerst in om de garens uit te zoeken die dienden te worden gebruikt voor de patronen van de officiële patroonschilder. Die patronen werden bewaard in het bureau van de *jurés-gardes*. Bij aankomst van een nieuw patroon verzamelden de wevers zich hier en werden de kleurnuances uitgezocht. Een staalkaart van de gebruikte garens bleef bewaard in het bureau zodat steeds kon worden nagekeken welke kleuren er voor een bepaald patroon moesten worden aangewend. De *assortisseur* vergezelde de inspecteur en de *jurés-gardes* ook tijdens hun controlebezoeken bij de wevers.⁴⁰⁸ Jean Nouël, een weverondernemer uit Aubusson werd in 1748 aangesteld als eerste *assortisseur*. Hij zou op 23 november 1767 worden opgevolgd door Pierre-Léonard Mergoux, een meesterwever uit Aubusson. Op 13 augustus 1773 ging de functie over op François Picqueaux die deze zou bekleden tot in 1786. Hierna werd de functie niet langer ingevuld.⁴⁰⁹

VI.3.1. De productie van meubeltapisserieën in de Marche in de tweede helft van de achttiende eeuw

Net als voor de manufacturen van de Gobelins en Beauvais is het voor de manufacturen van de Marche onmogelijk om de exacte aantallen meubeltapisserieën te kennen die er werden geweven in de tweede helft van de achttiende eeuw. Er zijn echter verschillende archiefdocumenten bewaard gebleven die kunnen dienen als leidraad, en zodoende eningszins een idee geven van de omvang.

⁴⁰¹ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van De Châteaufavier, gedateerd 4 december 1755; en IDEM, F12 1458B, brief van 3 maart 1756.

⁴⁰² Guéret, Arch. Dép., C12, Man. Aub. Fel., *Mémoire sur les manufactures par M. de Châteaufavier*, 25 juni 1783.

⁴⁰³ Zo was er in een brief van De Châteaufavier van 1 april 1759 sprake van de verkoop van tapisserieën op de jaarmarkt van Bordeaux. Parijs, Arch. Nat., F12 1458B, Com. Ind., Man. Aub. Fel..

⁴⁰⁴ Julliard was een leerling van François Boucher die zich toelagde op landschapschilderkunst. Omstreeks 1750 verbleef hij een tijd in Italië. In 1754 werd hij toegelaten als *agrée* van de Koninklijke Academie, en in 1759 als volwaardig lid. THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 19, p. 311.

⁴⁰⁵ BERTRAND & CHEVALIER 1988, p. 179. Perathon stelde dat Julliard in 1780 door Ranson werd opgevolgd. PERATHON 1899, p. 575. Dit werd terecht door Heinrich Göbel betwist. GÖBEL 1925 A, p. 449. Wel staat onomstootbaar vast dat Ranson voor deze functie solliciteerde. In de *Archives nationales* te Parijs wordt een document bewaard, geschreven door Ranson, waarin hij vroeg om Jacques Julliard op te volgen als officiële patroonschilder van de manufactuur van Aubusson. Parijs, Arch. Nat., F12 1459B, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Mémoire du Sr. Ranson, peintre du Roi qui demande à succéder aux Julliard, peintre de la Manufacture d'Aubusson*. Ranson leverde sowieso patronen aan de manufactuur (cf. infra).

⁴⁰⁶ PERATHON 1899, p. 575; PERATHON 1888, pp. 162-163; en PERATHON 1889, p. 739. François Finet was de zoon van Gilbert, en François Roby de Faureix was de zoon van François Roby.

⁴⁰⁷ GÖBEL 1925 A, p. 449.

⁴⁰⁸ PERATHON 1887-1890, pp. 228-229. De taak van de *assortisseur* was in hoofdzaak gericht op de tapisserieën in *étain*, de duurste kwaliteit.

⁴⁰⁹ PERATHON 1887-1890, pp. 228-230; en GÖBEL 1925 A, p. 451.

Behalve enkele productielijsten die werden aangelegd ter controle van de centrale overheid, reiken ook grootboeken van weverondernemers concrete gegevens aan met betrekking tot de productie van meubeltapisserieën. De officiële productielijsten dienen met een korrel zout te worden genomen. Ze bevatten uitsluitend de meubelbekledingen die op het bureau van de *jurés-gardes* werden voorgelegd om een loodje te krijgen. Over de omvang van de officiële productie bestaan geen gegevens. Maar onder meer uit processtukken kan worden afgeleid dat sommige wevers de reglementen trachtten te omzeilen. Deze productie werd vanzelfsprekend niet ter keuring voorgelegd. Niet alleen kleine zelfstandige meesterwevers maakten zich schuldig aan het overtreden van de voorschriften aangaande garens en kleurstoffen. Nu en dan liep ook een grote ondernemer tegen de lamp.⁴¹⁰

Er is een productiestaat bewaard van 1755. In dat jaar werden er in Aubusson officieel 192 armstoelen, 22 zitbanken, twaalf haardschermen, een bed en een troonhemel geweven. Voor de armstoelen werd een gemiddelde waarde aangerekend van 50 *livres* per stuk, de zitbanken werden geschat op 200 *livres* en de haardschermen op 55 *livres*. Het bed en de hemel waren goed voor 800 *livres*. In totaal vertegenwoordigden de meubeltapisserieën een omzetwaarde van 15.460 *livres*. De waarde van de officiële omzet van de totale productie voor 1755 bedroeg 188.851 *livres*. De meubeltapisserieën maakten hiervan slechts 8% uit. De wandtapijten in *fil double* hadden een waarde van 50.400 *livres* en waren goed voor 27% van het zakencijfer.⁴¹¹ In dit totaalbedrag was ook de productie van de vloerkleden opgenomen. Indien enkel de tapisserieën in aanmerking zouden worden genomen, vertegenwoordigden de meubelbekledingen 11% van de productie. Opvallend was de grote export naar Portugal. In 1755 werd er voor 33.240 *livres* aan tapisserieën uitgevoerd. In totaal werden er 73 armstoelen en vijf zitbanken naar Lissabon geëxporteerd.⁴¹²

In de daaropvolgende jaren waren er mogelijk geen al te grote wijzigingen in de productiecijfers. Pas in de jaren 1780 breidde de productie van meubeltapisserieën enorm uit. Wellicht ging aan deze explosieve toename een gestadige groei vooraf waarbij steeds grotere aandacht uitging naar het weven van meubelbekledingen. In 1780 waren er in Aubusson op een totaal van 353 weefgetouwen 172 waarop meubeltapisserieën werden geweven.⁴¹³ In 1754 waren dit er 89 op een totaal van 387.⁴¹⁴ In de loop van 30 jaar verdubbelde dus het aantal meubelgetouwen, terwijl het totale aantal weefgetouwen iets terugliep. Toch was het grote aantal getouwen dat in 1780 werd voorbehouden voor meubeltapisserieën wellicht een vrij recent fenomeen. Sommige ondernemers richtten in het laatste kwart van de achttiende eeuw hun productie duidelijk op de vervaardiging van meubeltapisserieën, terwijl dat zich dit in de voorgaande jaren nog niet zo duidelijk aftekende (cf. *infra*). Zulke omschakeling kan wijzen op een toenemende interesse vanwege de cliëntèle. Maar een

⁴¹⁰ In april 1777 stelden de *jurés-gardes* bij hun inspectie van de weefateliers overtredingen vast inzake de kwaliteitseisen aangaande de gebruikte wol garens voor meubelbekledingen. Bij Pierre Bussière en Leonard Pangand, twee wevers die werkten voor Pierre Elie Grellet, werden meubeltapisserieën geweven waarin wol was verwerkt die enkel was toegelaten voor wandtapijten in *fil simple*. Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1459A, *Com. Ind.*, *Man. Aub. Fel.*, Proces-verbaal van 7 april 1777. Als verdediging bracht Grellet aan dat hij zulke wol enkel gebruikte in bepaalde delen van de bekleding, namelijk op die plaatsen waar de nagels kwamen bij de opmaak of waar er naden aan elkaar werden gebracht. En dit met de bedoeling om het weefsel op die plaatsen meer stevigheid, wolligheid en zachtheid te geven. Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1459A, *Com. Ind.*, *Man. Aub. Fel.*, *Chemise* 8. Pierre-Elie Grellet probeerde nadien de reglementen nog te ontlopen. In 1778 werd van hem een baal tapisserie in beslag genomen met meerdere meubelbekledingen die niet van een officieel loodje waren voorzien. Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1459A, *Com. Ind.*, *Man. Aub. Fel.*, *Chemise* 11. Deze herhaaldelijke overtredingen bezorgden Pierre Elie Grellet geen al te beste reputatie. Wanneer in 1788 een staat van de belangrijkste weverondernemers werd aangelegd, werd van hem gezegd dat hij regelmatig het reglement van de manufactuur met de voeten trad en hij enkel verdiende om in de lijst te worden opgenomen omdat hij zoveel mensen tewerkstelde. In 1788 werkten er twintig meesterwevers voor Grellet (zie bijlage XXII). Guéret, *Arch. Dép.*, C12, *Man. Aub. Fel.*, *Etat des principaux marchands fabricans d'ouvrages en tapisseries et tapis de bas lisse et tapis veloutés de haute lisse des manufactures d'Aubusson et Felletin*.

⁴¹¹ Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1458B, *Com. Ind.*, *Man. Aub. Fel.*, *Etat des tapisseries, fauteuils, écrans, canapés, tapis de pieds à l'aiguilles, et autres ouvrages qui ont été fabriqués dans la manufacture d'Aubusson en 1755*. Zie bijlage XXIII.

⁴¹² In hetzelfde jaar werden er achttien armstoelen naar Savoie verzonden, één zitbank naar Lotharingen en één zitbank naar de Duitse gebieden. Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1458B, *Com. Ind.*, *Man. Aub. Fel.*, *Etat des tapisseries, fauteuils, écrans, canapés, tapis de pieds à l'aiguilles, et autres ouvrages qui ont été fabriqués dans la manufacture d'Aubusson en 1755*.

⁴¹³ Guéret, *Arch. Dép.*, C12, *Man. Aub. Fel.*, *Etat des ouvrages qui ont été marqués au Bureau depuis le 7 xbre 1779 jusqu'aux 7xbre 1780. Nombre des Métiers qui sont employés à la manufacture*, gedateerd 4 januari 1781.

⁴¹⁴ Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1458A, *Com. Ind.*, *Man. Aub. Fel.*, *Etat des manufactures de tapisseries d'Aubusson, du Bourg de la Cour, et de Felletin en 1754*.

daling in de vraag naar wandtapijten kan ook mee aan de basis hebben gelegen. De tapisserienijverheid in de Marche was zeer marktgevoelig.

Anno 1781 werden er in het bureau van de *jurés-gardes* te Aubusson 2.540 bekledingen voor *fauteuils, cabriolets, ottomanes, sofas et autres meubles de ce genre* binnengebracht om te worden gemerkt.⁴¹⁵ In 1788 werden op het bureau van de *jurés-gardes* lijsten aangelegd per semester van de tapisserieën die ter keuring werden voorgelegd. In het eerste semester van 1788 werden er 24 zitbanken, bergères en *ottomanes* binnengebracht, 712 armstoelen, *cabriolets, gondoles* en *confidents*, evenals acht haardschermen en twee *cantonnières*. Ze hadden een gezamenlijke waarde van 30.848 *livres* en vertegenwoordigden maar liefst 61% van het totale omzetcijfer.⁴¹⁶ In het tweede semester van 1788 werden er de bekledingen voor 31 zitbanken, bergères en *ottomanes*, en 533 armstoelen, *cabriolets, gondoles* en *confidents*, en 8 haardschermen binnengebracht met een gezamenlijke waarde van 24.088 *livres*. Uit vergelijkingen met de productiecijfers van dezelfde semesters in 1787 blijkt dat er in 1788 slechts kleine schommelingen zijn in de aantallen. In 1788 werden er acht bekledingen voor zitbanken minder geweven, evenals achttien bekledingen voor armstoelen. Ook in het tweede semester van 1788 werden er zes zitbankbekledingen minder geweven ten opzichte van dezelfde periode het jaar voordien, maar er was wel een toename in de productie van armstoelbekledingen met 15 stuks.⁴¹⁷ In 1788 bedroeg het aantal geproduceerde meubelbekledingen omtrent de 1.318 stuks en evenaarde de waarde van de productie die van de wandtapijten.

In Felletin zou het aantal weefgetouwen waarop meubeltapisserieën werden vervaardigd omstreeks 1780 slechts zeven hebben bedragen. Toch werden er daar in 1781 168 bekledingen binnengebracht om van een loodje te worden voorzien.⁴¹⁸ In de productiestaat voor de weefateliers van Felletin voor 1785 was er een opvallende daling in de productie van meubeltapisserieën. Tussen februari 1784 en januari 1785 werden er op het bureau van de *jurés-gardes* in Felletin slechts twaalf armstoelen en drie haardschermen binnengebracht.⁴¹⁹ In 1788 was het aantal geproduceerde meubeltapisserieën verder geslonken tot zes armstoelen en één haardscherm.⁴²⁰ Het contrast met Aubusson was dus groot. Het verslag van het registratiebureau vermeldde wel dat bepaalde wevers hun tapisserieën niet naar het bureau brachten om ze van een loodje te laten voorzien, maar het mag duidelijk zijn dat de productie van meubeltapisserieën in Felletin geen hoge toppen scheerde.

De trend in Aubusson om in toenemende mate meubeltapisserieën te gaan weven, kon ook worden vastgesteld in het grootboek van de weverondernemers Goubert. De gebroeders Jean en Léonard Goubert stamden uit een oud geslacht van wevers. Bij de opstelling in 1788 van de staat van de voornaamste weverondernemers in Aubusson werd er met betrekking tot de Gouberts vermeld dat hun tapijthandel reeds 130 jaar van vader op zoon was overgegaan.⁴²¹ In 1788 werkten er zeventien meesterwevers voor de firma Goubert. Het aantal gezellen en leerjongens werd in de staat uit 1788 niet opgenomen. De firma genoot een goede naam en hun producten werden geprezen omwille van hun kwaliteit.⁴²² In het derde kwart van de achttiende eeuw lieten de gebroeders Goubert regelmatig meubeltapisserieën weven, maar het betrof zelden grote aantallen. Tussen 1751 en 1760 werden bij hen veertien bekledingen voor armstoelen binnengebracht, twintig armstoelzittingen en 29 ruggen, drie zitbankruggen en 79 armleggers. De bekledingen werden onder

⁴¹⁵ Een aantal van deze tapisserieën waren schabracken. Guéret, Arch. Dép., C12, Man. Aub. Fel., *Etat contenant le nombre d'ateliers en haute et basse lisse de la manufacture d'Aubusson, celui des ouvriers et ouvrières qu'ils occupent, et la qualité de chaque espèce fabriquée annuellement.*

⁴¹⁶ Guéret, Arch. Dép., C12, Man. Aub. Fel., *Etat des objets en tapisserie fabriqués dans la manufacture d'Aubusson, et présentés au Bureau de Visite, et de Marque pendant le 1^{er} semestre de 1788.* Zie bijlage XXIV.

⁴¹⁷ Guéret, Arch. Dép., C12, Man. Aub. Fel., *Etat des objets en tapisserie fabriqués dans la manufacture d'Aubusson, et présentés au Bureau de Visite, et de Marque pendant le 1^{er} semestre de 1788*; IDEM, *Etat des objets en tapisserie fabriqués dans la manufacture d'Aubusson, et présentés au Bureau de Visite et de Marque pendant le second semestre de 1788.*

⁴¹⁸ Guéret, Arch. Dép., C12, Man. Aub. Fel., *Etat contenant le nombre d'ateliers en haute et basse lisse de la manufacture de Felletin.* Zie bijlage XXV.

⁴¹⁹ Guéret, Arch. Dép., C12, Man. Aub. Fel., *Relevé du registre du Bureau de la Manufacture Royale de tapisserie de Felletin tant des pièces qu'il y sont veillé apporté et fauteuils depuis février 1784 jusqu'au mois de janvier 1785.*

⁴²⁰ Guéret, Arch. Dép., C12, Man. Aub. Fel., *Etat des objets fabriqués dans la manufacture de Felletin, et présentés au Bureau de Visite et de Marque pendant l'année 1788.*

⁴²¹ Guéret, Arch. Dép., C12, Man. Aub. Fel., *Etat des principaux marchands fabriquant d'ouvrages et tapisseries et tapis de bas lisse et tapis veloutés de haute lisse des manufactures d'Aubusson et Felletin.*

⁴²² Guéret, Arch. Dép., C12, Man. Aub. Fel., *Etat des principaux marchands fabriquant d'ouvrages et tapisseries et tapis de bas lisse et tapis veloutés de haute lisse des manufactures d'Aubusson et Felletin.* Zie bijlage XXII.

meer vervaardigd op de getouwen van de meesterwevers Antoine Bacaud, Gilbert Clergaux, en Laurent Chazaux.⁴²³ Tussen 1761 en 1770 was er zelfs een daling van leveringen van meubelbekledingen merkbaar. In de loop van die tien jaar werden er 22 ½ armstoelbekledingen geleverd, acht armstoelzittingen en zeventien ruggen, één zitbankzitting, zes stoelbekledingen, twee stoelzittingen en 42 armleggers. Wevers waren Gabriel Vitrat, Jean Dumont en Claude Rochard. Ook in het daaropvolgende decennium waren er geen grote stijgingen. Het enige verschil liet zich optekenen bij de zitbanken waar de *ottomane* zijn intrede deed.⁴²⁴ Vanaf de jaren 1780 was de toename in de meubeltapisserieën echter spectaculair. Mogelijk verhoogden andere ondernemers reeds eerder hun productie van meubelbekledingen, maar bij Goubert gebeurde dit vanaf omstreeks 1782. Alleen al in dat jaar werden er bij deze weverondernemer veertien armstoelen binnengebracht, 32 armstoelzittingen en 21 ruggen, vijf zitbanken, één *demi-canapé*, één bergère, minstens vier stoelzittingen en twee *cabriolets*, en 39 armleggers. De meubeltapisserieën werden onder meer geweven op de getouwen bij Rochard, Dumont en Pierre Lebrun. De stijging zette zich voort in de daaropvolgende jaren. Anno 1788 werden bij Goubert volgende meubeltapisserieën geweven: vijf bekledingen voor armstoelen, 65 armstoelzittingen en 33 ruggen, 165 armleggers, vier zitbanken, vier zitbankzittingen, twee *petit canapés*, twee ruggen voor *gondoles* en één zitting, zes wangen voor zitbanken, één *cabriolet*, één rug voor een *cabriolet* en twintig zittingen, en zes haardschermen.⁴²⁵

Bij het begin van 1781 waren er in Aubusson 338 meesterwevers, 135 gezellen en 128 leerjongens.⁴²⁶ De grootste firma uit het laatste kwart van de achttiende eeuw werd geleid door François Roby de Faureix, die behalve patroonschilder ook bedrijfsleider was. In 1788 werkten voor hem 30 meesterwevers. Hierna volgden Pierre Grellet du Montant met 23 wevers, Pierre-Elie Grellet met 20 wevers, en Jean-Pierre Picon de Laubard met 15 wevers.⁴²⁷ Over de juiste aantallen gezellen en leerjongens in deze ateliers zijn er geen concrete cijfers bekend. In de staat werden enkel die meesterwevers opgenomen die in vast dienstverband voor de onderscheiden weverondernemers werkten. De ondernemers bezorgden hen de nodige grondstoffen en patronen. Behalve deze vaste wevers deden de ondernemers nu en dan ook bijkomend beroep op zelfstandige meesterwevers. Deze stonden echter zelf in voor de aanschaf van de grondstoffen. Volgens de staat uit 1788 was het aantal *petits fabricants particuliers très nombreux*. En deze grote groep van kleine zelfstandige meesterwevers hadden elk weer een aantal gezellen en/of leerjongens in dienst.

De aangewende grondstoffen bleven in de tweede helft van de achttiende eeuw dezelfde. Voor de kostbaarste wandtapijten en meubeltapisserieën werden voor kettingdraden en inslagen hoogkwalitatieve wolgarens gebruikt met de benamingen *étain de Tulle* of *laines de Paris*. De zijdegarens voor de inslagen in de meubeltapisserieën van de beste kwaliteit waren *soies rondes*, *soies galettes*, en *soies grenades*. Voor meubelbekledingen van mindere kwaliteit werden nog steeds kwalitatieve wolgarens gebruikt, maar de kwaliteit van de zijdegarens was minder goed (cf. supra). De wolgarens werden betrokken uit de Auvergne en de Languedoc, maar ook uit Picardië, Spanje en Engeland. De zijdegarens werden aangevoerd uit Lyon en Parijs.⁴²⁸

Omstreeks 1755-1760 werd er in Aubusson zowel door enkele weverondernemers als door de plaatselijke overheid een aantal initiatieven genomen om werkplaatsen op te richten voor het bewerken en verven van zijdegarens. In 1756 begonnen Pierre Grellet du Montant en Jean-Pierre Picon de Laubard een werkplaats voor zijdeverwerking.⁴²⁹ In 1757 werd aan Daniel Charles Trudaine, de *Contrôleur Général des Finances*, een staalkaart opgestuurd met zijdestrengen die waren gesponnen

⁴²³ Guéret, Arch. Dép., HH2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*.

⁴²⁴ Guéret, Arch. Dép., HH2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*.

⁴²⁵ Guéret, Arch. Dép., HH2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*. De toegenomen variatie bij de meubelbekledingen kon gelijktijdig ook in de manufactuur van Beauvais worden vastgesteld waar vanaf de jaren 1780 eveneens bekledingen voor allerlei modieuze zitmeubelen werden geweven.

⁴²⁶ Guéret, Arch. Dép., C12, *Man. Aub. Fel., Nombre des Maîtres tapissiers, compagnons, apprentis*, gedateerd 4 januari 1781.

⁴²⁷ Guéret, Arch. Dép., C12, *Man. Aub. Fel., Etat des principaux marchands fabriquant d'ouvrages et tapisseries et tapis de bas lisse et tapis veloutés de haute lisse des manufactures d'Aubusson et Felletin*.

⁴²⁸ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, *Com. Ind., Man. Aub. Fel., Etat de la manufacture royale de tapisseries d'Aubusson en septembre 1754*. En IDEM, F12 2431, *Com. Ind., Man. Aub., Rapport du citoyen Diannuyere* (1793).

⁴²⁹ Parijs, Arch. Nat., F12 1459A, *Com. Ind., Man. Aub. Fel., Mémoire du S. Grellet entrepreneur d'ouvrages en tapisseries de la manufacture royale d'Aubusson*.

en geveerd in deze werkplaats.⁴³⁰ Voor de oprichting van deze werkplaats werd Pierre Coullandon, een zijdeverver uit Lyon aangetrokken. In de *Archives Nationales* te Parijs wordt een staalkaart met zeven zijdestrengen bewaard die werden gesponnen en geveerd door Pierre Coullandon. De werkplaats, die de eretitel van koninklijke manufactuur mocht voeren, vervaardigde garens van uiteenlopende kwaliteit die in de onderscheiden kwaliteiten van tapisserieën werden verwerkt.⁴³¹ In de zijde manufactuur van Picot en Grellet werd er naar manieren gezocht om de kwaliteit van de zijdegarens te verbeteren. In 1760 werd er een studiereis ondernomen naar Lyon waar er contacten werden gelegd met de heer Costé, leverancier van zijdegarens aan de Gobelins. Bij hem werd zijde aangekocht die in Aubusson verder werd bewerkt en geveerd.⁴³² Volgens een brief geschreven op 11 oktober 1759 door Mathieu Dessarteaux, een tapisseriehandelaar en ondernemer uit Aubusson, maar woonachtig te Parijs, bleven de zijdegarens uit de manufactuur van Picon en Grellet voorbehouden aan de meesterwevers die voor deze beide weverondernemers werkten. Om deze reden had de inspecteur van de koninklijke manufactuur, Michel Laboreys de la Pigue de Châteaufavier, François Assollant uit Carcassonne aangetrokken om zich als verver in Aubusson te vestigen. Zijn opleiding was blijkbaar nog niet voltooid of diende nog te worden bijgestuurd, want vooraleer naar Aubusson te gaan, trok Assollant naar Lyon. Hij werd er niet toegelaten in het afgesloten milieu van de zijdeververs en probeerde het vervolgens in Parijs. Hier kon hij terecht in een zijdewerkplaats, maar hij diende in zijn eigen onderhoud te voorzien.⁴³³ Hierop vroeg Dessarteaux, die het nut van een extra zijdeverver voor de tapisserienijverheid in de Marche inzag, voor Assollant een toelage bij de overheid.⁴³⁴ Misschien werd het verzoek ook effectief ingewilligd. François Assollant zou zich bij het begin van de jaren 1760 in Aubusson vestigen als verver, en na verloop van tijd legde hij zich ook toe op de productie van geknoopte vloerkleden.⁴³⁵

Bij het einde van de jaren 1760 werd er wel naar product vernieuwing gezocht door het gebruik van katoengaren.⁴³⁶ In augustus 1769 werd Trudaine door inspecteur De Châteaufavier op de hoogte gebracht van de experimenten om zowel knooptapijten als meubeltapisserieën te vervaardigen in katoen.⁴³⁷ Er werden twee armstoelbekledingen in lage schering geweven om te dienen als staal om te worden getoond aan Trudaine. Eén bekleding was volledig in katoen, de andere was in een combinatie van garens. Volgens De Châteaufavier was de katoenen bekleding het meest geslaagd. Een voordeel van katoenen bekledingen was volgens de inspecteur dat ze minder snel door insecten werden aangetast. Om deze reden werden er enkele stalen naar de Languedoc en de Provence verstuurd omdat beide regio's omwille van het warme klimaat, meer nog dan de andere streken, met ongedierte hadden af te rekenen. Bovendien waren de prijzen gunstig. Een armstoelbekleding zou ongeveer 20 livres kosten.⁴³⁸ Het zou niet bij een experiment blijven. In de laatste decennia van de achttiende eeuw werden er effectief katoenen meubeltapisserieën geweven. De verwerking van het katoengaren gebeurde in Aubusson.⁴³⁹ Eén van de eerste fabrikanten die katoen in vloerkleden en tapisserieën verwerkten was Sallandrouze de Lamornaix uit Felletin.⁴⁴⁰ Toen in 1778 een lading meubeltapisserieën van Pierre-Elie Grellet in beslag werd genomen omdat de

⁴³⁰ Parijs, Arch. Nat., F12 1458B, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van De Châteaufavier, gedateerd 24 september 1757.

⁴³¹ Parijs, Arch. Nat., F12 1458B, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Etat des qualités de soies que Sieur Pierre Coullandon fait actuellement carder et filer en cette ville d'Aubusson pour le service de la manufacture des tapisseries*. De onderscheiden kwaliteiten waren *soie ronde*, *soie ronde-decroisée*, *soie perlée*, *chanon demy perlé*, *chanon ordinaire*, *costines fines*, *costines ordinaires*.

⁴³² Parijs, Arch. Nat., F12 1458B, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van Picot en Grellet, gedateerd 27 augustus 1760.

⁴³³ Normaal betaalde de meester de leerjongen een klein loon en gaf hem kost en inwoon. MARKOWSKY 1976, p. 86.

⁴³⁴ Parijs, Arch. Nat., F12 1458B, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van Dessarteaux, gedateerd 11 oktober 1759.

⁴³⁵ PERATHON 1894, p. 559.

⁴³⁶ Blijkbaar gebeurde het ook reeds vroeger dat er katoen of linnen in de tapisserieën werd verwerkt. Artikel 21 van het reglement uit 1732 verbood het gebruik van *fil de coton d'Epinay*, van linnen en hennep. De *fil de coton d'Epinay* zou echter ook met linnenvezels zijn gemaakt. CASTEL 1876, pp. 248-249.

⁴³⁷ In 1759 kreeg de katoenindustrie een grote injectie door de opheffing van het edict dat de vervaardiging van bedrukt katoen in Frankrijk verbood. In de daaropvolgende jaren kende de productie van katoengaren en katoenen weefsels een expansieve groei. Rouen werd het belangrijkste centrum van katoenverwerking. Katoen was niet nieuw als materiaal, maar werd razend populair in de tweede helft van de achttiende eeuw. Zie hiervoor SCHOESER & DEJARDIN 1991; en BREDIF 1989.

⁴³⁸ Parijs, Arch. Nat., F12 1458B, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van De Châteaufavier, gedateerd 5 augustus 1769.

⁴³⁹ Parijs, Arch. Nat., F12 2431, Com. Ind., Man. Aub., *Rapport du citoyen Diannuyere* (1793).

⁴⁴⁰ Parijs, Arch. Nat., F12 1459A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Mémoire pour le Sr. Sallandrouze de la Morneix, marchand et fabricant de la manufacture royale de tapisserie de la ville de Felletin*.

bekledingen niet met een loodje van de manufactuur waren gemerkt, bevonden zich hiertussen een aantal armstoelbekledingen met een katoenen fond.⁴⁴¹ In de firma van de gebroeders Goubert werd er voornamelijk in de jaren na de Franse revolutie katoen als grondstof gebruikt. Wellicht was de politieke en economische toestand hier niet vreemd aan. Toch werden er ook reeds vroeger katoenen tapisserieën vervaardigd, zij het niet vaak. In 1785 bijvoorbeeld werden bij Goubert al vier armstoelzittingen, twee armstoelruggen, een zitbank en twee armleggers in katoen binnengebracht.⁴⁴² De meeste leveringen van katoenen meubeltapisserieën dateerden echter van na de Franse Revolutie. In 1792 werden er bij Goubert verscheidene katoenen tapisserie bekledingen geweven.⁴⁴³

Behalve katoen werden er sinds omstreeks 1788 ook linnengaren in de tapisserieën verwerkt. In 1788 liet Goubert een zitbankbekleding weven waarvan de *contrefond* werd uitgevoerd in groene wol en de fond in wit linnengaren. De fond van de zitbankwangen was in groene zijde. In een andere zitbankzitting was de achtergrond volledig uitgevoerd in wit linnengaren.⁴⁴⁴ Er werd niet uitsluitend wit linnengaren gebruikt. In 1789 werden er behalve zes armstoelen met een groene wollen *contrefond* en witte linnen fond, ook zes armstoelruggen geleverd met een achtergrond in groen linnen. En in 1790 werden er onder meer twee armstoelen geweven waarvan de fond bestond uit blauwe linnengaren.⁴⁴⁵ Net zoals het gold voor het gebruik van katoen, nam dat van linnen opvallend toe in de jaren die onmiddellijk volgden op de Franse revolutie.

Reeds in het tweede kwart van de achttiende eeuw voelden de wevers van Aubusson aan dat het nuttig kon zijn om een aantal jongeren naar Parijs te sturen om hen een weefopleiding te laten volgen in de koninklijke manufactuur van de Gobelins. Nadien zouden ze de opgedane kennis kunnen aanwenden in de weverijen van de Marche. Bij het midden van de achttiende eeuw waren er in de manufacturen van Aubusson ook effectief wevers werkzaam die hun opleiding in de Gobelins hadden genoten. Het waren Bussière, Sardailon en Durie. Ze behoorden tot de beste krachten van het ambacht, en vervaardigden wandtapijten in *étain* en ook meubelbekledingen. In 1754 liepen de gebroeders Durbreil, Morin en Bussière leertijd in de Gobelins.⁴⁴⁶ Omgekeerd gebeurde het echter ook dat leerjongens uit de Marche na hun leertijd gingen werken in de Gobelins. Hiervoor dienden ze de toestemming van hun leermeester en van de inspecteur van de manufactuur te krijgen. Maar sommigen probeerden hieraan te ontsnappen. Een telg van de weversfamilie Paris bijvoorbeeld vertrok in 1771 zonder verlof naar de Gobelins. Anno 1778 bekloegen de weverondernemers zich bij het Departement van Binnenlandse Zaken over deze vlucht van jonge wevers naar de Gobelins waar ze blijkbaar met open armen werden ontvangen door Jacques Neilson. Op 17 februari 1778 arriveerden nog de wevers Mingonnat, Banson en Deyrolle.⁴⁴⁷ Sommigen keerden niet meer naar de weverijen in de Marche terug. Ook uit Felletin werkten er wevers in de Gobelins. Een zekere Chirat was in het derde kwart van de achttiende eeuw gedurende enige tijd in deze koninklijke manufactuur werkzaam.⁴⁴⁸ Behalve in de Gobelins werkten er ook wevers uit Aubusson in de manufactuur van Beauvais. Onder meer Michel Champagnat en Jacques Tricot waren omstreeks 1780 in Beauvais tewerkgesteld.⁴⁴⁹

Behalve wevers werden ook patroonschilders uitgestuurd naar Parijs en naar Lyon om er een opleiding te volgen of die te vervolmaken. Niet zelden volgde een zoon van een weverondernemer een opleiding als patroonschilder. In 1770 liet Jacques Sallandrouze de Lamornaix zijn oudste zoon, Jean, tekenlessen volgen in Lyon. Hierna ging hij in de leer bij de kunstschilder Michel-Bruno Bellanger, die in 1769 nog een aantal bloemenpatronen schilderde voor de manufactuur van Beauvais

⁴⁴¹ Parijs, Arch. Nat., F12 1459A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van De Châteaufavier, gedateerd 30 september 1778.

⁴⁴² Guéret, Arch. Dép., 236 E, HH2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*, fol. 26 verso.

⁴⁴³ Guéret, Arch. Dép., 236 E, HH2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*.

⁴⁴⁴ Guéret, Arch. Dép., 236 E, HH2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*, fol. 19 recto en verso.

⁴⁴⁵ Guéret, Arch. Dép., 236 E, HH2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*, fol. 72 verso.

⁴⁴⁶ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Etat de la manufacture royale de tapisseries d'Aubusson en septembre 1754*.

⁴⁴⁷ Parijs, Arch. Nat., F12 1459A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Chemise 14*.

⁴⁴⁸ Parijs, Arch. Nat., F12 1459A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Chemise 20*. Omgekeerd gebeurde het ook dat wevers uit de Gobelins werden aangetrokken om te komen werken in Aubusson; en IDEM, F12 1459A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Chemise 15*.

⁴⁴⁹ PERATHON 1894, pp. 562, 576-577.

(cf. supra). Jean Sallandrouze kreeg voor zijn schildersopleiding gedurende vijf jaar een jaarlijkse toelage van 400 livres van de overheid.⁴⁵⁰ Ook Jacques Barraband, zoon van een weverondernemer, volgde een schildersopleiding in Parijs, aan de academie voor schilderkunst en bij Joseph-Laurent Malaine.⁴⁵¹ Pierre de la Seiglière de la Cour en François Roby de la Faureix, die beiden aan het hoofd zouden staan van de tekenschool in Aubusson verbleven tevens een tijd in Parijs.⁴⁵² Op aanraden van Julliard ging De la Seiglière in de leer bij Boiseau, een patroonschilder van de Gobelins.⁴⁵³ Léonard Roby stuurde in 1775-1776 zijn zoon Gilbert voor een kunstenaarsopleiding naar Straatsburg, gevolgd door drie jaren in het atelier van Lagrenée *le Jeune* in Parijs.⁴⁵⁴

VI.3.2. De patronen

In vergelijking met de manufactures van de Gobelins en Beauvais is het voor de weefateliers van de Marche heel wat moeilijker om concrete kunstenaarsnamen met meubelpatronen te verbinden. Bovendien geven de bewaarde archivalische bronnen schaarse informatie over de meubelpatronen, die indien aanwezig, vaak in vage bewoordingen is. Meestal hebben gegevens omtrent de patronen betrekking op de gepastheid en de bruikbaarheid van de patronen, en de al dan niet kans op slagen. Nota's of rekeningen van kunstenaars die zorgvuldig opsommen welke patronen er in het voorbije jaar werden gemaakt en hoeveel hiervoor werd aangerekend, bestaan er voor de manufactures in de Marche nauwelijks. Ook een overzichtelijke lijst met welke patronen er wanneer en door wie werden gemaakt en wanneer ze werden geweven, is er niet voor handen. Dit had alles te maken met de specifieke aard van het bedrijf. De koninklijke manufacture van Aubusson bestond uit vele onafhankelijke ateliers die gebruik konden maken van de patronen van de officiële patroonschilder, of vaker, in eigen naam patronen lieten schilderen bij bekende of anonieme kunstenaars. Dikwijls haalden deze laatsten hun inspiratie uit prentenbundels met daarin het werk van bekende tijdgenoten. De patronen die door de officiële patroonschilders aan de manufacture werden bezorgd waren enkel toegankelijk voor de wevers die in de kostbaarste kwaliteit, *étain*, weefden.⁴⁵⁵ Enkel de belangrijkste weverondernemers konden het zich veroorloven om de nodige grondstoffen aan te kopen en te investeren in zulke kostbare eindproducten. Herhaaldelijk klonk het verwijt dat de wevers de patronen niet respecteerden, of er met knip- en plakwerk nieuwe composities van maakten. De tapisserienijverheid in de Marche was in hoge mate een economische activiteit met als doel het maken van winst. Het is niet verwonderlijk dat goedverkopende patronen telkens opnieuw op het getouw werden gelegd, dat er gepoogd werd om met zo weinig mogelijke input een zo groot mogelijke output te verkrijgen, en dat hierbij door sommige wevers allerlei pogingen werden ondernomen om de reglementen te omzeilen, bijvoorbeeld inzake de grondstoffen of het merken van de tapisserieën.

De overgeleverde gegevens aangaande de meubelpatronen hebben in de eerste plaats betrekking op de duurdere patronen die echter in de regel de bakens uitzetten voor goedkopere navolgingen. Al kan er voor een groot deel van de bekledingen niet worden uitgezocht wie de eigenlijke patroonschilder was, het is vaak wel duidelijk waar de inspiratie vandaan werd gehaald.

Toen in 1750 een verslag werd geschreven over de toestand van de tapisserienijverheid in Aubusson, meldde de rapporteur dat er van overheidswege geen specifieke aandacht bestond om de productie van meubeltapisserieën te ondersteunen. Er was geen regeling om op kosten van de koning meubelpatronen te laten schilderen zoals dit wel gebeurde voor de wandtapijten en de vloerkleden.⁴⁵⁶ Het leek nochtans nuttig om in zulke patronen te investeren aangezien de vraag naar

⁴⁵⁰ Parijs, Arch. Nat., F12 1459A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., Chemise 7.

⁴⁵¹ PERATHON 1889, p. 739.

⁴⁵² CASTEL 1876, p. 257.

⁴⁵³ Parijs, Arch. Nat., F12 1458B, Com. Ind., Man. Aub. Fel., Le Sr. de la Seiglière élève peintre pour la manufacture d'Aubusson demande une pension ou une gratification pour achever de se former dans le dessin.

⁴⁵⁴ BERTRAND & CHEVALIER 1988, p. 160.

⁴⁵⁵ BERTRAND 1985, p. 8.

⁴⁵⁶ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., Des Moyens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson, gedateerd 20 februari 1750.

meubeltapisserieën toenam. Daarom werd er aan de Staatsraad een financiële tegemoetkoming gevraagd. Volgens de rapporteur zou het slechts een kleine investering dienen te zijn. Vernieuwingen op het vlak van de motieven werden er niet verwacht. Aantrekkelijke patronen met bloemen, dieren en chinoiserieën voldeden (cf. supra).⁴⁵⁷ Blijkbaar kwam de centrale overheid deels aan de verzuchtingen van de manufactuur tegemoet. In het jaarverslag van inspecteur De Châteaufavier uit 1754 was er sprake van een patroon voor een armstoelbekleding dat door Jacques, wellicht Maurice Jacques, was geschilderd in opdracht van de Staatsraad. In juni 1754 werd Jacques voor dit patroon uit de kas van de *Contrôle Général* betaald en werd het vervolgens naar Aubusson opgestuurd. Het patroon kostte 120 livres. Het werd zonder veel enthousiasme onthaald. In het jaarverslag van 1754, opgesteld in september, dus enkele maanden na de aankomst van het patroon, klonk het dat de kleuren te flets waren en de achtergrond te leeg, zodat de voorstelling enkel tot zijn recht kwam indien de tapisserieën zouden worden geweven met zijdegaren, wat de kostprijs opdreef.⁴⁵⁸

Ook Jean-Joseph Dumons schilderde rond deze tijd enkele meubelpatronen, maar die droegen al evenmin de voorkeur van de inspecteur weg: *les cartouches sont généralement trop chargés d'ouvrage trop bruns et de mauvais goût, les fleurs sans clair obscure, plates et mal groupées*.⁴⁵⁹ Over de centrale voorstellingen zei De Châteaufavier niets. Mogelijk betrof het meubelpatronen met Chinezen, die dienden om te assorteren met *La Tenture chinoise*, en die Dumons schilderde in opdracht van de weverondernemer Jean-Pierre Picon de Laubard (cf. infra).⁴⁶⁰ Behalve Picon de Laubard liet ook Mathieu Dessarteaux op eigen kosten een reeks meubelpatronen maken. Ze werden in 1754 geschilderd door Charles-Michel-Ange Challe (1718-1778), een leerling van Boucher. Ze waren bestemd om te assorteren met een wandtapijtserie die Dessarteaux bij Jacques-Nicolas Julliard had besteld.⁴⁶¹ Over deze meubelpatronen liet De Châteaufavier zich eveneens laatdunkend uit: *ces fauteuils mal dessinés et de bon mauvais goût sont beaucoup mieux exécutés qu'ils ne méritent de l'être*.⁴⁶² De patronen mankeerden volgens hem in de compositie en de perspectiefwerking. Niet alleen waren zulke slechte patronen schadelijk voor de omzet van de weverondernemer in kwestie, maar bovendien schaadden ze ook het imago van de hele plaatselijke nijverheid. Een oplossing zou er in kunnen bestaan om van overheidswege tussen te komen in de kostprijs van de meubelpatronen om zodoende zeggingschap te krijgen over de aard ervan.⁴⁶³

In zijn verslag uit 1754 vroeg De Châteaufavier dan ook met aandrang aan de *Contrôle général* om zes of acht *alentours* voor armstoelen en drie *alentours* voor zitbanken te sturen, evenals vier of zes reeksen met bloemen en dieren die dienden als centrale voorstellingen, de zogenaamde rapporten.⁴⁶⁴ Ook de aankoop van enkele oude, niet langer gebruikte meubelpatronen van de manufactuur van Beauvais zou voordelig kunnen zijn voor Aubusson. Hiervoor werd Charron in de loop van 1754 gecontacteerd. Hij bleek bereid om behalve vier wandtapijtseries ook afstand te doen van twee zitbanken met bloemen en dieren.⁴⁶⁵ De patronen voor de wandtapijtseries zouden pas in 1761 naar Aubusson zijn verstuurd.⁴⁶⁶ In de loop van 1754 zag De Châteaufavier een aantal

⁴⁵⁷ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson*, gedateerd 20 februari 1750.

⁴⁵⁸ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Etat de la manufacture royale de tapisseries d'Aubusson en septembre 1754*.

⁴⁵⁹ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Etat de la manufacture royale de tapisseries d'Aubusson en septembre 1754*.

⁴⁶⁰ De wandtapijtpatronen waren een interpretatie van de patronen van de gelijknamige Beauvais serie waarvoor François Boucher in 1743 de ontwerpen had geleverd, en Dumons de patronen had geschilderd (cf. supra). De oorspronkelijke reeks telde echter geen meubelpatronen.

⁴⁶¹ BERTRAND & CHEVALIER 1988, p. 160.

⁴⁶² Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Etat de la manufacture royale de tapisseries d'Aubusson en septembre 1754*.

⁴⁶³ 'On previeudroit ces inconveniens et l'on vendroit les depenses plus utiles si l'on se rendoit maitres du gout des fabriquans en contribuant pour quelque chose a ces depenses. On les obligeroit de faire examiner et agréer les sujets de leurs tableaux, et on ne laisseroit partir pour Aubusson que quand il n'y resteroit plus de defauss choquans'. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, *Manufactures et industries, Observations sur l'état des manufactures d'Aubusson et de Felletin en 1754*.

⁴⁶⁴ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Etat de la manufacture royale de tapisseries d'Aubusson en septembre 1754*.

⁴⁶⁵ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Observations sur l'état des manufactures d'Aubusson et de Felletin en 1754*.

⁴⁶⁶ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 47, voetnoot 26.

meubelpatronen voor zitbanken en armstoelen bij weverondernemer Jean Nouël, *assortisseur* van de manufacture. De patronen toonden mythologische figuren, onder meer *Diana met haar nimfen* en *Apollo*. Ze waren geschilderd door een zekere Charteron, een kunstschilder uit Auxerre. De patronen maakten deel uit van een grotere serie die toebehoorde aan een particulier uit Parijs. Die wilde echter geen afstand doen van de andere patronen die hij nog in zijn bezit had. De Châteaufavier vond het de mooiste patronen voor de manufacture van Aubusson die hij tot dan toe had gezien. Ze waren evenwichtig van compositie, aangenaam in kleurgebruik en voorzien van een eenvoudige smaakvolle *alentours*.⁴⁶⁷ In een brief van 4 mei 1759 aan de *Contrôle général* tenslotte vroeg De Châteaufavier enige nieuwe rapporten met fabels omdat deze onderwerpen goed in de markt lagen, en omdat de bestaande patronen steeds voor verbetering vatbaar waren.⁴⁶⁸

In de verslagen en de correspondentie van inspecteur Michel Laboreys de la Pigue de Châteaufavier uit de periode 1750-1759 kwamen alle patronen ter sprake die in het derde kwart van de achttiende eeuw in de manufacturen van de Marche werden geweven. Er waren patronen met bloemen, met dieren, met fabels, met chinoiserieën, met mythologische voorstellingen en mogelijk ook reeds met pastorales, al werd er over dit thema niets expliciet gezegd. In het laatste kwart van de achttiende eeuw zouden de thema's niet veranderen, al zouden sommige aan belang inboeten. Wel onstonden er nieuwe patronen voor sommige genres. Bepaalde patronen en thema's uit de manufacturen van de Gobelins en Beauvais werden gekopieerd of dienden als inspiratiebron.

Bloempatronen

Na het verslag uit 1750 waarin De Châteaufavier een aantal bedenkingen neerschreef over de patronen in de manufacturen van de Marche (cf. supra), veranderden die patronen niet van dag op dag. De aankoop van patronen was duur en zoals reeds mocht blijken, waren enkel de meest kapitaalkrachtige weverondernemers bij machte om nieuwe tapisseriepatronen te bestellen. Een deel van de wevers vervaardigde wellicht nog gedurende meerdere jaren meubeltapisserieën naar oude, bestaande patronen. Zo werden er na 1750 nog steeds patronen met papavers geweven, en ook het motief van de bloemenvaas en -korf bleef bestaan. Niet zelden zaten zoals voorheen vogels op de bloemtakken, op de rand van de korven of bij de vazen (afb. 162).⁴⁶⁹ Het is moeilijk om zulke patronen met zekerheid te dateren. Net zoals de boorden bij wandtapijten dienen de *alentours* van deze meubelbekledingen als voornaamste leidraad. Vaak kregen patronen met bloemvazen en bloemkorven van omstreeks 1750 een boord van bandwerk en acanthus met onderaan schelp- of palmetmotieven. Het advies van De Châteaufavier uit zijn verslag van 1750, om boeketten tegen een gele of witte achtergrond te plaatsen (cf. supra), werd nagevolgd. In de tweede helft van de achttiende eeuw hadden de meeste meubeltapisserieën met bloemen inderdaad achtergronden in deze kleuren.

⁴⁶⁷ BERTRAND 1985, p. 24. En Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, *Com. Ind., Man. Aub. Fel., Etat de la manufacture royale de tapisseries d'Aubusson en septembre 1754*.

⁴⁶⁸ Parijs, Arch. Nat., F12 1458B, *Com. Ind., Man. Aub. Fel.*, brief van De Châteaufavier, gedateerd 4 mei 1759.

⁴⁶⁹ Vier armstoelen bekleed met papavertapisserieën van omstreeks 1750, geweven in de Marche, werden bij Drouot geveild op 12 maart 1986. Een groep papavers vult het midden van de armstoelruggen en de zittingen. Links en rechts zit een vogel op een stengel. De bloemen zijn omkaderd door lofwerk en bloemenranken. Vooraan op de zittingen bevindt zich een palmet. Een ameublement met bloemkorven en vogels werd op 10 april 1907 in hetzelfde veilinghuis verkocht. De set van zes armstoelen en een zitbank dateerde van omstreeks 1750 en werd eveneens in de Marche geweven. In het midden van de zitbankrug bevindt zich een grote korf gevuld met papaverbloemen, rozen, tulpen en pioenen. Links en rechts zit er een vogel op de uitstekende bloemtakken. Rondom de korf loopt krullend, volumineus lofwerk waaraan bovenaan bloemenguirlandes zijn opgehangen. De zitbankzitting is gevuld met grote bloemen. De voorstelling op de zes armstoelen bestaat op de rug eveneens uit een bloemenkorf met daartussen enkele vruchten. Een papegaai zit op de korfrand. Het geheel wordt omkaderd door lofwerk. Bovenaan is aan het lofwerk een kleine bloemenguirlande opgehangen. Net als bij de zitbank zijn de zittingen gevuld met grote bloemen. Bloementwijgen vullen de armleggers. Een verwante bekleding voor een armstoelrug wordt bewaard in *The Bowes Museum* in Barnard Castle, inventarisnummer Tap 108. De bloemenkorf is er iets minder vol en is ook kleiner, maar net zoals in het Drouot-ameublement uit 1907 zit een papegaai op de korf die wordt omkaderd door lofwerk waaraan bovenaan een guirlande is opgehangen. Alles is weergegeven tegen een crèmekleurige achtergrond. Vier armstoelen met vazen op de rug en korven op de zitting, gevuld met fruit en bloemen, en verwante *alentours* met de *Bowes*-bekleding, werden in 1973 te koop aangeboden bij Galerie Koller in Zürich. Twee armstoelen werden afgebeeld in een advertentie van de galerie in *Connoisseur*, 740, (1973), z.p.

Het patroon van Jacques dat in 1754 in Aubusson aankwam, was wellicht opgevat volgens een nieuw concept dat brak met de oude bloempatronen met vogels. De patronen indachtig die deze kunstenaar omstreeks dezelfde tijd voor de Gobelins vervaardigde, is de kans groot dat de voorstelling bestond uit bloemenruikers, die al dan niet werden samengehouden met een strik. Ondanks de kritiek die De Châteaufavier op dit patroon uitte, zal het door sommige wevers op het getouw zijn gelegd. Het eigenlijke uiterlijk van het armstoelpatroon is echter niet bekend.

Er bestaan verschillende varianten in de patronen met bloemen die in de tweede helft van de achttiende eeuw in de Marche werden gemaakt. Een omvangrijke groep bestaat uit voorstellingen van ruikers die slechts zijn samengesteld uit enkele bloemtakken. Het zijn transparante, lichte boeketten die contrasteren met de overladen boeketten die toen in de Gobelins en in Beauvais werden geweven. Ongetwijfeld speelden hier economische overwegingen mee, maar de eenvoud verleende aan de bloemvoorstellingen een grote charme. De evoluties in de bloemenpatronen in de weverijen van de Marche kunnen echter toch niet los worden gezien van de patronen die gelijktijdig in de Gobelins en Beauvais werden ontwikkeld. Deze invloed gebeurde vrijwel onmiddellijk. De handelaars in Parijs volgden op de voet wat er zich op het vlak van patronen aan nieuws aanbood. Wanneer De Menou in 1780 directeur van de manufactuur van Beauvais werd, liet hij nog steeds wevers in Aubusson voor hem werken. In zijn magazijn in de *rue Boucher* te Parijs bood hij zowel tapisserieën uit Beauvais als Aubusson te koop aan.⁴⁷⁰ Nieuwe trends werden op die manier gelijktijdig in beide manufacturen geïntroduceerd. Bovendien brachten ook de weverondernemers en de patroonschilders die een tijd in Parijs verbleven nieuwe ideeën mee terug. Het spreekt voor zich dat Jean Sallandrouze, die een tijd bij Michel-Bruno Bellanger studeerde, inspiratie putte uit het oeuvre van zijn leermeester.

Een schitterend tapisserie bedbehangsel met boeketten en bloemen bevindt zich in *Sudeley Castle*, Gloucestershire. Op het ruglaken, het hoofdeinde en de bedsprei worden boeketten van rozen, papavers en pioenen omgeven door guirlandes van onder meer anemonen, rozen, papavers, kamperfoelie, hortensia's, lelies en sneeuwbalbloemen (afb. 163). Ook de *bonne-grâces* en de rabatten zijn volledig met bloemen gevuld. Het hele behangsel is één grote bloemenweelde, weergegeven op een ivoorkleurige grond.⁴⁷¹ Het bedgarnituur werd in Aubusson geweven en in 1771 door Madame du Deffand gekocht in opdracht van Sir Walpole voor de *Great North Bedchamber* van diens residentie *Strawberry Hill*. In 1842 werd het behangsel aangekocht door de eigenaars van *Sudeley Castle*, de gebroeders Dent.⁴⁷² De juiste omvang van het aantal bedbehangsels dat in Aubusson werd geweven in de tweede helft van de achttiende eeuw is moeilijk in te schatten. Tapisserie bedbehangsels kwamen nog wel voor, maar ze waren niet dermate populair. Vast staat dat zowel in de Gobelins, als in Beauvais en in Aubusson bedbehangsels werden geweven. Wanneer inspecteur De Châteaufavier in 1783 een nota schreef over de tapisserieproductie in de Marche, vond hij het dan ook opportuun om te melden dat er bedgarnituren werden geweven. Bijzonder grote aantallen zullen er nochtans niet zijn vervaardigd. In 1755 werd er in de gezamenlijke productiestaat van de manufactuur van Aubusson juist geteld één bed opgetekend (cf. supra). In de bewaarde staten van 1780 en 1788 werden bedbehangsels niet in een aparte rubriek vermeld, zodat concrete gegevens over hun productie ontbreken. De weverondernemers Goubert lijken alvast geen bedbehangsels te hebben vervaardigd. In hun grootboek werden geen leveringen of bestellingen van zulke tapisserieën teruggevonden.

Omstreeks 1770-1775 verdwenen geleidelijk de volumineuze *alentours* van bloemen en grote acanthusbladeren, en maakten deze plaats voor lichtere boorden van uitsluitend bloemen of een *alentours* met slank lofwerk en bloementwijgen. Op 10 april 1999 werden bij Sotheby's in Londen zes armstoelen geveild met Aubusson bekledingen die wellicht gedateerd mogen worden omstreeks 1770. Centraal hadden de tapisserieën een gestrikt boeket op een gele grond, omgeven door ranke acanthus- en bloementwijgen. Uit ongeveer dezelfde periode is een tapisserie rugbekleding voor een

⁴⁷⁰ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 64, voetnoot 8.

⁴⁷¹ Op 24 november 1993 werd bij Sotheby's in Zürich een ameublement geveild, bestaande uit vier armstoelen, twee bergères en een zitbank, bekleed met tapisserie die qua voorstellingen zeer nauw aansluit bij het bedbehangsel van *Sudeley Castle*. Ruikers van rozen, papavers en tulpen op een ivoorkleurige achtergrond worden er omringd door bloemenguirlandes. Het ameublement draagt het slagmerk *P. Bernard* en werd circa 1775 gedateerd, wat perfect aansluit bij de datering van de meubeltapisserieën.

⁴⁷² HALL 1990, pp. 156, 158.

stoel of armstoel in *The Bowes Museum*, met een centrale ruiker omgeven door een guirlande van rozen, papavers, anjers, anemonen en pioenen. De bloemen werden weergegeven tegen een crèmekleurige achtergrond.⁴⁷³ Van circa 1770-1780 dateren twee rugbekledingen en een zitting voor armstoelen in dezelfde collectie. Een klein gestrikt boeket vormt opnieuw het centrale motief, en wordt er uitsluitend omgeven door rozentwijgen op een witte grond (afb. 164).⁴⁷⁴ Opvallend aan de meubelbekledingen met bloemen uit de laatste decennia van de achttiende eeuw is de beperkte aanwezigheid van papavers, en dit in tegenstelling tot de bloemenpatronen uit de eerste helft van de achttiende eeuw en de jaren 1750-1780. Vaak ontbreken ze zelfs volledig. Indien ze nog voorkomen, zijn ze vaak in knop of half ontloken. In de kleine boeketten waren deze grote bloemen niet langer gewenst. De anjer deed dienst als een verwante, maar kleinere variant.

De gestrikte boeketten bleven een groot succes doorheen de hele tweede helft van de achttiende eeuw. Herhaaldelijk wordt in naslagwerken en veilingcatalogi ook Pierre Ranson als patroonschilder van zulke bloemenpatronen genoemd. Hij maakte zowel voor de Gobelins als voor Beauvais patronen met gestrikte boeketten. Bovendien leverde Ranson omstreeks 1775-1780 de ontwerpen, en misschien ook de patronen voor een reeks met médaillons op een witte grond.⁴⁷⁵ Het is dus niet uit te sluiten dat sommige bloempatronen door hem werden geschilderd. Even goed is het echter mogelijk dat lokale patroonschilders putten uit prentenbundels van deze kunstenaar. Zo werd in 1778 van Ranson een bundel gepubliceerd, getiteld *Trophées, Attributs, Cartouches, Vases, Fleurs, Ornaments, et plusieurs Desseins agréables pour broder des fauteuils*, gegraveerd door Berthaut en Voysard, en later volgde een niet gedateerde bundel *Nouveau recueil de jolies trophées, cartouches, fleurs et fruits utiles aux artistes de tous genre*, uitgegeven in Parijs bij Mondhare.⁴⁷⁶

In de late achttiende eeuw werd het pastorale motief van de bloemenmand opgehangen aan een strik populair. *The Bowes Museum* bezit twee rugbekledingen en een zitting met op de rugbekledingen een bloemenmand opgehangen aan een blauwe strik en op de zitting een boeket, die wellicht kunnen gedateerd worden omstreeks 1790. Rond de korf en de ruiker lopen fijne bloeiende twijgen op een witte achtergrond (afb. 165).⁴⁷⁷ De strik in de rugbekledingen verschilt met degene die tot dan toe in de bloempatronen werd aangetroffen.⁴⁷⁸ Hij is ronder, compacter en gemaakt van een breder, wit en blauw gestreept lint, en lijkt op de strikken in de Gobelins patronen van Jacques en Tessier. Mogelijk werden de patronen voor deze bekledingen geschilderd door Jacques Barraband (1768-1809). De conische bloemkorf is sterk verwant met die van het patroon dat Malaine, Barrabands leermeester, voor de Gobelins schilderde in 1789. Rond dezelfde tijd maakte Barraband enkele patronen voor de weverondernemer Picon de Laubard.⁴⁷⁹

Het draperiemotief dat in Beauvais werd geïntroduceerd door Jean-Baptiste Huet in 1780 (cf. supra), werd snel nagevolgd in de Marche. De oudste vermelding van meubeltapisserieën met draperieën in het grootboek van de weverondernemers Goubert dateerde van 1783, wanneer er twee *fauteuils à draperie verte*, en één *fauteuil draperie fin*, bij hem werden afgeleverd.⁴⁸⁰ Het centrale motief werd niet vernoemd. In 1788 werd er bij Goubert echter een zitbankbekleding binnengebracht met draperieën en bloemkorven. De bloemkorf was weergegeven tegen een witte achtergrond in linnengaren, de *contrefond* was in groene wol.⁴⁸¹

Draperieën en bloemen werden ook samen gebruikt op patronen voor bedbehangsels. Het *Musée des arts décoratifs* in Parijs bezit een gewassen pentekening met het ontwerp van delen van een bedbehangsel dat bestemd was om te worden uitgevoerd in tapisserie, mogelijk in Aubusson. De tekening kan gedateerd worden circa 1785-1790. Ze toont het ontwerp voor de *bonne-grâces*, een

⁴⁷³ Inventarisnummer Tap 106.

⁴⁷⁴ Inventarisnummers Tap 131 A/B/C.

⁴⁷⁵ GÖBEL 1925 A, p. 449, voetnoot 2. De handelaar Rogier ontving in 1783 van de weverondernemer Roby de Faureix acht armstoelen met médaillons naar een ontwerp van Ranson. BERTRAND & CHEVALIER 1988, p. 179. Ongetwijfeld gebruikte Göbel dezelfde bron.

⁴⁷⁶ THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 28, p. 10.

⁴⁷⁷ De inventarisnummers zijn Tap 75 A/B voor de rugbekledingen, en Tap 105 voor de zitting.

⁴⁷⁸ De strikken in de oudere patronen waren effen blauw, enigszins gekreukt en hadden nog vrij lange uiteinden.

⁴⁷⁹ GÖBEL 1925 A, p. 450.

⁴⁸⁰ Guéret, *Arch. Dép.*, 236 E HH2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*, fol. 132 recto.

⁴⁸¹ Guéret, *Arch. Dép.*, 236 E HH2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*, fol. 19 recto.

soubassement en de *champtourné*. De *bonne-grâces* werden opgevat als draperieën waaraan bloemenguirlandes, koorden en kwasten werden opgehangen. Langsheen de buitenkant van de draperie loopt een bloemenslinger en een snoer van acanthusknoppen.⁴⁸² Ditzelfde schema van draperieën en guirlandes werd mogelijk ook voor *cantonnières* gebruikt. De ontwerpschets voor de *bonne-grâces* zou bijvoorbeeld ook als uitgangspunt voor de *chutes* van *cantonnières* kunnen worden aangewend.

In Aubusson werden in de late achttiende eeuw ook meubelbekledingen geweven met *fonds mosaïques* en *fonds damassés*. De *fond mosaïque* werd in de Gobelins reeds voor enkele meubelbekledingen toegepast omstreeks 1720 (cf. supra). Voor Beauvais kon het gebruik van zulke *fonds* archivalisch worden vastgesteld vanaf 1786.⁴⁸³ In het grootboek van Goubert was er voor het eerst sprake van een *fond quadrillé*, een geruite achtergrond, in 1782. In dat jaar werd er door Pierre Lebrun een zitting binnengebracht met een grijze geruite achtergrond.⁴⁸⁴ Op 18 juni 2002 werden bij Sotheby's in Parijs, twaalf stoelen geveild met een geruite tapisserie *fond*. Het motief op de rug bestond uit een gestrikt boeket, op de zitting uit een bloemenkorf. Onderaan de korf zat een strik. De boeketten waren traditioneel samengesteld uit een viertal grote bloemen aangevuld met enkele twijgen met kleinere bloemen. Wellicht kunnen de twaalf stoelbekledingen gedateerd worden circa 1785-1790.⁴⁸⁵ Ook de idee om achtergronden te weven in damastimitatie, ontstaan in de Gobelins omstreeks 1760 (cf. supra), werd in Aubusson nagevolgd. Bij Goubert werden bijvoorbeeld in 1788 twee zittingen met een *fond* in damastimitatie binnengebracht.⁴⁸⁶

Het is niet duidelijk wanneer er in Aubusson voor het eerst meubeltapisserieën met het klassieke motief van arabesken ofwel *rinceaux*, het ijle lofwerk, werden geweven. Hoogstwaarschijnlijk dateerden de vroegste exemplaren van omstreeks 1785. De weverijen in de Marche volgden hiermee de productie in Beauvais, waarvan vaststaat dat er meubeltapisserieën met lofwerk werden geweven vanaf 1782. In het grootboek van Goubert werd in 1789 voor de eerste maal melding gemaakt van een rugbekleding voor een *fauteuil arabesque*. De *fond* was blauw, de *contrefond* wit. Beide waren in zijde. Het was een kostbare bekleding.⁴⁸⁷ Op 8 februari 1790 sloot Goubert een contract met de wever François Boulegon voor het weven van een reeks armstoelbekledingen met lofwerk. De tapisserieën zouden opnieuw een blauwe *contrefond* en een witte *fond* krijgen. De achtergronden zouden worden uitgevoerd in het dure *ronde* zijdegaren.⁴⁸⁸ Vier rugbekledingen voor armstoelen met lofwerk op een blauwe zijden *contrefond*, en een zitbank *aussi arabesque aussi fond bleu soie*, werden in de loop van 1792 bij Goubert binnengebracht.⁴⁸⁹ Noch het uiterlijk van deze eerste lofwerkpatronen, noch de patroonschilder is met zekerheid gekend. Evenmin is het duidelijk of de patronen werden gemaakt voor de manufactuur of voor enkele weverondernemers. De lofwerkpatronen bleven populair in de negentiende eeuw, wat de datering van de patronen en de bekledingen bemoeilijkt.

The Bowes Museum in Barnard Castle bezit een rugbekleding met lofwerk die dateert uit de late achttiende of vroege negentiende eeuw (afb. 166).⁴⁹⁰ Een blauwe en goudkleurige vaas vormt het centrale motief. Ze is gevuld met een klein boeket, samengesteld uit rozen en auricula. De vaas staat op een kleine sokkel die wordt gedragen door twee neerwaarts gedraaide lofwerkkrullen. Tussen de krullen zit een acanthusknop. Aan het lofwerk is een guirlande van anemonen opgehangen. Omheen de vaas lopen goudkleurige *rinceaux* waarrond anemonenguirlandes slingeren. Bovenaan zijn de

⁴⁸² De pentekening staat afgebeeld in PARIJS 1995, p. 83.

⁴⁸³ BADIN 1909, p. 73.

⁴⁸⁴ Guéret, Arch. Dép., 236 E HH2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*, fol. 99 recto.

⁴⁸⁵ De stoelen waarop de tapisserieën zijn gemonteerd, worden in de veilingcatalogus eveneens gedateerd omstreeks 1786. Ze zijn verwant met de stoelen die in 1786 door Boulard werden geleverd voor de eetkamer van Lodewijk XVI in Versailles. De geveilde stoelen dragen het slagmerk JANSEN. Zie catalogus van de veiling, pagina 138, nr. 139. In zoverre er op de afbeeldingen in de catalogus kon worden afgegaan, lijkt de opmaak en de polychromie van de stoelen origineel.

⁴⁸⁶ Guéret, Arch. Dép., 236 E HH2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*, fol. 100 recto.

⁴⁸⁷ Guéret, Arch. Dép., 236 E HH2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*, fol. 16 recto.

⁴⁸⁸ In het contract werd overeengekomen dat Boulegon 4 livres per armstoelbekleding zou worden betaald. Guéret, Arch. Dép., 236 E HH2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*, fol. 105 verso.

⁴⁸⁹ Goubert betaalde voor de zitbankbekleding 50 livres. Guéret, Arch. Dép., 236 E HH2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*, fol. 17 verso.

⁴⁹⁰ Inventarisnummer Tap 130. De bekleding draagt nagelsporen en was dus vooraleer hij omstreeks het midden van de negentiende eeuw in de Bowes-collectie terecht kwam gedurende een zekere tijd op een stoel gemonteerd.

anemonen bevestigd aan een rozenkroon. De achtergrond is in witte wol. In het boeket en in de vaas werd een weinig zijde verwerkt.⁴⁹¹ De voorstelling bezit niet de verfijning van de Beauvais lofwerkpatronen van Huet. In diens patronen was er tevens een grotere rol weggelegd voor het lofwerk. De basismotieven zijn wel dezelfde. Een antieke vaas met bloemen werd als hoofdmotief gebruikt, gedragen en omringd door lofwerk. De voorstelling op de Bowes-bekleding herinnert aan het oeuvre van Salembier maar het is er niet rechtstreeks op geënt. Het lofwerk bij Salembier is veel soepeler en voller. Wellicht werd er voor de lofwerkpatronen in Aubusson geput uit het oeuvre van Ranson, meerbepaald zijn prentenbundels. De strakke lijnvoering van het lofwerk, de manier waarop de bladknoppen werden uitgewerkt, de anemonenguirlandes en de rozenkroon kunnen in prenten van Ranson worden teruggevonden. Of Ranson effectief patronen met lofwerk voor de manufactuur van Aubusson schilderde, is vooralsnog niet bekend.

Van patronen die goed in de markt lagen, werden vereenvoudigde versies gemaakt die dienden voor het weven van tapisserieën die tegen lagere prijzen dan het origineel aan de cliëntèle konden worden aangeboden. Het waren onder meer de kleine zelfstandige wevers, die niet over voldoende kapitaalreserves beschikten om dure grondstoffen aan te kopen, die vereenvoudigde kopieën van populaire meubelpatronen weefden. Net zoals de wandtapijten dienden de tapisserieën die naar de officiële meubelpatronen van de manufactuur werden geweven, aan bepaalde kwaliteitseisen te voldoen. Indien onregelmatigheden werden vastgesteld bij het weven, werden de betreffende meubeltapisserieën in beslag genomen (cf. supra). Maar ook grotere weverondernemers namen goedkopere producten in hun aanbod op. Deze vereenvoudigde versies werden wellicht zowel gemaakt van patronen die in opdracht van de kapitaalkrachtige weverondernemers werden geschilderd, als van de officiële patronen die de manufactuur toebehoorden. Voor de aanmaak van deze patronen werd beroep gedaan op anonieme lokale patroonschilders, bijvoorbeeld de afgestudeerden van de plaatselijke tekenschool. Sommige werden misschien gemaakt door de wevers zelf. In de omvangrijke collectie meubeltapisserieën van *The Bowes Museum* is er een aantal bekledingen met bloemvoorstellingen die naar zulke afgeleide patronen werden gemaakt (afb. 167).⁴⁹²

Patronen met dieren en met fabels

Meubeltapisserieën met dier- en fabelvoorstellingen werden in de Marche geweven doorheen de hele tweede helft van de achttiende eeuw. De *alentours* evolueerden met de tijd en werden aangepast aan de heersende modetendensen. In deze boorden konden dezelfde ontwikkelingen worden vastgesteld als in die voor de bloempatronen. In zijn verslag van 1750 pleitte inspecteur De Châteaufavier voor een nieuwe benadering van de fabelpatronen die volgens hem tot dan toe te overladen waren geweest. Bovendien achtte hij het raadzaam om ze aan te vullen met patronen waarop slechts één of hoogstens twee dieren werden voorgesteld, bij voorkeur vogels die opvielen door een prachtig verenkleed.⁴⁹³ Om de problemen met de fabelpatronen op te lossen werd hulp gezocht bij de manufactuur van Beauvais. De fabelpatronen van Jean-Baptiste Oudry hadden in Aubusson ongetwijfeld grote indruk gemaakt. In de loop van 1754 werd contact gelegd met André-Charlemagne Charron. Die was bereid om twee zitbankpatronen af te staan. Het patroon dat hij aan

⁴⁹¹ Een ameublement, bestaande uit acht armstoelen en een zitbank, met verwante lofwerkpatronen werd op 26-27 mei 1930 geveild in de galerie Georges Petit te Parijs. Opnieuw vormt een metalen vaas op neerwaartse lofwerkkrullen het centrale motief op de rugbekleding. Een acanthusknop zit ditmaal niet tussen, maar onder de krullen. Aan het lofwerk is een guirlande van anemonen opgehangen. Een zelfde guirlande loopt langsheen het lofwerk dat de vaas omgeeft. Bovenaan zit een rozenkroon. De fond is wit, de *contrefond* bruin. Een vaas op een sokkel met ditmaal opwaarts gekruld lofwerk vormt het hoofdmotief van de zitting. Aan de krullen is een guirlande van rozen en anemonen opgehangen. Anemonenguirlandes lopen ook rondom het lofwerk dat de vaas omkadert. De zitbankbekleding heeft hetzelfde compositieschema als de armstoelbekledingen, enkel de boeketten in de vazen zijn groter, de bloementwijgen vullen het hele rug- en zitvlak.

⁴⁹² Een ervan is geïnspireerd op het patroon met het gestrikte boeket omkaderd door bloementwijgen waarvoor een okergeel lint is gewonden. Het boeket is weergegeven tegen een ivoorkeurige achtergrond, de *contrefond* is nachtblauw. De weergave en het weven van de bloemen en de strikken is rudimentair, en voor de inslagen is bijna uitsluitend wol gebruikt. Inventarisnummer Tap 97.

⁴⁹³ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson*, gedateerd 20 februari 1750.

de manufactuur van Aubusson verkocht is mogelijk gekend. In 1998 werden bij Sotheby's in New York uit de *Hailes*-collectie twee armstoelen geveild waarvan de tapisserie bekledingen heel uitzonderlijk de naam droegen van de uit Aubusson afkomstige weverondernemer en handelaar Pierre Mage.⁴⁹⁴ De voorstelling toont dieren in een overdadige *alentours* van bloemen en bandwerk.⁴⁹⁵ De *alentours* was dezelfde als in de zitbank die hierboven aan Beauvais werd toegeschreven met fabelvoorstellingen naar patronen van Oudry, en die op 24 november 1936 werd verkocht in de galerie Charpentier te Parijs (cf. supra). De tapisserieën van de twee armstoelen werden geweven omstreeks 1755-1760. Niet een fabel maar slechts één dier vulde het middendeel van de ruggen. *The Bowes Museum* in Barnard Castle bewaart een tapisserie meubelbekleding met dezelfde centrale voorstelling als op één van de beide armstoelruggen van de *Hailes*-set. Een reiger buigt zijn kop naar de grond, de vleugels opengesperd. De *alentours* in de *Bowes*-bekleding is verwant, maar niet identiek. Hij is eenvoudiger. Bloemen slingeren rond bandwerk en acanthus (afb. 168).⁴⁹⁶ Enkel de weverondernemers die tapisserieën weefden in *étain*, en bijgevolg beschikten over de beste wevers, mochten de oorspronkelijke Beauvais patronen weven.

Voor fabelvoorstellingen werd teruggegrepen naar geïllustreerde fabelboeken, al kan niet worden uitgesloten dat sommige werden ontworpen door lokale patroonschilders. Waarschijnlijk waren in de Marche omstreeks 1750 reeds enige fabelpatronen van Oudry bekend, maar de kans dat er reeds tapisserieën naar kopieën van deze patronen werden geweven lijkt bijzonder klein. De wens van De Châteaufavier uit 1750 om de fabelpatronen te vernieuwen, en de aankomst van de eerste Beauvais zitbankpatronen met dieren in 1754, kunnen er op wijzen dat de geprezen patronen van Oudry voordien nog niet in de Marche werden geweven. Omstreeks 1750 zochten de patroonschilders onder meer inspiratie in het fabelboek *Warachtighe Fabulen*, geïllustreerd door Marcus Gheeraerts, en de fabelboeken van La Fontaine met illustraties van François Chauveau (cf. supra).

Op 18 april 1932 werden bij de Duitse galerie Helbing twee armstoelen geveild met Aubusson tapisserieën met fabelvoorstellingen (afb. 169). Ze dateerden van omstreeks 1750-1760.⁴⁹⁷ De dierfabels op de armstoelruggen worden geflankeerd door een groot acanthusblad dat bovenaan een kleine pergolaconstructie ondersteunt, waaraan een bloemenguirlande is opgehangen. Onderaan bestaat de *alentours* uit een centraal palmet met acanthus en enkele bloemen. De boord van de zitting heeft eveneens een palmet vooraan, acanthus en bloemen, maar er is geen pergola. De *alentours* is geïnspireerd op de boorden die enige jaren voordien in de manufacturen van de Gobelins en Beauvais werden gebruikt. Het zijn eenvoudige boorden die, net zoals de centrale voorstellingen, waarschijnlijk door een lokale patroonschilder waren ontworpen. De compositie van de fabel *De Vleermuis, de Struik en de Eend*, afgebeeld op één van beide armstoelruggen had niets gemeen met Oudry's illustratie van de fabel in de La Fontaine uitgave van 1755-ca.1759.⁴⁹⁸ De voorstelling van de fabel op de andere rug, *De Dog en het Schaap*, gaat echter letterlijk terug op de illustratie in de *Warachtighe Fabulen* van Marcus Gheeraerts (afb. 170).⁴⁹⁹

Het fabelboek van Gheeraerts bleek nog altijd een belangrijke bron voor de patroonschilders van de Marche. Zo werden op 19 december 1953 bij Drouot zes armstoelen geveild met fabelpatronen, waarvan enkele naar Gheeraerts. Eén van de afgebeelde bekledingen in de veilingcatalogus toont La Fontaines fabel *De Leeuw en de Rat* (boek II, nr. 11). De compositie ging duidelijk terug op de illustratie van *De Leeu ende Museken* uit de *Warachtighe Fabulen*.⁵⁰⁰ De *alentours*

⁴⁹⁴ De armstoelen bevonden zich sinds 1766 in *Newhailes*, de residentie van Lord Hailes in Midlothian. Lord Hailes kocht deze stoelen van zijn oom, James St. Clair. ANONIEM 2000, p. 54. Met dank aan Eloy Koldewij die mij een kopie van het artikel in *Country Life* bezorgde.

⁴⁹⁵ De armstoel is afgebeeld in *Country Life*, nr. 6 (2000), fig. 9, p. 55.

⁴⁹⁶ De bekleding in *The Bowes Museum* draagt het inventarisnummer Tap 84.

⁴⁹⁷ De voorgestelde fabels zijn: *De Vleermuis, de Struik en de Eend* (La Fontaines boek XII, nr. 2), en *De Vos en de Ooievaar* (boek I, nr. 18), voor de eerste armstoel; en *De Doghe ende t'Schaep*, en mogelijk *Den Vos t'Hase Vleesch prijsende*, ontleend aan de *Warachtighe Fabulen* van Marcus Gheeraerts voor de tweede armstoel.

⁴⁹⁸ Bovendien werd er vooralsnog evenmin een voorbeeld teruggevonden van deze fabel in Beauvais tapisserieën naar patronen van Oudry.

⁴⁹⁹ De fabelvoorstellingen op de armstoelzittingen zijn niet leesbaar op de afbeelding in de veilingcatalogus.

⁵⁰⁰ De leeuw is iets minder agressief voorgesteld. Op de tapisserie staat hij met beide achterpoten en één voorpoot op de grond, terwijl hij in Gheeraerts' illustratie beide voorpoten opheft. De opgeheven staart van de leeuw, de positie van de rat

van deze tapisserieën bestaat uit acanthus en bloemen, met centraal een palmet. De bekledingen kunnen eveneens gedateerd worden omstreeks 1750-1760. Een andere fabel waarvan de compositie teruggaat op een illustratie uit de *Warachtighe Fabulen* werd aangetroffen op een zitbank die samen met zes armstoelen werd geveild op 21 en 22 mei 1908 bij Drouot. In het midden van de zitbankrug bevindt zich La Fontaines fabel *De Kikkers die een koning vragen* (boek III, nr. 4), waarvoor Gheeraerts' fabelillustratie voor *Iupiter ende Pudē* als inspiratiebron diende.⁵⁰¹ De fabelpatronen, geïnspireerd op de prenten van Gheeraerts, bleven nog geruime tijd in gebruik. *The Bowes Museum* bezit een armstoelzitting met de fabel *Den Leeu ende T'peert* uit de *Warachtighe Fabulen*, die dateert van omstreeks 1760-1770. De compositie gaat letterlijk terug op Gheeraerts' illustratie (afbn. 171 en 172). De fabel is omkaderd door een rijke *alentours* met goudkleurig bandwerk en acanthus waarrond zich bloementwijgen slingeren. Onder in de *alentours* zijn grote bloemen gebruikt, zoals rozen, pioenen en een papaverbloem. Boven zijn er uitsluitend kleine bloemen zoals anemonen.⁵⁰²

Het *Metropolitan Museum* in New York bewaart enkele meubeltapisserieën, waarvan de patronen gebaseerd zijn op fabelillustraties van François Chauveau. Het volledige ameublement bestaat uit negen armstoelen en een zitbank.⁵⁰³ De composities van *De Wolf en de Ooievaar* (boek III, nr. 9), en *De Adelaar en de Mestkever* (boek II, nr. 8), bijvoorbeeld, zijn identiek met Chauveaus illustraties voor deze La Fontaine fabels (afbn. 173 en 174). De houding van de adelaar en de positie van de kever werden letterlijk overgenomen. Dit geldt ook voor de houding van de wolf en de ooievaar. Het enige verschil is de gestrekte rechterpoot van de wolf, die in de gravure is opgetrokken. Zo goed als identiek met de gravures van Chauveau zijn ook de composities voor *De Leeuw en het Vliegje* (boek II, nr. 9) en *De Vos en de Bok* (boek III, nr. 5). Op de meubeltapisserie staat de leeuw recht, terwijl hij in de gravure ligt, maar de houding van zijn staart, de kop met opengesperde muil, en de opgeheven linker voorpoot zijn dezelfde. En de vos die met zijn voorpoten op de putrand staat, en de bok die er enkel met zijn kop boven uitsteekt, zijn letterlijk bij Chauveau terug te vinden. Enkel het pittoreske putermertje is een persoonlijke toevoeging van de patroonschilder. De *alentours* bestaat uit fijn bandwerk, waarrond zich bloemen slingeren tegen een blauwe achtergrond. De tapisserieën dateren van circa 1765-1775.

Wie deze fabel- en dierpatronen schilderde, is niet bekend. Namen van kunstenaars die zulke patronen voor de manufacturen van de Marche vervaardigden, gaven de geraadpleegde archivalische bronnen voornamelijk niet prijs. Evenmin is het duidelijk of deze patronen de manufactuur toebehoorden, of persoonlijk bezit waren van de weverondernemers. Ongetwijfeld kwamen beide situaties voor. De kwaliteit van de fabelvoorstellingen op eerder genoemde bekledingen, was goed. Ook de *alentours* waren evenwichtig samengesteld en verraadden een geoefend oog voor compositie. Een aantal van hen werd wellicht door plaatselijke schilders gemaakt, maar andere werden aangekocht bij kunstenaars in Parijs. Omstreeks 1740 verbleven een zekere Mangajot en Jean Nouël een bepaalde tijd in Parijs. Nouël was behalve de officiële *assortisseur* ook weverondernemer (cf. supra). Tijdens hun verblijf lieten beiden ontwerpen en patronen vervaardigen. Volgens een latere brief van Nouël, gedateerd 4 september 1758 en gericht aan een ambtenaar van het Departement van Binnenlandse Zaken, was Mangajot bijna twee jaar in de hoofdstad en liet hij patronen schilderen voor zitbanken, armstoelen en haardschermen *par d'habilles peintres*. Ook Nouël liet patronen vervaardigen. Gedurende één jaar werkten vier kunstenaars voor hem aan dezelfde patronen, elk in zijn eigen genre. Twee bleken gespecialiseerd in dieren, één in landschappen en één in bloemen.

en het motief van de boomstronk waaraan het net is vastgemaakt waarin de leeuw is verstrikt, zijn echter identiek met de boekillustratie.

⁵⁰¹ De reiger met de kikker in zijn bek, en met gekruiste poten is identiek met Gheeraerts' illustratie. Net als in de gravure staat de reiger aan de oever bij een rietplant. Op het achterplan is een gebouwtje zichtbaar. François Chauveau gebruikte deze gravure eveneens voor zijn illustratie van de fabel met de kikkers, maar hij wijzigde de houding van de reiger lichtjes. De reiger staat daar niet langer met de poten gekruist, en de rietplant rechts van de reiger is verdwenen. Het gebouwtje op het achterplan is evenwel behouden. De centrale fabelscène op de zitbankrug wordt langs beide zijden geflankeerd door een vogel op een tak. De vogel rechts is identiek met één van de vogels op een armstoel in een set met diervoorstellingen uit circa 1755 die op 17 mei 1926 bij Georges Petit in Parijs te koop werd aangeboden (cf. infra). De *alentours* bestaat uit fijn bandwerk waarrond en waartussen zich bloemen slingeren, voornamelijk rozen, papavers en anemonen. De tapisserieën werden wellicht omstreeks 1755-1760 geweven.

⁵⁰² Inventarisnummer Tap 109.

⁵⁰³ Inventarisnummers 48.187.711 tot 720. Zie STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 100, pp. 626-632.

Namen gaf Nouël spijtig genoeg niet. Tijdens zijn verblijf bezocht hij ook regelmatig de Gobelins.⁵⁰⁴ Hij werd er geïntroduceerd door Meissonnier die Nouël voorstelde aan Oudry en Boucher. Beide kunstenaars gaven de *assortisseur* nuttige tips, onder meer omtrent de opbouw van de tapisseriepatronen, de onderlinge verhouding van de gebruikte motieven, de licht- en schaduwwerking en de perspectief.⁵⁰⁵

Of er uiteindelijk vanuit de centrale overheid, fabelpatronen naar Aubusson werden gestuurd, zoals De Châteaufavier in zijn brief van 4 mei 1759 aan de *Contrôle général* vroeg, is niet bekend (cf. supra).

Hoewel de eerste patronen met diervoorstellingen naar Oudry reeds in 1754 in Aubusson toekwamen, werden de patronen die op het oeuvre van deze kunstenaar waren geïnspireerd, pas vaker in de Marche geweven vanaf de jaren 1760. Dit betekende echter niet dat de andere fabelpatronen niet langer gebruikt werden.

Op 29 mei 1933 werd er in de galerie Jean Charpentier te Parijs een zitbank geveild uit de collectie van André Vincent met op de rug de voorstelling van La Fontaines fabel *Het Hert en de Wijnstok* (boek V, nr. 15). De compositie is verwant, maar niet identiek met Oudry's illustratie in de uitgave van 1755-ca. 1759 (afb. 175 en 176). Het hert ligt neer en wordt langs alle kanten belaagd door jachthonden. Het tafereel is omkaderd door een weelderige boord van goudkleurige rocailles en acanthus, en bloemenguirlandes op een roodbruine achtergrond. Een armstoelzitting met een identieke *alentours* bevindt zich in *The Bowes Museum* (afb. 177).⁵⁰⁶ De boord vertoont gelijkenissen met die van een andere bekleding in *The Bowes Museum*, namelijk met *De Leeu ende 't peert* (cf. supra) wat toelaat om de tapisserieën van de zitbank bij Charpentier en de Bowes-bekleding te dateren omstreeks 1760-1770.

The Bowes Museum bezit ook een armstoelbekleding met als voorstelling op de rug La Fontaines fabel *De Schildpad en de Twee Eenden* (boek X, nr. 2).⁵⁰⁷ Voor de compositie van de fabel greep de patroonschilder wel terug naar de illustratie van Oudry voor de uitgave van 1755-ca. 1759 (afb. 178). In het midden vliegen twee eenden met in hun snavel een stok waaraan de schildpad zich met haar bek vasthoudt. De opbouw van het landschap in Oudry's illustratie, met vooraan een schaars begroeide oever, een waterpartij, en een heuvelend landschap met enkele bomen en gebouwen, werd overgenomen in het tapisseriepatroon. De *alentours* bestaat uit geelbruin bandwerk omwonden met uitsluitend rozentakken. De elegante boord is weergegeven tegen een hemelsblauwe tot koningsblauwe achtergrond. Twee armstoelen met fabelfoorstellingen en een identieke *alentours* werden op 30 mei 1997 geveild bij Sotheby's in Londen.⁵⁰⁸ De bekledingen in *The Bowes Museum* en bij Sotheby's werden hoogstwaarschijnlijk geweven in de jaren 1770.

Terwijl de fabelpatronen in de manufactuur van Beauvais alle belang verloren tijdens het laatste kwart van de achttiende eeuw (cf. supra), bleven de ateliers in de Marche meubeltapisserieën met fabels weven. Ook in de laatste decennia van de achttiende eeuw vervaardigden de manufacturen onder meer tapisserieën naar patronen waarvan de composities rechtstreeks aan het oeuvre van

⁵⁰⁴ Volgens Nouël was Oudry tijdens zijn bezoek bezig met het schilderen van de patronen voor de serie met de *Chasses nouvelles*. Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1458B, *Com. Ind., Man. Aub. Fel.*, brief van Jean Nouël, gedateerd 4 september 1758. Oudry kreeg hiervoor de officiële opdracht in 1733. Het laatste patroon schilderde Oudry in 1746. OPPERMAN 1977, dl. I, pp. 88-89. Pascal-François Bertrand dateerde het bezoek van Nouël omstreeks 1732. BERTRAND & CHEVALIER 1988, p. 160. Bouchers eerste tapisseriepatronen dateerden echter uit 1736, en waren bestemd voor de manufactuur van Beauvais. Pas in 1749 schilderde hij de eerste patronen voor de Gobelins (cf. supra). Het verblijf van Nouël dient dan ook eerder in de periode 1740-1745 gesitueerd te worden.

⁵⁰⁵ Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1458B, *Com. Ind., Man. Aub. Fel.*, brief van Jean Nouël, gedateerd 4 september 1758.

⁵⁰⁶ Inventarisnummer Tap 83. De voorgestelde fabel kan mogelijk geïdentificeerd worden als *De Catte en 't Hane-kiecken* uit de *Warachtighe Fabulen*. De houding van de kat is identiek met die van Gheeraerts' illustratie. De vogel is nogal klein, waardoor er twijfel rijst omtrent de identificatie van de fabel. Een fabel met enkel een vogel en een kat in de hoofdrol is niet terug te vinden bij La Fontaine.

⁵⁰⁷ Inventarisnummer Tap 93A.

⁵⁰⁸ Een van de beide armstoelen toonde op de rug *De Wolf en de Ooievaar*, teruggaand op de illustratie van Gheeraerts. De andere armstoel stelde mogelijk de fabel *De Havik en de Nachtegaal* voor (boek IX, nr. 18). In tegenstelling tot de illustratie van Oudry in de uitgaven van 1755-ca. 1759, waar de havik de nachtegaal tussen zijn klauwen geklemd houdt, zit in deze voorstelling de nachtegaal hier op een tuinoornament, met naast hem de havik op een boompje. Het tuinoornament is echter identiek met hetgeen Oudry gebruikte in het tapisseriepatroon dat hij voor de Gobelins schilderde met *De Haan en de Parel* (cf. supra).

Jean-Baptiste Oudry werden ontleend. Een voorbeeld is een armstoelzitting, geweven omstreeks 1785-1795 in het bezit van *The Bowes Museum* (afb. 179).⁵⁰⁹ De voorstelling is weergegeven in een boord van laurierbladeren, een motief dat in de manufactuur van Beauvais in de jaren 1780 door Jean-Baptiste Huet werd geïntroduceerd. Rond en aan de lauriertakken zijn bloemenguirlandes opgehangen. De zitting toonde La Fontaines fabel *De Wolf die herder werd* (boek III, nr. 3). Voor het patroon werd teruggegrepen naar de Oudry's illustratie in de uitgaven van 1755-ca.1759 (afb. 180).

Vanaf omstreeks 1775-1780 werd er een nieuwe reeks hoogkwalitatieve fabelvoorstellingen geweven, die verschilde met degene die tot dan toe in de manufactuur van Aubusson voorkwamen. Ze gingen deels op het oeuvre van Oudry terug, maar waren ook deels compositorisch innovatief. Voor sommige fabels trachtte de patroonschilder een eigen invulling te geven door zowel de dieren als hun onderlinge verhouding op een andere manier te benaderen dan voorheen. Kenmerkend voor deze voorstellingen is de aandacht voor de detail- en stofweergave. Bekledingen voor een zitbank, twee armstoelruggen en drie -zittingen naar deze nieuwe patronen worden bewaard in *The Bowes Museum*. Voorstellingen met vogels zijn voorbehouden voor de ruggen, landdieren vullen de zittingen. De zitbankzitting toont La Fontaines fabel *De Vaars, de Geit en het Schaap in gezelschap met de Leeuw* (boek I, nr. 6)(afb. 181).⁵¹⁰ De fabel *De Ekster getooid met pauwenveren* (boek IV, nr. 9), op één van armstoelruggen, toont een pauw met opengesperde vleugels die herinnert aan een pauw in Oudry's prent voor de uitgaven van de fabels uit 1755-ca.1759 (afbn. 182 en 183). Alle fabels zijn weergegeven in goudkleurige ovale medaillons, opgehangen aan blauwe strikken. Op de zittingen en de ruggen worden de medaillons omkaderd door bloemenguirlandes waarrond in krullende blauwe linten slingeren die op geregelde plaatsen strikken vormen. Op de medaillons van de ruggen liggen bijkomend bloemenguirlandes. Op de zittingen zijn onderaan de medaillons, twee elkaar kruisende en gestrikte bloementwijgen aangebracht. De medaillons en de guirlandes zijn geplaatst tegen een geruite ivoorkleurige achtergrond, met rozetten in de ruiten. Zowel de *alentours* als de centrale voorstellingen zijn van hoge kwaliteit. Deze bekledingen behoren tot de kostbaarste categorie meubeltapisserieën die in Aubusson werden geweven. Mogelijk werd de *alentours* ontworpen door Pierre Ranson, waarvan is geweten dat in de manufacturen van Aubusson omstreeks 1775-1780 een *alentours* met medaillons werd gebruikt, gebaseerd op zijn ontwerpen (cf. supra). De kunstenaar die de fabelpatronen vervaardigde, is niet bekend, maar hij was bedreven in het schilderen van dieren. Mogelijk werden deze fabelpatronen gemaakt in opdracht van de weverondernemers Dessarteaux en De Menou. In 1777 werden bij Goubert twee wandtapijten in *étain supérieure* binnengebracht met fabels. De patronen hiervoor behoorden toe aan beide ondernemers.⁵¹¹ Een hoogkwalitatief wandtapijt met centraal dezelfde fabelvoorstelling en verwante *alentours* als op de Bowes-zitbankzitting werd op 4 juni 1923 geveild in de galerie Georges Petit te Parijs. Een set meubelbekledingen die duidelijk terugging op dezelfde patronen werd op 9 december 1909 bij Drouot te koop aangeboden. De rug van de zitbankbekleding toont de fabel *De Ekster getooid met pauwenveren*. De pauw rechts is identiek met de pauw op de armstoelrug in *The Bowes Museum*. Het gevoel voor stofweergave, onder meer in het verenkleed en de vacht van de dieren is eveneens

⁵⁰⁹ Inventarisnummer Tap 94D.

⁵¹⁰ In het midden van het tafereel ligt het gedode hert. De leeuw die achter het hert zit, houdt beide voorpoten op de romp van het dier. Links van het hert staat de vaars, rechts het schaap en de geit. Het schaap en de geit staan met hun lichaam van de leeuw weggekeerd, en draaien hun kop naar hem. Op de zitbankrug wordt een fabel afgebeeld met in het midden een papegaai, gezeten op een kleine boom, die langs alle kanten wordt bekeken door andere vogels. De herkomst van deze fabel is vooralsnog niet bekend. De fabels op de armstoelruggen zijn: *De Haan en de Parel*, en *De Ekster getooid met pauwenveren*. De haan staat samen met twee kleine hennen bij een stroschoof en een gevogeltemand. De ekster zit met opengespreide vleugels op de grond, met rond haar enkele pauwenveren. Een pauw met een prachtige staart zit links van de ekster onderaan op een boomstronk. De fabels op de zittingen zijn minder makkelijk identificeerbaar. Met het nodige voorbehoud zouden het kunnen zijn: *Het Zwijn, de Geit en het Schaap* (boek VIII, nr. 12), *De twee geiten* (boek XII, nr. 4), en een fabel met een leeuw en een vos of wolf, die blijkbaar niet aan de boeken van La Fontaine werd ontleend. Omwille van de wat eigenzinnige composities van de patroonschilder zijn de fabels moeilijk te herkennen. In de voorstelling van de fabel met het zwijn bijvoorbeeld, is dit dier slechts ten dele zichtbaar op het achterplan, vastgemaakt aan een muur, terwijl het schaap en de geit los lopen. Dat het zwijn is vastgemaakt, verwijst misschien naar diens niet te ontlopen lot dat hem voorbestemd voor de slachtbank. Voor de fabel met de twee geiten, zijn gewoonweg twee geiten op pad voorgesteld, en niet de gebruikelijke confrontatie op de brug waarbij beide in het water belanden. De tapisserieën dragen de inventarisnummers Tap 73A - F.

⁵¹¹ Guéret, *Arch. Dép.*, 236 E dépôt HH 2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*.

dezelfde. Een armstoelzitting toont de fabel *De Aap en de Kat* (boek IX, nr. 17). Deze voorstelling gaat letterlijk terug op het oeuvre van Oudry, namelijk de fabelillustratie voor de uitgave van 1755-ca. 1759. Dit geldt ook voor de zitbankzitting met een scène uit de *Metamorfosen* van Ovidius, namelijk *Cadmus veranderd in een slang*. Hiervoor werd letterlijk teruggegrepen naar een wandtapijtpatroon van Jean-Baptiste Oudry dat ook in Aubusson werd geweven, onder meer bij weverondernemer Picqueaux (afbn. 184 en 185).⁵¹² De praktijk om voor meubeltapisserieën delen van een voorstelling uit een wandtapijt te verkleinen was vrij courant in de Marche (cf. infra). De *alentours* van de bekledingen bestaat uit gestileerde acanthus en draperieën. Deze tapisserieën dateren van omstreeks 1790.

Tenslotte werden in de tweede helft van de achttiende eeuw in Aubusson ook meubeltapisserieën met fabels vervaardigd met mensen in de hoofdrol of een belangrijke bijrol (afb. 186).⁵¹³

De *alentours* met draperieën die zijn intrede deed in Aubusson omstreeks 1783 werd dus ook met fabelvoorstellingen gecombineerd. Deze *alentours* zou in de negentiende eeuw bijzonder populair worden. Het is niet steeds eenvoudig om achttiende-eeuwse van negentiende-eeuwse meubeltapisserieën met draperieën te onderscheiden. Doorgaans kenmerken de achttiende-eeuwse tapisserieën zich door de grote aandacht die er werd besteed aan de licht- en donkerwerking in de draperieën, door de verzorgde plooienvol, en door de variatie in schaduwwerking in de franjes, koorden en kwasten. Bijvoorbeeld is er een kleurverschil in de voering van het linkse en rechte afhangende deel van het gordijn. Naargelang de lichtinval kleurt deze licht of donker. Ook de *choux*, de bijeengebonden delen van de gordijnen, werden in de achttiende-eeuwse *alentours* met veel gevoel voor detail en dieptewerking uitgevoerd. De draperieën in de *alentours* van de bekledingen met fabels die op 9 december 1909 bij Drouot werden geveild, tonen deze kenmerken.

The Bowes Museum bezit tevens een armstoelzitting met een fabelvoorstelling en een *alentours* met draperieën van omstreeks 1785-1800. De fabel is *De Kraai die de Arend wilde nadoen* (boek II, nr. 16). De kraai zit met opengesperde vleugels op de rug van een schaap.⁵¹⁴ Bovenaan en aan de zijkanten is het tafereel omgeven door aaneengeschakelde gestileerde acanthusknoppen waarrond fijne slingers van anemonen zijn gewonden. Onderaan is een rozerode draperie bevestigd met goudkleurige franjes en kwasten. Tegen de draperie hangt een guirlande met rozen en anemonen. De achtergrond is in mosgroen. Een bekleding voor een zitbankzitting met een *alentours* van draperieën en palmtakken met een voorstelling van La Fontaines fabel *De Ezel gekleed in de leeuwenhuid*, werd in 1788 binnengebracht bij de weverondernemer Goubert.⁵¹⁵

Net zoals dit gebeurde bij succesvolle bloempatronen, werden fabelpatronen in goedkopere versies nageweven. De fabelvoorstellingen werden vereenvoudigd door nevenmotieven weg te laten, de uitvoering van de dieren was minder verzorgd, de *alentours* was minder rijk, en er werd bespaard in de grondstoffen.⁵¹⁶ Een mooi voorbeeld van een goedkopere uitvoering van een fabelpatroon in een *alentours* met een medaillon en bloemenguirlandes, wordt bewaard in *The Bowes Museum*. In het medaillon, opgehangen aan een kwast, werd de fabel met *De Vos en de Bok* afgebeeld (afb. 187). De fabelvoorstelling werd geweven naar hetzelfde patroon als de bekleding met hetzelfde onderwerp in

⁵¹² Zie BERTRAND & CHEVALIER 1988, p. 155.

⁵¹³ Op 17 december 1938 werden er in de galerie Charpentier te Parijs zes armstoelen en een zitbank verkocht met tapisserieën met fabelvoorstellingen op de ruggen en de zittingen, geweven in de Marche omstreeks 1760-1770. Twee armstoelen en de zitbank werden afgebeeld in de veilingcatalogus. De ene armstoel had als onderwerp *De Houthakker en Mercurius* (boek V, nr. 1). De god Mercurius is makkelijk herkenbaar. Hij draagt antieke kleding en op zijn hoofd heeft hij de typische helm met vleugels. De houthakker bevindt zich rechts van hem en gaat lichtjes door de knieën. *De Astroloog die in de put valt* (boek II, nr. 13), is weergegeven op de andere armstoel. De astroloog struikelt over een putrand. In zijn handen houdt hij enkele voorwerpen, wellicht meetinstrumenten. Zijn hoed valt bij zijn struikeling van het hoofd. De fabel met *De Leeuw verslagen door de mens* (boek III, nr. 10), is het onderwerp op de zitbankrug. Hier staan links twee mensen. Een ervan rust op een hark. De andere wijst naar een leeuw die hen passeert. Achter de leeuw is er een gebouw met op de gevel een voorstelling van een man die met zijn handen de muil van een leeuw opentrekt. De *alentours* bestaat uit bandwerk en bloemenslingers. Waarschijnlijk werden de patronen geschilderd door een lokale schilder.

⁵¹⁴ Inventarisnummer Tap I 12.

⁵¹⁵ Guéret, Arch. Dép., 236 E dépôt HH2, *Registre des comptes du Sieur Goubert*, fol. 19 verso.

⁵¹⁶ Vooral in het zijdegaren kon de prijs enorm variëren (cf. supra). De kettingdichtheid hoefde niet per se te verschillen met de meer kostbare meubeltapisserieën. Doorgaans bedroeg de kettingdichtheid in de tweede helft van de achttiende eeuw bij de minder kostbare meubeltapisserieën zes à zeven kettingen per centimeter.

het *Metropolitan Museum* (cf. supra). Omwille van de beperkte beschikbare oppervlakte in het medaillon, diende noodgedwongen een deel van de onderkant van de put te worden weggelaten. Het putemmertje werd echter behouden. Het ovale medaillon is eenvoudig en werd enkel versierd met een parellijst. De uitwerking van de bloemen is sober. De fond is effen wit, de *contrefond* grijswit.⁵¹⁷

Het advies dat De Châteaufavier in zijn verslag van 1750 formuleerde, om meubelpatronen te ontwerpen waarop slechts één of twee dieren werden voorgesteld, werd opgevolgd. Doorheen de ganse tweede helft van de achttiende eeuw werden in de Marche zulke meubeltapisserieën geweven. Bij de galerie Georges Petit in Parijs werd op 17 mei 1926 bijvoorbeeld een ameublement geveild dat wellicht omstreeks 1755-1765 werd geweven. Op de rugbekledingen van de stoelen en armstoelen werd er telkens één vogel voorgesteld in een overdadige *alentours* van papavers, rozen en andere bloemen (afb. 188).⁵¹⁸ Deze *alentours* sloot nog volledig aan bij de oudere patronen met landschapes en papaverboorden (cf. supra).

Niet zelden werden diervoorstellingen met fabelvoorstellingen gecombineerd. Bij de rugbekleding in *The Bowes Museum* met de fabel *De Schildpad en de Twee eenden*, van circa 1770-1775 (cf. supra), hoorde een zitting met de voorstelling van een everzwijn (afb. 189). Het patroon met het everzwijn werd ook gebruikt in een ameublement dat op 1 juni 1923 werd geveild te Parijs in de galerie Georges Petit. Dit ameublement bestaat uit vijf armstoelen en een zitbank. Op elke armstoelrug is één vogel afgebeeld in een landschap, omgeven door een overdadige *alentours* van bloemen, waaronder tulpen, anemonen, pioenen, sneeuwbalbloemen en papavers (afb. 190).⁵¹⁹ De zitbankrug toont meerdere vogels in een zelfde bloemrijke boord. Op de zitting wordt een hert achterna gezeten door honden. Van de twee geïllustreerde armstoelen in de catalogus is er één met op de zitting de fabel *De Kikker die zo groot wil zijn als de Os*. Op de andere zitting is het everzwijn afgebeeld. De tapisserieën werden omstreeks 1770-1780 geweven.⁵²⁰

Voor de diervoorstellingen werden opnieuw dezelfde *alentours* gebruikt als voor die met andere voorstellingen. Medaillons met strikken en guirlandes, al dan niet op een mozaïekgrond, draperieën, bandwerk, lofwerk, ze kwamen alle voor. Net als voor de fabelpatronen is het moeilijk om namen van eventuele patroonschilders te noemen. Concrete aanwijzingen gaven de geraadpleegde archivalische bronnen nog niet. Voor sommige diervoorstellingen werd er inspiratie geput uit het oeuvre van Jean-Baptiste Oudry. Een voorbeeld is een armstoelzitting in *The Bowes Museum*. De voorstelling toont een spaniël die twee eenden opjaagt (afb. 191). Hoewel niet identiek met Oudry's tekening met dit onderwerp uit 1748 (cf. supra), herinneren zowel de houding als de uitvoering van de dieren aan Oudry's oeuvre.⁵²¹ Wie het eigenlijke patroon schilderde is niet bekend. *The Bowes Museum* bezit nog een andere bekleding met een jacht op een luipaard die tevens aan Oudry lijkt te zijn ontleend (afb. 192).⁵²²

Het oeuvre van Oudry, maar wellicht ook dat van Desportes, diende als inspiratiebron voor de diervoorstellingen. De patroonschilders waren vertrouwd met het werk van deze kunstenaars. Schilderijen van Oudry en Desportes sierden de koninklijke kastelen in en rond Parijs, en andere waren aanwezig in tal van privé-collecties waar kunstschilders van de koninklijke academie, en hun leerlingen, in zekere mate toegang toe hadden. De kunstenaars uit de Marche die een opleiding

⁵¹⁷ Het museum bezit nog twee andere zittingen uit dezelfde reeks. Op de ene werd de fabel met *De Vos en de Druiven* afgebeeld, de andere toont een spaniël. De inventarisnummers van de tapisserieën zijn Tap 89 G, H en I.

⁵¹⁸ De centrale voorstellingen op de zittingen waren niet zichtbaar op de afbeeldingen in de veilingcatalogus.

⁵¹⁹ In de veilingcatalogus werden een armstoel met een haan, en een andere met een fazantenhaan afgebeeld.

⁵²⁰ Zes armstoelen met gelijkaardige tapisserieën met vogels op de ruggen en dieren op de zittingen, en dezelfde *alentours*, worden bewaard in het museum Kasteel Huis Doorn, te Doorn. Op één van de armstoelzittingen is opnieuw het everzwijn te zien. Een rugbekleding uit dezelfde reeks met de voorstelling van een struisvogel, en identieke bloemenboord, wordt bewaard in *The Bowes Museum*, inventarisnummer Tap 82. De bekleding in de Bowes-collectie is nog in zeer goede staat en toont behalve de kleurenpracht ook de hoogkwalitatieve weeftechniek. De vogel werd met veel gevoel voor detail uitgevoerd.

⁵²¹ Inventarisnummer Tap 94 E.

⁵²² Inventarisnummer Tap 121 B. Een luipaard met een pijl in zijn bek, die hij uit zijn gewonde dij heeft getrokken, wordt er achtervolgd door twee razende jachthonden. Het tafereel werd weergegeven in een eenvoudig medaillon, versierd met een parellijst, en opgehangen aan een blauwe strik. Rond het medaillon lopen bloemenguirlandes. Onderaan zijn deze guirlandes aan het medaillon bevestigd door middel van koorden met kwasten. De achtergrond is effen ivorkleurig. Deze zitbankzitting werd geweven omstreeks 1775-1795.

genoten in Parijs, kwamen vast met een deel van deze werken in contact. De schilderijen met *Oiseaux rares et singuliers des Indes*, die Desportes in 1742 schilderde voor de *Chambre* van Lodewijk XV in het kasteel van Choisy,⁵²³ en diens patronen voor de Gobelins serie met *Les Nouvelles Indes*, zullen ongetwijfeld een grote aantrekkingskracht hebben uitgeoefend. Onder meer zulke exotische vogels, waaronder gieren, flamingo's, reigers en andere steltlopers, bevolkten ook de meubeltapisserieën in Aubusson, voornamelijk vanaf de jaren 1770. De gier die op één van beide deurstukken voor Choisy te zien is, werd bijvoorbeeld letterlijk overgenomen in een patroon dat werd gebruikt voor één van de armstoelruggen in een ameublement in kasteel Huis Doorn. De fascinatie voor deze exotische dieren werd aangewakkerd door een algemene toenemende interesse in de natuurwetenschappen die zich bijvoorbeeld uitte in de tractaten van George Leclerc, graaf de Buffon. Jacques Barraband, de zoon van een weverondernemer uit Aubusson, die onder meer in de leer ging bij Malaine (cf. supra), zou zich uiteindelijk specialiseren in het schilderen van vogels. Maar het is niet geweten of hij ooit patronen met vogels schilderde voor de manufacturen van de Marche.

Sommige rapporten met dieren voor meubeltapisserieën gingen terug op patronen voor wandtapijten, en waren er een verkleinde versie van.⁵²⁴ Een struisvogel op een bekleding in de *The Bowes Museum* (supra) werd bijvoorbeeld ontleend aan een *Verdure fine* naar Jean-Baptiste Oudry (afb. 193 en 194). En eerder werd reeds gewezen op de zitbankbekleding met de voorstelling van *Cadmus veranderd in een slang*, eveneens naar een wandtapijt gebaseerd op een patroon van Oudry.

Omstreeks 1785-1790 ontstond wellicht een nieuwe reeks patronen met vogels. *The Bowes Museum* bezit één rugbekleding uit deze reeks. Een flamingo en een andere exotische vogel werden er weergegeven tegen een witte achtergrond, en onder een rozerode draperie met goudkleurige franjes en kwasten (afb. 195). Rondom loopt een lijst van acanthusknoppen met aan de buitenkant anemonenguirlandes. Bovenaan werden in de guirlande enkele rozen verwerkt. De *contrefond* is olijfgroen.⁵²⁵ Het was een kostbare bekleding. De betrekkelijk kleine vogels werden met zin voor detail uitgevoerd, en aan de plooiwal en de lichtdonkereffecten van de draperieën werd bijzondere zorg besteed. Een ameublement van vijf armstoelen en een zitbank, geweven naar dezelfde patronen, werd op 24 en 25 maart 1926 bij Drouot geveild.⁵²⁶

Behalve vogels werden er in het laatste kwart van de achttiende eeuw in de manufacturen van de Marche ook nog regelmatig andere inheemse dieren als motief voor meubeltapisserieën gebruikt. Van omstreeks 1785 dateert een bekleding met een bok bij een vijvertje, bewaard in *The Bowes Museum*.⁵²⁷ Het dier werd weergegeven in een medaillon van laurierbladeren, opgehangen aan een gele strik. Langsheen de omtrek loopt gestileerde acanthus waarrond bloementwijgen slingeren op een geruite mozaïekgrond.

Patronen met menselijke figuren: chinoiserieën, allegorieën en pastorales

In de tweede helft van de achttiende eeuw werden in de Marche meerdere meubelreeksen met voorstellingen van menselijke figuren geweven. Een aantal patronen zette de toon, en diende als richtsnoer voor andere. Soms werden de patronen vereenvoudigd, hetzij om economische of weeftechnische redenen. Nu en dan ontstonden variaties, of werden op basis van bestaande patronen nieuwe gecreëerd. Het is niet mogelijk om binnen het kader van dit proefschrift alle patronen even uitvoerig te behandelen. De aandacht gaat uit naar de patronenseries die hun stempel drukten op de

⁵²³ DE LASTIC SAINT-JAL 1961, p. 64. De bovendeurstukken behoren nu tot de collectie van het *Musée de la Chasse* in Parijs.

⁵²⁴ De centrale voorstellingen, zonder de *alentours*, werden in de achttiende eeuw in de Franse tapisserienijverheid rapporten genoemd. Dit begrip houdt dus geen verband met dezelfde term in de textielnijverheid die bij een repetitief patroon slaat op de afmetingen van het te herhalen motief.

⁵²⁵ Inventarisnummer Tap 113.

⁵²⁶ Twee armstoelen en de zitbank zijn in de veilingcatalogus afgebeeld. Op de ene armstoelrug is een kalkoen herkenbaar. De andere vogel kon niet worden geïdentificeerd. Op de tweede armstoelrug is een uil herkenbaar. Het hoofdmotief op de zitbankrug wordt gevormd door twee zwanen in een vijvertje omzoomd met rietkolven. Een roofvogel komt rechts aangevlogen en doet de zwanen opschrikken. De vogelvoorstellingen hebben dezelfde *alentours* als de Bowes-bekleding. De voorstellingen op de zittingen zijn niet zichtbaar.

⁵²⁷ Inventarisnummer Tap 80B.

productie en een baken waren voor andere meubelpatronen. De Gobelins en Beauvais patronen bleven de manufacturen van de Marche inspireren. De invloed van beide manufacturen bereikte de Marche via tal van kanalen. De weverondernemers waren zich terdege bewust van de economische waarde van de Gobelins en Beauvais patronen, geschilderd door gevierde kunstenaars zoals Jean-Baptiste Oudry en François Boucher. Terecht voelden ze aan dat er interesse was vanwege de cliëntèle voor tapisserieën die gebaseerd waren op hun oeuvre. Een enkele keer werd aan Oudry gevraagd om delen van een verdurepatroon te schilderen. En wanneer de mogelijkheid zich aanbood om enkele oude Beauvais patronen aan te kopen, liet de manufactuur deze kans niet onbenut (cf. supra). Niet zelden werden deze patronen aangepast, vereenvoudigd, om de kostprijs te drukken.

Wanneer Jean-Joseph Dumons in 1731 werd benoemd tot officiële patroonschilder van de manufactuur, opende dit op termijn nieuwe perspectieven. In 1743 schilderde hij voor de manufactuur van Beauvais immers de patronen voor *La Tenture chinoise* naar ontwerpen van François Boucher. De aantrekkelijkheid van Bouchers chinoiserieën was ook bij inspecteur De Châteaufavier niet onopgemerkt gebleven. In zijn verslag uit 1750 noteerde hij reeds dat hierin mogelijkheden lagen voor de manufactuur van Aubusson. In Jean-Joseph Dumons zag De Châteaufavier de geknipte persoon om Boucher en diens oeuvre te benaderen (cf. supra). Niet alleen de inspecteur had de esthetische en commerciële waarde van Bouchers chinoiserieën juist ingeschat. Ook de weverondernemer Jean-Pierre Picon de Laubard was zich hiervan bewust en liet omstreeks 1754 op eigen initiatief door Jean-Joseph Dumons een reeks patronen voor een *tenture chinoise* schilderen met assorterende meubelpatronen, gebaseerd op Bouchers ontwerpen voor Beauvais.⁵²⁸ Hij betaalde voor de patronen meer dan 2.000 livres.⁵²⁹ Om hoeveel meubelpatronen het ging, vermeldden de archiefdocumenten evenwel niet. Evenmin is duidelijk of de patronen zowel figuren hadden op de ruggen als op de zittingen. De patronen, besteld en betaald door Picon, behoorden enkel hem toe, en kwamen niet ten goede aan de manufactuur in haar geheel. Ook Mathieu Dessarteaux had patronen met figuren voor acht armstoelen en één zitbank laten schilderen, maar of het eveneens patronen met Chinezen betrof is lang niet zeker. Dessarteaux' patronen dateerden uit 1757, de eerste meubeltapisserieën hiernaar werden geweven in de zomer van dat jaar.⁵³⁰

Omstreeks 1758 besloot de *Contrôle général de finances* uiteindelijk om de manufacturen van de Marche een serie meubelpatronen met figuren toe te sturen. Het initiatief werd door inspecteur De Châteaufavier in dankbaarheid aanvaard. In een brief, gedateerd 1 april 1759, schreef hij dat de wevers op de hoogte waren gebracht dat er zes patronen voor armstoelen en één patroon voor een zitbank zouden worden verzonden. Op 30 april 1759 kwamen de patronen aan in Aubusson. Het waren patronen met chinoiserieën.⁵³¹ Ze droegen onmiddellijk De Châteaufaviers goedkeuring weg. De inspecteur schatte ze hoger in dan degene die Dumons voor Picon had geschilderd, waarvan hij vond dat de figuren te klein en te vlak waren uitgevoerd.⁵³² Wie de patronen schilderde die door de *Contrôle général* werden betaald, werd in de bewaarde briefwisseling spijtig genoeg niet vermeld. Zonder enige beschrijving vanuit de archiefbronnen, en zonder de vermelding van de naam van de patroonschilder, is het vooralsnog onmogelijk om deze te identificeren.

Dumons' wandtapijtpatronen voor Picon konden wel reeds met zekerheid worden toegeschreven. Ze gingen in belangrijke mate terug op Bouchers ontwerpen voor de Beauvais serie *La Tenture chinoise* uit 1743.⁵³³ Voor de assorterende meubeltapisserieën liggen de zaken echter veel moeilijker en blijft de puzzel vooralsnog onopgelost. In publieke en private collecties bevinden zich meerdere Aubusson ameublementen met Chinezen die geïnspireerd zijn op *La Tenture chinoise* of meer algemeen op Bouchers oeuvre. Sommige meubelbekledingen tonen figuren die op een zelfde wijze werden opgevat als de figuren in de wandtapijten van *La Tenture chinoise* zonder er letterlijk op terug te gaan. Bij andere werden de figuren juist wel letterlijk aan de wandtapijten ontleend. Maar er bestaan ook voorstellingen die een meer originele inbreng vertonen, en die niet rechtstreeks aan het oeuvre van Boucher kunnen gekoppeld worden. Op basis van deze onderlinge verschillen kunnen

⁵²⁸ BERTRAND 1985, p. 13 ; en BERTRAND & CHEVALIER 1988, p. 160.

⁵²⁹ Parijs, Arch. Nat., F12 1458B, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van De Châteaufavier, gedateerd 1 april 1759.

⁵³⁰ Parijs, Arch. Nat., F12 1458B, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van De Châteaufavier, gedateerd 3 januari 1758.

⁵³¹ 'J'ai l'honneur de vous accréditer la réception du 30 mois dernier des tableaux chinois pour six fauteuils et un sofa ...'.

Parijs, Arch. Nat., F12 1458B, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van De Châteaufavier, gedateerd 4 mei 1759.

⁵³² Parijs, Arch. Nat., F12 1458B, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van De Châteaufavier, gedateerd 4 mei 1759.

⁵³³ Zie hiervoor BERTRAND & CHEVALIER 1988, pp. 114-115; en BERTRAND 1990.

meerdere series onderscheiden worden. Zekerheid omtrent de oorspronkelijke reeks van Dumons uit 1754 is er nog niet. Vier onderscheiden series van patronen met Chinese figuren worden hieronder toegelicht.

In de *Fine Arts Museums of San Francisco* wordt een ameublement van acht armstoelen bewaard met op de ruggen voorstellingen van Chinezen die aan Dumons worden toegeschreven en die tot een eerste serie kunnen gerekend worden.⁵³⁴ De Chinezen op deze meubelbekledingen werden niet rechtstreeks aan *La Tenture chinoise* ontleend, maar in benadering en uitvoering zijn ze er sterk mee verwant. De figuren op de armstoelruggen in San Francisco kunnen omschreven worden als *De dame met de bloemenmand*, *De slaapster*, *De klokkenspelster*, *De dame met de vogelkooien*, *De visser*, *De paukenspeler*, *De dorpsheer*, en *De theedrinker*.⁵³⁵ De tapisserieën hebben een kettingdichtheid van 8 à 9 kettingen per centimeter, die overeenkomt met de dichtheid van de duurste kwaliteit die in Aubusson in het midden van de achttiende eeuw werd geweven (cf. supra). De uitvoering van de figuren en de *alentours* is bijzonder. De motieven werden zeer detaillistisch, bijna schildertechnisch geweven. De rocailles en de bloemen in de *alentours* zijn zeer plastisch, met uitgesproken contrastwerking, en de plooienvall in de gewaden is minutieus weergegeven (afb. 196). Het geeft aan de tapisserieën een zekere hardheid die niet lijkt te stroken met de atmosferische zachtheid die de achttiende-eeuwse tapisserieën doorgaans kenmerkt. Toch konden deze kenmerken ook in andere achttiende-eeuwse meubeltapisserieën worden teruggevonden.⁵³⁶ De zittingen tonen pastorale taferelen, met telkens twee Europeanen à l'espagnole, in kleurrijke, exotische klederdracht. Andere meubeltapisserieën met dezelfde voorstellingen zijn momenteel niet gekend. Eén van de zittingen gaat letterlijk terug op de gravure van Louis Crépy (ca. 1680-ca. 1746) uit 1727 met *L'Escarpolette*, *De schommel*, van Antoine Watteau (1684-1721). Zowel de kostuums van de figuren als hun houding is identiek. Een andere zitting toont een vrouw en een man die vogeltjes vangen. De vrouw houdt haar schort op, de man zit geknield op de grond. Dezelfde voorstelling met verbloemde erotische ondertoon kan ook in andere Aubusson bekledingen van omstreeks 1750 worden aangetroffen (cf. infra). Het ameublement in de *Fine Arts Museums* was bijzonder kostbaar. Zelfs in de manufacturen van de Gobelins en Beauvais kwam het zeer uitzonderlijk voor dat zowel voor de rug als voor de zitting patronen met figuren werden gebruikt. Doorgaans werden de figuurlijke patronen voorbehouden voor de ruggen van de zitmeubelen, terwijl dier- of fabelvoorstellingen, of bloemencomposities werden aangewend voor de zittingen.

Sommige voorstellingen met Chinezen uit de set in San Francisco werden aangetroffen in andere ameublementen die in de loop van de vorige eeuw werden geveild. *De theedrinker* bijvoorbeeld werd teruggevonden op de rug van een armstoel uit een set van twaalf die op 26 november 1935 te koop werd aangeboden in de galerie Charpentier te Parijs (afb. 197). Beide bekledingen gingen terug op een zelfde basispatroon, maar de bekleding in de galerie Charpentier was minder detaillistisch en bezat wel de zachte atmosferische kwaliteit die doorgaans in achttiende-eeuwse tapisserieën kan worden aangetroffen. De lichtdonkerwerking in het gewaad was er minder uitgesproken. Een andere armstoel van deze set toont een Chinese dame die fluit speelt, *De fluitspelster*. Bij dit ameublement hoorden eveneens twaalf stoelen met voorstellingen van exotische vogels op de rug en de zitting. Ook de armstoelen hebben vogels als motief voor de zittingen. In de *alentours* van de armstoel- en stoelzittingen bevindt zich vooraan een schelp waaruit bandwerk en acanthus ontspringen met daartussen bloemen. Het ameublement kan gedateerd worden omstreeks 1760-1770. *De fluitspelster* werd ook teruggevonden op de rug van een paar armstoelen die in 1980 te koop werden aangeboden bij de kunsthandelaar Hempson in Londen. Op de rug van de tweede

⁵³⁴ Inventarisnummers 1940.72 tot 79. Zie BENNETT 1992, cat.nr. 87, p. 277.

⁵³⁵ Zie bijlage XXVI.

⁵³⁶ In de collectie van *The Bowes Museum* bevindt zich een bekleding voor een zitbankzitting met een jachttafereel met dezelfde kenmerken. Hoewel noch het onderwerp, noch de *alentours* identiek zijn met de chinoiseriebekledingen in San Francisco zijn er grote overeenkomsten in de wijze waarop de motieven werden geweven. De plooienvall in de kostuums van de jagers werd met dezelfde aandacht voor het detail uitgevoerd waarbij als het ware streepeffecten in de kleding werden gecreëerd. De bomen in de achtergrond werden eveneens op een zelfde manier opgevat en geweven. De bloemen, voornamelijk de papavers en de pioenen, werden uitgevoerd in dezelfde harde lichtdonkerstellingen. De specifieke benadering van de motieven en de weeftechniek mag er misschien op wijzen dat deze meubelbekledingen in een zelfde atelier werden vervaardigd. De tapisserieën in San Francisco en Barnard Castle kunnen gedateerd worden omstreeks 1760-1770. De bekleding in *The Bowes Museum* heeft het inventarisnummer Tap 91.

armstoel is een oudere pijprokende heer afgebeeld die rechtstaat bij een rond driepotig tafeltje, *De pijproker*. De *alentours* op de rug is sterk gelijkend met die voor de ruggen van twee armstoelen met Chinezen in de collectie van het museum Smidt van Gelder te Antwerpen, *De versnapering* en *De verpozing*.⁵³⁷ In tegenstelling tot de vorige patronen, tellen de centrale voorstellingen op beide armstoelen drie figuren. De zittingen hebben fabelvoorstellingen. Er is een uitgesproken aandacht voor de plooienvall van de gewaden, maar minder uitgesproken dan in het ameublement van San Francisco. Op een armstoel die op 26 maart 1927 bij Drouot in Parijs werd geveild tenslotte, werd nog een Chinese figuur aangetroffen die bij tot deze reeks behoorde, namelijk *De boogschutter*.⁵³⁸ Het oorspronkelijke zitbankpatroon is niet met zekerheid gekend. Op 14-15 november 1935 werd bij Drouot uit de collectie van Robert Schuhmann een zitbank geveild waarvan de figuren echter nauw aansloten bij de vorige voorstellingen (afb. 198). In het midden zit een geknielde man bij een rechtstaande dame, met rechts van hen een kaalhoofdig kind, en achter hen een houten palissade. Links slaat een kaal knaapje met een hamer tegen een klokje dat aan een boog is bevestigd bovenop een stenen sokkel. Deze voorstelling krijgt de titel *Het verzoek*. Al deze patronen lijken op dezelfde bron terug te gaan, maar het is niet bekend of ze alle tegelijkertijd ontstonden. Stilistisch sluiten de patronen nauw aan bij Dumons wandtapijtserie, maar is het mogelijk dat inspecteur De Châteaufavier deze patronen bestempelde als vlak en de figuren als te klein? De plasticiteit van de gewaden, de dieptewerking in de patronen, en eigenlijk ook de grootte van de figuren lijken dit tegen te spreken.

Er werden in Aubusson ook meubeltapisserieën met Chinese figuren geweven die letterlijk op Dumons' *Tenture chinoise* teruggingen. Deze groep vormt een tweede serie. Een zitbank met de voorstelling van een orkestje, ontleend aan het wandtapijt met *De dans*, werd op 27 mei 1936 bij Drouot te koop aangeboden (afbn. 199 en 200).⁵³⁹ In 1983 bevonden zich in de collectie van de firma Braquenié vier patronen voor meubelbekledingen met Chinezen, in sepia op papier. De patronen zouden achttiende-eeuws zijn. De compositie van drie ervan werd overgenomen uit de wandtapijtserie (afbn. 201 en 202).⁵⁴⁰

Voor een derde serie met Chinezen werd er inspiratie gezocht bij de overige chinoiseriemotieven uit het oeuvre van François Boucher. De gravures van Gabriel Huquier (1695-1772) met *De Vier Elementen*, naar Boucher, dienden bijvoorbeeld als inspiratiebron. Het element *Lucht* werd er voorgesteld door een Chinese dame bij een vogelkooi (afb. 203). Dit motief werd zowel gebruikt in wandtapijten als in meubeltapisserieën. Een wandtapijt met dit motief bevindt zich in het Louvre. Een zitbank met de dame bij de vogelkooi, werd op 20 mei 1910 bij Drouot geveild (afb. 204).⁵⁴¹

Tenslotte bestaat er een vierde serie, waarvan de voorstellingen een grotere eigen inbreng van de patroonschilder verraden, en er geen onmiddellijke band is met Dumons' *Tenture chinoise* of het oeuvre van Boucher. *The Bowes Museum* bezit een armstoel met een tapisserie bekleding waarvan de voorstelling op de rug teruggaat op deze patronenreeks.⁵⁴² Een Oosterse man bespeelt er een snaarinstrument, gezeten op de grond. De *alentours* bestaat uit acanthus en bloemen, op de zitting werd een fabel uitgebeeld (afb. 205).⁵⁴³ Dezelfde figuur werd ook aangetroffen op een andere armstoel die samen met vijf andere in Parijs werd geveild op 5 en 6 juni 1930. De voorstellingen op

⁵³⁷ Inventarisnummers Sm 660-I en 2. In *De versnapering* reikt een jonge vrouw met een mand op de schoot een kind iets aan dat aan haar voeten ligt. Een ander kind staat tegen haar aangeleund. In *De verpozing* zit een jonge vrouw bij een tuinornament. Ze wordt vergezeld van twee kinderen. Bij haar staat een mand en een bezem. De versnapering is afgebeeld in ANTWERPEN 2001, cat.nr. 31, p. 135.

⁵³⁸ Een tweede armstoel die gelijktijdig werd geveild, toonde *De klokkenspelster*.

⁵³⁹ Centraal op de rug zit een dame die een snaarinstrument bespeelt. Links van haar zit een man bij drie trommels. Rechts vóór haar, bespeelt een andere man een percussie-instrument en rechts achter haar zit een vrouw bij een ander slaginstrument. De houding en kleding van de figuren, en hun instrumenten, zijn identiek aan het wandtapijt.

⁵⁴⁰ AUBUSSON 1983, p. 32. Twee patronen tonen twee kaalhoofdige kinderen bij een palissade. Eén staat recht bij een papegaai, het andere zit bij een vogelkooi. De compositie is letterlijk terug te vinden in het wandtapijt met *De jacht*. Op een derde patroon wordt een sloep afgebeeld met twee vissers. Hiervan ging de compositie terug op het wandtapijt *De visvangst*.

⁵⁴¹ De zitbank maakt deel uit van een ameublement met zes bijhorende armstoelen. Twee armstoelen werden in de veilingcatalogus afgebeeld. De ene toont *De dame met de vogelkooien*, de andere *De fluitspelster*.

⁵⁴² De bekleding, die op een middennegentiende-eeuwse stoel werd gemonteerd, draagt het inventarisnummer Inv. 93.

⁵⁴³ De fabel is *Het Hert dat zich spiegelt in het water* (boek VI, nr. 9).

de vijf andere stoelen waren een Oosterse dame die een triangel bespeelt, een kale Oosterse man met een luit, een Oosterse dame bij een pauk, een kale Oosterse man bij een vogelkooi en een Oosterse dame bij een bloempot (afb. 206). Alle figuren behoren tot dezelfde reeks. De tapisserieën werden geweven omstreeks 1760. Uit dezelfde periode dateert een haardschermbekleding uit de voormalige collectie Suarès met als centrale voorstelling de man met het snaarinstrument die werd gecombineerd met dezelfde overdadige *alentours* met bloemen en bandwerk als in de *Hailes*-set die eerder aan bod kwam (cf. supra). De beide armstoelen uit de *Hailes*-set werden geweven in opdracht van de weverondernemer en handelaar Pierre Mage. Mogelijk werd ook dit haardschermbekleding in diens opdracht geweven (afb. 207).

Een aanzienlijk deel van de meubelpatronen met chinoiserieën die tijdens de tweede helft van de achttiende eeuw in de Marche werden geweven, waren dus rechtstreeks of onrechtstreeks schatplichtig aan Bouchers *Tenture chinoise* en andere van zijn chinoiserieën. Voor de eerste en de vierde serie is de originele inbreng het grootst. Voor de tweede en de derde serie werd gebruik gemaakt van verkleiningen van wandtapijtpatronen en prenten, een praktijk die herhaaldelijk kon worden vastgesteld in de manufacturen van de Marche. Van de eerste serie bestaan zowel hoogkwalitatieve als minder kwalitatieve uitvoeringen, wat zou kunnen wijzen op een kostbaar origineel en goedkopere navolgingen.

De thematiek van de chinoiseriepatronen is in grote mate dezelfde als in contemporaine patronen met pastorales. Mensen vermaken zich buitenshuis met het plukken van bloemen, met het maken van muziek, met eten en drinken, met uitrusten, vissen of het spelen met vogels. Enkel de attributen verschillen: er wordt thee gedronken, pijp gerookt, muziek gemaakt op Oosterse instrumenten. Het zijn pastorales in een Oosterse context die een beeld ophangen van een ideëel en geromantiseerd exotisch paradijs. Sommige motieven uit de eerste serie lijken letterlijk uit Bouchers serie van *La Noble pastorale* te zijn overgenomen. De dame met de vogelkooien bijvoorbeeld herinnert sterk aan het patroon met *De vogelvanger* en *De vogelkooi* uit *La Noble Pastorale* (cf. supra). Boucher was de eerste om het chinoisieriemotief te combineren met het motief van het idyllische landschap en creëerde zo het Chinese *fête champêtre*.⁵⁴⁴ Misschien daarom waren zijn ontwerpen zo geliefd in de tapisserieweverijen van de Marche. Ze sloten naadloos aan bij de rustieke fabelpatronen, waarmee ze werden gecombineerd. Bouchers chinoiserieën waren de volmaakte belichaming van de zucht naar exotisme en pastorales uit het hoogrococo. Meubeltapisserieën met chinoiserieën werden gekocht door een modieuze cliëntèle die ze plaatsten in hun salons of in de *cabinets dont la parure dominante roule sur des porcelaines*.⁵⁴⁵

Uit de gezamenlijke bestelling van de wandtapijt- en meubelpatronen bij Dumons door de weverondernemer Picon mocht reeds blijken dat sommige ameublementen met chinoiserieën gecombineerd werden met een *tenture chinoise*. De toenemende praktijk in de koninklijke manufacturen van de Gobelins en Beauvais om patronen voor meubeltapisserieën te assorteren met bepaalde wandtapijtreeksen werd in de manufacturen van de Marche nagevolgd. Dit gold trouwens niet enkel voor de chinoiseriepatronen, ook fabel- en dierpatronen konden assorteren met de fabel- en *verdure* wandtapijten. Dit sloot evenwel niet uit dat er ook nog afzonderlijke ameublementen werden geweven en gekocht. In de overige patronen met menselijke figuren kan een zelfde band tussen wandtapijten en meubeltapisserieën worden aangetroffen. Voor bepaalde voorstellingen in meubelbekleding werd soms letterlijk teruggегrepen naar wandtapijten. In andere werden thema's uit bepaalde wandtapijtreeksen overgenomen. Het reconstrueren van series meubelpatronen die in oorsprong bij elkaar horen, is moeilijk. Heel dikwijls werden bestaande patronen aangepast, en werden voor een zelfde ameublement patronen gebruikt die in oorsprong niet bij elkaar hoorden. Dit laatste kon ook worden vastgesteld in de manufactuur van Beauvais na 1780, nadat De Menou er de leiding nam. Hierin lijkt deze een courante praktijk uit de Marche naar Beauvais te hebben getransponeerd.

Een wandtapijtserie met *De Vier Jaargetijden* diende mogelijk als uitgangspunt voor een reeks meubelpatronen van omstreeks 1750-1760. Een prent van Jacques Stella (1596-1657) werd gebruikt

⁵⁴⁴ IMPEY 1977, p. 82.

⁵⁴⁵ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson*, gedateerd 20 februari 1750.

voor het wandtapijt met *De Winter*.⁵⁴⁶ Op het wandtapijt is onder meer een spinnende jonge vrouw te zien, een bezigheid die wordt geassocieerd met het koude seizoen (afb. 208). Deze figuur werd overgenomen in een meubelpatroon. Ze is bijvoorbeeld te zien op een armstoel van een ameublement dat op 15 maart 1935 werd geveild in de galerie Charpentier te Parijs (afb. 209). Op een andere armstoelrug zit een jager met in zijn handen een geweer en een jachthoorn aan de schouder (afb. 210). Misschien verbeeldt hij *De Herfst*. Een groep jonge adolescenten in een landelijke omgeving vult de rug van de bijhorende zitbank. Allen hebben een mand gevuld met bloemen. Een meisje in het midden houdt een vogel op haar linkerhand. Mogelijk is dit een voorstelling van *De Lente*. Op de zittingen zijn fabels en dieren afgebeeld. De auteur van deze composities is niet gekend. De *alentours* bestaat uit rocailles, acanthus en bloemenguirlandes. De tapisserieën kunnen gedateerd worden omstreeks 1770. De jager werd ook aangetroffen op een armstoel uit een set van zes, die op 23-25 juni 1909 bij Drouot uit de collectie Guérin te koop werd aangeboden. Op een andere armstoel uit deze set zit een fluitspelende man. Voor hem danst een hondje. Op het achterplan is een gebouwtje zichtbaar. De *alentours* is samengesteld uit papavers en bloemen en is stilistisch ouder dan de vorige. De fluitspeler werd ook aangetroffen op een rugbekleding in *The Bowes Museum* (afb. 211).⁵⁴⁷ Dit museum bezit ook nog een tweede rugbekleding met een fluitspeler die werd geënt op het vorige patroon, maar in sommige details er toch mee verschilt. Zo vonden er enkele aanpassingen plaats in de kledij. De jas waaiert onderaan niet open zodat de voering niet langer zichtbaar is, en hij is voorzien van een lange knopenrij. De hoed is iets kleiner en staat hoger op het hoofd. De dansende hond is verdwenen (afb. 212).⁵⁴⁸

Het thema van *Les Amusements champêtres* lijkt aan de basis te hebben gelegen van een patronenreeks met landleiden van omstreeks 1770. Opnieuw werden figuren die op wandtapijten voorkwamen voor meubeltapisserieën gebruikt. Het centrale motief van het zitbankpatroon bestaat uit twee dames en een heer. Eén dame houdt een waaier in de rechterhand, de heer zit met zijn rug naar de dames en speelt gitaar. Over zijn schouder kijkt hij naar de vrouwen. Deze groep werd ontleend aan een schilderij van Carel van Falens (1683-1733) dat in 1745 werd gegraveerd door Jean-Philippe Lebas (1707-1783). Hetzelfde motief werd gebruikt in wandtapijten met jachtscènes. De voorstelling staat bekend als *Le Rendez-vous de Chasse*, *De ontmoeting bij de jacht* (afb. 213). In het meubelpatroon werd een tweede man aan de groep toegevoegd. Hij staat bij de dames en houdt een geweer vast. Een zitbank met een hoogkwalitatieve uitvoering naar dit patroon werd op 8 december 1954 in de galerie Charpentier geveild (afb. 214). In het midden zit dezelfde figurengroep met twee dames en twee heren. Ze worden rechts geflankeerd door een slapende jager, het geweer in de armen. De figuur van de slapende jager ging eveneens terug op een wandtapijt dat mogelijk aan Jacques-Nicolas Julliard kan worden toegeschreven (cf. infra). De scène wordt omkaderd door een overdadige *alentours* met bandwerk, acanthus en bloemen.

Zulke meubeltapisserieën met jachttafereelen konden eventueel assorteren met wandtapijten met landelijke thema's. De officiële patroonschilder Jacques-Nicolas Julliard leverde verschillende patronen met landschappen aan de manufactuur van Aubusson. In 1753 betaalde Mathieu

⁵⁴⁶ Een wandtapijt met de voorstelling van *De Winter* bevond zich in 1988 in de collectie Chevalier te Parijs. Het is afgebeeld in BERTRAND & CHEVALIER 1988, p. 95.

⁵⁴⁷ Inventarisnummer Tap 85B. Dit museum bezit een tweede rugbekleding uit dezelfde reeks met de voorstelling van een vrouw die haar schort omhoog houdt, inventarisnummer Tap 85A. Naast haar zit een man op de knieën die een vogeltje vastgrijpt. Is deze licht erotische voorstelling een verwijzing naar *De Lente*? De compositie is verwant met een gelijkaardige voorstelling op een zitting in de set met Chinezen in de *Fine Arts Museums* in San Francisco (cf. supra). Op 20 oktober 1958 werden in het *Hôtel de Ventes de Versailles*, twee armstoelen verkocht met op één van hen de voorstelling van de vrouw die haar schort lichtjes ophoudt. Op de grond zit een vogeltje. De man werd niet afgebeeld in deze bekleding. De *alentours* is verwant met de set die op 15 maart 1935 bij Charpentier werd geveild. Het motief van de fluitspeler werd ook gebruikt voor een armstoelbekleding in de voormalige collectie van Elizabeth Parke Firestone, die op 4 november 1992 bij Christie's in New York werd geveild.

⁵⁴⁸ Inventarisnummer Tap 92. Op 29 mei 1934 werden uit de verzameling van de kunsthandelaar Rudolf Mosse in Berlijn zes armstoelen geveild. Een armstoelbekleding werd geweven naar het patroon met de nieuwe fluitspeler. Een tweede armstoel toont op de rug een herderin met een hond. Ze houdt een staf in de rechterhand. Twee armstoelen uit dezelfde reeks, met op één opnieuw de fluitspeler en op de andere een jonge vrouw, waren in 1966 in het bezit van de kunsthandelaars Philip Colleck. Ze stonden afgebeeld in *The Connoisseur*, 648, (1966), p. 139.

Dessarteaux een eerste som aan Julliard voor een serie met landschappen.⁵⁴⁹ In 1755-1756 leverde hij een tweede serie patronen met *Paysages à figures*. Tussen 1770 en 1775 volgden patronen met *Paysages et jeux champêtres*, en in 1779, een reeks met *Bergeries et chasses avec paysages et animaux*.⁵⁵⁰ De identificatie van de wandtapijtpatronen van Julliard is moeilijk, en vaak is er onzekerheid omtrent de definitieve toeschrijving. In het *Musée du Petit Palais* te Parijs wordt een wandtapijt bewaard met een voorstelling, getiteld *La Halte des Chasseurs*. Het landschap in dit tapijt herinnert volgens Pascal-François Bertrand aan de landschappen van Julliard, en met enige voorzichtigheid schrijft deze onderzoeker de patronen toe aan deze kunstenaar.⁵⁵¹ Op het wandtapijt werden drie jagers afgebeeld. De ene richt zijn geweer in de lucht, de andere staat te keuvelen met een vrouw met een kind, en de derde ligt te slapen tegen een boomstronk, het geweer in de hand (afb. 215). Deze laatste figuur is identiek met de slapende jager op de zitbankrug die in 1954 bij de galerie Charpentier werd geveild (cf. supra). Hieruit mag eens te meer blijken dat in de Marche een aanzienlijk deel van de meubelpatronen niet specifiek werd ontworpen, maar dat figuren werden ontleend aan wandtapijtseries, en dat in één en hetzelfde patroon zelfs motieven werden gecombineerd uit verschillende series en van verschillende kunstenaars. Een ander wandtapijt met dansende paartjes, *La Danse*, waarvan het patroon herinnert aan het oeuvre van Boucher, maar dat misschien ook aan Julliard kan worden toegeschreven,⁵⁵² leverde eveneens inspiratie voor meubelbekledingen (afb. 216). Tijdens een veiling in het kasteel van Malbosc, op 11 juli 1954, werden onder meer twee armstoelen verkocht met op de rug voorstellingen van dansende paartjes. Een van beide armstoelen nam letterlijk het paar over dat te zien was in het midden van het wandtapijt *La Danse* (afb. 217). De meubeltapisserieën dateerden van omstreeks 1770.

Dansende en verpozenden landlieden waren een geliefd thema, en er bestonden meerdere patronen in het genre. In de archieven duiken nu en dan namen op van patroonschilders van meubeltapisserieën, maar indien het onderwerp al vermeld werd, dan blijft het doorgaans moeilijk, zelfs onmogelijk, om bepaalde patronen met die naam te verbinden. Omstreeks 1754 bestelde Mathieu Dessarteaux bijvoorbeeld een reeks patronen *à petites figures* bij Charles-Michel-Ange Challe (cf. supra), maar vooralsnog is het niet mogelijk gebleken om deze patronen te identificeren. Rond 1757 liet Goubert zes armstoelen weven naar patronen van een zekere Goupil, maar de aard van het patroon werd in het grootboek niet vermeld.⁵⁵³ Zelfs over de identiteit van de kunstenaar is verder niets bekend. In de collectie van de Duitse kunsthandelaar Georg Fahrbach bevonden zich in 1979 vier armstoelen met mooie, hoogkwalitatieve bekledingen met voorstellingen van landlieden.⁵⁵⁴ Op één armstoel stond bijvoorbeeld een man met een korf onder de linkerarm, en een staf in de rechterhand, met de rug naar de toeschouwer gekeerd. De auteur van deze patronen, die kunnen gedateerd worden omstreeks 1760-1770, is niet gekend. Mogelijk was het een plaatselijk kunstenaar, maar het lijkt vast te staan dat deze patronen een zekere bekendheid genoten. *The Bowes Museum* bezit een rugbekleding met dezelfde voorstelling van de man met de korf, maar in een vereenvoudigde, goedkopere uitvoering. Een andere rugbekleding uit dezelfde reeks toont een scharensleep (afb. 218).⁵⁵⁵

Rond 1775 ontstonden wellicht de eerste patronen voor een reeks met plattelandskinderen. Mogelijk assorteerden ze met Julliards serie met *Paysages et jeux champêtres*. De grote inspiratiebron voor deze patronenreeks waren de plattelandskinderen van François Boucher die vanaf omstreeks het midden van de achttiende eeuw in de kunstnijverheid gebruikt werden, onder meer in de porseleinmanufacturen van Vincennes en Sèvres, en in de manufactuur van de Gobelins. De Aubusson patronen gaan overduidelijk terug op Bouchers plattelandskinderen, maar op enkele uitzonderingen na, werden ze niet letterlijk gekopieerd. Bij de meeste werden de houdingen van de

⁵⁴⁹ BERTRAND & CHEVALIER 1988, p. 141.

⁵⁵⁰ BERTRAND & CHEVALIER 1988, p. 144.

⁵⁵¹ BERTRAND & CHEVALIER 1988, p. 149.

⁵⁵² BERTRAND & CHEVALIER 1988, p. 149.

⁵⁵³ Guéret, *Arch. Dép.*, 236 E dépôt HH 2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*, fol. 109 verso.

⁵⁵⁴ De set is afgebeeld in *The Connoisseur*, 812, (1979), p. 25.

⁵⁵⁵ De set meubeltapisserieën in *The Bowes Museum* bestaat uit zes rugbekledingen voor armstoelen met figuurlijke voorstellingen, en zes zittingen met fabels en diervoorstellingen. De overige vier voorstellingen op de rugbekledingen zijn driemaal een rustend meisje, en een gezeten fluitspeler, inventarisnummers Tap 89 A-I.

kinderen lichtjes aangepast, maar allen vertonen ze onmiskenbaar de karaktertrekken van Bouchers populaire kinderfiguren.

The Bowes Museum bezit zes zulke bekledingen voor armstoelruggen. De onderwerpen zijn *De kleine musettespeler*, *De kleine tuinierster*, *Het botermeisje*, *De kleine vogelaar*, *Het meisje met het lam*, en *Het meisje met de poes*.⁵⁵⁶ Vier figuurtjes gaan overduidelijk op Bouchers ontwerpen terug. *De kleine musettespeler* is zo goed als identiek met Bouchers voorstelling (afb. 219). De kledij werd evenwel aangepast. In het Aubusson patroon draagt het kind sokken en schoenen, en ook zijn broek en vest zijn nieuw. De houding en het zijaanzicht bleven behouden, alsook het houten hek waartegen het kind aanleunt. Het dansende hondje uit het originele ontwerp is verdwenen. Het motief van *De kleine vogelaar* werd letterlijk overgenomen. Een knaapje staat met een hoed in de hand, met hierin enkele vogeltjes op stro. Bij *De kleine tuinierster* gebeurden enkele aanpassingen in haar kledij. Ze leunt nog steeds met beide handen op haar hark, maar ditmaal draagt ze een schort, en ook haar hoed is met een extra lint en bloemen versierd (afb. 220).⁵⁵⁷ *Het botermeisje* week misschien het meest af van het oorspronkelijke ontwerp, maar het originele patroon is er nog duidelijk in herkenbaar. Een meisje met een wit kapje zit bij een kuipje met room. Achter haar is een boterton zichtbaar. In Bouchers ontwerp staat de ton naast haar. Rechts van haar zit een hond. Op het origineel staat die half rechtop tegen een kruik en tobbe. *Het meisje met de poes* sluit deels aan bij dit ontwerp. Ze draagt een hoofddoek en zit bij enkele kommetjes, met op haar schoot een poes.⁵⁵⁸ In *Het meisje en het lam* komt een herderinnetje aangelopen (afb. 221). Ze houdt een lam bij een blauw lint. Haar kleding, een rode rok met gele opgetrokken overrok, witte blouse en roze jak, zijn typisch voor Bouchers kinderen en lijkt te zijn geïnspireerd op het meisje in het ontwerp met *Het meisje met de vogelkooi*. De kinderen werden weergegeven in een *alentours* die bestaat uit een ovaal medaillon met laurierbladmotief, opgehangen aan een witte en roze strik. Boven op het medaillon ligt een bloemenguirlande. Onderaan kruisen twee bloeiende twijgen. De achtergrond is donker mosgroen.⁵⁵⁹

Er waren meer patronen met plattelandskinderen geïnspireerd op Boucher dan de zes in *The Bowes Museum*. Hoeveel er oorspronkelijk bestonden, blijft voorlopig onzeker. Momenteel zijn er zes voorstellingen met meisjes, drie met jongens en twee met paartjes gekend, die op basis van uiterlijke kenmerken tot een zelfde patronenreeks kunnen gerekend worden en dateren uit het laatste kwart van de achttiende eeuw.⁵⁶⁰ Ze houden zich bezig met tuinieren, schapen hoeden, vogels vangen, dieren verzorgen, melk dragen, rusten, musiceren en dansen.

Uit de collectie van Lucien Surmont werd op 13 mei 1912 bij Drouot een ameublement geveild, bestaande uit een zitbank en zes armstoelen. Eén armstoel heeft als onderwerp *Het meisje met de poes*. Een andere armstoel toont een dansend meisje dat lijkt geïnspireerd te zijn op *De kleine danseres* van Boucher. De tamboerijn uit het oorspronkelijke ontwerp is niet overgenomen. Wel heeft het patroon hetzelfde wervelende karakter met de opgeheven armen van de danseres en de opbollende rokken. Nog twee andere patronen met meisjes werden aangetroffen op twee armstoelruggen uit een set van zes armstoelen en een zitbank die op 6 april 1908 werd geveild bij Drouot. De onderwerpen kunnen worden omschreven als *Het meisje met de gebroken kruik* en *Het meisje bij het vuur*. Het meisje met de kruik is in kledij en haartooi identiek met *Het meisje met het lam*. Ze staat met opgeheven armen bij een omgevallen kruik met melk (afb. 222). De houding van *Het meisje bij het vuur* is overgenomen van Bouchers *Meisje dat de kippen voedert* (cf. supra). Ook haar

⁵⁵⁶ Inventarisnummers Tap 125A-F.

⁵⁵⁷ Het motief van *De kleine tuinierster* werd ook in wandtapijten gebruikt. In 1964 was zulk een wandtapijt in het bezit van de Londense kunsthandelaars Sternberg. Het maakte deel uit van een serie van zes. De wandtapijten kwamen uit de voormalige collectie van Mrs. Derek Fitzgerald. De patronen werden er toegeschreven aan Jean-Baptiste Huet.

⁵⁵⁸ Een andere bekleding met deze voorstelling is eveneens in het bezit van *The Bowes Museum*. De voorstelling is gevat in een eenvoudig medaillon dat een ovaal kader imiteert. Het kader is opgehangen aan een kwast. Rondom loopt een fijne bloemenslinger. De achtergrond is wit, de *contrefond* luchtblauw. De tapisserie kan gedateerd worden circa 1785-1795. Het inventarisnummer is Tap 86.

⁵⁵⁹ *The Bowes Museum* bezit een andere rugbekleding met de voorstelling van *De kleine musettespeler* met een verwante *alentours*. De achtergrond is ivorekleurig. Het inventarisnummer van deze tapisserie is Tap 88 A.

⁵⁶⁰ Zie bijlage XXVII. Patronen met plattelandskinderen bleven geliefd in de negentiende eeuw, en werden gaandeweg aangevuld. Het is niet steeds mogelijk om achttiende-eeuwse van negentiende-eeuwse patronen te onderscheiden. Enkel die voorstellingen die momenteel werden aangetroffen op tapisserieën die met vrijwel zekerheid in de achttiende eeuw kunnen worden gedateerd, werden in de lijst ondergebracht.

kleding met het witte kapje, de rok en opgeknoopte schort of overrok zijn sterk verwant met Bouchers origineel.

Een ameublement van twee zitbanken en vier armstoelen dat op 5 december 1929 bij Georges Petit in Parijs werd geveild, bestond voor de armstoelen uit *De kleine musettespeler*, *De kleine tuinierster*, *De kleine vogeldrager* en *Het meisje dat vruchten draagt*. De laatste sluit nauw aan bij het oorspronkelijke motief van Boucher, *De kleine vogeldrager* herinnert enkel nog in zijn uitgestoken arm met de vogel aan de gelijknamige voorstelling van Boucher. Mogelijk maakten de voorstellingen op de twee zitbanken deel uit van de oorspronkelijke reeks. Op één zitbankrug zit een meisje die een bloemenguirlande vasthoudt. Bij haar zit een knaap. Links van het paartje staat een bloemenkorf. Het tafereel herinnert inhoudelijk aan Bouchers patroon *Het meisje die een bloemenkrans vlecht*, en sluit naadloos aan bij de voorstellingen op de armstoelen. Het compositieschema van de centrale voorstelling op de tweede zitbank gaat terug op *La Douce Leçon*, maar de fluit uit het oorspronkelijke ontwerp is verdwenen (afb. 223).⁵⁶¹ De *alentours* van het ameublement bestond uit ovale medaillons, omkaderd door een sierlijst van gestileerd lofwerk waarrond bloemenguirlandes slingeren tegen een ivoorkleurige mozaïekgrond. Het medaillon op de zitbankrug wordt geflankeerd door boeketten. De tapisserieën dateren uit de late achttiende-eeuw.⁵⁶²

Dat het oeuvre van François Boucher de inspiratiebron was van al deze meubelpatronen staat vast. Rest de vraag wie de patronen schilderde. Zowel Jacques-Nicolas Julliard als Jean-Baptiste Huet komen hiervoor in aanmerking. Julliard was een leerling van Boucher, Jean-Baptiste Huet één van zijn grootste navolgers. Het oeuvre van Boucher verspreidde zich via prenten. Bouchers composities werden in deze meubelpatronen echter niet letterlijk overgenomen, maar lichtjes aangepast, terwijl in de Marche bij de tapisseriepatronen die gebaseerd waren op prenten vaak letterlijk het model werd gekopieerd. Het tijdstip van ontstaan van de eerste patronen pleit mogelijk in het voordeel van Julliard. De veelvoorkomende combinatie van de kinderpatronen met een *alentours* van medaillons en strikken zou ten vroegste een datering kunnen toelaten omstreeks 1775. Maar deze *alentours* bleef wel meerdere jaren behouden. In 1792 bijvoorbeeld werd er bij Goubert nog een rugbekleding met medaillon en strikken binnengebracht.⁵⁶³ Of er rond 1775 reeds contacten bestonden tussen de manufactuur van Aubusson en Huet, is niet duidelijk. De Menou engageerde Huet voor de manufactuur van Beauvais omstreeks 1780. Nadien pas is het zeker dat er in Aubusson patronen van Huet werden geweven, meerbepaald de serie met de *Pastorales à draperies*.⁵⁶⁴

De kinderfiguren op een Aubusson wandtapijt met de voorstelling van *La Halte des chasseurs*, mogelijk naar een patroon van Julliard (cf. supra), zijn verwant met de kinderen op de meubelpatronen en laten alvast een duidelijke invloed van Boucher zien. Hetzelfde geldt echter ook voor sommige kinderen op wandtapijten die mogelijk op patronen van Huet teruggaan. In 1970 bevond zich in de collectie van de kunsthandelaar Blau te New York bijvoorbeeld een wandtapijt, getiteld *La Marchande de Plaisirs*, dat duidelijk was geïnspireerd het wandtapijt met *L'Opérateur et la Curiosité* uit de Beauvais serie met *Les Fêtes italiennes*. De haartooi en kleding van een meisje op dit wandtapijt is zeer gelijkend met die van *Het meisje met het lam* en *Het meisje met de gebroken kruik* (afb. 224). Het wandtapijt ontleende motieven aan Bouchers *Les Fêtes italiennes*-serie zonder er letterlijk op terug te gaan. Een argument dat een toeschrijving van dit wandtapijtpatroon aan Huet ondersteunt, is de zorg die er werd besteed aan de dieren, meerbepaald de koeien. Dezelfde aandacht voor anatomisch juiste weergaven kan worden aangetroffen in Huets ontwerpen voor de katoendrukkerij van Jouy-en-Josas, bijvoorbeeld in de ontwerpen *Les occupations de la ferme*, en *Les Scènes flamandes*, beide van circa 1785 (afb. 225).⁵⁶⁵ De houdingen van de koeien bij een waterpartij in de *Scènes flamandes* kunnen letterlijk worden teruggevonden in het wandtapijt *La Marchande de Plaisirs*.

⁵⁶¹ Ook hiervan bestond er een uitvoering in Vincennes biscuit. Het tapisseriepatroon is sterk gelijkend aan dit porseleinen beeldje. PARIJS 1986, cat.nr.98, pp. 359-360.

⁵⁶² De *alentours* is zeer gelijkend met die van een armstoelbekleding met een voorstelling van een bok bij een waterpartij in *The Bowes Museum* (cf. supra).

⁵⁶³ Guéret, Arch. Dép., 236 E dépôt HH 3, *Comptes et correspondance concernant la tapisserie 1774-1793*.

⁵⁶⁴ BERTRAND & CHEVALIER 1988, p. 175.

⁵⁶⁵ Voor de samenwerking van Jean-Baptiste Huet met de katoendrukkerij in Jouy-en-Josas, zie BREDIF 1989, pp. 131-134.

Niet alleen de plattelandskinderen van Boucher, maar ook diens putti, inspireerden de wevers van de Marche. Maar de puttipatronen waren minder geliefd, en werden mogelijk slechts geweven gedurende een korte periode, circa 1760-1780. Een vrij omvangrijk ameublement van twaalf armstoelen en een zitbank met putti werd op 18 mei 1927 uit de collectie van E.G. Raphael geveild bij Christie's te Londen. Slechts twee armstoelen zijn in de veilingcatalogus afgebeeld. De ene toont een putto, gezeten op de grond bij een vuurtje. Op de rug van de tweede armstoel houdt een putto een lam aan een lint (afb. 226). De *alentours* bestaat uit schelpmotieven, acanthus en bloemenguirlandes en is identiek met die van een armstoelzitting met een fabelvoorstelling in *The Bowes Museum* (cf. supra).⁵⁶⁶ Een haardscherf met twee putti bij een bloemenmand die tot dezelfde reeks behoren en bovendien werden weergegeven in een zelfde *alentours* werden op 8-9 december 1919 geveild uit de nalatenschap van de heer le Pasteur Goulden (afb. 227). De puttipatronen zouden meer succes kennen in de tweede helft van de negentiende eeuw (cf. infra).

Van omstreeks 1785 dateert een tweede reeks met patronen met plattelandskinderen, die in tegenstelling tot de vorige serie met meer zekerheid aan Jean-Baptiste Huet kan worden toegeschreven. Thematisch sluiten de patronen volledig aan bij de eerste reek. Kinderen tuinieren, verzorgen dieren, jagen, spelen muziek en dansen. Er zijn echter ook verschillen. In sommige patronen treedt het spelelement expliciet op de voorgrond. Vooralsnog werden er tien patronen met afzonderlijke kinderen en vier patronen met meerdere kinderen teruggevonden die tot dezelfde patronenserie lijken te behoren, en die dateren uit de late achttiende eeuw.⁵⁶⁷

Het patroon *De kersenplukker*, uit de reeks met *Les pastorales à draperies* die Huet omstreeks 1780 voor Beauvais schilderde, werd ook gebruikt voor meubeltapisserieën in Aubusson. Op 6 maart 1992 werd er bij Christie's te New York een zitbank geveild met deze voorstelling op de rug (afb. 228).⁵⁶⁸ De jonge kersenplukker wordt er rechts geflankeerd door een fluitspeler. Links van de kinderen die de vruchten aannemen, staat een meisje met een koord in de hand waaraan een vliegende vogel is vastgebonden. Dit tafereel is omkaderd door laurierbladeren, boven omwonden met linten en bijkomend versierd met bloemenguirlandes. Bloemenslingers zijn er ook aan de zijanten en beneden rond de lauriertwijgen. Ook voor de *alentours* werd inspiratie gezocht in Beauvais patronen van omstreeks 1785. Bij deze zitbank horen vier armstoelen. Twee zijn afgebeeld in de veilingcatalogus. Eén toont op de rug een meisje dat komt aangewandeld met een korf in de handen. Op de andere voedert een meisje vogels. De voederzak hangt voor haar schoot. Een zelfde *alentours* met laurier omkadert de taferelen. De kleding van de kinderen is sterk gelijkend met die van de vorige patronenreeks. De meisjes dragen bijvoorbeeld een rok en een opgetrokken, opbollende bovenrok. Sommigen zijn blootsvoets, anderen dragen schoenen.

Het meisje met de korf wordt ook aangetroffen op een armstoel in de voormalige collectie van Victor Gille. Samen met een tweede armstoel en een zitbank werd hij op 6 mei 1927 geveild bij Drouot. De andere armstoel toont een knaap als jager, die op een jachthoorn blaast (afb. 229). Dit motief werd letterlijk ontleend aan het meubelpatroon *De jacht met de hoorn*, uit de Beauvais serie *Les pastorales à draperies* van Huet (cf. supra). De bijhorende zitbank toont in het midden een zittend meisje met een hoed, vergezeld van een knaap die een vogelkooitje op haar schoot zet (afb. 230). Dit motief werd naar de inhoud ontleend aan *De vogelval* van François Boucher (cf. supra). Rechts van het paar staat een meisje dat een vogel laat vliegen, links een knaap die rust op een zeis.⁵⁶⁹ De taferelen worden omkaderd door aaneengesloten gestileerde acanthusknoppen, waar rond fijne anemonenguirlandes slingeren. De tapisserieën dateren van omstreeks 1790. De kleding van sommige jongens is bijzonder. Ze dragen onder hun hoed een hoofddoek. Dit motief kan ook worden

⁵⁶⁶ De fabel toont een poes die een vogel aanvalt. Naast de kat staat een rieten vogelkooi. De zitting heeft het inventarisnummer Tap 83.

⁵⁶⁷ Zie bijlage XXVIII. Dezelfde opmerking die eerder werd gemaakt, geldt ook hier, namelijk dat enkel die voorstellingen in rekening werden genomen, die momenteel op tapisserieën werden teruggevonden die als laatachttiende-eeuws gedateerd konden worden.

⁵⁶⁸ Hetzelfde ameublement werd reeds te koop aangeboden bij Christie's op de veiling van 25 oktober 1991, maar het lot werd toen wellicht ingehouden.

⁵⁶⁹ Het motief van het meisje met de vogel is ook gebruikt voor een bekleding van een armstoelrug die wordt bewaard in *The Bowes Museum*. De *alentours* bestaat uit laurierbladeren en bloemenguirlandes. In het midden bovenaan hangen twee kwasten. De *alentours* is verwant met die van het ensemble dat op 6 maart 1992 in New York werd geveild.

aangetroffen op enkele van de eerste reeks meubelpatronen voor *Les pastorales à draperies*, bijvoorbeeld in het zitbankpatroon met *De dans, de hobospeler*. Deze specifieke klederdracht wordt nog in enkele andere voorstellingen met kinderen gebruikt. Bij Georges Petit werden op 26 november 1928 een zitbank en zes armstoelen geveild met tapisserieën met zulke voorstellingen. Twee armstoelen en de zitbank zijn geïllustreerd in de veilingcatalogus. Eén armstoel toont een knaap bij een vuurtje. Hij giet een drank uit een fles in een beker, en draagt een hoed en hoofddoek (afb. 231). Op de rug van de andere armstoel is een meisje voorgesteld met een poes in de armen, en een hoed die met een lint onder haar kin is vastgemaakt. Op de bijhorende zitbank zitten drie kinderen op een boomstam die dienst doet als wip. Rechts zit een meisje op haar knieën achter een gevelde boomstam de spelende kinderen gade te slaan (afb. 232).⁵⁷⁰ Deze voorstelling staat bekend als *Le Balançoire* of *De wip*, en is een geliefd motief van Jean-Baptiste Huet.⁵⁷¹ De *alentours* van de armstoelen en zitbank is samengesteld uit draperieën, acanthusknoppen en bloemenguirlandes, en is identiek met de *alentours* van een rugbekleding met exotische vogels uit *The Bowes Museum* (cf. supra). De tapisserieën dateren van 1790-1800. De voorstelling *De wip* werd bijzonder populair, en bleef dit ook in de negentiende eeuw (cf. infra).

Tot dezelfde patronenreeks kunnen verder ook de volgende voorstellingen gerekend worden: *De fluitspeler*, *De jongen met de gieter* en *De dans*.⁵⁷² Een armstoel met op de rug *De fluitspeler* werd op 14 juni 1991 bij Sotheby's te Londen verkocht (afb. 233).⁵⁷³ Het patroon *De dans* is gebruikt op de zitbank van dit ameublement. Voor het compositieschema werd duidelijk teruggeslagen naar Huets serie *Les Pastorales à draperies* (afb. 234). Een armstoel met *De jongen met gieter* werd op 25-26 mei 1932 te koop aangeboden bij Drouot. Hij maakte deel uit van een ameublement dat was samengesteld uit een zitbank en acht armstoelen. De tweede armstoel die in de catalogus is afgebeeld, toont op de rug *De jongen met de zeis*.⁵⁷⁴

Kenmerkend voor Huets patronen was de aandacht voor het omliggende landschap waarin vaak tuinornamenten werden verwerkt zoals sokkels met tuinvazen, fontein, en balustrades, waardoor een parklandschap werd gecreëerd. Dit was een kenmerk dat ook kon worden teruggevonden in de patronen die hij voor Beauvais maakte. Wellicht schilderde Jean-Baptiste Huet deze patronen in opdracht van een weverondernemer, mogelijk De Menou, waarvoor hij reeds de patronen schilderde met *Les pastorales à draperies* en assorterende meubelbekledingen. In een brief gericht aan de heer Tolosan, de Intendant van Handel, schreef De Menou dat hij jaarlijks 20.000 livres uitgaf aan patronen, terwijl de andere ondernemers hier slechts 2.000 livres aan besteedden.⁵⁷⁵ Meubeltapisserieën naar patronen van Huet werden in ieder geval vervaardigd bij de wevers die werkten voor de gebroeders Goubert. Op 17 augustus 1792 werd bij Goubert een zitbank binnengebracht naar een patroon van Huet met een achtergrond in zijdegaren.⁵⁷⁶ Goubert gebruikte nu en dan patronen die aan De Menou toebehoorden. In 1779 werden bij hem bijvoorbeeld twee stukken tapisserie geleverd *etain fin petites figures du dessein de M. Demenou*.⁵⁷⁷

Tot slot dient er nog even gewezen te worden op het bestaan van enkele patronen met mythologische voorstellingen. Eerder werden hier zulke patronen vermeld in het bezit van Jean Nouël in 1754. Ze werden geschilderd door een kunstschilder uit Auxerre, een zekere Charteron,

⁵⁷⁰ De armstoelzittingen hadden fabels, de zitbank een tafereel met dieren.

⁵⁷¹ Huet gebruikte het motief van de wip in wandtapijtpatronen en in ontwerpen voor bedrukt katoen. Omstreeks 1785 paste hij het motief bijvoorbeeld toe in *Au Loup*, een ontwerp voor de manufactuur van Philippe Oberkampf in Jouy-en-Josas. PITOSET 1982, p. 118, nr. 298.

⁵⁷² De eerste voorstelling toont een rechtstaande jongen, in profiel die fluit speelt en is vergezeld van een hond. Hij draagt een hoed en hoofddoek. In het patroon *De jongen met de gieter* staat een knaap bij een vierkanten plantenbak op pootjes, en besproeit de aarde in de bak. In de achtergrond is de balustrade van een trap te zien. Een dansend paartje vormt het centrale motief in *De dans*. Ze worden begeleid door een musettespeler. Hij zit rechts van hen, en draagt de hoed en hoofddoek. Links zit een groepje van twee meisjes en een jongen.

⁵⁷³ De *alentours* bestaat uit draperieën, bloemenguirlandes en lofwerk. De tapisserie dateert wellicht van rond 1790-1800.

⁵⁷⁴ Voor de centrale voorstelling op de zitbank is een patroon gebruikt uit een andere reeks. Het toont een dame die op kraambezoek komt bij een eenvoudige boerenfamilie. De *alentours* van de armstoelen en de zitbank is met draperieën, guirlandes en acanthus. De tapisserieën dateren van omstreeks 1790-1800.

⁵⁷⁵ BERTRAND & CHEVALIER 1988, p. 175.

⁵⁷⁶ Guéret, Arch. Dép., 236 E dépôt HH 2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*, fol. 17 verso.

⁵⁷⁷ Guéret, Arch. Dép., 236 E dépôt HH 2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*.

en toonden onder meer de goden Apollo en Diana. Rond dezelfde tijd werden er in de Marche meubeltapisserieën geweven met voorstellingen van mythologische figuren naar patronen die reeds enkele decennia bestonden. *The Bowes Museum* bezit drie bekledingen met mythologische figuren uit deze oudere reeks. Ze tonen *Ganymedes op de rug van de arend*, *Apollo met de lier* en *Daphne die verandert in een laurierstruik* (afb. 235).⁵⁷⁸ Het motief van *Ganymedes* is ook gebruikt in een passtuk uit de voormalige collectie Fournès dat zou dateren van omstreeks 1730 (afb. 236).⁵⁷⁹ Een bekleding voor een stoelrug met de voorstelling van *Orpheus* bevindt zich in het Amsterdams Historisch Museum.⁵⁸⁰ Hij heeft dezelfde *alentours* als de bekledingen in *The Bowes Museum*, en behoort tot dezelfde patronenreeks. Dezelfde voorstelling werd eveneens aangetroffen op een passtuk in de collectie Chevalier. Echt populair waren meubeltapisserieën of wandtapijten met mythologische of historische voorstellingen niet in de tweede helft van de achttiende eeuw in de Marche.⁵⁸¹ Pas bij het einde van die eeuw was er een zekere productie, onder meer met een wandtapijtserie met *De Geschiedenis van Telemachus*.⁵⁸² Misschien ontstond rond deze tijd ook het patroon met *Het Bad van Diana* dat werd gebruikt voor een zitbank die op 6 april 1908 te koop werd aangeboden bij Drouot (afb. 237). De tapisserie had een *alentours* met draperiën, lofwerk en bloemenguirlandes, en dateerde wellicht van omstreeks 1790-1800.⁵⁸³

⁵⁷⁸ Inventarisnummer Tap. 129.

⁵⁷⁹ Het passtuk maakt deel uit van een set van drie, die zich in 1988 bevond in de collectie Chevalier te Parijs. Ze hebben elk twee cartouches met voorstellingen van mythologische figuren. BERTRAND & CHEVALIER 1988, p. 80.

⁵⁸⁰ Inventarisnummer KA 10206. De bekleding werd verwerkt tot een kussen. Met dank aan Hillie Smit die mij deze referentie bezorgde.

⁵⁸¹ BERTRAND & CHEVALIER 1988, p. 180.

⁵⁸² Een wandtapijt met *Telemachus, geleid door Mentor, landt op het eiland van Calypso* wordt bewaard in het Musée Ariana te Genève. Het museum bezit uit dezelfde periode, circa 1790, een wandtapijt met *Orpheus die zingt voor de dieren*, en *Homerus die zijn gedichten voorleest aan een groep herders*. NICLAUSSE 1949, p. 216.

⁵⁸³ Of dit mogelijk een patroon is uit de reeks van Charteron (cf. supra), is niet bekend.

Hoofdstuk VII. Meubeltapisserieën in het interieur, de cliëntèle, en de rol van de stoffeerder in Frankrijk in de achttiende eeuw.

VII.1. De plaatsing van tapisserie ameublementen in het interieur

Gegevens aangaande het gebruik van meubeltapisserieën in Frankrijk bij het begin van de achttiende eeuw werden teruggevonden in de briefwisseling van de diplomaat baron Cronström en de architect Nicodemus Tessin de Jonge omtrent de inrichting van het kasteel van de Zweedse graaf Carl Piper (cf. supra). Cronström volgde in zijn raadgevingen aan Tessin de laatste modetrends in Frankrijk. Hij wees hier herhaaldelijk op in zijn brieven.¹ Het principe van de *régularité* of eenvormigheid in de textiele stoffering van een vertrek werd in de regel als uitgangspunt genomen. Concreet betekende dit voor de inrichting van de woning van graaf Piper dat, indien er bijvoorbeeld gekozen werd om de muren van de antichambre van de gravin te behangen met *brocatelle*, dit textiel ook zou gebruikt worden voor de bekleding van de stoelen. Een andere optie die Cronström naar voor schoof, was het behangen van dit vertrek met wandtapijten. Indien hiervoor werd gekozen, zouden volgens Cronström de stoelbekledingen in borduurwerk op stramien, of in tafzijde dienen te zijn. De tafzijde zou dan assorteren met de venstergordijnen.² Stoelbekledingen in tapisserie in een vertrek met wandtapijten bleken geen absolute vereiste. Toch werd ook deze mogelijkheid in overweging genomen. Mocht er de voorkeur aan gegeven worden om in de staatsieslaapkamer van de gravin wandtapijten op te hangen, dan raadde Cronström aan om de stoelen in deze kamer met tapisserie te bekleden.³ In eerste instantie werd gekozen om in de antichambre van de gravin echter geborduurde stoelbekledingen te gebruiken. Uit latere brieven bleek dat achteraf werd besloten om ook de stoelen in de antichambre van de graaf met borduurwerk op te maken.⁴ De bekledingen werden vervaardigd in Parijs naar een ontwerp van Jean I Bérain. Verschillen in de uitvoering bij het borduurwerk noopten Cronström uiteindelijk ertoe om de stoelbekledingen voor de antichambre van de graaf toch te laten uitvoeren in tapisserie (cf. supra). Zowel het weefsel als de voorstelling wisten ook Tessin te bekoren. In juni 1699 stuurde Cronström hem bij wijze van geschenk drie bekledingen voor armstoelen en drie voor stoelen, met het bijgevoegde vriendelijke advies om ze te plaatsen in een kabinet.⁵ Zowel de voorstellingen op de oorspronkelijke geborduurde stoelbekledingen als die op de tapisserieën waren bedoeld om te assorteren met de wandtapijten van de Beauvais *Grotesken*-serie (cf. supra). Met de keuze voor de tapisserie bekledingen ontstond zodoende niet enkel een eenheid in uiterlijk tussen wandtapijten en meubelbekledingen, maar ook in materiaal.

Bij het begin van de achttiende eeuw waren in Frankrijk, afgaande op Cronströms adviezen, tapisserie stoelen dus gangbaar in de antichambre, de *chambre* en het kabinet. De antichambre en de *chambre* met het staatsiebed, behoorden tot het publieke domein, en dienden voor ontvangsten. De antichambre kon eventueel ook dienst doen als eetkamer, en als kamer voor spel en vermaak. Alleen in de rijkste huizen in Frankrijk kwamen in de late zeventiende eeuw en de achttiende eeuw aparte eetkamers voor.⁶ In grote huizen werd er bovendien vaak een bijkomend onderscheid gemaakt tussen de *appartements de parade* en de *appartements de commodité*, met een verdere verfijning van de

¹ In zijn brief van 7 januari 1695 raadde Cronström af om goudleer op te hangen in de zaal en gebruikte hiervoor het argument dat goudleer volgens de Franse mode niet kon dienen voor alle seizoenen. 'Mon avis n'est point de meubler la salle de cuir doré. - ... - Parce que cela n'est point de toute saison, du moins selon la mode d'icy'. WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 65. In een brief van Cronström, gedateerd 24 februari 1695 sprak hij van stroken borduurwerk die op zitmeubelen konden worden aangebracht als de laatste nieuwe mode. 'Vous pouvez compter, cependant, que rien ne sera plus beaux que ces bandes jointes avec le meuble des chaises pareilles. Je vois que pour des sofas nous ne pouvons guère nous en dispenser. C'est la mode la plus nouvelle et la plus agréable et la plus commode d'icy et qui sera apparemment de durée...'. WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 71.

² WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 67.

³ WEIGERT & HERNMARCK 1964, pp. 65, 67.

⁴ WEIGERT & HERNMARCK 1964, pp. 73, 81.

⁵ 'Vous trouverez outre le contenu au mémoire dans le dit ballot douze morceaux de tapisserie de basselisse, grotesques, desseins pareils à celui des chaises de Mr. Le C. Piper, le fond un peu différent, avec vos chiffres pour faire 3 fauteuils et 3 chaises que je vous supplie très humblement d'accepter et de mettre dans quelque petit cabinet.' WEIGERT & HERNMARCK 1964, p. 231.

⁶ Zie hiervoor onder meer PARDAILHE-GALABRUN 1988, p. 259.

functies van de vertrekken.⁷ Sommige rijke huizen hadden bijkomend een *salon de jeux*, een *salon de musique*, een *salon de billard*, een galerij. Door de hoge plafonds van de *appartements de parade* werden in de belendende vertrekken entresols gecreëerd die konden dienen als privé-slaapvertrekken, boudoirs, *cabinets de toilette*.⁸

Meubeltapisserieën waren bij het einde van de zeventiende eeuw en de eerste decennia van de achttiende eeuw in Frankrijk nog een schaars product. Mede hierdoor zijn ook concrete gegevens over hun toepassing vrij zeldzaam. De voorstellingen op de tapisserieën fungeerden nauwelijks nog als leidraad aangaande de aard van de vertrekken waarin ze werden gebruikt. Grotesken, galanterieën en verwijzingen naar populaire literaire thema's die op de laatzeventiende-eeuwse en de vroege achttiende-eeuwse meubeltapisserieën werden aangetroffen, vertolkten de smaak van een specifieke maatschappelijke groep (cf. supra). Tapisserieën met grotesken werden door de cultuurminnende adellijke elite aangewend in hun *chambres de parade*, maar ook in hun *antichambres*.⁹

Meubeltapisserieën met literaire onderwerpen werden zowel geplaatst in voorname ontvangstvertrekken, zoals de *salle de compagnie*, als in kabinetten. In 1744 bevonden zich een zitbank en acht armstoelen, bekleed met Gobelins tapisserieën met fabels, in de *salle de compagnie*, in de woning van Charles Hugues Baillot de Villechavant te Parijs. Ze assorteerden met een serie Beauvais *verdures*.¹⁰ De markiezin de Pompadour had een Aubusson ameublement met fabels in haar kabinet in het kasteel van Menars (cf. infra). Louis hertog d'Antin had bij zijn dood in 1757 een Gobelins ameublement met bloemen, bestaande uit zes armstoelen en twee zitbanken, in het kabinet van zijn *hôtel* in de *rue du faubourg Saint-Honoré*.¹¹ Meubeltapisserieën met chinoiserieën werden rond 1750 nog als bijzonder geschikt geacht voor porseleinkabinetten.¹²

Het principe van de *régularité* in de textiele stoffering dient in de achttiende eeuw voor de vertrekken die met wandtapijten waren behangen, echter niet al te letterlijk te worden genomen. Zelden werden in een kamer met wandtapijten de zitmeubelen bekleed met assorterende tapisserieën. Veeleer kregen ze een bekleding in een ander textiel, zoals damast, lampas of fluweel, dat in tonaliteit bij de wandtapijten aansloot. Wandtapijten waren in Frankrijk in de achttiende eeuw zeer geliefd als wandbehangsel, en werden voornamelijk aangewend in de ontvangstruimtes: de *antichambres*, de *chambres*, en de *salles de compagnie*.¹³ Dit waren tevens de vertrekken waarin de meubeltapisserieën konden worden aangetroffen. In de meest modieuze interieurs werden vanaf het begin van de achttiende eeuw de wandtapijten in de regel opgespannen in de lambriseringen, en omkaderd door *filets*.¹⁴ De lambriseringen werden gevernist of gepolychromeerd, en vaak opgehoogd met bladgoud op het snijwerk.

Uit enkele rijke boedelinventarissen van de tweede helft van de achttiende eeuw blijkt dat meubeltapisserieën toen voornamelijk in de *salles de compagnie* werden gebruikt, al dan niet assorterend met de wandtapijten (cf. infra). In het rapport van 1750, aangaande de productie in

⁷ THORNTON 1984, p. 50.

⁸ VERLET 1966, p. 62.

⁹ De Dauphin bestelde de reeks met *Les Mois grotesques par bandes* voor zijn *chambre de lit* in het kasteel van Meudon. Deze serie werd in de Gobelins geweven in 1709-1710. In het kasteel Petit-Bourg dat toebehoorde aan de hertog d'Antin, waren de muren in de *chambre de parade* omstreeks 1720 met groteskentapisserieën behangen. SCOTT 1995, pp. 121, 125.

¹⁰ PARDAILHE-GALABRUN 1988, p. 371.

¹¹ Het ameublement assorteerde daar met de eerste uitvoering van de Gobelins serie van *Don Quichotte* naar Charles-Antoine Coypel, Claude III Audran en Jean-Baptiste Blin de Fontenay (cf. supra). De wandtapijten werden geweven circa 1720 voor Louis-Hilaire hertog d'Antin, *Surintendant des Bâtiments*. Over de datum van productie van de meubeltapisserieën werden geen gegevens teruggevonden. CHRISTIE'S 1993.

¹² 'Un assortiment de desseins dans le goût chinois ... conviendra toujours dans ces cabinets dont la parure dominante roule sur des porcelaines'. Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1458A, *Com. Ind., Man. Aub. Fel., Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson*, gedateerd 20 februari 1750.

¹³ Annick Pardailhé-Galabrun vermeldde in de resultaten van haar onderzoek omtrent het zeventiende en achttiende-eeuwse Parijse interieur, op basis van 3.000 boedelinventarissen, dat 75% van de Parijse interieurs waren behangen met tapisserie van Bergamo, borduurwerk op stramen of tapisserie in hoge of lage schering. 50% hiervan was in tapisserie van Bergamo. Bij de tapisserieën genoten de wandtapijten van de Marche een bijzondere voorkeur. PARDAILHE-GALABRUN 1988, pp. 368-369.

¹⁴ Deze houten, soms uit composiet materiaal samengestelde, geprofileerde *filets* vervulden ongeveer dezelfde functie als het passement bij een opgemaakt zitmeubel en maskeerden de nagels en de overgang tussen de lambrisering en het textiel. THORNTON 1986, p. 100.

Aubusson en Felletin, werden de wevers en patroonschilders van de Marche aangespoord om in hun weefsels en patronen zachtere kleurwaarden te gebruiken om zodoende de meubeltapisserieën makkelijker te laten integreren in de modieuze interieurs, waarin op dat ogenblik heldere en zachte tonen overheersten.¹⁵ Blijkens ditzelfde rapport werden meubeltapisserieën zowel gebruikt in huizen in de stad als op het platteland.¹⁶ Dit bleek ook uit de inrichting van de residenties van de markiezin de Pompadour. Zij bezat zowel tapisserie ameublementen in haar woning te Parijs als in de kastelen van Crécy en Menars. Bij haar overlijden in 1764 stond het Gobelins ameublement met voorstellingen van plattelandskinderen naar François Boucher, dat aanvankelijk was bestemd voor het kasteel van Bellevue (cf. supra), opgesteld in het *grand salon* van haar huis in de *rue Saint-Honoré* te Parijs. Dit salon bevond zich op de begane grond, in het midden van het huis, en gaf uit op de vestibule.¹⁷ Het onderwerp was uitermate geschikt voor een huis op het platteland, waarvoor het aanvankelijk was bedoeld, maar blijkbaar vond de markiezin het geen enkel probleem om nadien deze tapisserieën met pastorale voorstellingen in het centrale salon van haar stadsresidentie te plaatsen. In het kasteel van Menars stond het Gobelins ameublement met *De Kunsten* (cf. supra), in het *salon de compagnie*. In het gelambriseerde salon hingen vier wandtapijten uit de Gobelins *Enfants jardiniers*-serie. Het *salon de compagnie* met het Gobelins zitameublement sloot aan op een ander salon dat volgde op de vestibule. In dit tweede salon, dat zowel het eerste vertrek vormde van het *appartement de parade*, als van het *appartement particulier* van de markiezin, stond een kamerscherm waarvan de vleugels waren bekleed met Gobelins tapisserieën.¹⁸ Zowel in het huis te Parijs als in het kasteel van Menars stonden de Gobelins ameublementen dus opgesteld in ontvangstvertrekken.¹⁹ In het kasteel had de markiezin echter ook een Aubusson ameublement met fabelvoorstellingen in een kabinet dat aansloot op de slaapkamer, en dat dienst deed als *cabinet de toilette*.²⁰

Een Beauvais tapisserie zitameublement uit de serie *La Noble pastorale* naar François Boucher (cf. supra), stond tot in 1898 opgesteld in een salon in het kasteel van Gatelier in Saint-Denis-de-Cabanne, Loire.²¹ Het werd voltooid in 1763, samen met een wandtapijtserie met *Les Fêtes italiennes*. De wandtapijten en het assorterende zitameublement waren besteld door Simon-Claude Boulard de Gatelier, *conseiller au parlement de Dijon*.²² Een tweede ameublement uit de serie *La Noble pastorale*, geweven in 1765 voor François de Bussy, stond bij diens dood in 1780, *dans une chambre ayant vue sur la cour au premier*, in zijn huis in de *rue Bergère* te Parijs.²³ Opnieuw bleek uit de opstelling van deze beide ameublementen dat er geen onderscheid werd gemaakt voor tapisserieën met pastorale thema's tussen een huis in de stad en op het platteland.

¹⁵ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson*, gedateerd 20 februari 1750.

¹⁶ '...et surtout depuis que les ameublements exécutés dans cette manufacture sont admis dans les habitations de la campagne les mieux accommodées, et décorées les plus élégamment' en '...un assortiment de desseins dans le goût chinois paroit être désiré à Paris'. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson*, gedateerd 20 februari 1750.

¹⁷ CORDEY 1939, p. 26, en voetnoot 2.

¹⁸ CORDEY 1939, p. 152, voetnoot 1.

¹⁹ In het tweede kwart van de achttiende eeuw ontwikkelde zich behalve het *appartement de parade* en het *appartement particulier* of *appartement de commodité*, een derde type, genaamd het *appartement de société*, où l'on reçoit ses amis dans l'après-midi. Een salon, aansluitend op de vestibule kon toegang bieden tot enerzijds het *appartement de parade* en anderzijds het *appartement de société*. THORNTON 1986, pp. 93, en 95, afb. 115.

²⁰ CORDEY 1939, pp. 156-157. De opeenvolging van de vertrekken was als volgt: vestibule, eerste salon met het Gobelins kamerscherm, salon met het Gobelins zitameublement met *De Kunsten*, slaapkamer, kabinet met het Aubusson ameublement, tweede kabinet of boudoir.

²¹ Volgens de productielijst van Jules Badin bestond het ameublement uit één zitbank en zes armstoelen. BADIN 1909, p. 69. Dit is ook het aantal dat momenteel in het Louvre wordt bewaard en uit het kasteel van Gatelier afkomstig is. PALLOT 1993, cat.nr. 32, p. 94. Op oude foto's zijn echter meer dan zes armstoelen te zien, namelijk acht, misschien zelfs tien. De foto's werden afgebeeld in STANDEN 1978, p. 122.

²² PALLOT 1993, cat.nr. 32, p. 94; en STANDEN 1978, p. 122.

²³ FOCARINO 1992, p. 199. Het ameublement behoort nu tot de *Frick Collection* in New York (cf. supra). Deze opstelling op de eerste verdieping, betekende niet per definitie dat het werd gebruikt in een meer private sfeer. Ook op deze verdieping konden zich in de tweede helft van de achttiende eeuw nog ontvangstvertrekken situeren. THORNTON 1986, pp. 94-95, afbn. 114, 115. In de late zeventiende eeuw situeerden de eerste *salles de compagnie* zich trouwens op de eerste verdieping waar men minder werd gehinderd door het straatlawaaï en de keukengeuren. PARDAILHE-GALABRUN 1988, p. 260.

In de tweede helft van de achttiende eeuw werden de tapisserie zitameublementen vaak opgesteld in vertrekken met een hoge representatieve functie, meer bepaald in het salon of de *chambre de parade*. Tussen 1764 en 1769 werd het kasteel van La Roche-Guyon in de Val d'Oise opnieuw ingericht. De eigenares, de hertogin d'Anville, bestelde hiervoor bij de Gobelins voor het *grand salon*, behalve vier wandtapijten met *De Geschiedenis van Esther*, ook een zitameublement van twee zitbanken en twaalf armstoelen met boeketten op een karmozijnrode damasten fond naar patronen van Maurice Jacques en Louis Tessier (cf. supra). Een ameublement met boeketten op een crèmekleurige grond, mogelijk geweven in de Gobelins omstreeks 1750, bevond zich in 1766 in het *Salon des Quatre Glaces*, van het *hôtel* van de prins de Conti in de Marais te Parijs.²⁴

Het uitgebreide Gobelins ameublement met boeketten op een karmozijnrode damasten achtergrond, bestaande uit een staatsiebed, twaalf armstoelen, twee bergères, een haardscherm en een kamerscherm, dat tussen 1769 en 1770 voor de prins de Condé werd geweven, stond in de wintermaanden opgesteld in de *chambré à coucher* van het *appartement de parade* van de hertogin de Bourbon, in het *Palais Bourbon* te Parijs.²⁵ Ongetwijfeld was ook het ameublement met een bedbehangsel, twee bergères, acht armstoelen en twee *cantonières* die omstreeks 1784 in de manufactuur van Beauvais werden geweven naar patronen van Jean-Baptiste Huet (cf. supra), bestemd voor een *chambre à coucher* in een *appartement de parade*. Vier assorterende wandtapijten vervulldigden het ensemble.²⁶ Het ameublement met *De Vier Werelddelen* dat in 1748-1749 voor Augustin Bouret de Villaumont in de Gobelins werd geweven (cf. supra), kende daarentegen een ietwat eigenaardige, wellicht uitzonderlijke opstelling. Bij het aanleggen van de boedelinventaris, naar aanleiding van Bourets overlijden in 1760, bevonden de acht armstoelen zich in de *salle de bains* van zijn woning in de *rue Gaillon* te Parijs. Tegen de muren hingen vijf Brusselse wandtapijten met *De Vier Werelddelen*.²⁷ Volgens de boedelinventaris stonden de armstoelen effectief opgesteld in de eigenlijke *salle des bains*, dus in het vertrek met de badkuipen.

²⁴ De stoelen bekleed met tapisserie zijn te zien op een schilderij van Ollivier, *Le Thé à l'angloise dans le Salon des Quatre Glaces au Temple avec toute la Cour du Prince de Conte*, bewaard in het Louvre te Parijs.

²⁵ VERLET 1966, pp. 278-279.

²⁶ In zijn traktaat *Livre d'Architecture*, verschenen in 1745, schreef François-Germain Boffrand dat wandtapijten nog steeds zeer geliefd waren als wandbekleding in de *chambres à coucher*. THORNTON 1986, p. 100.

²⁷ PALLOT 1993, cat.nr. 38, p. 120. Een *salle de bain* maakte deel uit van een *appartement de bains*, dat in het tweede kwart van de achttiende eeuw opgang maakte in de rijkste woningen. Behalve de *salle de bain* met de baden, telde zulk appartement een antichambre, een *chambré à coucher* met evenveel bedden als er badkuipen waren, een garderobe, en een kabinet voor de behoeften, *un cabinet d'aisance à soupape*. De badkuipen stonden doorgaans opgesteld in nissen, voorzien van paviljoenen met gordijnen die bij het baden werden dichtgetrokken. THORNTON 1986, pp. 97, 114-115, afb. 138.

VII.2. Het gebruik van tapisserie ameublementen

Zeker tot omstreeks 1760 werden tapisserie bekledingen in Frankrijk zo goed als uitsluitend aangewend op armstoelen en zitbanken die vielen onder de noemer *meubles meublants*.²⁸ Deze meubelen onderscheidden zich van de *meubles courants* door hun grootte en gewicht die hen een immobiel karakter gaven. In de regel stonden de zitmeubelen opgesteld langsheen de muren van het vertrek.²⁹ Desondanks werden de armstoelen bij gelegenheid verplaatst, bijvoorbeeld voor conversaties in intieme kring, zeker in de eerste helft van de achttiende eeuw.³⁰ Met de opkomst van de *cabriolets* omstreeks 1740 bleven de zwaardere armstoelen wellicht vaker tegen de wand.³¹ In de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Stockholm wordt een tekening bewaard met de opstelling van de zitmeubelen in het *hôtel Nivernais* in de *rue de Tournon* te Parijs die dateert uit de regeerperiode van Lodewijk XVI.³² De *meubles meublants*, armstoelen en zitbanken, staan op dit plan opgesteld langsheen de wanden. Twaalf kleinere zitmeubelen, mogelijk stoelen of armstoelen à *cabriolet* werden meer in het midden van het vertrek geplaatst (afb. 238).

In de tweede helft van de achttiende eeuw stonden vaak in vertrekken met tapisserie ameublementen bijkomende zitmeubelen, bekleed met ander textiel. Hoogstwaarschijnlijk stond het tapisserie ameublement dan langsheen de wanden terwijl de andere meubelen fungeerden als *meubles courants*. In het *grand salon* van de markiezin de Pompadour in haar woning in de *rue Saint-Honoré* bevonden zich behalve het Gobelins ameublement met de plattelandskinderen nog twaalf stoelen. Zes ervan waren bekleed met een geborduurde, bruin en groen gestreepte *gros de Naples*, de overige zes stoelen hadden een gebrocheerde damast. Deze laatste waren voorzien van losse zitkussens gevuld met pluimen en paardenhaar.³³ Zulke stoeltjes leenden zich beter dan de zwaardere armstoelen en bergères om te worden verplaatst, en werden, wellicht in tegenstelling tot de *meubles meublants*, vaker gebruikt om op te zitten. Ook in het salon in het kasteel van Menars met het Gobelins ameublement met *De Kunsten* stonden meerdere andere zitmeubelen, bekleed met verschillende materialen, en waarvan sommige met losse, comfortabele zitkussens. Er waren twee *fauteuils en confessional* in een gecanneleerd zijdeweefsel, twee voetbankjes in gebrocheerde *gros de Naples* met zwarte fond, en zes bergères, zes armstoelen en vier taboeretten in een gebrocheerde, wit en groen gestreepte damast. Het lijkt aannemelijk dat de comfortabele bergères met losse pluimen kussens en zijden stoffen de voorkeur genoten om op te zitten boven de zitmeubelen met stugge tapisserie. De zijden stoffen assorteerden in kleuren wel met de tapisserieën zodat het harmonieuze principe van de *régularité* niet met de voeten werd getreden. Ook de rijke *conseiller au Cour des Aides*, André-Claude-Nicolas Alexandre de la Grange, bezat omstreeks 1780 een ameublement met Gobelins tapisserieën in zijn huis te Parijs. De bekledingen hadden voorstellingen met dieren en bloemen, wellicht naar de patronen van Jean-Baptiste Oudry (cf. supra). De set van acht armstoelen à *la reine* en een zitbank à *trois places* stond opgesteld in een salon op de gelijkvloerse verdieping dat onmiddellijk aansloot op de *salle à manger*. Twaalf armstoelen à *cabriolets*, bekleed met borduurwerk op stramien en twee andere met Utrechts fluweel vervulden de aankleding van het vertrek.³⁴

²⁸ In het verslag uit 1750 van inspecteur De Châteaufavier van de manufacture van Aubusson werd er in de rubriek aangaande de tapisserie meubelbekledingen expliciet gesproken over *meubles meublants*. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., Des Moïens d'accréditer les ouvrages de la manufacture d'Aubusson, gedateerd 20 februari 1750.

²⁹ THORNTON 1986, p. 103.

³⁰ Dit blijkt onder meer uit sommige iconografische bronnen. Een bekend voorbeeld is het schilderij van Jean-François de Troy, *La lecture de Molière*, van omstreeks 1728, waarin vier dames en een heer in een kring bij elkaar zitten in grote comfortabele armstoelen. Het schilderij is onder meer afgebeeld in THORNTON 1986, p. 116, afb. 139.

³¹ In de strikte betekenis van het woord werd met à *cabriolet* bedoeld, dat het rugraam niet recht, maar enigszins concaaf was. Zulke concave rugleuningen ontstonden omstreeks het midden van de achttiende eeuw. In de bedrijfsarchieven van Beauvais en Aubusson komt deze term echter pas voor vanaf circa 1780, en verwees in eerste instantie niet langer naar de concave rug, maar naar een klein en licht stoeltype. Badin vermeldde bij twaalf *cabriolets* die in 1787 in Beauvais werden geweven dat het *petits fauteuils légers* waren. BADIN 1909, p. 73. Ook het onderscheid dat er in Aubusson tussen armstoelen en *cabriolets* werd gemaakt, lijkt geen betrekking te hebben op de vorm van de rugleuning, maar op de aard van het meubel, net zoals er een onderscheid werd gemaakt tussen een *ottomane* en een ander type zitbank.

³² VERLET 1966, pp. 132-133, afb. 88.

³³ CORDEY 1939, p. 26.

³⁴ PARDAILHE-GALABRUN 1988, p. 312.

De praktijk om de textiele aankleding van een vertrek aan te passen naargelang het seizoen bleef in de rijke Franse huishoudens gedurende de gehele eeuw bestaan. Het winterameublement van de paradeslaapkamer van de hertogin de Bourbon (cf. supra), was een schoolvoorbeeld van hoe in een zelfde vertrek het principe van de *régularité* werd behouden in het samen aanwenden van tapisserieën en zijdeweefsels. Het omvangrijke Gobelins ameublement werd aangevuld met zitmeubelen, bekleed met zijdestoffen. Behalve de twaalf *fauteuils à la reine* en twee bergères met Gobelins tapisserie, bestond het winterameublement uit twaalf vergulde stoelen met losse zitkussens, een *petit fauteuil en cabriolet à dossier ovale* en een *chaise de canne* in verguld hout met twee kussens. De kussens en de bekledingen waren in een gebrocheerde karmozijnrode satijn *imitant le meuble de tapisserie*. Verder telde het ameublement zes rood gepolychromeerde stoelen bekleed met een karmozijnrode damast, *dessein pareil à celui du meuble*. De gordijnen en deurvoorhangen tenslotte waren in dezelfde karmozijnrode zijdedamast, afgeboord met een satijn *imitant le meuble*.³⁵

Uniforme tapijtkamers waarin uitsluitend wandtapijten en assorterende meubeltapisserieën voorkwamen, bestonden mogelijk niet of nauwelijks in de rijke Franse achttiende-eeuwse interieurs. Wellicht vervulden de *meubles meublants* bekleed met tapisserie in eerste instantie vooral een functie als statussymbool, en werden ze in hetzelfde vertrek in de regel aangevuld met *meubles courants*, in aangename stoffen en een comfortabele opmaak. Dat de tapisserie zitmeubelen evenwel ook gebruikt werden om op te zitten waarbij comfort eveneens een rol speelde, mag blijken uit de bergères die vaak voorzien waren van losse, comfortabele kussens gevuld met eiderdons en paardenhaar. In maart 1777 leverde de Parijse stoffeerder Bimuler, uit de *rue des Deux Ponts*, een verguld zitameublement in Aubusson tapisserie aan de graaf de Roussettes, voor diens *hôtel* in de *rue des vieilles Tuileries*. Behalve tien armstoelen en een zitbank telde de set twee bergères *à la Reine en même tapisserie et même bois garni d'un bon carreau de plume*.³⁶

In de jaren 1780 werden in de manufacture van Beauvais meerdere bekledingen geweven, bestemd voor zitmeubelen met losse kussens. Niet enkel bergères maar ook zitbanken, armstoelen en stoelen kregen nu zulke kussens. In 1786 werden er bijvoorbeeld vijf zitbanken, zes bergères en 32 armstoelen *à carreaux* voltooid.³⁷ Ook de bekledingen voor kleine, mobiele armstoelen *à cabriolet* waren bedoeld om op te zitten. In de productielijst van Beauvais werden zulke bekledingen met enige regelmaat aangetroffen vanaf 1782. Mogelijk introduceerde De Menou deze bekledingen voor kleinere zitmeubelen in Beauvais. In Aubusson bestonden ze reeds enige tijd.³⁸ Anno 1771 waren er in de voorraden van de stoffeerder Bimuler 6 *cabriolets en tapisserie d'Aubusson*.³⁹ In een verslag uit 1781, over de staat van de tapisserienijverheid in Aubusson, werden ze samen met de armstoelen en de zitbanken in een aparte rubriek vermeld.⁴⁰ De weverondernemer Goubert ontving bijvoorbeeld in 1784 *deux cabriolets fond de soie bleu et blanc*.⁴¹

In de late achttiende eeuw werden er in Beauvais eveneens bekledingen geweven voor *voyeuses*, stoelen die werden gebruikt in gezelschap en in eerste instantie waren bedoeld om het spel op de speeltafels te volgen.⁴² Vier grote en vier kleine *voyeuses* werden in 1787 in de manufacture van Beauvais voltooid.⁴³ Dat deze meubelen bestemd waren voor gebruik, blijkt ook uit een inventaris van de tapisserieën in de magazijnen van Beauvais, opgesteld in juli 1796. Bij een ameublement, geweven naar de patronen met seringeng van Feuglet, samengesteld uit *voyeuses*, maar ook uit

³⁵ VERLET 1966, p. 279. Het zomerameublement van de slaapkamer van de hertogin was in een *chiné* tafzijde. De zitmeubelen die in de winter bekleed waren met tapisserie en in de zomer met tafzijde, hadden een opmaak *à chassiss*. De opgemaakte zittingen en ruggen werden met houten pinnen in het karkas vastgezet.

³⁶ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm.*, 201, Journaal van Bimuler, p. 166.

³⁷ BADIN 1909, p. 73.

³⁸ Pierre Verlet wees er reeds op dat in Aubusson bekledingen werden geweven met een grovere textuur die eerder voor *meubles courants* werden gebruikt. VERLET 1966, p. 128.

³⁹ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 201, Journaal van Bimuler.

⁴⁰ Guéret, Arch. Dép., C 12, *Man. Aub. Fel., Etat contenant le nombre d'ateliers en haute et basse lisse de la manufacture d'Aubusson, celui des ouvriers et ouvrières qu'ils occupent, et la qualité de chaque espèce fabriquée annuellement*.

⁴¹ Guéret, Arch. Dép., 236 E dépôt HH2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*.

⁴² Het meubeltype ontstond reeds bij het begin van de achttiende eeuw. Er bestonden twee hoofdtypen. Een *voyeuse assise*, waarop men schrijlings zat, met de armen op een steun bovenaan de rugleuning, en bestemd voor mannen. En een *voyeuse à genoux*, voor de dames, met een lagere zitting waarop werd plaatsgenomen met de knieën.

⁴³ BADIN 1909, p. 73.

zitbanken, *tête-à-têtes*, bergères, armstoelen en stoelen, werd opgemerkt dat dit een *meuble courant* betrof.⁴⁴ In een andere lijst met Beauvais meubelen uit 1800 werd een ameublement opgetekend, bestaande uit één zitbank, één *tête-à-tête*, acht grote en acht kleine armstoelen. Bij deze laatste, de zogenaamde *cabriolets* werd genoteerd dat ze bedoeld waren als *sièges courants*.⁴⁵ Er dient wel te worden opgemerkt dat deze laatachttiende-eeuwse tapisserie ameublementen met *sièges courants* doorgaans voorstellingen hadden met bloemen of lofwerk.

Bekledingen voor zitmeubelen vertegenwoordigen veruit het belangrijkste aandeel in de totale productie van meubeltapisserieën doorheen de hele achttiende eeuw. Hierna volgen de bekledingen voor haardschermen. Vaak vervulde een haardscherm een zitameublement. Een belangrijke vernieuwing in de stoffering van de zitmeubelen vond plaats circa 1770 wanneer er behalve voor een bolle opmaak van de rug, de zitting en de armleggers die voordien gangbaar was, kon gekozen worden voor een rechte opmaak, de zogenaamde *garniture à tableau*.⁴⁶ Deze nieuwe manier van stofferen leidde tot het gebruik van *plate-bandes* bij zitmeubelen met een nagelvaste opmaak. Deze *plate-bandes*, stroken tapisserie voor de opstaande zijanten van de zittingen en de ruggen, werden voordien enkel geweven en aangewend voor de zichtbare voorkant van de zitkussens van bergères. De *plate-bandes* van de losse tapisserie zitkussens van de bergères met plattelandskinderen naar Boucher van de markiezin de Pompadour uit 1753, behoren tot de oudste voorbeelden daarvan (cf. supra). In de productielijst van de manufacture van Beauvais werden zulke *plate-bandes* voor het eerst vermeld in 1770. Ze werden geweven voor twee bergères die waren bestemd voor de graaf de Saint-Florentin.⁴⁷ De *plate-bandes* voor de vaste opmaak hadden vaak een eigen patroon, en fungeerden als brede galons die de eigenlijke rug- of zitbekleding omkaderden. De productielijst van de manufacture van Beauvais vermeldde voor de laatste jaren van de achttiende eeuw drie verschillende patronen. In 1786 werden er voor vier zitbanken *plate-bandes* geweven à *entrelacs de jasmin*. Twaalf *plate-bandes à papillon vert et écarlate* werden voltooid in 1790.⁴⁸ En in 1793 kregen een zitbank en zes armstoelen *plate-bandes* met viooltjes.⁴⁹ Ook in de manufacture van Aubusson werden in de laatste decennia van de achttiende eeuw zulke extra stroken geweven. Bij de weverondernemer Goubert werd er in 1781 *un otomane avec ses bandes* afgeleverd, en in 1789 werden er samen met twee zitbanken en zes armstoelzittingen ook twee *plate-bandes* binnengebracht.⁵⁰

Naast haardschermen waren ook kamerschermen bijzonder populair in de achttiende eeuw, toch werden er in tegenstelling tot haardschermen betrekkelijk weinig gegevens teruggevonden over zulke kamerschermen met bekledingen in tapisserie. Afgaande op de schaarse informatie werden in de Gobelins verhoudingsgewijs nog het vaakst bekledingen voor kamerschermen geweven. De markiezin de Pompadour bezat twee kamerschermen met Gobelins tapisserie. Eén kamerscherm assorteerde met het ameublement met de plattelandskinderen, het andere stond afzonderlijk opgesteld in een salon in het kasteel van Menars (cf. supra). Andere voorbeelden zijn het kamerscherm dat deel uitmaakte van het ameublement van de prins de Condé, en het kamerscherm dat in 1764 werd geweven voor de hertog de Choiseul (cf. supra). Volgens de productielijst die door Badin werd gepubliceerd, zouden er in de achttiende eeuw in de manufacture van Beauvais slechts

⁴⁴ Zie bijlage XXIX. Parijs, Arch. Nat., O2 858, ME, Man. Beauv., Productiestaat gedateerd 27 messidor l'an 4, ondertekend door Camousse op 28 messidor l'an 4 (16 juli 1796).

⁴⁵ Zie bijlage XXXI, nr. 17. Parijs, Arch. Nat., O2 875, ME, Man. Gob., Etat contenant les Descriptions, et les Prix de fabrique des meubles en tapisserie de Beauvais, retirés du Dépôt du Citoyen De Vouger le 27 frimaire an 9 (18 december 1800), et rentrés dans le magasin de la manufacture nationale des Gobelins le dit jour et an.

⁴⁶ Voor een toelichting bij de Franse stoffeerpraktijk in de achttiende eeuw, zie MUNGER 1987. In de boeken van Claude Ossut en het artikel van Florence Reibell worden de verschillende types in de meubelopmaak rijkelijk geïllustreerd en uitvoerig toegelicht. Zie hiervoor OSSUT 1983; OSSUT 1994; en REIBELL 1983. Een kostbare bron voor de stofferingpraktijken in de tweede helft van de achttiende eeuw is het eigentijdse traktaat van de stoffeerder Jean-François Bimont, uitgegeven in Parijs in 1770 en 1774, *Principes de l'art du Tapisserier. Ouvrage utile aux gens de la Profession & à ceux qui les emploient*.

⁴⁷ BADIN 1909, p. 70.

⁴⁸ Dit patroon werd gebruikt voor de *plate-bandes* in de set van Gaston Menier (cf. supra).

⁴⁹ BADIN 1909, pp. 73-75.

⁵⁰ Guéret, Arch. Dép., 236 E dépôt HH2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*, fol. 117 verso, en fol. 42 verso.

twee kamerschermen zijn gemaakt, één in 1747 en één in 1775.⁵¹ Maar zoals eerder werd vermeld, is die lijst niet uitputtend. Toch lijken tapisserie kamerschermen zeldzaam te zijn geweest. Ook in de bewaarde archiefdocumenten aangaande de tapisserieproductie in de Marche, werden er geen gegevens teruggevonden omtrent de productie van kamerschermen. Inspecteur De Châteaufavier vermeldde bijvoorbeeld geen kamerschermen in zijn rapport uit 1783, waarin hij een opsomming geeft van meubeltapisserieën die toen in Aubusson werden geweven.⁵² Ook in het journaal van de weverondernemer Goubert dat een periode bestrijkt van 1751 tot 1793, werden geen kamerschermen teruggevonden. Vaker kregen kamerschermen een bekleding in een ander materiaal zoals papier, leder of een ander textiel, of waren gelakt.

Ook bedbehangsels werden slechts sporadisch geweven. Het staatsiebed voor de prins de Condé is het enige dat tot hiertoe gekend is in Gobelins tapisserie. In Beauvais zouden er slechts twee bedgarnituren geweven zijn, namelijk in 1784 en 1786 (cf. supra). In de Marche werden sporadisch bedbehangsels geweven. Een productiestaat uit Aubusson voor het jaar 1755 vermeldde welgeteld één tapisserie bedbehangsels. In latere productiestaten worden bedbehangsels niet meer apart vernoemd, maar zulke tapisserieën werden nog wel geweven. Een voorbeeld is het bed in Aubusson tapisserie in Sudeley Castle van omstreeks 1770, en inspecteur De Châteaufavier sprak nog van de productie van bedden in de jaren 1780 (cf. supra).

Nieuwe trends in de aankleding van de vensters leidden tot het ontstaan van een nieuwe vorm van meubeltapisserie, de *cantonnière*.⁵³ In het laatste kwart van de achttiende eeuw werd steeds vaker de voorkeur gegeven aan het gordijntype met twee gelijke panden aan weerszijden van het raam, al dan niet voorzien van een gordijnval. Naar het einde van die eeuw werden sommige van deze gordijnen puur decoratief opgevat. De gordijnen werden langsheen het venster gedrapeerd met op geregelde plaatsen strikken en rozetten.⁵⁴ Ze werden afgewerkt en versierd met passementen zoals franjes, koorden en kwasten.⁵⁵ De patronen voor *cantonnières* met imitatiedraperieën die Jean-Baptiste Huet in de jaren 1780 voor de manufactuur van Beauvais maakte, sloten duidelijk aan bij deze nieuwe mode. De *cantonnières* werden alleen of ook met gordijnen in een ander materiaal gecombineerd. Op 11 augustus 1778 noteerde de Parijse stoffeerder Delarue in zijn journaal dat hij aan prins Montbarrey voor de twee vensters van diens slaapkamer twee tapisserie *cantonnières* had geleverd, evenals negentien ellen *quinze-seize* zijde voor de bijhorende gordijnen.⁵⁶ Op 8 juni 1779 noteerde dezelfde stoffeerder de afname, de reiniging en opberging van drie *cantonnières* in tapisserie, en de gordijnen in *quinze-seize* zijde, in het salon van baron de Grancourt, in diens *hôtel sur le Boulevard entre la petite rue Saint-Fiacre et la rue Montmartre*.⁵⁷ Er werden geen gegevens teruggevonden over de productie van *cantonnières* in de Gobelins. In Beauvais werden in de twee laatste decennia van de achttiende eeuw enkele tientallen *cantonnières* geweven.⁵⁸ In Aubusson duiken nu en dan *cantonnières* op in de productiestaten, maar het betrof geen grote aantallen.⁵⁹

⁵¹ De voorstellingen op het kamerscherm uit 1747 zijn niet bekend. Het kamerscherm uit 1775 werd geweven naar patronen uit *Les Amusements de la campagne* van Casanova. BADIN 1909, p. 71.

⁵² Guéret, Arch. Dép., C12, Man. Aub. Fel., *Mémoire sur les manufactures pour l'encyclopédie par ordre des matières*, par M. de Châteaufavier, inspecteur des manufactures d'Aubusson et de Felletin.

⁵³ De meest courante achttiende-eeuwse gordijntypes waren de Italiaanse ophaalgordijnen en de klassieke gordijnen aan weerszijde van het venster die naar het midden werden dichtgetrokken. Zeker bij het eerste type was een gordijnval wenselijk om het ophang- en ophaalsysteem te verbergen. De gordijnen waren voornamelijk bedoeld om het zonlicht buiten te houden en de kale omtreklijnen van het venster te verzachten. THORNTON 1986, p. 101.

⁵⁴ Twee laatachtende-eeuwse maquettes met gedrapeerde gordijnen werden afgebeeld in BRIAT 1986, pp. 22-23.

⁵⁵ Een mooi voorbeeld van zulke decoratieve gordijnen is te zien op een gravure uit 1785 van François Dequevauviller naar een gouache van Nicolas Lavreince, *L'Assemblée au Salon*. Bovenaan het venster werd het gordijn gedrapeerd in twee vallen in het midden opgehouden door een kwast. Gedrapeerde *chutes* die op sommige plaatsen de voering laten zien, werden opgehangen langsheen de zijanten van het raam. De draperieën werden afgewerkt met franjes.

⁵⁶ Parijs, AV, D5B6, Liv. comm. faillis, 2510, Journaal van Delarue, p. 174.

⁵⁷ Parijs, AV, D5B6, Liv. comm. faillis, 2510, Journaal van Delarue, p. 242.

⁵⁸ Cf. supra in BADIN 1909, pp. 72-75.

⁵⁹ Guéret, Arch. Dép., C12, Man. Aub. Fel., *Etat de la quantité présumée de pièces fabriquées chaque année et susceptibles d'être revêtues de plombs dans les bureaux de les deux manufactures*, gedateerd 25 mei 1785.

VII.3. De clientèle

In de eerste decennia van de achttiende eeuw werden in Frankrijk meubeltapisserieën bijna uitsluitend aangetroffen in de hoogste kringen. De interesse voor zulke bekledingen lijkt te zijn ontstaan binnen de gecultiveerde adellijke elite in de Franse hoofdstad (cf. supra). Opvallend is daarentegen de bijna totale afwezigheid van tapisserie ameublementen in de koninklijke collectie.⁶⁰ In het eerste kwart van de achttiende eeuw werden op beperkte schaal meubeltapisserieën geweven in de Gobelins, de manufacture van Beauvais en in enkele Parijse privé-manufacturen (cf. supra). Deze meubelbekledingen waren bestemd voor een kapitaalkrachtige clientèle, die een bijzonder klein percentage van de totale bevolking vertegenwoordigde. Bovendien waren niet alle potentiële klanten in het product geïnteresseerd. Tot de vroegste clientèle behoorden prinsen van koninklijke bloede, sommige leden van de hoge adel en enkele gefortuneerde functionarissen (cf. supra). Het onderzoek op 3.000 Parijse boedelinventarissen waarin alle standen en onderlinge klassen vertegenwoordigd waren, liet Annick Pardailhé-Galabrun besluiten dat Gobelins en Beauvais tapisserieën in de achttiende eeuw slechts zeer uitzonderlijk en enkel in de rijkste Parijse woningen konden worden aangetroffen.⁶¹ De prins de Croÿ bezat bijvoorbeeld in januari 1745 in zijn *hôtel* in de *rue des Petits-Augustins*, zes armstoelen en een zitbank bekleed met tapisserie *façon des Gobelins, fond blanc et bleu à fleurs*.⁶² De opstelling van Gobelins en Beauvais ameublementen in *salles de compagnie* of salons, en die ene uitzonderlijke opstelling in een *salle de bains* (cf. supra), onderlijnen het exclusieve karakter van deze meubelen. Zulke vertrekken met specifieke functies waren aan de vooravond van de Franse Revolutie nog steeds enkel terug te vinden in de meest gefortuneerde milieus.⁶³ Meubeltapisserieën vervulden er als van oudsher een functie als statussymbool. De salons werden ingericht met kostbare meubelen, schilderijen en siervoorwerpen. Enkele leden van de hoge adel hadden Gobelins ameublementen in hun kastelen op het platteland, onder meer de hertogin d'Anville, in het kasteel van La Roche-Guyon, en de hertog de Penthièvre, in het kasteel van Anet.⁶⁴ Ook in het kasteel van Jarnac bijvoorbeeld, eigendom van de graaf de Jarnac, werd bij de boedelinventaris uit november 1762 een Gobelins zitameublement met papaverpatroon opgetekend.⁶⁵ In tegenstelling tot de hoge adel bezat de Franse koning in de achttiende eeuw eigenaardig genoeg geen tapisserie zitameublementen. Wel kocht de Kroon bij de manufacture van Beauvais vanaf circa 1755 jaarlijks een reeks meubeltapisserieën die aan het Ministerie van Buitenlandse Zaken werd geleverd, en eventueel kon worden gebruikt als diplomatiek geschenk (cf. supra). Maar meer nog zou de koning in de tweede helft van de achttiende eeuw beroep doen op de manufacture van de Gobelins voor de levering van meubeltapisserieën die dienden als geschenk voor hooggeplaatste relaties of buitenlandse diplomaten of vorsten (cf. supra).

In het tweede kwart van de achttiende eeuw ontwikkelde zich in Frankrijk geleidelijk een interesse voor meubeltapisserieën bij de lagere adel en de rijke burgerij, die in hun consumptiegedrag de hoogste kringen imiteerden. De manufactures van Aubusson waren zich hiervan bewust en begonnen producten op de markt te brengen met voorstellingen die waren geïnspireerd op de Gobelins en Beauvais tapisserieën. Door een diversificatie in de kwaliteit van de weefsels en de patronen konden nu ook tapisserieën worden aangeboden tegen uiteenlopende prijzen, waarbij

⁶⁰ Bij een inventarisatie van de koninklijke ameublementen op het einde van de zeventiende eeuw werd er welgeteld één tapisserie ameublement genoteerd. Cf. supra, GUIFFREY 1886, dl. 2, p. 209, nr. 76. Een inventaris van de *Mobilier de la Couronne*, uit 1775, vermeldde één zitbank en zes armstoelen, bekleed met Gobelins tapisserieën, die dateerden van omstreeks 1730. FENAILLE 1903, dl. 4, p. 380. Er zijn geen officiële bestellingen vanwege de koning van zitameublementen voor persoonlijk gebruik gekend. Wellicht behoorde dit ameublement toe aan een lid van de koninklijke familie.

⁶¹ PARDAILHE-GALABRUN 1988, p. 371. Voor de sociale stratificatie van dit onderzoek zie PARDAILHE-GALABRUN 1988, pp. 50-71.

⁶² DAUVERGNE 1950, p. 49.

⁶³ PARDAILHE-GALABRUN 1988, p. 261.

⁶⁴ Het ameublement van de hertog bestond uit twee grote zitbanken, acht armstoelen en twee haardschermen. De meubelen werden tijdens het bewind van het Consulaat in beslag genomen. Op het ogenblik van de inbeslagname, op 5 prairial an VI, hadden de zitbanken, de acht armstoelen en één haardscherm hoezen in rozerode tafzijde. FURCY-RAYNAUD 1912, p. 321.

⁶⁵ DELAMAIN 1900, p. 10-11.

getracht werd een zo breed mogelijk publiek te bereiken. In een verslag van omstreeks 1750 werd de beoogde cliëntèle opgesomd voor de onderscheiden kwaliteiten, die in de Marche werden gegeven. Ambachtslieden en hoteliers werden beschouwd als mogelijke klanten voor de goedkoopste tapisserieën in *fil simple*. De tapisserieën in *fil double* waren mogelijk interessant voor de bemiddelde burger, die in *étain* voor rijke klanten, maar niet voor *les plus beaux appartemens*. In een rapport uit 1780 van de inspecteur De Châteaufavier werd opnieuw gewezen op de brede waaier aan producten waarmee de manufacturen van de Marche een groot marktsegment konden bespelen: .. *la diversité des Prix des productions de ces manufactures cadre parfaitement avec la diversité des fortunes, puisqu'elle présente à tous les ordres de la société générale la facilité de meubler relativement à leurs facultés respectives. En effet les mêmes objets qu'offre Aubusson au Luxe des gens opulents en qualité supérieure, Felletin les offre à un prix plus modique aux gens moins fortunés. Ainsi l'homme riche comme le particulier le moins aisé, et toutes les classes intermédiaire trouvent également dans ces fabriques de meubles qui réunissent l'éclat, la fraîcheur et la solidité.*⁶⁶

De ruime klantenkring van de tapisserieën van de Marche waarnaar in deze eigentijdse verslagen werd verwezen, bevestigt de bevindingen van Pardailhé-Galabrun dat er in Parijs in de achttiende eeuw nu ook bij grote groepen van de bevolking wandtapijten werden aangetroffen (cf. supra). Volgens het rapport uit 1750 vonden de meubelbekledingen *médiocres et ordinaires*, waarvan de prijs schommelde tussen 30 en 70 livres per stuk, het meeste aftrek.⁶⁷ Deze armstoelen stonden niet opgesteld in exclusieve *salles de compagnie*, maar vonden hun weg naar de *chambres* van de middenklasse, multifunctionele ruimtes, waarin zich het sociale leven van het gezin afspeelde. De mooiste en duurste Aubusson ameublementen werden aangekocht door de hoge adel en rijke burgerij. De set die de graaf de Rousettes in 1777 bij de Parijse stoffeerder Bimuler kocht, was bijvoorbeeld bijzonder kostbaar. De tien armstoelen hadden een gezamenlijke waarde van 2.000 livres, de twee bergères kostten 600 livres en de zitbank 800 livres. De totale waarde van de set bedroeg dus 3.400 livres en was hiermee het duurste ameublement dat de graaf bij Bimuler aankocht voor zijn huis in de *rue des Vieilles Tuileries*. Voor hetzelfde vertrek kocht de graaf nog zes *cabriolets* en een haardscherf in Hollands Utrechts fluweel, ter waarde van respectievelijk 396 en 196 livres.⁶⁸ Alle meubelen waren in verguld en gesneden hout. Zes armstoelen *à la reine*, bekleed met lampas, kostten de graaf 756 livres, en acht armstoelen *à la reine*, twee bergères, een *ottoman* en een haardscherf in zijdedamast uit Lyon, samen met het wandbehang, hadden een waarde van 2.800 livres.⁶⁹ Ook de markiezin de Pompadour bezat in het kasteel van Menars verschillende meubelen bekleed met Aubusson tapisserieën. Behalve de set in haar kabinet (cf. supra), bevonden zich in een ander vertrek nog twee armstoelen, vier banken en acht taboeretten, bekleed met Aubusson tapisserie. Op de vloer van die kamer lagen vier Aubusson tapijten.⁷⁰

⁶⁶ Guéret, Arch. Dép., C12, Man. Aub. Fel., Manufactures d'Aubusson et de Felletin, rapports sur leur situation 1715-1789, Rapport fait au nom du Bureau du Bien Public par le Sieur de Châteaufavier, dans le séance de l'administration provinciale du bourbonnais du 25. novembre 1780.

⁶⁷ Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., Mémoire concernant les manufactures d'Aubusson, Bourg de la Cour et ville de Felletin.

⁶⁸ Het *velours d'utrecque* of Utrechts fluweel dat met regelmaat van de klok in de kladschriften en grootboeken van de Parijse stoffeerdere opduikt, is identiek met trijp. Voor de historische betekenisinhoud van het begrip Utrechts fluweel, zie COLENBRANDER 2005.

⁶⁹ Parijs, AV, D5B6, Liv. comm. faillis, 201, Journaal van Bimuler, pp. 166, 168-169.

⁷⁰ CORDEY 1939, nrs. 2230, 2231, 2236, p. 182. Volgens een brief van 30 april 1755 bestelde de markiezin de Pompadour omstreeks 1749 in Aubusson een vloerkleed, zitbanken en taboeretten. Ze werden wellicht geweven weverondernemer Dessarteaux. Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., Chemise XV, brieven van 30 april 1755 en 17 mei 1755.

VII.4. De taken van de stoffeerder en diens aandeel in de distributie van meubeltapisserieën

De taken van de stoffeerder

Een grondig onderzoek naar het Parijse gilde van de *tapissiers* in de achttiende eeuw, dient nog gevoerd te worden. In 1875 publiceerde Deville een studie, gebaseerd op archivalische bronnen, die grotendeels betrekking had op de statuten van het gilde. Uit dit onderzoek bleek dat in de achttiende eeuw het gilde van de *tapissiers* uit meerdere ambachten bestond die in de voorgaande eeuwen waren samengesmolten (cf. supra). Sinds 1636 ressorteerden de wevers en handelaars van tapisserie en tapijten, en de stoffeerdere onder hetzelfde gilde.⁷¹ Het eigenlijke stoffeederambacht was gegroeid uit beroepen die in oorsprong naast elkaar bestonden, maar wiens activiteiten zich alle situeerden in het vervaardigen, verwerken en verkopen van textiel. De *tapissiers* maakte in de achttiende eeuw echter geen rechtstreeks deel uit van de *Six Corps*, een groep van de zes voornaamste gilden van handelaars, de ware handelselite van de Franse hoofdstad.⁷² Nochtans behoorden de *tapissiers* op een gegeven ogenblik wel tot het gilde van de *merciers*, één van de leden van de *Six Corps*. In 1723 besloten de *tapissiers* echter zich van de *merciers* los te maken.⁷³ Dat *tapissiers* en *merciers* een tijd tot hetzelfde gilde behoorden, is niet verwonderlijk. Een aanzienlijk deel van hun activiteiten was gemeenschappelijk. Beiden verkochten artikelen voor de aankleding van het interieur. Maar de *tapissiers* onderscheidden zich van de *merciers* in de eerste plaats door de handenarbeid, die bij de *merciers* volledig ontbrak. Jacques Savary schreef over de *merciers* in 1675: *les merciers ne travaillent point, et ne font aucuns ouvrages de la main*. De *merciers* beschouwden de *tapissiers* als '*que des artisans*'.⁷⁴

De *merciers* waren handelaars in luxewaren. Ze verkochten onder meer kostbare textiel als zijdeweefsels, kant, evenals gefineerde, gelakte en ingelegde meubelen, serviezen, spiegels, en snuisterijen.⁷⁵ Toch mochten zij in zekere mate aan hun koopwaar een meerwaarde geven door deze te laten versieren. Savary verklaarde dit nader : *ce n'est pour enjoliver les choses qui sont déjà fabriquées et manufacturées, comme de garnir des gants, attacher à des habits et autres vêtements des rubans, et autres sortes de galanteries, et généralement toutes sortes d'enjolivements*.⁷⁶ Algemeen gesteld was het structurele onderscheid tussen de *merciers* en de *tapissiers* er één van een eerder passieve tegenover een actieve inbreng. Een deel van de stoffeerdere waren zelfstandige *marchands tapissiers* en hadden een eigen atelier annex winkel. Anderen werkten in onderaanneming voor *merciers*, of stonden in dienst van grote *menuisiers*.⁷⁷

De hoofdactiviteit van een stoffeerder in de achttiende eeuw vereiste nog steeds een actief ingrijpen. De stoffeerder maakte zitmeubelen op, verzorgde de aankleding van bedden en vensters, de ophanging van wandtapijten en andere wandbehangsels. In rijke huizen wisselde hij de winter- en zomerameublementen, reinigde en herstelde eventueel de bed- en wandbehangsels, en voorzag zitmeubelen met een versleten opmaak van een nieuwe stoffering. Deze actieve taken van de stoffeerder werden uitgebreid met het verhuren van ameublementen, soms voor specifieke gelegenheden zoals een rouwperiode, en met de verkoop en verhuur van allerlei objecten voor de

⁷¹ DEVILLE 1875, p. 25.

⁷² Tot 1776 bestonden de *Six Corps* uit het gilde van de *Drapiers*, de *Epiciers*, de *Merciers*, de *Pelletiers*, de *Bonnetiers* en de *Orfèvres*. Na 1776 en tot de Franse revolutie waren de *Six Corps* samengesteld uit de gilden van de *Drapiers/Merciers*, de *Epiciers*, de *Bonnetiers/Pelletiers/Chapeliers*, de *Orfèvres/batteurs d'or/Tireurs d'or*, de *Fabricants d'étoffes/Tissuriers/Rubanniers*, en de *Marchands de Vin*. SARGENTSON 1996, p. 8. De meest vooraanstaande leden van de *Six Corps* dienden aanwezig te zijn op officiële ceremonies, koninklijke en prinselijke blijde intreden, recepties van hoogwaardigheidsbekleders, processies, feesten ter gelegenheid van de geboorten en huwelijken, en de uitvaarten van prinses. Bij deze gelegenheden moesten ze staatsiekleiding dragen, en dienden bijgevolg voldoende gefortuneerd te zijn om zich dit te kunnen veroorloven. PARDAILHE-GALABRUN 1988, p. 72.

⁷³ SARGENTSON 1996, p. 12.

⁷⁴ SARGENTSON 1996, p. 12.

⁷⁵ Savary des Bruslons vermeldde in zijn *Dictionnaire Universel de Commerce* uit 1723 twintig subdivisies in de gilde van de *marchands merciers*. Zie hiervoor SARGENTSON 1996, p. 12.

⁷⁶ SARGENTSON 1996, p. 12.

⁷⁷ EDWARDS 2001, p. 75.

aankleding van een vertrek zoals meubelen, spiegels, wandtapijten en porselein.⁷⁸ Sommige zelfstandige stoffeerdere of *tapissiers marchands* verkochten zelfs juwelen en champagne.⁷⁹ In deze overlappen de activiteiten van de *merciers marchands* en sommige *marchands tapissiers* elkaar in belangrijke mate. Omstreeks 1680 maakte Nicolas de l'Armessin een aantal prenten waarin hij verschillende ambachten uitbeeldde. Ze werden voorgesteld door personen, gekostumeerd met typische voorwerpen eigen aan het ambacht. Voor het bovenlichaam van de *tapissier* werd een gestoffeerde stoel geplaatst en rond zijn hals en op het hoofd droeg hij een taboeret. Boven op de taboeret die als hoofddeksel diende, lag een opgerolde matras. In zijn linkerhand hield hij een haardscherf, over zijn linkerarm hing een vloerkleed of wandtapijt. Over zijn rechterschouder droeg hij een ladder en in zijn rechterhand hield hij een hamertje. De gespen van zijn schoenen bestonden uit naalden. De klemtoon lag in deze prent duidelijk op textiel en opmaak. Een illustratie in de *Encyclopédie* van Diderot en d'Alembert toonde het interieur van een stoffeerderwinkel omstreeks 1760.⁸⁰ In het vertrek stonden behalve opgemaakte meubelen, ook nachtkastjes, secretaires, kasten, haardschermen en aan de wand hingen meubelkarkassen, spiegels en paviljoenen, er lagen matrassen, kussens en rollen stoffen opgestapeld. Aan een werktafel zaten borduursters en naaisters.

Het Parijse stadsarchief beschikt over een bijzonder interessant fonds dat enkele tientallen journaals herbergt van achttiende-eeuwse stoffeerdere. Hiervan werden er een 30-tal geraadpleegd, en de meest interessante documenten die als exemplarisch kunnen worden beschouwd, werden voor het onderzoek geselecteerd.⁸¹ Ze illustreren op treffende wijze de taken van de Franse *tapissier*. Het journaal van de stoffeerder Bonnemain bijvoorbeeld bevat een schat aan informatie over gebruikte materialen en opmaak en geeft een goed beeld van zijn activiteiten. Op 3 juli 1772 noteerde de stoffeerder Bonnemain bijvoorbeeld de vervaardiging van twee venstergordijnen en twee alkoofgordijnen in groene tafzijde voor een zekere mevrouw Olivier. Op 7 november 1772 werden in het journaal twee bedden à *jumeaux* met een hemel à *l'impériale* ingeschreven die hij had gemaakt voor dezelfde mevrouw Olivier.⁸² Ze hadden *bonnes-grâces* in *taffetas piqué* en zes vallen in damast. Twee alkoofgordijnen voor de heer De Morancy werden door Bonnemain aangepast, en ingeschreven in het journaal op 31 oktober 1772.⁸³ Maandelijks leverde deze stoffeerder meerdere opgemaakte zitmeubelen af, bekleed met een variatie aan materialen: fluweel, Utrechts fluweel, zijdedamast, damast van Abbeville,⁸⁴ leder, moquette, borduurwerk op stramien. Vermeldingen van de opmaak of verkoop van ameublementen in tapisserie werden bij deze stoffeerder echter niet teruggevonden. Sommige stoffeerdere bleken vaker tapisserie ameublementen aan te bieden dan anderen (cf. infra). In zekere zin mag er dan ook gesproken worden van een specialisatie. Bonnemain hing wel wandtapijten op, reinigde ze, en verzorgde zonodig de *rentraiure* of herstelling ervan. Op 30 januari 1775 plaatste hij de *verdure* wandtapijten in het bureau van een zekere Monsieur Vermonnet.⁸⁵ Op 27 juli 1776 herstelde Bonnemain de *verdures* van de heer Cheret, en op 17 augustus noteerde hij : *Avoir nettoyé une tapisserie d'Aubusson, avoir fait trois rentraiures pour mettre les pièces à leurs grandeur et l'avoir tendu*.⁸⁶ De *tapissier* Doyen herstelde in de jaren 1740-1742 voor de *Garde-Meuble de la Couronne* een wandtapijtserie met *De Geschiedenis van Artemis*.⁸⁷

⁷⁸ De invulling van de taken van de Franse stoffeerder verschilde in deze niet met die van een Engelse *upholsterer*. Zie hiervoor EDWARDS 2001, p. 75.

⁷⁹ In het grootboek van de Parijse stoffeerder Leonard werd regelmatig de verkoop van uurwerken, juwelen, champagne en porselein opgetekend. Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 270, grootboek van Leonard 1787-1788.

⁸⁰ DIDEROT & D'ALEMBERT 1751-1765, afb. 81.

⁸¹ Dit bijzonder interessante fonds, samengesteld uit journaals van stoffeerdere die bankroet gingen, verdient een onderzoek op zich, en vormt de bron bij uitstek voor een grondige studie omtrent de Franse stoffeerdere in de achttiende eeuw.

⁸² Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 402, Journaal van Bonnemain 1772-1781, pp. 52, 54.

⁸³ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 402, Journaal van Bonnemain 1772-1781, p. 53.

⁸⁴ Het *damas d'Abbeville* was een gemengd damastweefsel in linnen en katoen. SCHOESER & DEJARDIN 1991, p. 19.

⁸⁵ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 402, Journaal van Bonnemain 1772-1781, p. 77.

⁸⁶ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 402, Journaal van Bonnemain 1772-1781, pp. 104-105.

⁸⁷ In totaal werd er door de stoffeerder Doyen 94 dagen, en door de leerjongens 345 dagen aan de wandtapijten gewerkt. Dertien dagen waren er nodig voor het dichtnaaien van de galen, en het voeren. Er werd voor 93 livres en 7 sous aan zijden en wolgarren gebruikt. De totaalprijs voor de herstelling van de wandtapijten bedroeg 902 livres en 12 sous. Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 654, Journaal van Doyen, p. 59.

Ook stoelbekledingen werden gereinigd, en de opmaak werd vernieuwd. De stoffeerder Bimuler ontdeed op 12 mei 1775 tien armstoelen met borduurwerk op stramien, die toebehoorde aan de heer De Ligny, *avocat en Parlement*, van hun bekleding, reinigde deze grondig en maakte ze opnieuw op.⁸⁸ Stoffeerder Delarue verwisselde op 28 mei 1777 het winterameublement voor het zomerameublement in het *hôtel* van de welgestelde heer De Palerne. Hij reinigde tegelijkertijd de tapijten van het salon en van het kabinet van mevrouw, en verpakte de stoffen van het winterameublement in papier.⁸⁹ Bij de het wisselen van winter- en zomerameublement werden doorgaans ook de spiegels en luchters door de stoffeerdere gereinigd. De stoffeerder Thibault noteerde op 31 juli 1777 de poetsbeurt van twee wandtapijten en een spiegel bij een zekere heer Cigost. Eén van de beide wandtapijten werd opnieuw opgehangen samen met het zomergarnituur van het bed.⁹⁰

De stoffeerdere kochten hun meubelkarkassen bij *menuisiers*.⁹¹ De prestigieuze *tapisserieur* Delarue uit de *rue Saint-Sauveur* kocht bijvoorbeeld karkassen bij de *menuisier* Brizard, uit de *rue de Cléry*.⁹² Op 1 oktober 1778 noteerde hij in zijn journaal de levering van vier gepolychromeerde armstoelen en vier stoelen van Brizard aan de heer De Bondy, *Réceveur général des Finances*, in de *rue de Richelieu*.⁹³

Behalve deze taken als ambachtsman traden de stoffeerdere ook op als handelaar en verhuurder van luxeproducten, onder meer van wandtapijten en meubeltapisserieën. Bonnemain plaatste op 5 mei 1775 een spiegel in de antichambre van een zekere heer Robert, nadat hij er de *verdures* had opgehangen.⁹⁴ Op 14 augustus 1776 verkocht hij 8 ellen $\frac{3}{4}$ bij 2 ellen $\frac{1}{2}$ *tapisserie à personnage double broche* aan de heer Chardon ter waarde van 446 livres.⁹⁵ Ook Bimuler verkocht wandtapijten. Op 10 april 1771 noteerde hij in zijn journaal de verkoop van 8 $\frac{1}{2}$ ellen *tapisserie de verdure Aubusson* voor de slaapkamer, en 12 ellen *tapisserie Aubusson à double broche et à personnage* voor het salon van de edelman Colas de Nitry.⁹⁶ Bimuler verhuurde ook tapisserieën, bijvoorbeeld aan een zekere heer Ecroice die op 20 maart 1774 een *verdure* in huur nam.⁹⁷ Ook de stoffeerder Doyen verhuurde wandtapijten. Een zekere heer Joly huurde op 4 augustus 1741 een *tapisserie de Flandre* die door Doyen werd opgehangen.⁹⁸ Delarue bezorgde Madame de Verizelle, één van zijn reguliere klanten, tijdelijk acht zitbanken voor een bal, die hij op zijn beurt gehuurd had bij Bonnemain.⁹⁹ De stoffeerder Nonat noteerde op 24 december 1783 de verhuring aan de heer De Fontaine van een zitameublement in Aubusson tapisserie, bestaande uit acht armstoelen en een zitbank.¹⁰⁰

De distributie van tapisserieën en het aandeel van de stoffeerder hierin

In de achttiende eeuw kon de cliëntèle in Frankrijk, afhankelijk van zijn financiële middelen, op verschillende plaatsen terecht voor de aankoop van tapisserieën. De klanten van de Gobelins wendden zich rechtstreeks tot de weverondernemers van de manufacture en plaatsten er hun

⁸⁸ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 201, Journaal van Bimuler, p. 87.

⁸⁹ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 2510, Journaal van Delarue, p. 68.

⁹⁰ 'Doit Mr. Cigost. Avoir d'étendue le lit dhivre, l'avoit secoué et netoyée. Avoir d'étendue 2 pièces de tapisserie daute-lisse L'avoit secoue et nétoijer et baléijé. Avoir d'efait la glace qui est en face de la cheminée. Avoir tendu le lit d'Eté et une pieces de tapisseries daute-lisse et reposer la glace en face de la cheminée'. Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 2512, Journaal van Thibault, z.p.

⁹¹ EDWARDS 2001, p. 75.

⁹² Op 18 februari 1777 noteerde Delarue in zijn journaal de opmaak van een *duchesse en gondole* en vier armstoelen à *cabriolet* waarvan de karkassen werden geleverd door Brizard. Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 2510, Journaal van Delarue, pp. 43-44.

⁹³ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 2510, Journaal van Delarue, p. 183.

⁹⁴ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 402, Journaal van Bonnemain 1772-1781, p. 85.

⁹⁵ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 402, Journaal van Bonnemain 1772-1781, p. 105.

⁹⁶ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 201, Journaal van Bimuler, p. 1.

⁹⁷ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 201, Journaal van Bimuler, p. 52.

⁹⁸ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 654, Journaal van Doyen, p. 7.

⁹⁹ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 2510, Journaal van Delarue, p. 47.

¹⁰⁰ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 3097, Kladboek van Nonat, z.p.

bestellingen of kochten uit de voorraden.¹⁰¹ Dit gold ook voor de manufactuur van Beauvais, die zowel meubeltapisserieën op bestelling als voor de vrije markt weefde. De meubeltapisserieën uit Beauvais werden voornamelijk te koop aangeboden in speciale winkels of opslagplaatsen in Parijs, maar sommige stoffeerdere verkochten ook opgemaakte meubelen, bekleed met Beauvais tapisserieën (cf. infra).¹⁰² Eerder uitzonderlijk werden loterijen georganiseerd, of openbare veilingen gehouden, waarbij de voorradige tapisserieën aan gunstige prijzen werden verkocht.¹⁰³

De meubeltapisserieën van de Marche werden eveneens geweven op bestelling, of voor de vrije markt, en werden verdeeld over verkooppunten in binnen- en buitenland (cf. supra). In Frankrijk vormde Parijs de belangrijkste afzetmarkt. De winkels van de tapisseriehandelaars uit de Marche bevonden zich in de *rue de la Huchette*, de *rue de Buci*, de *rue Boucher* en de *Pont Saint-Michel*.¹⁰⁴ Verder waren er handelszaken in belangrijke provinciehoofdsteden zoals Rijsel, Lyon en Nancy. Behalve deze vaste verkooppunten werden de tapisserieën van de Marche aan de man gebracht op jaarmarkten en door rondtrekkende wevers (cf. supra).

Indien de klant zich voor een aankoop van tapisserieën richtte tot de weverondernemers van de manufacturen van de Gobelins of Beauvais, of tot een meesterwever of weverondernemer van de Marche, kocht hij rechtstreeks van de producent, zonder tussenpersonen, wat wellicht een prijsvoordeel opleverde. Maar zeker wat betreft de meubeltapisserieën kocht de klant een halffabrikaat. De meubelbekledingen dienden immers nog op meubelkarkassen te worden gemonteerd. Hiervoor diende bijkomend beroep te worden gedaan op een stoffeerder. Zo werden bijvoorbeeld de tapisserie bekledingen die de markiezin de Pompadour aankocht wellicht door haar reguliere *tapisserieur* Godefroy gemonteerd.¹⁰⁵ De Gobelins meubelbekledingen van Lord Coventry werden in Engeland op hun karkassen bevestigd door de Engelse meubelmakers en stoffeerdere Mayhew en Ince.¹⁰⁶ Het was niet ongebruikelijk dat een klant de bekledingstoffen, en zelfs de karkassen aan een stoffeerder bezorgde, zodat de meubelen door hem konden worden opgemaakt. De stoffeerder Delarue noteerde op 20 maart 1777 in zijn journaal dat hij van een zekere Madame Nassac uit de *rue de la Lune*, de karkassen en bekledingstoffen voor tien armstoelen had ontvangen.¹⁰⁷

Wellicht omdat de stoffeerdere de laatste hand moesten leggen aan het gebruiksklaar maken van de wandtapijten en de opmaak van de zitmeubelen in tapisserie, namen zij ook de verkoop van afgewerkte wandtapijten en opgemaakte meubeltapisserieën voor hun rekening. Net zoals ze rollen meubelstoffen aankochten, hadden sommige stoffeerdere enkele tapisserie bekledingen in voorraad die ze aan geïnteresseerde klanten konden voorleggen. Dit stelde hen in staat om de klant onmiddellijk van dienst te zijn bij de inrichting van diens woning, en hem of haar een waaier aan meubelstoffen en wandbehangsels aan te bieden uit zijn voorraad. Zo verkocht de stoffeerder Doyen op 2 juli 1740 aan een zekere mevrouw Lepinot uit zijn voorraad drie armstoelen bekleed met tapisserie van Beauvais.¹⁰⁸ Behalve privé-personen lieten ook handelaars of stoffeerdere opdrachten

¹⁰¹ Voorbeelden zijn de ameublementen van Bouret de Villaumont, de markiezin de Pompadour, de hertogin d'Anville, de prins de Condé, de hertog von Zweibrücken, de Engelse edelen (cf. supra).

¹⁰² Het adres van de winkels of opslagplaatsen van de manufactuur van Beauvais in Parijs veranderde enkele malen in de loop van de achttiende eeuw. Onder het bestuur van Philippe Behagle bijvoorbeeld bevond de winkel zich in de *rue du Petit-Lyon*. Na het overlijden van Philippe Behagle verhuisden zijn weduwe en de twee zonen de winkel naar de *rue de Verrerie* (cf. supra). Tijdens het directeurschap van Jean-Baptiste Oudry hield deze een magazijn in zijn appartement in de Tuilerieën. Een inventaris van 21 juni 1754 maakte melding van meerdere meubeltapisserieën in de voorraden bij Oudry. COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 47, voetnoot 6. Ook zijn partner Nicolas Besnier had ten tijde van een inventarisatie op 17 april 1737, in zijn huis in Parijs, in de *rue Saint Thomas du Louvre* een voorraad tapisserieën, waaronder meubelbekledingen. COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 47, voetnoot 7; en Parijs, *Arch. Nat.*, MC, ET/XXXVIII/291. De Menou hield een winkel in de *rue Boucher* waarin hij trachtte een ruime waaier aan meubeltapisserieën aan te bieden. Parijs, *Arch. Nat.*, F12 1456B, *Com. Ind., Man. Beauv.*, verzoek van De Menou om uit de voorraden van het Departement van Buitenlandse Zaken tapisserieën te verkopen, 1781.

¹⁰³ Voorbeelden zijn de loterij door de gebroeders Filleul, gehouden op 20 juni 1716, en de openbare veiling van de voorraden van het Departement van Buitenlandse Zaken in 1781 (cf. supra).

¹⁰⁴ Bij het overlijden van de tapisseriehandelaar en weverondernemer Jean Mage bijvoorbeeld, bevonden zich in zijn winkel in de *rue de la Huchette* in Parijs verschillende armstoelen, zitbanken en haardschermen, onder meer met fabelvoorstellingen. PERATHON 1899, p. 579.

¹⁰⁵ Pierre Verlet noemde Godefroy de vaste stoffeerder van de markiezin. VERLET 1966, p. 128.

¹⁰⁶ SARGENTSON 1996, p. 57.

¹⁰⁷ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 2510, Journaal van Delarue, p. 49.

¹⁰⁸ Elke stoel werd afgewerkt met 460 vergulde siernagels. Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 654, Journaal van Doyen, p. 2.

uitvoeren, die doorgaans bestemd waren om door hen te worden doorverkocht. Bimuler noteerde op 28 oktober 1774 de oplevering van acht armstoelen en een zitbank *couverts en tapisserie d'Aubusson*, die werden verpakt om te worden opgestuurd aan een zekere Reymond, *négociant*, in Beaume.¹⁰⁹ Delarue deed onder meer stoffeeropdrachten voor Mayhew, *tapissier à Londres*. De stoffeerdere kochten hun meubeltapisserieën rechtstreeks aan bij de weverondernemers of bij de tapisseriehandelaars, net zoals ze zich voor hun overige meubelstoffen wendden tot de stoffenhandelaars en de wevers.¹¹⁰ Ze bevoorraden zich echter ook deels door het aankopen van tweedehandse producten.¹¹¹ Wellicht was een aantal van de wandtapijten die zij te koop aanboden of verhuurden afkomstig uit boedelveilingen. En bijgevolg is het aanneembaar dat zij ook tweedehands tapisserie ameublementen aankochten, en deze zonodig reinigden, herstelden en opnieuw opmaakten. Zulke aankopen van tweedehandse meubelen en wandtapijten stelde de stoffeerdere in staat om op een relatief goedkope wijze hun voorraden aan te vullen.¹¹² Sommige stoffeerdere waren ook *frippiers*, handelaars in allerlei tweedehandse artikelen, waaronder wandtapijten. Een voorbeeld is Pierre Tessier wiens kladboekje voor de jaren 1763-1769 bewaard is gebleven.¹¹³

Ook de *marchands merciers* verkochten tapisserieën. Volgens Savary des Bruslons vormden tapisserieën samen met tapijten en meubeltextiel één van de twintig subdivisies van het aanbod binnen het gilde van de *marchands merciers*.¹¹⁴ Meubeltapisserieën werden echter wellicht nauwelijks of niet door hen verkocht. Opgemaakte meubelen vertegenwoordigden slechts een zeer klein percentage in hun voorraden.¹¹⁵

Behalve de klanten die meubeltapisserieën aanbrachten bij de stoffeerdere om ze te laten monteren, en de kleine voorraden meubeltapisserieën bij sommige stoffeerdere, gebeurde het ook dat de tapisseriehandelaars als tussenpersoon optraden voor een klant bij de opmaak van een zitameublement. De handelaar nam hierbij contact met de stoffeerder en plaatste er zijn bestelling. In het najaar van 1778 deed de Parijse tapisseriehandelaar en weverondernemer De Menou een beroep op de stoffeerder Delarue voor de opmaak van een uitgebreid zitameublement dat was aangekocht door een zekere heer Bourdin uit Versailles. Het ameublement bestond uit een zitbank, zes armstoelen *à la reine*, twaalf armstoelen *à cabriolet* en een haardscherm. In Delarues journaal werden op 14 september 1778 de gebruikte materialen en respectievelijke hoeveelheden voor de zitmeubelen in detail genoteerd. Voor de zitbank werd bijvoorbeeld 38 pond paardenhaar gebruikt, vijf stuks singelbanden, 6 ½ el opmaaklinnen, 1 1/3 el wit en groen geruite stof voor de achterkant van de rugleuning, 1 el stevige stof ter versterking van de rugbekleding en 950 vergulde siernagels.¹¹⁶ Voor de twaalf *cabriolets* werd er 63 pond paardenhaar gebruikt, 12 stuks singelbanden, 21 el opmaaklinnen, 5 el geruite stof, 1 ½ el sterke stof ter versteviging van de ruggen en 5.300 vergulde siernagels.¹¹⁷ Op 20 oktober 1778 leverde Delarue nog een koord en een kwast voor het

¹⁰⁹ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 201, Journaal van Bimuler, p. 70.

¹¹⁰ Jean-Baptiste Brant, stoffeerder, kocht bijvoorbeeld meubelstoffen aan bij Barbier, *marchand d'étoffes*, en bij Nau, *drapier*. SARGENTSON 1996, p. 38, voetnoot 22.

¹¹¹ De handel in tweedehandse luxeproducten werd in de achttiende eeuw fel betwist onder stoffeerdere, *marchands merciers*, *miroitiers* en *fripriers*. In oorsprong waren de *fripriers* de handelaars in tweedehandse kleding en producten. SARGENTSON 1996, p. 21.

¹¹² Carolyn Sargentson maakte deze vaststelling met betrekking tot de *marchands merciers*, maar ongetwijfeld gold dit evenzeer voor de stoffeerdere. SARGENTSON 1996, p. 32.

¹¹³ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 4197, Brouillon van Tessier 1763-1769.

¹¹⁴ SARGENTSON 1996, p. 12.

¹¹⁵ Opmerking meegedeeld door Carolyn Sargentson in een brief gericht aan en in het bezit van de auteur, 25 juni 1997.

¹¹⁶ Het gebruikte paardenhaar was het zogenaamde *crin d'échantillon*, de duurste variant. Er bestonden in de tweede helft van de achttiende eeuw vijf kwaliteiten. Deze waren, in dalende kwaliteit: *crin d'échantillon*, *crin blond*, *crin gris*, *crin noir*, *crin de hazard*. Singelbanden werden per stuk gerekend. Ze hadden een lengte van 4 ¾ el. De vergulde siernagels waren in de duurste kwaliteit, genaamd *tiercelin*. Er bestonden drie kwaliteiten in vergulde siernagels: *clous dorés tiercelin*, *clous dorés demi-poids* en *clous dorés grosse lentille*. Voor de verschillende materialen gebruikt bij de opmaak, zie BIMONT 1770, dl. 2, pp. 104-105.

¹¹⁷ De vermelding van het aantal gebruikte siernagels voor de armstoelen *à la reine* is verloren gegaan door de slechte toestand van de onderkant van de bladzijden van het journaal. Er werd 55 pond paardenhaar gebruikt, 12 el opmaaklinnen, 2 el geruite stof, en 1 ½ el stevige stof. Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis* 2510, Journaal van Delarue, p. 179.

haardscherf,¹¹⁸ gevolgd door een levering van 7/16 el groene *quinze-seize* zijde en 7/8 el opmaaklinnen, voor de opmaak van het haardscherf in november 1778.¹¹⁹

Het aantal ameublementen met een tapisserie bekleding die door Delarue werd opgemaakt tussen 1776 en 1780 was beperkt. Over het juiste aantal bestaat geen zekerheid. Het aantal opdrachten, waarbij nieuwe meubeltapisserieën werden gemonteerd of waarbij de opmaak werd vernieuwd en de tapisserieën hersteld, bedroeg in deze vijf jaar gemiddeld één ameublement per jaar. Nergens werd in Delarues journaal bij een ameublement in tapisserie expliciet vermeld dat de bekleding bestond uit tapisserie in lage of hoge schering. Er werd uitsluitend het vage begrip 'tapisserie' gebruikt, dat bij meubelstoffering zowel kon slaan op borduurwerk op stramien als op geweven tapisserie. Nu en dan is er zekerheid, omdat het journaal bijkomende informatie geeft die enkel op geweven tapisserie betrekking kan hebben. Zo noteerde Delarue op 30 januari 1780 dat hij voor het salon van een zekere heer De Letang drie zitbanken had heropgemaakt, bekleed met tapisserie, en waarvan de galen opnieuw waren dichtgenaaid: *façon desd. 3 canapés dont un en forme d'ottomane, les fonds garnie en épaisseur et couvert en tapisserie à laquelle il a été repris tous les relais*.¹²⁰ Verder bestond het ameublement in dit salon uit vier grote *fauteuils meublants*, acht armstoelen à *cabriolet*, en twee *cantonnières*. Voor de achterkanten van de armstoelen en de buitenste zijden van de zitbankwangen werd ditmaal geen geruite katoenen stof gebruikt, maar wel een karmozijnrode *quinze-seize* zijde. De afwerking van alle meubelbekledingen gebeurde niet met vergulde siernagels maar met *pasement*, namelijk een kersenrode *crête gaudenot surmonté d'une corde apuis couleurs d'or*.¹²¹ Bijzonder interessant is de afwerking van de *cantonnières*. Tussen de voering en de tapisserie werd een laagje paardenhaar aangebracht.¹²² Ook de *cantonnières* die Delarue leverde aan baron de Grancourt waren in tapisserie (cf. supra). In het voorjaar van 1779 leverde Delarue verder nog de witte en blauwe geruite hoezen voor de armstoelen en een zitbank, bekleed met tapisserie, in het salon van de heer Briognard.¹²³ Op 16 mei noteerde hij in zijn journaal een grote zitbank en twee armstoelen, voor de galerie van dezelfde heer Briognard, die in afwachting van de voltooiing van de tapisserie, werden bekleed met een *toile cholette verte*.¹²⁴

Nergens is er in het journaal van Delarue melding van de verkoop of opmaak van een ameublement in tapisserie met de bijkomende aangifte van de herkomst. Enkel bij het ameublement van De Menou kon worden afgeleid dat dit in Aubusson werd geweven. De Menou deed in de jaren 1776-1780 slechts éénmaal een beroep op Delarue. Mogelijk had Delarue nog contacten met andere tapisseriehandelaren of ondernemers uit de Marche. In 1777 leverde hij drie Aubusson vloerkleden aan de heer Adamson, een Engelsman woonachtig in de *rue Neuve des Mathurins* te Parijs.¹²⁵ Net zoals bij de meeste stoffeerders had Delarue een beperkte cliëntèle die voornamelijk bij hem in de buurt woonachtig waren.¹²⁶ Concreet werkte deze stoffeerder voor een 50-tal klanten die soms meerdere keren per jaar een beroep op hem deden. Zijn klantenkring was divers en telde leden van de hoge adel, de ambtsadel, de financiële wereld, enkele overheidsinstanties en een paar vermogende kooplieden.¹²⁷ Slechts enkele hiervan lieten door Delarue meubeltapisserieën opmaken of reinigen.

¹¹⁸ 'M. De Menou. Pour M. Bourdin. Fourni pour l'écran une tresse et un gland garnie de jasmins et torsades vert'. . Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 2510, Journaal van Delarue, p. 187.

¹¹⁹ 'Du 18 9bre 1778. Mr. De Menou pour Mr. Bourdin à Versailles. 7/16 de 15/16 vert pour l'ecran et 7/8 de toile de lin. Un plomb et sa tresse pour led. Ecran – et façon.' Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 2510, Journaal van Delarue, p. 197.

¹²⁰ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 2510, Journaal van Delarue, p. 320.

¹²¹ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 2510, Journaal van Delarue, p. 371.

¹²² Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 2510, Journaal van Delarue, p. 372.

¹²³ Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 2510, Journaal van Delarue, p. 218.

¹²⁴ 'fourni pour le couvrir en attendant que la tapisserie du dessus soit fait 4 au. toile cholette verte.' Parijs, Arch. de Paris, D5B6 *Livres de commerçants faillis*, 2510, Journaal van Delarue, 238. Deze *toile cholette* was een goedkope linnen stof, met een weefselbreedte van 31 duim die verkocht werd aan 30 sous per el. BIMONT 1770, dl. 2, p. 103.

¹²⁵ '... Plus 3 tapis d'Aubusson raz dont un pour le salon un pour la chambre a coucher et un pour le boudoir ... 577 livres 10 sous'. Parijs, Arch. de Paris, D5B6 *Livres de commerçants faillis*, 2510, Journaal van Delarue, p. 106.

¹²⁶ De stoffeerder Thibault bijvoorbeeld werkte in de jaren 1767-1776 zo goed als uitsluitend voor de hertog de Rohan Chabot. Zie hiervoor Parijs, AV, D5B6, *Liv. comm. faillis*, 2512, Journaal van Thibault.

¹²⁷ Tot zijn klanten behoorden onder meer Charlotte prinses van Lotharingen, de markies de Tourny, de markies de la Ferronay, de markiezijn de Longaunay, de baron de Grancourt, de heer De Palerne, de ridder de Boisgelin *Capitaine aux gardes*, de heer De Rumare *Conseiller au Parlement de Paris*, de abt De Cesarge *Maître de l'Oratoire du Roy*, de heer De Bondy *Receveur général des Finances*, de heer De Saint James *Trésorier général de la Marine*, de heer Taillepiet *Fermier général*, de heer De Santerre *Maître des Comptes*, de heer Lourdou *Maître des Comptes*, de heer Le Roy *Banquier*, de heer Panchaud

Het is moeilijk om het belang in te schatten van het aandeel van de tapisserie ameublementen in de totale activiteit van de stoffeerdere. Uit de geraadpleegde journalen blijkt dat sommige stoffeerdere zelden of nooit tapisserie ameublementen opmaakten, verkochten of verhuurden, terwijl bij anderen een zeker aanbod van meubeltapisserieën kon worden vastgesteld. Dit laatste gold bijvoorbeeld voor de stoffeeder Nonat die in de jaren 1780 zowel tapisserie zitensembles verhuurde als verkocht. Eerder werd gewezen op de verhuring door Nonat van een Aubusson ameublement aan de heer De Fontaine in december 1783. Op 4 augustus 1784 kocht de advocaat Le Letier bij Nonat zes armstoelen en een zitbank, bekleed met tapisserie, voor 620 *livres*. Binnen de twee weken verkocht Nonat nog zes andere armstoelen in Aubusson tapisserie aan een zekere heer Sabras. Ook in het daaropvolgende jaar noteerde Nonat de verkoop van twee tapisserie ameublementen, één op 11 maart 1785, bestaande uit zes armstoelen en één zitbank ter waarde van 650 *livres*, en een tweede op 25 juli 1785. Dit laatste had voorstellingen met figuren op een witte fond en telde behalve de zitbank, acht armstoelen. Het waren *meubles meublants*. Voor hetzelfde vertrek leverde Nonat bijkomend zes stoelen als *meubles courants*, bekleed met blauwe fluweel, en verder 33 ½ el effen blauwe tafzijde voor de gordijnen. De tapisserie en fluwelen zitmeubelen kostten samen 1.280 *livres*. In 1786 leverde hij vier tapisserie ameublementen, waarvan twee met één zitbank en zes armstoelen, en twee die enkel zes armstoelen telden.¹²⁸

Het merendeel van de meubelen die Nonat opmaakte, was echter bekleed met velours in verschillende kwaliteiten. In 1785 stoffeerde en verkocht hij bijvoorbeeld 41 armstoelen, 42 *cabriolets*, twaalf stoelen, elf bergères en 6 zitbanken met velours. Het merendeel was Utrechts fluweel. Ten opzichte van de fluwelen zitmeubelen vertegenwoordigden de veertien armstoelen en twee zitbanken in tapisserie dus slechts een klein percentage. Bij Nonat was het aandeel van tapisserie meubelen vergelijkbaar met dat van de zitmeubelen bekleed met damast.¹²⁹ In 1785 bekleedde Nonat, twaalf armstoelen, twee *cabriolets*, drie bergères en twee zitbanken met damast. Voor 1786 waren er geen grote verschillen. Wel nam in dat jaar het aandeel van de tapisserie ameublementen toe. Nonat stoffeerde zes armstoelen, 60 *cabriolets*, zes stoelen, vier bergères en één zitbank met fluweel, en achttien armstoelen, zes *cabriolets* en twee zitbanken met tapisserie. In damast waren er eveneens achttien armstoelen, zes *cabriolets*, en verder vier bergères en drie zitbanken.

De stoffeeder Bimulder verkocht in 1774 acht armstoelen in Aubusson tapisserie en rekende hiervoor 25 *livres* per el. Hiermee behoorde tapisserie uit Aubusson tot de duurdere bekledingstoffen, maar ze was zeker niet de kostbaarste. De prijs situeerde zich in de buurt van driekleurige zijdedamast die 24 *livres* kostte voor een el met een weefselbreedte van 20 duim.¹³⁰ Lampas kostte gemiddeld 24 à 30 *livres* per el en was 27 duim breed. Deze Aubusson tapisserie was wel kostbaarder dan de duurste effen zijdedamast, de *damas de Gênes*, die 16 à 17 *livres* per el kostte en een weefselbreedte had van 20 duim. Het veel gebruikte Utrechtse fluweel dat tussen de 7 en de 10 *livres* per el kostte, en een weefselbreedte had van 22 duim, was dus een stuk goedkoper.¹³¹

De afmetingen van de tapisserie meubelbekledingen waren doorgaans standaard. Omstreeks het midden van de achttiende eeuw golden in Aubusson als standaardmaten voor een rapport, dit wil zeggen voor de centrale voorstelling zonder de boord, 15 vierkante duim voor een armstoelrug en 18 vierkante duim voor een armstoelzitting.¹³² Er traden wel verschillen op naargelang de periode. De wijzigingen in de afmetingen hielden verband met evoluties in de meubelkunst. In het laatste kwart van de achttiende eeuw ontstond een tendens naar kleinere meubelkarkassen waardoor ook

Banquier, de heer Le Gendre Agent de Change, de heer De Laneuville, Agent de Change, de heer Foache Negociant, de heer De Menou marchand fabrikant, de heer Humbert Maître de Vin, de Heer Rivot, intendant van de prins de Soubise, de heer Quillet Maître perruquier, de heer Huguet Quinte de la Comédie italienne, het Bureau des Hypothèques en de Régie des Domaines du Roy.

¹²⁸ Parijs, AV, D5B6, Liv. comm. faillis, 3097, Kladboek van Nonat, z.p. De leveringen dateerden van respectievelijk 11 maart, 10 juli, 30 augustus en 31 augustus.

¹²⁹ Ook in damast bestonden uiteenlopende kwaliteiten. Zie hiervoor BIMONT 1770, dl. 2, pp. 97-98.

¹³⁰ BIMONT 1770, dl. 2, p. 98.

¹³¹ BIMONT 1770, dl. 2, p. 99.

¹³² Parijs, Arch. Nat., F12 1458A, Com. Ind., Man. Aub. Fel., Mesure et grandeur des Rapports pour les fauteuils, Mesure ordinaire qui se fabrikent à Aubusson.

de afmetingen van de tapisserie bekledingen werden aangepast. Bij een openbare verkoop van Beauvais meubeltapisserieën in 1781 werden de te grote afmetingen van sommige bekledingen als niet langer modieus beschouwd, en waren ze een belangrijke reden voor de waardevermindering van de tapisserieën (cf. supra).¹³³

De tapisserie zitameublementen werden in de huishoudens met grote zorg behandeld. In de regel hadden ze beschermhoezen. De huisregels rond het gebruik van de vertrekken en hun meubelen bepaalden wellicht in sterke mate, of de hoezen over de zitmeubelen werden getrokken, of dat daarentegen de kostbare bekledingen zichtbaar werden gelaten. Bij het overlijden van de markiezin de Pompadour in 1764 waren in het grote salon in het *hôtel d'Evreux*, de beschermhoezen van het ameublement met de plattelandskinderen verwijderd. In de boedelinventaris werd geen melding gemaakt van aanwezige beschermhoezen voor de zitmeubelen. Wel was er in hetzelfde vertrek een beschermhoes in een geruite linnen stof voor het Gobelins kamerscherm met fabels en kinderspelen.¹³⁴ De meubelen in het kasteel van Menars, dat op het ogenblik van het overlijden van de markiezin was afgesloten, waren alle wel overtrokken met hun beschermhoezen. Zo had het ameublement met *Les Arts* hoezen in effen grijze linnen stof. Ook het Aubusson ameublement met fabels, opgesteld in een kabinet, was met hoezen bedekt, en de Aubusson banken hadden hoezen in een geruite linnen stof.¹³⁵ Ook het Beauvais zitameublement met voorstellingen van *La Noble Pastorale*, in 1780 in het bezit van François de Bussy, had beschermhoezen in geruite linnen stof.¹³⁶ Effen of geruite linnen stoffen lijken het vaakst als materiaal voor beschermhoezen te zijn gebruikt. Maar soms kwamen ook zijden hoezen voor. De hertog de Penthièvre bijvoorbeeld had in 1797 in het kasteel van Anet rozerode tafzijden hoezen ter bescherming van een Gobelins zitameublement.¹³⁷

¹³³ Zie bijlage XXI.

¹³⁴ CORDEY 1939, p. 26.

¹³⁵ CORDEY 1939, pp. 154, 157, 182.

¹³⁶ FOCARINO 1992, p. 199.

¹³⁷ FURCY-RAYNAUD 1912, p. 321.

Hoofdstuk VIII. Meubeltapisserieën in de Nederlanden tijdens de achttiende eeuw

VIII.1. Zuidelijke Nederlanden

Tijdens de achttiende eeuw werden ook in de Zuid-Nederlandse tapisserieateliers nog meubeltapisserieën vervaardigd. Exacte cijfers met betrekking tot de aantallen die in een bepaald jaar of over een grotere periode werden geweven, kunnen niet gegeven worden. Maar over de relatieve verhouding van meubeltapisserieën ten opzichte van wandtapijten zijn er wel enkele indicaties. Toch is een grote omzichtigheid geboden bij de interpretatie van de schaarse gegevens. Wanneer die op een rijtje worden gezet, is het duidelijk dat in de Zuidelijke Nederlanden de productie van meubeltapisserieën een randfenomeen werd, in tegenstelling tot Frankrijk waar meubeltapisserieën een steeds belangrijker aandeel in de totale productie gingen innemen. De vernieuwende tendensen uit de zeventiende eeuw in de Nederlanden die hier eerder werden toegelicht, zoals het ontstaan van tapisserie zitameublementen die al dan niet met wandtapijten assorteerden, werden in de achttiende eeuw niet geconsolideerd. De teruggang in de productie van meubeltapisserie viel samen met een algemene neerwaartse trend van de tapisserienijverheid in de Nederlanden. De voornaamste redenen voor die neerwaartse spiraal waren de algemene economische recessie en de politieke instabiliteit bij het einde van de zeventiende en het begin van de achttiende eeuw, en de opkomende Franse tapisserienijverheid en de hiermee samengaande concurrentie die werd beslecht in het nadeel van de Nederlanden. Specifiek voor meubeltapisserie speelden in de Nederlanden ook wijzigingen in de interieurinrichting in haar nadeel.

Tijdens de late zeventiende eeuw werd in de Zuidelijke Nederlanden de Negenjarige Oorlog (1689-1697) uitgevochten. Bijkomend werd de bevolking geconfronteerd met grote graantekorten (1694, 1698-1699). Bij de dood van Karel II van Spanje in 1700, ontstonden nieuwe problemen. Deze vorst had Philippe d'Anjou, kleinzoon van Lodewijk XIV, als universeel erfgenaam benoemd. Hierdoor kwamen de Zuidelijke Nederlanden onder het feitelijk bewind van Frankrijk. De opvolging werd betwist door de Habsburgers, door Groot-Britannië en de Republiek der Nederlanden. De gouverneur-generaal van de Zuidelijke Nederlanden, Max Emmanuel van Beieren schaarde zich achter Frankrijk. In 1702 verklaarden alle partijen de oorlog.¹ De successieoorlogen eindigden in 1714. De Zuidelijke Nederlanden werden aangehecht bij Oostenrijk, maar op verschillende plaatsen werden, in navolging van het Barrièreverdrag (1715), Hollandse garnizoenen ingekwartierd om de Franse dreiging te weerstaan.² Door de aanhechting bij Oostenrijk verloren de Zuid-Nederlandse tapisseriemanufacturen hun afzetgebieden in Spanje en haar kolonies.³ De Spaanse markt zou geleidelijk door Franse tapisserieën worden ingepalmd (cf. supra).

De Franse tapisseriemanufacturen brachten de tapisserieweverijen in de Zuidelijke Nederlanden bij het begin van de achttiende eeuw ook rechtstreekse klappen toe. Vele tientallen wevers uit Vlaanderen en Brabant werden aangetrokken door de Franse ateliers, onder meer in Beauvais en Parijs (cf. supra). Maar ook voor de oprichting van een tapisserieatelier in Madrid in 1720, en nadien voor de uitbreiding van de wevers aantallen aldaar, werden wevers uit Brussel aangetrokken.⁴ De uitvoer van tapisserieën had bovendien zwaar te lijden onder het handelsprotectionisme in sommige Europese staten. Frankrijk legde bijvoorbeeld hoge invoerrechten op, en in Engeland werd de import van zijden en wollen weefsels zelfs volledig verboden.⁵

Een complex samenspel van een dalende vraag, een afnemende afzet, een uitstroom van arbeidskrachten, en toenemende Franse concurrentie bracht de Zuid-Nederlandse tapisserienijverheid in zware moeilijkheden. In deze context was er geen ruimte om nieuwe accenten in het aanbod te leggen, en werd het nemen van grote risico's door de wevers vermeden. De maatregelen van de lokale en centrale overheid om de tapisserienijverheid te ondersteunen hadden

¹ BROSENS 2004, p. 25.

² VANWELDEN 1999, p. 97; en PUTZGER 1990, kaart 77.

³ DE MEUTER 1989, p. 79.

⁴ In 1776 richtte de 80-jarige Guillaume Wassenhoven, een tapisseriewever uit Brussel, een vraag voor een toelage aan de Raad van Financiën, en vermeldde zijn trouw aan zijn vaderland, in tegenstelling tot vele van zijn collega's die er voor kozen om naar Spanje uit te wijken, en daar rijkelijk voor beloond werden. Brussel, ARA, I 103, *Raad van Financiën*, nr. 5316, aanvraag voor een pensioen door Guillaume Wassenhoven, gedateerd 8 september 1776.

⁵ DE MEUTER 1989, p. 79; en DELMARCEL 1999, p. 337.

slechts een gering of niet-blijvend effect. De oprichting in Brussel in 1703 van een Kamer van Koophandel, de zogenaamde *commerciecaemer*, ter vervanging van de Lakengilde, die tot doel had de lokale textielnijverheid te ondersteunen, kon, ondanks aanzienlijke financiële tegemoetkomingen, het tij niet doen keren.⁶ Tijdens het Engelse-Nederlandse condominium tussen 1706 en 1716, werd in Brussel de Lakengilde opnieuw hersteld, en was er een opbloei van de handel in wol en verfstoffen, maar door het handelsprotectionisme van de buurlanden richtte de textielnijverheid zich noodgedwongen op de interne markt. De exportgevoelige tapisserienijverheid profiteerde niet of nauwelijks van deze heropleving, ondanks de afschaffing van de exportrechten.⁷ Ook tijdens het Oostenrijkse bewind werden vanaf 1733 de Vlaamse en Brabantse tapisserieën vrijgesteld van alle invoer-, doorvoer- en uitvoerrechten. Deze maatregel werd in 1757 opnieuw door keizerin Maria-Theresia bekrachtigd.⁸ Maar de tapisserienijverheid bloeide niet op.

Reeds in sommige eigentijdse bronnen werden nieuwe tendensen op het vlak van interieurinrichting met de vinger gewezen als medeoorzaak voor de dalende tapisserieproductie. Volgens een rapport uit 1770, opgesteld door de Raad van Handel, lag onder meer de opkomst van nieuwe en goedkopere weefsels aan de basis van de dalende vraag naar tapisserie, en ondermijnde de hoge prijs van tapisserie haar concurrentiepositie.⁹ Een ander rapport uit 1777, ditmaal van de Raad van Financiën, verwees eveneens naar de opkomst van andere textiele wandbehangsels, en vermeldde ook het behangselpapier, als bijkomende oorzaak van de teloorgang.¹⁰ Misschien was er een kern van waarheid, maar wellicht maakte de Raad dankbaar van deze argumenten gebruik, om een aanvraag voor ondersteuning door de Brusselse tapisseriewever Jacob II Van der Borcht op een elegante manier af te wijzen. Met de bloei van de Franse tapisserieweverijen in het achterhoofd, lijkt dit argument bovendien weinig overtuigend. Doorheen de hele achttiende eeuw bleef tapisserie zijn aantrekkingskracht als interieurtextiel behouden. Onder meer de bloei van de manufactuur van Aubusson in de tweede helft van de achttiende eeuw bewees dit. Niettemin vonden er wel degelijk wijzigingen in de interieurinrichting plaats die hun invloed lieten gelden op de tapisserieproductie. Nieuwe types zitmeubelen met een meer comfortabele opmaak maakten bijvoorbeeld opgang. Hierdoor kwam in de Nederlanden de positie van het zitkussen onder druk te staan, en verdwenen de tapisserie kussens, die eens zo veelvuldig werden aangetroffen in de Zuid- en Noord-Nederlandse interieurs, naar de achtergrond. In bewaarde achttiende-eeuwse bedrijfsdocumenten van Vlaamse en Brusselse tapisseriewevers werden geen sporen meer teruggevonden van een productie van kussenbladen. Tapisserie haardschermen werden in de achttiende eeuw dan weer meer courant. Een zeldzame bron wijst er op dat onder meer in Brussel hiervoor bekledingen werden geweven.

Ondanks de moeilijkheden werden in de achttiende eeuw nog vele bijzonder mooie tapijtreksen geweven en behield voornamelijk Brussel nog een hoogstaande reputatie. Iconografisch sloten de wandtapijten in belangrijke mate aan bij de Franse productie met voorstellingen van antieke liefdeshistorieën, taferelen uit eigentijdse romans, pastorales, en weergaven van veldslagen en -tochten.¹¹

VIII.1.1. Brussel

Omstreeks 1703-1707 telde Brussel nog negen belangrijke tapisseriewevers, die in totaal nog over 53 weefgetouwen en over een 150-tal werknemers beschikten.¹² Eén van deze wevers was

⁶ Tussen 1 juni 1703 en 30 mei 1705 kregen de Brusselse tapisseriewevers 25.270 guldens uit het fonds van de Kamer van Koophandel, iets meer dan de helft van het totale bedrag dat werd vrijgemaakt ter ondersteuning van de textielnijverheid. BROSENS 2004, p. 25.

⁷ BROSENS 2004, p. 26.

⁸ DE MEUTER 1989, p. 79.

⁹ Brussel, ARA, I 103, *Raad van Financiën*, nr. 4301, Rapport opgesteld door de Raad van Handel.

¹⁰ WAUTERS 1878, p. 378.

¹¹ Voor een overzicht van de achttiende-eeuwse productie in Vlaanderen en Brabant, zie DELMARCEL 1999 en BROSENS 2004.

¹² WAUTERS 1878, p. 350; en DELMARCEL 1999, p. 332. Volgens De Meuter waren er bij het begin van de achttiende eeuw nog 35 ateliers actief. De bron hiervoor specificeert ze echter niet. DE MEUTER 1989, p. 79.

Gerard Peemans waarvan bekend is dat deze rond de eeuwwisseling meubeltapisserieën weefde (cf. supra). Na 1725 bestonden er nog vier grote ateliers. Na 1762 was dit aantal gehalveerd, en bleven enkel nog het atelier van Daniël III Leyniers en Jacob II van der Borcht in bedrijf.¹³ De schaarse bewaarde archivalische bronnen bevatten nauwelijks of geen gegevens omtrent de productie van meubeltapisserieën in de Brusselse achttiende-eeuwse ateliers.¹⁴ Een uitzondering hierop vormt een troonhemel met allegorische voorstellingen, doorweven met goud- en zilverdraad, die in 1731 werd vervaardigd in het atelier van Urbanus en Daniël Leyniers voor Jan V koning van Portugal.¹⁵ De patronen werden geschilderd door Jan van der Heijden (1637-1712). De troonhemel is niet bewaard, maar er bestaat wel een document dat er een beschrijving van geeft.¹⁶

Haardschermen met mythologische voorstellingen

Nu en dan geeft een zijdelingse bron enige informatie. In het midden van de jaren 1730 richtte Philip Dedel, raadsman en oud-schepen van de stad Delft, in zijn woning te Delft een vertrek opnieuw in.¹⁷ Hij kocht hiervoor een wandtapijtreeks bij Urbanus en Daniël Leyniers met mythologische voorstellingen, namelijk een uitvoering van de reeks met *De Triomf der Goden* naar patronen van Jan van Orley (1665-1735) en Augustinus Coppens.¹⁸ Bij deze wandtapijten hoorden volgens de bewaarde rekeningafschriften ook twee haardschermen in tapisserie.¹⁹ Voor de tapisserieën werd een totaalbedrag van afgerond 2.729 guldens betaald, ze werden geleverd tussen 1735 en 1737.²⁰ Wanneer de wandtapijten in 1897 uit de nalatenschap van jonkheer Van der Goes van Naters werden verkocht, waren de haardschermen echter niet langer in de collectie aanwezig. De wandtapijten droegen in de boorden de dubbele B met wapenschild en de merknamen U.LEYNIERS D.L.²¹ Het uiterlijk van de tapisserie haardschermen is spijtig genoeg niet gekend. De

¹³ DELMARCEL 1999, pp. 333, 336.

¹⁴ Met dank aan Koenraad Brosens die dit vanuit zijn eigen onderzoek omtrent de achttiende-eeuwse Brusselse tapisserienijverheid wist te bevestigen.

¹⁵ DELMARCEL 1999, p. 334.

¹⁶ In het midden van het ruglaken troonden *Pallas* en *Mars* met het koninklijk wapen en koningskroon onder een triomfboog. Ze zaten boven een militaire trofee, waaronder overwonnenen in slavernij werden afgebeeld. Boven de triomfboog werden aan de ene kant *Vrijheid* en aan de andere kant *Rechtvaardigheid* voorgesteld, elk met haar attributen. In de wolken bevond zich *Roem* omgeven door putti die onder meer de koninklijke scepter en de rijksappel droegen. Boven in de boord van het ruglaken straalde centraal een grote ster in het firmament bij het opschrift 'A summo coelo egresio ejus'. In de rechterboord dook een arm op uit de wolken die een scepter vasthield, vergezeld van de inscriptie 'fecit potentiam in brachio suo cant'. De linkerboord toonde een schip op zee met de opgaande en dalende zon en de inscriptie 'a solis ortu usque ad occasum'. In de boord onderaan bevond zich rechts een symbool dat Portugal verbeelde met de inscriptie 'fondamenta ejus in montibus sanctis', en links bliksemschichten en de inscriptie 'turbabuntur gentes et timebunt'. In de eigenlijke hemel werd centraal de *Voorzienigheid* voorgesteld. Bij de troonhemel hoorde ook een vloerkleed. Hierop werden het *Heidendom* en de *Ondeugden* uitgebeeld, die bij het plaatsnemen van de koning symbolisch werden vertrapt. De beschrijving staat in het zogenaamde *Mémoire de Grois/ Gois*, een eigentijds document dat gedateerd kan worden tussen 1734 en 1742. Dit rapport is een belangrijke bron voor het onderzoek naar de Leyniers manufactuur. Het somt onder meer een 70-tal wandtapijtseries op die tussen 1712 en 1734 in opdracht bij Leyniers werden geweven. Het rapport werd opgenomen in de *Beschrijvinghe der familie Leyniers*, een stamboomonderzoek samengesteld door Daniël IV Leyniers. De *Beschrijvinghe* met het *Mémoire de Grois/ Gois* bevindt zich in een privé-collectie. Voor een volledige toelichting bij het *Mémoire*, zie BROSENS 2004, pp. 19-20.

¹⁷ Met dank aan Willemijn Fock die mij deze verwijzing bezorgde.

¹⁸ Voor een toelichting bij deze reeks, zie BROSENS 2004, pp. 152-159. Hoogstwaarschijnlijk mag deze reeks geïdentificeerd worden met een serie van vijf wandtapijten die zich vandaag in een privé-collectie in Noorwegen bevindt. Hiervoor pleiten het aantal, de merktekens, en drie onderwerpen die met zekerheid kunnen geïdentificeerd worden. In 1897 werd de reeks uit Delft geveild uit de nalatenschap van jonkheer Van der Goes van Naters. Twee wandtapijten werden afgebeeld in de catalogus, een derde is deels zichtbaar. Het betrof *De Triomf van Flora*, *De Triomf van Jupiter*, en *De Triomf van Ceres*. De overige twee wandtapijten, niet afgebeeld in de catalogus, maar wel aanwezig in de Noorse collectie, en mogelijk dus oorspronkelijk in de collectie Van der Goes de Naters, waren *De Triomf van Venus* en *De Triomf van Neptunus*.

¹⁹ Het juiste aantal haardschermen werd in de rekening niet vermeld. Er was enkel sprake van *gardefeys*. Het vertrek telde slechts één schouw. Dat voor één schouw twee schermen werden voorzien, was in Nederland in de achttiende eeuw niet ongevoel. Met dank hiervoor aan mevrouw Fock die deze conclusie trok op basis van het onderzoek van boedelinventarissen.

²⁰ SLUYTERMAN 1917, p. 25.

²¹ COLLECTION D'ANTIQUITES 1897, p. 14.

aankoop bewijst wel dat er bij Leyniers meubeltapisserieën werden geweven. Maar de productie van meubelbekledingen moet bijzonder klein zijn geweest. Tussen de tientallen wandtapijten die in april 1747, na het overlijden van Urbanus Leyniers in diens boedelinventaris werden genoteerd, bevonden zich welgeteld zeven stukken tapisserie die dienden voor *gardevisages*. De tapisserieën maten tussen de één à twee ellen op één à één 3/8 el. Twee ervan werden omschreven als zijnde Frans, de overige zes waren *fijn brussels werck*. De Franse tapisserieën toonden voorstellingen met *Hercules*, *Prosperina*, *Bacchus* en *Ariana*. De Brusselse tapisserieën ontleenden eveneens thema's aan de mythologie, namelijk met voorstellingen van *Bacchus*, *Ceres* en *Pomona*.²² Het hoeft geen betoog dat deze tapisserieën perfect assorteerden met *De Triomfen van de Goden*-serie. Tapisserieën die dienden ter bekleding van zitmeubelen, of patronen voor meubeltapisserieën waren er volgens deze inventaris niet aanwezig.

Meubeltapisserieën met voorstellingen naar Teniers

Twee *gardevisages* in de boedelinventaris van Urbanus Leyniers uit 1747 hadden zogenaamde Teniersvoorstellingen, getiteld *Den Huijsraedt* en *De Egipteneressen*. De onderwerpen werden ontleend aan Teniers-wandtapijten, respectievelijk het *Boerenhuishouden* en de *Waarzegsters*.²³ Een zitameublement met voorstellingen geïnspireerd op het oeuvre van Teniers wordt bewaard in het kasteel Schönbrunn bij Wenen. Hier bevindt zich in de zogenaamde Gobelinkamer een ameublement, bestaande uit zes armstoelen met voorstellingen van landlieden. Ze zouden assorteren met een wandtapijtserie met *De Vier Seizoenen*. De vier wandtapijten worden toegeschreven aan een Zuid-Nederlands, wellicht Brussels atelier.²⁴ Reeds in de laatste decennia van de zeventiende eeuw werden wandtapijten met scènes uit het landleven in de Zuidelijke Nederlanden geweven. De voorstellingen waren karakteristiek en herinnerden aan het oeuvre van David II Teniers, waardoor ze genoegzaam bekend werden als *Teniers*-tapijten of *Tenières*. Of David Teniers zelf zulke patronen leverde is zeer de vraag.²⁵ Zijn oeuvre en dat van enkele tijdgenoten dienden echter wel als inspiratiebron. Doorheen de hele achttiende eeuw kenden de *Teniers*-tapijten succes. Ze werden geweven in Brussel en Oudenaarde, maar ook in de Franse ateliers te Rijsel en Beauvais.²⁶ Omstreeks 1717 schilderde Jan van Orley in samenwerking met Augustinus Coppens voor de firma Leyniers een reeks patronen met scènes uit het landleven.²⁷ Ook Nicolaas de Haen (meester in 1725), leerling van Zeger-Jacob van Belmont, leverde *Teniers*-patronen zich baserend op de patronen van Van Orly en Coppens.²⁸ Mogelijk maakte ook Theobald Michau (1676-1765) patronen voor *Teniers*-tapijten.²⁹

Er bestond een enorme verscheidenheid aan onderwerpen, maar alle toonden landlieden die samen zaten, dronken, dansten, schaatsten, muziek speelden, jaagden, oogstten, vee hoedden of slachtten, visten en handel dreven.³⁰ Soms werden deze landelijke bezigheden vastgehaakt aan het thema van *De Vier Seizoenen* of *De Maanden*. Dit geldt voor de wandtapijten en de zes armstoelen in Schönbrunn. De twaalf voorstellingen op de armstoelen, zes voor de zittingen, en evenveel voor de ruggen, beelden de twaalf maanden uit (afb. 239).³¹ De meubeltapisserieën zijn hoogkwalitatief, zowel wat betreft de voorstellingen als de uitvoering van het weefsel. Opvallend is de afwezigheid van enige decoratieve boorden. Dit werd ook aangetroffen bij sommige figuratieve Beauvais ameublementen uit

²² BROSENS 2004, p. 274.

²³ BROSENS 2004, p. 274. Voor een toelichting bij de *Teniers*-tapijten uit het Leyniers' atelier, zie IDEM, pp. 160-163.

²⁴ TIETZE 1908, p. 124; en NOUAK 1991, p. 73. Twee wandtapijten uit deze serie hangen momenteel in de keizerlijke appartementen in de Hofburg in Wenen, namelijk *De Herfst* en *De Winter*. Met dank aan Katja Schmitz-von Ledebur voor deze gegevens. Dank ook aan wijlen Rotraud Bauer voor de toegezonden informatie.

²⁵ DELMARCEL 1999, p. 352.

²⁶ DELMARCEL 1999, p. 352; COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 27-28; en BROSENS 2004, p. 90.

²⁷ De eerste set wandtapijten naar de patronen van Van Orley en Coppens werd voltooid in 1718. BROSENS 2004, p. 90.

²⁸ BROSENS 2004, p. 160.

²⁹ DELMARCEL 1999, pp. 325, 352.

³⁰ Een overzicht van de gekende thema's is terug te vinden in BROSENS 2004, pp. 160-163. Er zijn 21 onderwerpen gekend. Van sommige bestaan twee versies.

³¹ TIETZE 1908, p. 124.

de tweede helft van de achttiende eeuw.³² In de bekledingen te Schönbrunn werden bovenaan wel bloemenguirlandes opgehangen met centraal een cartouche met hierin de sterrenbeelden overeenkomstig de uitgebeelde maanden. Onderaan bevond zich in het midden een aandachtstrekker: een groep fruit, een kolenbekken, enkele maskers, al naargelang de centrale voorstelling (afb. 240).³³ De meubelkarkassen en de opmaak dateren uit 1873.³⁴ De tapisserieën voor de zittingen werden bij de montage vergroot door aangenaalde fluwelen boorden, wat er mogelijk op wijst dat de tapisserieën te klein bleken voor de huidige negentiende-eeuwse zitramen. Ook de armleggers kregen op dat ogenblik een fluwelen bekleding. Documenten die licht kunnen werpen op de verwerving van de tapisserieën werden nog niet teruggevonden.³⁵ Maar dat de tapisserieën negentiende-eeuws zouden zijn, lijkt te kunnen worden uitgesloten. Er zijn rekeningen bewaard waaruit blijkt dat in 1873 zes oude tapisserie stoelbekledingen werden gereinigd, ongetwijfeld om ze nadien op de huidige karkassen te monteren.³⁶ Samen met de wandtapijten werden de armstoelen in 1873 geplaatst in het voormalige salon van aartshertog Franz Karl en aartshertogin Sophie. In het derde kwart van de achttiende eeuw poogde Cobenzl, de gevolmachtigde minister, de tapisserienijverheid in Brussel te ondersteunen, onder meer door bestellingen te laten plaatsen vanwege het Weense hof. Mogelijk dienen de wandtapijten en de meubeltapisserieën vanuit deze ooghoek bekeken te worden. De kwaliteit van de meubelbekledingen kan een toewijzing aan Brussel rechtvaardigen, al dient met toeschrijvingen uitsluitend op basis van kwaliteit voorzichtig te worden omgesprongen. Indien de meubelbekledingen in Brussel werden geweven, in het derde kwart van de

³² Een vroeg voorbeeld van het weglaten van *alentours* was het assorterende zitameublement bij de Beauvais-reeks *La Noble Pastorale* naar François Boucher. Later hanteerde ook Casanova dit principe bij zijn meubelbekledingen die assorteerden bij de reeksen met *Les Amusements de la campagne* en *Les Convoies militaires* (cf. supra).

³³ De armstoelen hebben als inventarisnummer T XLVI/A 1-2 tot F 1-2. Met dank aan mevrouw Katja Schmitz-von Ledebur, conservator *Kunstskammer Kunsthistorisches Museum*. Bij de heropmaak in 1873 werd de volgorde van de tapisserieën door elkaar gehaald, waardoor niet meer alle maanden in chronologische volgorde staan. De voorstellingen op de ruggen en zittingen zijn: op de rug met inventarisnummer T XLVI/A1, januari, in de cartouche de waterman, op het voorplan een kolenbekken links geflankeerd door een takkenbos bij een boom en rechts door een mand met rapen, op het middenplan een schaatser en een tweede schaatser die zijn schaatsen aanbindt, op het achterplan twee gebouwtjes en wat struikgewas; zitting T XLVI/A2, februari, in de cartouche de vissen, op het voorplan een groep maskers en muziekinstrumenten, geflankeerd door zuilen met links een opgehaald theatergordijn, op het middenplan twee gemaskerde theaterfiguren op een Bühne, op het achterplan een gebouw en struikgewas; rug T XLVI/D1, maart, in de cartouche de ram, op het voorplan een mand met vissen en visnetten, op het middenplan een visser met een volle mand met vis in de handen bij een sloep in het gezelschap van een andere man met een hand op de rug, de andere uitgestrekt, op het achterplan een ruïne en een waterpartij; zitting T XLV/B2, april, in de cartouche de stier, op het voorplan tuingereedschap, geflankeerd door bomen, op het middenplan een fontein met hiervoor een meisje die een wagentje voortrekt waarin een jongentje zit, achteraan de wagen loopt een jonge vrouw, op het achterplan een ommuurde tuin met een poort; rug T XLV/B1, mei, met in de cartouche de tweeelingen, op het voorplan een vogelnest met jongen en een vogel die hen voedt, op het middenplan een dansend paar bij een herberg, met rechts een vioolspeler en een man bij een tafel met een geheven glas, op het achterplan gebouwen; zitting T XLV/D2, juni, in de cartouche de kreeft, op het voorplan een grote kruik op een sokkel omringd door vruchten, met links een koe en een geit bij een boom, op het middenplan een herder die fluit speelt en een herderin die een geit melkt, op het achterplan een weids landschap met rotsen en bomen; rug T XLV/C1, juli, met in de cartouche de leeuw, op het voorplan een groep vruchten, op het middenplan een sloep, vooraan op de sloep staat een man die met een stok de boot voortduwt, in het midden zit een vrouw, achteraan op de sloep staat een hond, op het achterplan een boerderij; zitting T XLVI/C2, augustus, met in de cartouche de maagd, op het voorplan twee korenschoven, een dorsvlegel, een zeis en wan, op het middenplan twee rustende boeren bij een gebouw, op het achterplan een korenveld met maaiers; rug T XLVI/E1, september, met in de cartouche de weegschaal, op het voorplan een vogelkooi, een vogelnet en enkele gevangen vogels, en twee zakken gevuld met appels, rechts een ladder tegen een appelboom, op het middenplan een moeder met een kind op de schoot bij een huis met rechts van haar een man die een emmer met appels neerzet, op het achterplan een weids landschap; zitting T XLVI/E2, oktober, met in de cartouche de schorpioen, op het voorplan een groep vruchten, voornamelijk druiventrossen, op het middenplan een man die een touw rond een wijnton slaat, rechts van hem een rustende man en een vrouw die hem iets aanbiedt, in een gebouw worden de druiventrossen binnengebracht om te worden geperst, op het achterplan een weids landschap; rug T XLVI/F1, november, met in de cartouche de boogschutter, op het voorplan links twee vechtende honden bij de jachtbuit, rechts een jager op een boomstronk bij een man met een pijp, op het middenplan een heuvel met een versterkte hoeve, op het achterplan een gebouw; zitting T XLVI/F2, december, met in de cartouche de steenbok, op het voorplan een teil, een bezem en braadpan, op het middenplan een boer die een varken bij de achterpoten neemt en een andere die toekijkt met zijn mes duidelijk zichtbaar, een vrouw kijkt toe in de deur van een ommuurd erf, op het achterplan een man en een vrouw die wandelen in de straat.

³⁴ NOUAK 1991, p. 73.

³⁵ NOUAK 1991, p. 73.

³⁶ NOUAK 1991, p. 73. De reiniging van de tapisserieën en de hernieuwde opmaak getuigden van de waarde die er op dat ogenblik aan de bekledingen werd gehecht.

achttiende eeuw, zouden enkel de ateliers van Daniël III Leyniers of Jacob II Van der Borcht als producenten ervan in aanmerking kunnen komen.³⁷ Twee tapisserie bekledingen voor haardschermen met identieke voorstellingen van de maanden mei en november bevinden zich in de *Wallace Collection* te Londen (afb. 241). De haardschermen zijn iets hoger waardoor er meer ruimte is voor de motieven op de achtergrond. Zo is bijvoorbeeld in voorstelling van de maand mei, het dak van de herberg duidelijk zichtbaar. De cartouche met het sterrenbeeld is identiek.³⁸

Zulke hoogkwalitatieve en precieuze meubeltapisserieën met voorstellingen naar Teniers waren in de Nederlanden uitzonderingen. Daarnaast bestond er een kleine productie van meubeltapisserieën met *Teniers*-voorstellingen van goede en middelmatige kwaliteit. De Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel bezitten een ingelijste tapisserie met een voorstelling van rokende landlieden aan een tafel in een herberg (afb. 242). De tapisserie meet 93 bij 65 cm, en was oorspronkelijk bedoeld om te worden gebruikt als meubelbekleding, wellicht als haardscherm. De centrale voorstelling werd weergegeven in een cartouche met een geprofileerde lijst en acanthusbladeren, met rondom lofwerk en slanke festoenen van fruit. De achtergrond is hemelsblauw. Een tapisserie met een identieke voorstelling, *alentours* en achtergrondkleur, werd op 9 december 1994 bij Sotheby's in Londen geveild. In de catalogus werd het beschreven als een bekleding voor een haardscherm, en werd toegeschreven aan Beauvais, maar dit lijkt te kunnen worden uitgesloten.³⁹ Twaalf armstoelen met op de rug verwante tapisserie cartouches, en afgeboord met effen groenbruine trijp, worden bewaard in het Bijloke museum te Gent (afb. 243). De cartouches werden op gelijkaardige wijze samengesteld uit een geprofileerde lijst en acanthusbladeren. Als er al een bijkomende omkadering bestond van lofwerk en festoenen, werd deze weggeknipt. De armleggers en de zittingen werden bekleed met trijp. Zowel trijp als tapisserieën zijn achttiende-eeuws.⁴⁰ De voorstellingen en de uitvoering van het weefsel zijn middelmatig van kwaliteit, en verschillen hierin opvallend met de meubelbekledingen in kasteel Schönbrunn. De tapisserieën tonen de karakteristieke scènes met drinkende, feestvierende landlieden, rondtrekkende handelaars, jagers, en boeren en boerinnen die het vee hoeden.⁴¹ De tapisserieën zijn erg grauw van kleur. Grijs, beige, groen en blauw overheersen. Enkele rode accenten in de kleding lichtten de compositie op. De boord met geprofileerde lijst en lofwerk laat vermoeden dat de tapisserieën werden geweven omstreeks 1740-1770. Een definitieve toeschrijving aan een productieplaats is bijzonder moeilijk. Is het mogelijk dat ook zulke kwaliteit werd geweven in één van

³⁷ Koenraad Brosens nam de wandtapijten niet op in het corpus van gekende *Teniers*-tapijten die in het Leyniers atelier werden geweven. Na de sluiting van het atelier in 1768 werden de *Teniers*-patronen mogelijk aangekocht door Jacob II van der Borcht. BROSENS 2004, pp. 160-165.

³⁸ De tapisserieën werden toegeschreven aan het atelier Verniers uit Rijsel, op basis van het dansende paar op de tapisserie met de voorstelling van de maand mei, dat ook werd teruggevonden op een gesigneerd wandtapijt uit dit atelier. HUGHES 1996, cat.nr. 44, p. 225. Zulk een dansend paar is echter een bekend motief in de *Teniers*-tapijten. Hughes was zich bewust van het kwaliteitsverschil tussen de wandtapijten en de haardschermen, voornamelijk in de achtergronden en het groenwerk. Een toeschrijving aan een Brussels atelier blijft evengoed mogelijk.

³⁹ In de bewaarde bedrijfsarchieven van Beauvais werden geen sporen teruggevonden van meubeltapisserieën met *Teniers*-voorstellingen. En ook in de gepubliceerde lijst van Jules Badin uit 1909 is er nergens sprake van zulke meubeltapisserieën. De kans dat deze tapisserie in Beauvais werd geweven is heel erg klein. Voor de toeschrijving aan Beauvais kunnen geen onderbouwde argumenten naar voor worden gebracht.

⁴⁰ De montage is mogelijk authentiek. Hiervoor dient echter een grondige analyse van de opmaak te gebeuren. De achterkant van de rug is bekleed met een beschilderd effen doek.

⁴¹ De armstoelen dragen de inventarisnummers 2244 1-12. De armstoel met het nummer 2244 1/12 toont een gezeten herder, leunend tegen een appelboom met bij hem drie koeien. Op het middenplan staat een gebouw. Armstoel 2244 2/12 toont een vrouw en drie mannen gezeten aan een tafeltje. Links van hen staat een man met in zijn opgeheven arm een drinkbeker. Een hert nagezeten door drie honden en een jager die op zijn hoorn blaast vullen de cartouche van armstoel 2244 3/12. Een drinkend en rokend gezelschap met zes mannen en één vrouw te midden van hen is het onderwerp van armstoel 2244 4/12. Een stappende man die twee beladen ezels begeleid, vormt het onderwerp van armstoel 2244 5/12. Op armstoel 2244 6/12 melkt een boerin een koe, rechts van haar ligt een man met herderstaf, zijn hoofd ondersteunend met zijn linkerarm. Nogmaals een koopman met twee beladen ezels werd weergegeven op armstoel 2244 7/12. Het is het spiegelbeeld van 2244 5/12. Opnieuw een gezelschap aan een tafel, namelijk het spiegelbeeld van 2244 2/12, vormde het onderwerp van armstoel 2244 8/12. Drie landlieden bij een tafeltje, een jager die op zijn hoorn blaast, en een vrouw met een kruik in de hand in een deurgat vormen de motieven van armstoel 2244 9/12. Een herder bij twee koeien, waarvan één water drinkt uit een beek, en een man op een rijdier, vormen het onderwerp van armstoel 2244 10/12. De armstoelen 2244 11/12 en 12/12 hebben beide hetzelfde onderwerp, het is ene is het spiegelbeeld van het andere. Een gezelschap zit onder een boom bij een herberg of hoeve. Voor hen op de grond zit een kreupele, gebochelde man. Een schoothondje bij hem blaft naar een kind dat op hen komt toe gestapt.

de overgebleven Brusselse ateliers uit het midden van de achttiende eeuw? Beauvais lijkt te kunnen worden uitgesloten. Voor deze manufactuur zijn er geen gegevens bekend over meubelbekledingen met voorstellingen naar Teniers. Oudenaarde en Rijsel lijken het best in aanmerking te komen. Maar aangezien in Oudenaarde in de achttiende eeuw nog nauwelijks meubeltapisserieën werden geweven (cf. infra), is Rijsel voorlopig de meest aannemelijke productieplaats. Willem Werniers leidde er in 1733 een atelier met 21 getouwen. Het atelier bleef bestaan tot in 1778. In de manufactuur Werniers werden meerdere *Teniers*-tapijten geweven, zowel naar uitgewerkte als eenvoudige patronen.⁴² Maar er was ook het atelier van Jean-François Bouché, actief vanaf de jaren 1740 tot in 1773, dat zich onder meer zou hebben toegelegd op het weven van meubeltapisserieën.⁴³

Een ietwat aparte plaats in de Brusselse productie werd ingenomen door de wapenkussens die in opdracht van Nederlandse steden werden geweven. De traditie van de tapisserie raadskussens in de Republiek bleef in de achttiende eeuw nog behouden (cf. infra). Met de geleidelijke sluiting van de Noord-Nederlandse tapisserieateliers in de tweede helft van de achttiende eeuw waren de stedelijke magistraten genoodzaakt zich tot buitenlandse manufacturen te richten. Zo blijkt uit bewaarde archiefdocumenten dat tussen 1779 en 1791 Jacob van der Borghht meerdere kussenbladen met wapens weefde voor de stad Gouda.⁴⁴ Ze werden uitsluitend op bestelling geweven.

VIII.1.2. Oudenaarde

Onder meer uit bewaard gebleven bedrijfsdocumenten blijkt dat er bij het begin van de achttiende eeuw in Oudenaarde bekledingen voor zitmeubelen werden geweven. Omstreeks 1700 concentreerde de tapisserienijverheid zich in de handen van een zestal oude weversfamilies en twee nieuwkomers.⁴⁵ Van rond de eeuwwisseling zijn nog enkele getuigenissen bewaard van een productie van stoelbekledingen bij Pieter van Verren. In bewaarde zakelijke correspondentie van de maanden juni tot begin november 1702 is er sprake van drie bestellingen of leveringen van meubelbekledingen. In een brief van 22 juni 1702 bracht Pieter Van Verren zijn Gentse makelaar Jean Henry Allins op de hoogte van een verzending van een pakket tapisserieën die dag naar Gent.⁴⁶ De baal bevatte een kamer wandtapijten die was bestemd om te worden doorgestuurd naar Duitsland. In dezelfde brief merkte Van Verren op dat de stoelbekledingen die Allins bij Van Verren had besteld voor zijn Duitse klanten, binnen twee weken klaar zouden zijn. Van Verren hield woord en op 8 juli werd een nieuwe baal tapisserie naar Allins in Gent gestuurd, opnieuw met eindbestemming Duitsland, meerbepaald de handelaars Henry en Jean Bernus uit Frankfurt. Het pakket bevatte een wandtapijtreeks uit vijf stukken met vogels en dieren en een set stoelbekledingen van twaalf stuks. De ruggen maten 1 1/16 bij 1 5/32 el, en de zittingen 1 1/16 bij 1 1/16 el, goed voor een totaal van 28 1/2 el. De prijs was vastgesteld op 60 stuivers de el of 85 florijnen en 10 stuivers voor de twaalf bekledingen. De patronen voor de stoelbekledingen waren speciaal voor deze bestelling aangemaakt en kostten 6 florijnen.⁴⁷ Van Verren was tevreden over het resultaat. Bij de stoelbekledingen maakte hij echter de bedenking dat ze pas volledig tot hun recht zouden komen wanneer ze effectief op de stoelen waren gemonteerd.⁴⁸

In een brief van 18 september 1702 gericht aan baron van Messelrode uit Antwerpen berichtte Van Verren over de stand van zaken aangaande de bestelling van de baron van een kamer wandtapijten en een stoelenset. De wandtapijten waren al een tijdje klaar, maar de voltooiing van de stoelbekledingen liet nog even op zich wachten, te wijten, volgens van Verren, aan de late oplevering van het patroon door de schilder en de moeilijkheidsgraad ervan. Bovendien had Van Verren slechts

⁴² DELMARCEL 1999, p. 339.

⁴³ GÖBEL 1923, p. 490. Een bron die deze stelling kan staven, gaf Heinrich Göbel niet.

⁴⁴ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. 1, p. 177; en IDEM, dl. 2, nrs. 960-966, pp. 423-426.

⁴⁵ Zie hiervoor VANWELDEN 1999, p. 98.

⁴⁶ Oudenaarde, SA, *Neringen, Neringe van Sint-Barbara*, 843/V/1682, *Aantekeningboek van de heer van Verren. Register van correspondentie 1694-1702*, brief van 22 juni 1702.

⁴⁷ Oudenaarde, SA, *Neringen van Sint-Barbara*, 843/V/1682, *Aantekeningboek van de heer van Verren. Register van correspondentie 1694-1702*, brief van 12 juli 1702.

⁴⁸ '... et les chaises sont aussy tres belles, mais ne paraistront que lors qu'elles seront monties'.

één wever ter beschikking voor het weven van de bekledingen. Net als voor de bestelling van de broers Bernus uit Frankfurt, diende voor baron van Messelrode de patronen voor de stoelbekledingen nog gemaakt te worden. De kostprijs van de patronen bedroeg 15 florijnen en werd aangerekend aan de baron. Voor de wandtapijten werd er blijkbaar beroep gedaan op bestaande patronen. Wel liet de baron er zijn wapen in weven, wat de prijs verhoogde, namelijk met 3 florijnen voor elk wapen. Ook de prijs voor het aanmaken van het weefpatroon van het wapen diende de baron te betalen. Deze bedroeg 3 florijnen.⁴⁹ De set bestond uit twaalf stoelbekledingen waarvan de ruggen een oppervlakte hadden van 1 1/16 el bij 1 5/32 el, en de zittingen 1 1/16 el bij 1 1/16 el. De kostprijs per el was bijzonder hoog en bedroeg 7 florijnen per el, een groot verschil met de 60 stuivers voor de bestelling van Bernus. De totale kostprijs voor de stoelenbekledingen was 196 florijnen 17 stuivers. Ook de wandtapijten waren duur. Ze hadden een totale oppervlakte van 123 1/16 el. Een prijs van 6 florijnen en 5 stuivers per el bracht de prijs op 769 florijnen en 35 stuivers. De stoelbekledingen waren dus duurder per el dan de wandtapijten. Samen met de verpakingskosten, de verzendkosten en de provisiekosten van de makelaar kostte de bestelling 1.011 florijnen en 8 stuivers. Ter afsluiting van de brief aan de baron merkte Van Verren opnieuw op dat *les sièges qui paraîtront seulement comme il faut lors qu'ils seront montés sur leur bois*.⁵⁰

In de periode van de afwikkeling van de bestelling van baron van Messelrode stond Van Verren tevens in contact met een makelaar in Doornik die eveneens interesse toonde voor het laten weven van stoelbekledingen. Van Verren beschikte ondertussen over meerdere patronen van stoelbekledingen en wilde deze duidelijk laten renderen. Op 8 oktober 1702 schreef hij aan Thomas Barez uit Doornik dat hij hem een patroon van een stoelrug en zitting toestuurde die hij kon laten weven voor 4 à 5 florijnen per el. Hij had nog een ander patroon dat kon worden geweven voor 7 à 8 florijnen per el, maar dat hij niet kon toezenden omdat het momenteel nog op het getouw lag. Betrof het hier de patronen voor baron van Messelrode? Afwijkingen in afmetingen waren geen probleem, Bartz diende slechts de maten mee te delen en Van Verren zou ze maken *sur telle grandeur qu'on le souhaite et je ferai le tout fidèlement*.⁵¹ Thomas Bartz was blijkbaar geïnteresseerd. In een brief van 27 oktober liet Van Verren weten dat hij een stoelbekleding zou laten weven naar het patroon dat aan Bartz als voorbeeld was toegestuurd.⁵² In de tweede week van november 1702 was de stoelbekleding klaar.⁵³

Reeds kort na de eeuwwisseling lijkt de productie van meubeltapisserieën in Oudenaarde af te nemen. Boedelstaten en journaals van achttiende-eeuwse weverondernemers vermelden niet langer meubeltapisserieën.⁵⁴ Dat meubeltapisserieën geen deel uitmaakten van een gerichte productie van de Oudenaardse wevers, en zelfs vrij uitzonderlijk waren in de Zuidelijke Nederlanden, blijkt ook nog uit een brief van de abdis van het klooster in Ter Cameren bij Brussel, die op 8 juni 1721 bij Van Verren polst of het ook wel gebeurt om stoelbekledingen in tapisserie te laten weven, en dit vanuit de bekommernis om het principe van de *régularité*: *ick soude gerne wete of men in tapijtwerck oock wel stoelen zou kunnen maecken dat manckert nu om alles compleet te hebbe*.⁵⁵ Dat er echter, eerder bij wijze van uitzondering, in Oudenaarde nog meubeltapisserieën werden geweven, blijkt uit een

⁴⁹ Oudenaarde, SA, Neringen, Neringe van Sint-Barbara, 843/V/1682, Aantekeningboek van de heer van Verren. Register van correspondentie 1694-1702, brief van 18 september 1702.

⁵⁰ In de loop van de maand oktober waren ook de stoelbekledingen klaar en op 31 oktober werden de Antwerpse makelaars Jacques en Charles Boschart met een brief op de hoogte gebracht dat de bestelling van baron van Messelrode via Gent naar Antwerpen was verzonden. De baal woog omtrent 200 pond. Oudenaarde, SA, Neringen, Neringe van Sint-Barbara, 843/V/1682, Aantekeningboek van de heer van Verren. Register van correspondentie 1694-1702, brief van 31 oktober 1702.

⁵¹ 'ik zal ze weven volgens de gewenste grootte en trouw aan het patroon'. Oudenaarde, SA, Neringen, Neringe van Sint-Barbara, 843/V/1682, Aantekeningboek van de heer van Verren. Register van correspondentie 1694-1702, brief van 5 oktober 1702.

⁵² Oudenaarde, SA, Neringen, Neringe van Sint-Barbara, 843/V/1682, Aantekeningboek van de heer van Verren. Register van correspondentie 1694-1702, brief van 27 oktober 1702.

⁵³ '... le siege avecq l'entredeux seront fait la semaine prochaine'. Oudenaarde, SA, Neringen, Neringe van Sint-Barbara, 843/V/1682, Aantekeningboek van de heer van Verren. Register van correspondentie 1694-1702, brief van 3 november 1702.

⁵⁴ Het betrof de boedelinventarissen van weduwe Van Verren-de Merlier uit 1730; van Ferdinand Brandt uit 1725 en Anthone Brandt uit 1739; en het journaal van Albert Goeman voor de periode 1752-1766. Zie hiervoor respectievelijk, Oudenaarde, SA, Neringe van Sint-Barbara, 843/V/1679; VANWELDEN 1983, pp. 97-98; en Oudenaarde, SA, Neringe van Sint-Barbara, 843/V/37.

⁵⁵ Oudenaarde, SA, Neringe van Sint-Barbara, 843/V/1282, Brieven rakende de koophandel in tapijten, 1718-1745.

eigentijdse getuigenis waarin twee dames verklaarden dat Judocus de Rore, een wever die werkte voor weverondernemer Goeman, in 1771, op 80-jarige leeftijd, nog een tafelkleed weefde met *eenen krans van roosen, anemonien en andere blommen op eenen zwarten grond*.⁵⁶ Het was wellicht een schaars voorbeeld, waarbij voor het patroon werd teruggesproken naar een oude succesformule.

VIII.1.3. Doornik

Omstreeks 1780, enkele jaren nadat in Oudenaarde de tapisserienijverheid uitdoofde, en in dezelfde periode dat in Brussel de activiteit in het enige overgebleven grote tapisserieatelier geleidelijk aan werd stopgezet, werd in Doornik een initiatief genomen om de tapisserienijverheid nieuw leven in te blazen. Gedurende een tiental jaren zou er opnieuw tapisserie worden geweven, maar in zeer beperkte oplage. Het initiatief kwam van Piat Lefebvre, een plaatselijke textielondernemer, die zich liet inspireren door de tapijt- en tapisserieproductie in het Franse Aubusson.

In 1781 richtte Piat Lefebvre een verzoekschrift aan de Raad van Financiën voor gunstmaatregelen aangaande de douanerechten en het verkrijgen van andere financiële tegemoetkomingen voor zijn textielfabriek. In zijn brief beschreef hij de activiteiten van zijn bedrijf waar onder meer moquette, *point d'Hongrie*, handgeknootte en geweven vloerkleden, en tapisserie meubelbekledingen werden vervaardigd.⁵⁷ Lefebvre omschreef de geknootte en geweven vloerkleden als Aubusson, waarmee hij wellicht bedoelde dat ze zowel in techniek als in uiterlijk identiek waren met de Aubusson productie. Omstreeks 1780 beleefde de productie in dit Franse stadje een ware hausse (cf. supra). Het leidt geen twijfel dat Lefebvre zich hierdoor liet leiden. De activiteiten van Lefebvre als ondernemer gingen terug tot 1755.⁵⁸ Dat jaar huwde hij Marie-Rosalie Delescolle, dochter van Nicolas Joseph Delescolle, een textielondernemer, en kwam hij terecht in diens bedrijf. Bij de dood van Nicolas Joseph Delescolle in 1779 hervormde hij de firma tot *Piat Lefebvre et fils*.⁵⁹ Wellicht vrijwel onmiddellijk nadat Lefebvre het volledige bestuur over de fabriek had verkregen, moet hij zijn plannen hebben uitgevoerd om naar het voorbeeld van Aubusson, handgeknootte en geweven vloerkleden en tapisserieën te gaan produceren. Volgens een rapport, opgesteld in het voorjaar van 1786, had Lefebvre reeds verscheidene reizen naar Frankrijk ondernomen om er de tapijt- en tapisserienijverheid te bestuderen, en wevers aan te trekken voor zijn fabriek in Doornik.⁶⁰ De Franse wevers zouden de lokale werkkrachten opleiden. De juiste datum waarop Lefebvre begon met het weven van tapisserie is niet bekend. Maar uit het verzoekschrift van 1781, en later uit een ander verzoekschrift, gericht aan de Raad van Financiën, gedateerd 5 februari 1785, blijkt dat er toen tapisserie werd geweven. De opstarting van de tapisserieproductie gebeurde bijgevolg tussen 1779 en 1781. Lefebvre vermeldde in 1785 dat hij een 600-tal mensen te werk stelde. Dit aantal betrof zowel de wevers als de spinsters en de ververs. Zijn fabriek telde 52 weefgetouwen, uitgezonderd de getouwen waarop tapisserie werd vervaardigd. Hij probeerde de Raad te overhalen om de invoerrechten op tapisserieën en tapijten te verhogen. De import bemoeilijkte de expansie van zijn

⁵⁶ VANWELDEN 1999, p. 99.

⁵⁷ SOIL DE MORIAME 1892, p. 82. Met *point d'Hongrie* werd hier geen borduurwerk bedoeld, maar wel een weefsel. Het was een grof geweven stof, wellicht een zogenaamde tapisserie van Bergamo met vlammenmotief. BERTHOD, CHAVENT-FUSARO & HARDOUIN-FUGIER 1994, p. 218. Volgens het rapport van de Raad van Handel uit 1770 waren er op dat ogenblik in Doornik nog vier ondernemers actief die *tapisseries* weefden. Met het begrip *tapisserie* werd echter niet naar het begrip in enge zin verwezen, maar naar weefsels die op verwante of gelijkaardige getouwen werden geweven, onder meer de tapisserieën van Bergamo. Het belangrijkste product van deze ondernemers, die volgens het document *hautelisses* weefden, was de *point d'Hongrie*. Dit weefsel bestond in twee variëteiten. De ene had een weefselbreedte van 16/4 el, de andere van 14/4 el. Verder vervaardigden deze wevers moquette, zowel voor vloerkleden als meubelbekledingen, en verder *carpettes* en *caffas*. *Caffas* was een gemengd weefsel in wol en linnen. Er werden ook tafelkleden geweven. De aard van het weefsel van deze tafelkleden werd niet vermeld. De duurste kleden hadden vijf kleuren. Mogelijk betrof het eveneens een poolweefsel.

Brussel, ARA, I 103, Raad van Financiën, nr. 4301, Rapport van de Raad van Handel, *Note sur les tapisseries de Tournay*.

⁵⁸ Brussel, ARA, I 103, Raad van Financiën, nr. 5316, nota van het Regiekantoor, gedateerd 5 februari 1784.

⁵⁹ SOIL DE MORIAME 1892, p. 82.

⁶⁰ Brussel, ARA, I 103, Raad van Financiën, nr. 5316, rapport en besluit aangaande een verzoek van Piat Lefebvre van 1 maart 1786.

nieuwe activiteit. Maar volgens de Raad was er geen reden om de taksen te wijzigen, de import was te onbeduidend. In 1780 werd er bijvoorbeeld maar voor 1.690 florijnen aan tapisserie ingevoerd.⁶¹

De volgende jaren bleef Lefebvre de Raad bestoken met vragen voor financiële hulp. Bij het begin van 1786 begon hij met een offensief met een subsidievraag voor het uitbreiden van de bedrijfsgebouwen.⁶² Toen dit niet lukte, vroeg hij een kostenloze lening, aanvankelijk van 20.000 florijnen, later van 25.000 florijnen, verdeeld over vijf jaren en vijf schijven van telkens 5.000 florijnen. Lefebvres verzoek werd ondersteund door het Doornikse stadsbestuur.⁶³ De nieuwigheid van de weefactiviteit diende als doorslaggevend argument. Hoewel de overheid aanvankelijk niet overtuigd leek over het ware innovatieve karakter van het project, werd de lening hem uiteindelijk toch toegestaan, en Lefebvre kon zijn plannen om de fabriek uit te breiden doorzetten, en kocht het oude klooster van de Arme Klaren.⁶⁴ De lening zou niet enkel dienen om te investeren in vastgoed, maar ook voor het huisvesten en betalen van de Franse wevers, en voor het aanwerven van patroonschilders.⁶⁵ Lefebvre voorzag ook een meubel- en stoffeerderatelier. Het maken van de karkassen en het stofferen zouden dus binnen hetzelfde bedrijf gebeuren als het weven van de bekledingen: *il faut sans comprendre tous autres ouvriers, des tapisseries, menuisiers, sculpteurs pour les bois de chaises, fauteuils et autres objets à fabriquer*.⁶⁶ Het is niet duidelijk of Lefebvre zich voor dit samenbrengen van de stoffenproductie, het meubel- en stoffeerderatelier ook op Aubusson heeft geïnspireerd of dat het daarentegen een eigen idee was. Er zijn geen gegevens bekend over het voorkomen van zulke meubelateliers in Aubusson in de achttiende eeuw.

Lefebvres investeringen zouden een groot succes blijken. Tijdens de Franse overheersing bij het einde van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw bereikte de fabriek haar grootste bloei. De firma profiteerde mee van Napoleons promotie van de kunstnijverheid (cf. infra).⁶⁷ In 1809 stonden er 900 arbeiders aan de getouwen, en waren er nog eens een 4.000-tal betrokken bij het kaarden, spinnen en verven van de grondstoffen. Op dat ogenblik was het de grootste tapijtfabriek van Frankrijk.⁶⁸ Over het aandeel van tapisserie in de totale productie bestaan geen concrete cijfers, maar deze lijkt zeer bescheiden geweest te zijn, en het is zelfs niet zeker dat er in 1809 nog tapisserie werd geweven. De hoofdactiviteit bestond uit het knopen en weven van vloerkleden, en het weven van moquette. De gegevens over de tapisserieën en meubeltapisserieën uit de ateliers van Piat Lefebvre zijn uitermate schaars en dateren alle uit de late achttiende eeuw. Zo vroeg in het najaar van 1793 de firma een vrijstelling van tolrechten op een lading tapijten en tapisserieën die via Oostende naar Spanje zouden worden verscheept. Bij de lading bevonden zich twee haardschermen in tapisserie. Lefebvre bevestigde in dit document dat de tapijten en tapisserieën afkomstig waren uit zijn werkplaatsen.⁶⁹

Een zeldzaam tapisserie ameublement dat met zekerheid aan de firma *Piat Lefebvre et fils*, kan worden toegeschreven, bevindt zich in Nederland. Momenteel is het verdeeld over twee locaties. De wandtapijten hangen nog in het vertrek waarvoor ze in 1790 werden aangekocht, namelijk het kabinet aan de oostzijde in de achttiende-eeuwse vleugel van het Stadhouders Kwartier te Den Haag, nu de Raadkamer der Ministers in het Binnenhof. De acht assorterende armstoelen staan opgesteld in paleis Het Loo, meer bepaald in het vertrek, gewijd aan Willem V en Wilhelmina, prins en prinses van Oranje-Nassau. Lefebvre leverde niet enkel de tapisserieën en het vloerkleed voor dit kabinet in het Stadhouders Kwartier, maar verzorgde ook de plafondschilderingen en het houtwerk in deze kamer.⁷⁰ De gepolychromeerde classicistische beukenhouten meubelkarkassen werden ook

⁶¹ Brussel, ARA, I 103, *Raad van Financiën*, nr. 5316, nota van het Regiekantoor, gedateerd 5 februari 1784.

⁶² Brussel, ARA, I 103, *Raad van Financiën*, nr. 5316, rapport en besluit aangaande een verzoek van Piat Lefebvre van 1 maart 1786.

⁶³ Brussel, ARA, I 103, *Raad van Financiën*, nr. 5316, verzoek van Lefebvre, gedateerd 27 maart 1786; nota van de Raad, gedateerd 31 maart 1786; brief van het stadsbestuur van Doornik, gedateerd 12 juli 1786.

⁶⁴ SOIL DE MORIAME 1892, p. 83.

⁶⁵ Brussel, ARA, I 103, *Raad van Financiën*, nr. 5316, brief van Piat Lefebvre, gedateerd 10 mei 1786.

⁶⁶ Brussel, ARA, I 103, *Raad van Financiën*, nr. 5316, rapport en besluit aangaande een verzoek van Piat Lefebvre van 1 maart 1786.

⁶⁷ Voor een toelichting bij de vloerkleedproductie, zie JARRY 1969; en SHERRILL 1995, pp. 112-125.

⁶⁸ JARRY 1969, p. 105; en SHERRILL 1995, p. 112.

⁶⁹ 'ils affirment par serment entre vos mains, que ses tapisseries proviennent réellement de leur propre fabrique'. Brussel, ARA, I 103, *Raad van Financiën*, nr. 5316, nota, gedateerd 24 oktober 1793 met annex.

⁷⁰ ZONNEVYLLE-HEYNING 1980, pp. 417-418. Met mijn oprechte dank aan Hillie Smit die mij deze referentie bezorgde.

door de firma Lefebvre gemaakt. De wandtapijten en stoelbekledingen getuigen van de hoge kwaliteit die de firma kon leveren. Het ene wandtapijt *De Zomer*, toont een fontein met op de sokkel het beeld van Ceres. Bij het fonteinbassin staat een korf gevuld met bloemen, en liggen een korenschoof en enkele attributen van landlieden. Een fazant komt naderbij. De voorstelling op het andere wandtapijt, *De Herfst*, volgt hetzelfde stramien. Bij een standbeeld van *Bacchus* staat een antieke kruik, en liggen vruchten. Een bok rust in het groen en op een balustrade met antieke vaas, zit een pauw. Voor de bekledingen van de armstoelen is telkens hetzelfde patroon gebruikt. De rug toont een grijsblauwe metalen vaas met bloemen naast een geelbruine natuurstenen sokkel waarop vruchten liggen tegen een geelbeige achtergrond (afb. 244). Op de zitting heeft een vogelpaartje een nest gebouwd op de onderkant van een omgekeerde korf. Het vrouwtje zit op het nest, het mannetje waakt op een tak. Naast de korf ligt een boeket (afb. 245). Wie bij Lefebvre de patronen leverde voor de tapisserieën is spijtig genoeg niet bekend. De kans is reëel dat de patroonschilders, net als de tapisseriewevers uit Frankrijk werden aangetrokken. In een brief, gedateerd 10 mei 1786, wees Piat Lefebvre op de noodzakelijkheid *d'attirer des artistes et des ouvriers étrangers*.⁷¹

In 1801 overleed Piat Lefebvre. Het dagelijkse bestuur werd vanaf toen waargenomen door zijn zoon Léopold, die geassocieerd was met zijn broers Nicolas, Jean-Baptiste en Piat-Joseph. Op 6 september 1828 verkochten Léopold, Jean-Baptiste en Piat-Joseph de firma aan Thiery-Ernest Schumacher, Gustave-Adolphe Overman en Edouard-Casimir Edeline. De nieuwe firma kreeg de naam *Schumacher, Overman et Compagnie*.⁷² In het Rijksarchief te Doornik wordt de notariële minuut van de verkoop bewaard. Deze bevat ook een inventaris van de bedrijfsgebouwen en de technische productiemiddelen.⁷³ In 1828 beschikte de fabriek nog over 77 weefgetouwen, verspreid over zeven ateliers. Twee weefgetouwen werden gebruikt voor het weven van tafelkleden, twee voor het weven van *jaspé*, negentien voor het knopen van tapijten, en 45 voor het weven van moquette. Negen getouwen waren niet in gebruik, zes ervan stonden in het grote atelier, en drie in het leerlingenatelier. Getouwen voor het weven van tapisserie of *tapis ras*, werden in de inventaris niet meer vermeld. Mogelijk betrof het de negen vacante weefstoelen. Uit deze inventaris blijkt dat bij de overname in 1828 geen wandtapijten, meubeltapisserieën of tapisserie vloerkleden meer werden geweven. In het schildersatelier waren er 80 patronen in olieverf op doek voor knooptapijten, en tientallen weefpatronen, maar geen tapisseriepatronen. Of er zich in de reisportefeuilles mogelijk nog ontwerpen voor tapisserieën bevonden, kan uit de summiere omschrijving niet worden afgeleid, maar de kans is bijzonder klein.⁷⁴ De experimenten voor het weven van tapisserieën leidden niet tot de verhoopde resultaten, dit in tegenstelling tot de geknoopte vloertapijten waarmee de firma grote faam wist te verwerven. Mogelijk werden er enkel tijdens het bestuur van Piat Lefebvre enkele tientallen tapisserieën geweven. Uiteindelijk legde de firma *Piat Lefebvre et fils* zich voornamelijk toe op het knopen van tapijten en het weven van moquette. Omstreeks 1800 doofde de tapisserienijverheid dus volledig uit in de Zuidelijke Nederlanden. Pas in de tweede helft van de negentiende eeuw startte deze nijverheid terug op, en bereikte zelfs een relatieve bloei.

⁷¹ Brussel, ARA, I 103, *Raad van Financiën*, nr. 5316, brief van Piat Lefebvre, gedateerd 10 mei 1786. Niet alleen leek het vanzelfsprekend dat Lefebvre kunstenaars uit Frankrijk zou aantrekken omdat hij zich inspireerde op de productie in Aubusson, maar na 1807 deed de firma voor tapijontwerpen herhaaldelijk beroep op Bruno Renard (1781-1861), een lokale architect die tussen 1800 en 1807 bij Charles Percier en Pierre-François-Léonard Fontaine had gestudeerd. SHERRILL 1995, p. 112.

⁷² SHERRILL 1995, p. 124.

⁷³ Doornik, RA, *Not. Arch.*, Minuten van notaris Simon, akte van de verkoop van de firma *Piat Lefebvre et fils*, 6 september 1828.

⁷⁴ Doornik, RA, *Not. Arch.*, Minuten van notaris Simon, akte van de verkoop van de firma *Piat Lefebvre et fils*, 6 september 1828.

VIII.2. Noordelijke Nederlanden

Wapenkussens

In de Noordelijke Nederlanden doofde de tapisserienijverheid uit in de loop van de achttiende eeuw. De overgebleven ateliers waren door de band genomen kleinschalig en de productie van meubeltapisserieën beperkte zich voornamelijk tot afzonderlijke wapens voor kussens en volledige wapenkussens voor de stedelijke en landelijke overheden.

Bij het begin van de achttiende eeuw bestond in Delft nog het weefatelier van Coppens, dat sinds de dood van Cornelis Coppens in 1680, geleid werd door zijn zoons Samuel en François. Na de dood van Samuel in 1723 zette François Coppens alleen het bedrijf voort. Tussen oktober 1701 en juli 1716 leverde dit atelier tientallen tapisserie wapens voor kussenbladen aan de stad Delft.⁷⁵ Behalve aan Delft leverde François Coppens ook tapisserie kussenbladen aan Gouda, en soms aan Leiden. De leveringen aan Gouda gebeurden tussen 1731 en 1741, uit 1731 dateerde een levering van vier kussenbladen aan Leiden.⁷⁶ In 1743 overleed ook François Coppens en sloot het atelier wellicht kort nadien zijn deuren.

Sinds 1698 leidde Alexander Baert, een uitgeweken Oudenaardse tapisseriewever, een atelier in Gouda.⁷⁷ Omstreeks dezelfde tijd opende ook Zacharias Cornelisz van Arcke, een uitgeweken Antwerpenaar, in Gouda een tapisserieatelier.⁷⁸ De grootte van beide ateliers kan enigszins worden ingeschat door een ongedateerd document. Het betrof de overdracht van getouwen en patronen die door faillissementen en beleningen in Gouds stadseigendom waren gekomen, en die nu tussen beide wevers werden verdeeld. Alexander Baert verkreeg acht grote en vijf kleine getouwen, Zacharias van Arcke drie grote en twee kleine getouwen. Baert verwierf ook patronen voor wapen- en historiekussens.⁷⁹ Zowel Baert als Van Arcke hebben wapenkussens geweven. Sinds 1702 en tot in 1716 plaatste de stad haar bestellingen voor kussens bij Van Arcke. Omstreeks 1716 sloot dit atelier. Het verschil in grootte tussen beide bedrijven werd bevestigd in een document uit 1705. Toen stelde Baert twintig knechten tewerk, en Van Arcke slechts twee. Bij het begin van de achttiende eeuw verhuisde Baert naar Amsterdam en begon er een tapisserieatelier, maar hij behield ook het bedrijf in Gouda. Baert stelde in 1705 in Amsterdam twaalf wevers te werk. In 1719 overleed hij. Het bedrijf werd voorgezet door de weduwe Baert, samen met haar twee zonen Johannes Alexander en Jacobus.⁸⁰ De ateliers bleven bestaan tot in 1770, maar de zaken liepen terug. Op regelmatige basis werden er nog wapenkussens geweven. Sinds 1743 en tot in 1770 werden er kussenbladen geleverd aan de stadsmagistraten van Gouda.⁸¹ Met de sluiting van dit bedrijf eindigde de tapisserienijverheid in de Republiek.

Een bijzonder mooi bewaard wapenkussen bevindt zich bijvoorbeeld in het *Minneapolis Institute of Arts*. Zowel voor- als achterkant werden uitgevoerd in tapisserie (afb. 246). Het werd geweven voor de Staten-Generaal in Den Haag. Het voorblad toont de provinciewapenen, in het achterblad werd het jaartal 1740 geweven. Het kussen werd mogelijk vervaardigd in het atelier van

⁷⁵ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 165.

⁷⁶ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 166.

⁷⁷ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 169.

⁷⁸ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 172.

⁷⁹ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 172.

⁸⁰ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 176.

⁸¹ VAN YSSELSTEYN 1936, dl. I, p. 177.

François Coppens of de weduwe Baert.⁸² Andere voorbeelden van achttiende-eeuwse wapenkussens worden onder meer bewaard in het Rijksmuseum te Amsterdam.⁸³

⁸² ADELSON 1994, pp. 377-382.

⁸³ Zie hiervoor HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, cat.nrs 86-91, pp. 308-313.

Hoofdstuk IX. Franse meubeltapisserieën in de eerste helft van de negentiende eeuw

IX.1. Een nieuw statuut voor de manufacturen van de Gobelins en Beauvais

De Franse revolutie schudde behalve het politieke en maatschappelijke leven ook het economische apparaat door elkaar. De koninklijke manufacturen werden door de revolutionairen beschouwd als perverse uitingen van de overdadige luxedrang van het oude regime. Het voortbestaan van de luxenijverheid zoals de tapisserieweverij werd in vraag gesteld, maar de weefateliers bleven bestaan, al maakten ze een zware crisis door. De ateliers van de Gobelins en Beauvais werden niet gesloten, maar omgevormd tot nationale manufacturen die verantwoording dienden af te leggen aan de revolutionaire overheid.

In mei 1791 vaardigde de Nationale Vergadering een decreet uit waarbij een Civiele Lijst voor Lodewijk XVI werd gecreëerd. De Gobelins werden hierin opgenomen. Vanaf september 1792 ressorteerde de manufactuur onder de bevoegdheid van de Minister van Binnenlandse Zaken. In 1793 werden de ministeries afgeschaft en vervangen door twaalf Executieve Commissies, afgekondigd door de Nationale Conventie op 1 en 22 april 1794. Gedurende anderhalf jaar, van mei 1794 tot november 1795, diende de manufactuur verantwoording af te leggen aan de Commissie voor Landbouw en Kunsten. Onder het Directoire werden de ministeries hersteld. Tot aan het Eerste Keizerrijk in 1804 zou de manufactuur opnieuw ressorteren onder de bevoegdheid van de Minister van Binnenlandse Zaken. Napoleon zou de Civiele Lijst die voor Lodewijk XVI was gecreëerd nieuw leven inblazen. Voortaan waren de intendanten-generaal van het Keizerlijk huis verantwoordelijk voor de Gobelins. Tijdens de Restauratie en de Julimonarchie lag de bevoegdheid bij de ministers of de intendanten-generaal van het Koninklijk Huis. De dagelijkse leiding van de manufactuur werd waargenomen door een directeur-administrateur, en vanaf het Eerste Keizerrijk door een administrateur.¹

In december 1790 werd op vraag van de wevers beslist om hen niet langer te betalen volgens het systeem van het aantal geweven *bâtons* (cf. supra). Voortaan kregen ze wekelijks een vast bedrag uitbetaald. De atelieroversten werden niettemin nog steeds vergoed per el wat hen moest aanmoedigen om het werk strikt op te volgen.² De weverondernemers, zo goed als geruïneerd na de Franse revolutie, vroegen aan het revolutionaire bewind om voortaan te mogen werken in loondienst.³ In 1789 waren er nog twee ateliers in hoge schering, geleid door Jean-Joseph Audran en Pierre-François Cozette. Na de dood van Audran in 1795 was diens atelier mogelijk nog actief tot in 1796 (cf. infra), nadien bleef enkel het atelier van Cozette nog over. In 1801 werd het overgenomen door Michel-Henri Cozette. In 1817 waren er opnieuw twee ateliers in hoge schering. Sinds 1751 bestond er nog slechts één atelier in lage schering. Dit bleef zo tot bij de opheffing van het atelier in 1825.⁴

In de jaren volgend op de revolutie heerste er onrust in de ateliers. Er werden nauwelijks tapisserieën verkocht, de lonen werden zeer onregelmatig uitbetaald, en er was de constante dreiging van een mogelijke sluiting. In 1791 waren er nog 116 wevers tewerkgesteld, aangevuld met achttien leerjongens. Onder meer om de achterstallige lonen te betalen werd door Augustin Belle gesuggereerd om meerdere oude wandtapijseries te verbranden om het gebruikte edelmetaal te recupereren. Gevolggevend aan zijn voorstel werden op 30 november 1793 een 160-tal van de meest kostbare wandtapijten uit de *Garde-Meuble* verbrand.⁵ In het najaar van 1794 werd een commissie opgericht om de bestaande patronen te inspecteren. Het overgrote deel ervan werd verworpen.⁶ De overgeleverde meubelpatronen bleven evenwel ongemoeid. Pas met de toevoeging van de Gobelins aan de keizerlijke Civiele Lijst in 1804 kreeg de manufactuur een bredere financiële basis. Op dat

¹ Voor een overzicht van de bevoegde overheidsinstanties, directeur-administrateurs en administrateurs, zie bijlage V.

² COURAL 1989, p. 26.

³ GUIFFREY s.d. A, p. 64.

⁴ Voor een overzicht van de atelierhoofden, zie bijlage V.

⁵ GUIFFREY 1886, p. 455.

⁶ GUIFFREY 1886, p. 455.

ogenblik telde de manufactuur nog 60 wevers in hoge schering, aangevuld met zes leerjongens, en 28 wevers en twee leerjongens in lage schering.⁷

De manufactuur van Beauvais op haar beurt kende een bijzonder woelige periode tussen juli 1789 en oktober 1804 die, net zoals in de Gobelins, werd gekenmerkt door sociale onrust, de onzekerheid omtrent de afzet, en het voortbestaan van de werkplaatsen. Bij het uitbreken van de Franse revolutie en in de daaropvolgende maanden werd de manufactuur nog steeds geleid door De Menou, die door de politieke en maatschappelijke omwentelingen al zeer snel in financiële moeilijkheden kwam. Er werden nog nauwelijks tapisserieën verkocht, terwijl de wevers opslag vroegen en de prijzen van de grondstoffen stegen. In november 1790 diende De Menou voor een eerste maal zijn aanvraag tot ontslag in, maar de overheid aanvaardde die niet. Enige weken later, op 24 december 1790 vroeg De Menou een jaarlijkse toelage van 6.000 *livres* en de bijkomende levering van twee wandtapijtsieries boven op de jaarlijkse leveringen aan de *Garde-Meuble*, maar het politieke klimaat leende zich hier vanzelfsprekend niet toe. Integendeel, er gingen stemmen op om de manufactuur te sluiten.⁸ Ondertussen ontvolkten de ateliers. De jongste wevers werden ingelijfd in het leger. Einde 1793 waren er nog 40 wevers, in 1794 nog 26. Een decreet van 7 november 1793 schafte de jaarlijkse toelagen aan de manufactuur af, evenals de leveringen aan de *Garde-Meuble*. Tegelijkertijd bood het De Menou de gelegenheid om zich uit de manufactuur terug te trekken. Op 15 januari 1794 vond de overgave plaats van de gebouwen, de weefgetouwen, de grondstoffen, de patronen en de tapijtvoorraden van De Menou aan de Franse natie.⁹ Toch werd de manufactuur niet gesloten. Ze bleef behouden als *établissement national*, afgekondigd bij besluit door de Nationale Conventie op 13 april 1794. Het Comité van Handel van de Nationale Conventie benoemde Jean-Claude Camousse tot nieuwe bedrijfsleider. Hij ressorteerde voortaan onder de directeur van de Gobelins, Guillaumot. Ondertussen lagen de weefgetouwen stil. De overgebleven wevers dienden te overleven met een dagvergoeding van 40 *sols*. Pas in de tweede jaarhelft van 1795 werd de activiteit terug opgestart. De grondstoffen werden aangevoerd vanuit de Gobelins. De productie zou zich voortaan richten op het weven van meubeltapisserieën.¹⁰

In augustus 1800 werd Antoine-Michel Huet tot administrateur van de manufactuur benoemd, nadat het atelierhoofd Laronde, na de dood van Camousse, gedurende een korte tijd het beheer van de ateliers ad interim had waargenomen. Huet was een voormalige inspecteur van de *Manufactures de France* van vóór de revolutie, en een gunsteling van de Minister van Binnenlandse Zaken, Lucien Bonaparte. Huet trachtte de manufactuur haar oude glans terug te geven, maar kampte met moeilijkheden in de aanvoer en de kwaliteit van de grondstoffen. Niet zelden waren de wevers technisch werkloos omdat de nodige garens ontbraken. Hij slaagde er echter in om opnieuw overheidsopdrachten los te krijgen, die in eerste instantie bestonden uit meubelensembles. In het voorjaar van 1802 werden uit de voorraden van de manufactuur enkele ameublementen gekozen ter aankleding van het kasteel van Saint-Cloud, dat voor de Eerste Consul, Napoleon Bonaparte, in orde werd gebracht. Nadat Napoleon op 18 mei 1804 tot keizer werd uitgeroepen, werd hem, net als de vroegere koning, een Civiele Lijst toegekend, waarin op 8 oktober 1804 de manufactuur van Beauvais werd opgenomen. Vanaf dat ogenblik ressorteerden de ateliers onder de bevoegdheid van de intendant-generaal van het Keizerlijk Huis, en werd hun productie gebruikt voor de aankleding van de keizerlijke residenties.¹¹

⁷ GUIFFREY 1886, p. 459. Verder waren er in de manufactuur nog de algemene directeur, een kunstenaar-inspecteur die eveneens het tekenatelier leidde, een directeur van de weefateliers, een hoofd van het verfatelier, een verver en twee gezellen, een atelierhoofd voor de hoge schering en één voor het atelier in lage schering, en vijf *rentrayeurs*.

⁸ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 61.

⁹ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 62.

¹⁰ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 62-64.

¹¹ COURAL & GASTINEL-COURAL, 1992, pp. 67-70.

IX.2. De productie van meubeltapisserieën in de Gobelins van bij het einde van de achttiende eeuw tot aan de val van het Empire in 1814

Bij het einde van de achttiende eeuw werden in de Gobelins nog enkele meubelbekledingen geweven met een achtergrond in damastimitatie. Tussen 1 mei 1793 en 25 juli 1796 werden er in het atelier van de ondertussen overleden Audran één zitbank en twee armstoelen geweven naar patronen met een gele damasten fond.¹² Begin 1795 waren er in de Gobelins in totaal twaalf armstoelen en één zitbank met bloemen op een gele damasten fond in voorraad. Ze hadden een vierkante vorm en *plate-bandes*. De voorraden telden verder nog twaalf armstoelen en twee zitbanken met bloemen op een karmozijnrode damasten fond. Ze hadden eveneens een vierkante vorm en *plate-bandes*, en dateerden ofwel van vlak vóór de Franse revolutie of de onmiddellijke periode er na. Verder waren er nog twaalf middelgrote armstoelen en één zitbank met bloemen op een karmozijnrode damasten grond en tien kleine armstoelen en één zitbank met bloemen op een witte zijden fond. De inventaris van deze bekledingen werd begin 1795 aangelegd door Belle, in opdracht van de Commissie voor Landbouw en Kunsten die op dat ogenblik bevoegd was voor de manufactuur. De meubelbekledingen werden uitgekozen om te worden meegezonden met een Franse handelsmissie naar Italië om daar te worden verkocht.¹³ Maar de missie liet op zich wachten en op 4 mei 1795 schreef Audran, die kort voordien Belle als directeur was opgevolgd, een brief naar de Commissie voor Landbouw en Kunsten met de vraag of de meubeltapisserieën nog ter beschikking moesten worden gehouden. Er was namelijk interesse vanwege enkele buitenlandse klanten voor sommige meubeltapisserieën die in de lijst voor Italië waren opgenomen. Het betrof zes armstoelen en één zitbank met bloemen op karmozijnrode damasten fond, en met vierkante vorm.

Einde augustus 1795 werd naar aanleiding van het aantreden van de nieuwe directeur, Guillaumot, een nieuwe inventaris aangelegd. De geselecteerde meubelbekledingen lagen er nog steeds. De lijst bevatte dezelfde ameublementen als die uit februari, maar bijkomend was er een set van zes armstoelen en een zitbank op een gele damasten fond.¹⁴ Tegelijkertijd vroeg Guillaumot of het niet mogelijk was om een aantal meubelbekledingen uit de voorraden voor te behouden aan de manufactuur. Ze zouden dienen als model voor de wevers en als visitekaartje voor mogelijke klanten. Guillaumot liet zijn oog vallen op tien bekledingen met bloemen op witte zijden fond.¹⁵ Maar de uiteindelijke keuze werd een ameublement van twaalf armstoelen en twee zitbanken op karmozijnrode damasten fond. In een nieuwe inventaris van de voorraden in de Gobelins, aangelegd op aanvraag van de Minister van Binnenlandse Zaken, Pierre Benezec, in de zomer van 1796, stond dit ameublement genoteerd onder de rubriek *Tentures mises en réserve pour conserver à la manufacture des objets précieux, et servir des modèles aux artistes ouvriers*. De overige ameublementen waren nog steeds dezelfde als in augustus 1795. Wel bevond het ameublement met twaalf armstoelen en een zitbank op gele damasten fond zich niet langer in de voorraden van de manufactuur.¹⁶

Tussen 1789 en 1796 was er een geringe productie van meubeltapisserieën in de Gobelins, en afzet was er nauwelijks. De slome omzet was slecht voor de bewaring van de tapisserieën. In het najaar van 1797 maakte Vavoque, *tapissier garde* van de Gobelins, een nota op met het aantal werkdagen die waren besteed om de opgeslagen meubeltapisserieën te herstellen van insectenvraat, te ontstoffen en te borstelen. Het reserve-ameublement van twaalf armstoelen en twee zitbanken met bloemen op karmozijnrode damasten grond was er het slechtst aan toe. Er werden veertien werkdagen aan gespendeerd om de gaten te herstellen gemaakt door de mottenlarven. De overige

¹² Parijs, Arch. Nat., O2 872, ME, Man. Gob., *Mesurage des ouvrages faits dans l'atelier de feu Le Citoyen Audran depuis le 1^{er} May 1793 vieux style jusqu'au 7 Thermidor an 4^e de la République française* (25 juli 1796).

¹³ Parijs, Arch. Nat., O2 872, ME, Man. Gob., rapport van Belle, opgesteld op 3 februari 1795.

¹⁴ Parijs, Arch. Nat., O2 872, ME, Man. Gob., *Propositions sur lesquelles le directeur de la manufacture nationale des Gobelins prie la commission exécutive d'agriculture et des arts, de donner ses décisions*, 14 fructidor an 3 (31 augustus 1795).

¹⁵ Parijs, Arch. Nat., O2 872, ME, Man. Gob., *Propositions sur lesquelles le directeur de la manufacture nationale des Gobelins prie la commission exécutive d'agriculture et des arts, de donner ses décisions*, 14 fructidor an 3 (31 augustus 1795).

¹⁶ Parijs, Arch. Nat., O2 872, ME, Man. Gob., *Etat, contenant la description et l'estimation de toutes les tapisseries en dépôt dans les magasins de la manufacture nationale des Gobelins, ladite estimation faite par ordre du ministre de l'Intérieur, en exécution de sa lettre du 19. Prairial an 4* (7 juni 1796).

meubeltapisserieën waren blijkbaar nog niet aangetast en werden bij voorzorgsmaatregel geborsteld en ontstoft.¹⁷

Tussen 1796 en september 1804 werden er meerdere meubelbekledingen uit de voorraden gelicht.¹⁸ Tussen de voorraden in september 1804 bevonden zich ook drie armstoelruggen, één armstoelzitting en negen armleggers naar de patronen van Joseph-Laurent Malaine met bloemen op een gele damasten achtergrond en een lichtgroene boord (afb. 247)(cf. supra). Begin 1803 werd begonnen met het weven van een ameublement naar deze patronen van Malaine, maar op een mauve in plaats van op de oorspronkelijke gele damasten ondergrond. De eerste stukken die op het getouw werden gelegd waren de *plate-bandes*. Pas in mei 1804 werd er gestart met het weven van zes armstoelruggen, waardoor het ameublement eigenlijk kan gezien worden als het eerste dat werd geweven tijdens het Empire.¹⁹ Het was pas volledig voltooid in 1808, en in het voorjaar van 1808 werd het in opdracht van de intendant-generaal van het Keizerlijk Huis geleverd aan de *Mobilier de la Couronne*, en kreeg het als bestemming het tweede salon van het *Appartement de l'Empereur* in het paleis te Compiègne. Het ameublement telde twee zitbanken, twaalf armstoelen en een haardscherm.²⁰

De productie van meubeltapisserieën in de Gobelins tijdens het Empire werd reeds onderzocht door Fernand Calmettes, aanvullend op het onderzoek van Maurice Fenaille. Deze onderzoeker gaf van elk ameublement de datum waarop de verschillende onderdelen op het getouw werden gelegd en er werden van afgenomen, met hun waarde en bestemming.²¹ De Gobelins bekledingen die tijdens het Empire werden geweven, waren voorbehouden voor de keizerlijke vertrekken in de paleizen van de Tuilerieën en Compiègne. De productie van meubeltapisserie was voor de Gobelins een nevenactiviteit. De hoofdaandacht ging uit naar het weven van wandtapijten.

Een tweede ameublement voor de keizer werd in de Gobelins vervaardigd tussen juni 1805 en november 1810, en was oorspronkelijk bestemd voor het salon van keizerin Josephine in het paleis te Compiègne. Het werd geweven naar de oude patronen van Louis Tessier met boeketten op een damasten grond. Aanvullend werden er nieuwe patronen gevraagd voor 24 stoelen. Uit een reeks voorstellen koos de keizerin het ontwerp van Etienne Dubois (1766-1839) met gestrooide kleine boeketten. Voor de achtergrond werd mauve zijdegaren gekozen. Een deel van het ameublement werd geweven in hoge schering, een deel in lage schering. De set bestond behalve de 24 stoelen, uit twaalf armstoelen, twee zitbanken en een haardscherm. Een deel van het ameublement werd pas voor het eerst gebruikt tijdens de wittebroodsweken van Napoleon en aartshertogin Marie-Louise in Compiègne in april 1810. Bij het verblijf van de keizer en de keizerin in augustus 1811 was het ameublement volledig.²² Tussen 1811 en 1813 werden de patronen van Dubois een tweede maal geweven, ditmaal met een gele zijden achtergrond. Ze zouden echter nooit worden gebruikt.²³

¹⁷ Parijs, Arch. Nat., O2 874, ME, Man. Gob., *Mémoire d'ouvrage de rentraiture et autres frais faits pour le Service des magasins de la Manufacture Nationale des Gobelins, pendant les mois germinal, floréal, prairial, messidor, thermidor et fructidor de l'an 5, par Vavoque, tapissier garde magasin de la Manufacture susdite* (21 maart - 16 september 1797).

¹⁸ Dit blijkt uit een inventaris die werd aangelegd op 23 september 1804. Op dat ogenblik waren volgende bekledingen nog voorradig: één volledige armstoelbekleding met bloemen op een witte zijden fond, drie armstoelruggen, twee zittingen en vier armleggers met bloemen op een karmozijnrode damasten grond, twee armstoelruggen en twee armleggers met een gele fond, drie armstoelruggen, één zitting en negen armleggers met bloemen op een gele damasten ondergrond, één zitbankrug en twee zitbankzittingen, zes ruggen en acht zittingen voor armstoelen met bloemen op een grijze zijden ondergrond. Zeker dit laatste ameublement dateerde uit de periode tussen 1796 en 1804. Parijs, Arch. Nat., O2 885, ME, Man. Gob., *Exercice an 13. Etat, contenant Inventaire et Description des Tapisseries et Meubles qui sont aujourd'hui 1^{er} Vendémiaire an 13, dans les Magasins de la Manufacture impériale des Gobelins à la garde de Vavoque*.

¹⁹ CALMETTES 1912, p. 430.

²⁰ Parijs, Arch. Nat., O2 622, ME, GM, *Exercice 1808. Ameublement du Palais de Compiègne. Etat des tapisseries livrées à l'administration du Mobilier Impérial pour l'ameublement du Palais de Compiègne, conformément à l'autorisation de Mr. L'Intendant général de la Maison de l'Empereur, en date du 17 Mai*, gedateerd 28 mei 1808. Samen met het ameublement werden voor dit salon twee nieuwe wandtapijten geleverd uit de serie met de *Geschiedenis van Jason en Medea*.

Zie ook bijlage XLIII, fiche 1.

²¹ Zie hiervoor CALMETTES 1912, pp. 429-438.

²² CALMETTES 1912, p. 430-431.

²³ Zie ook bijlage XLIII, fiche 2.

In 1807 gaf Napoleon de opdracht voor het weven van een ameublement voor het *Grand Cabinet* in de Tuilerieën. Het ameublement zou bestaan uit zes *portières*, twee *cantonnières*, twee *fauteuils de représentation*, zes *fauteuils de prince*, zes *chaises de princesse*, 24 *pliants*, twee voetbankjes, één kamerscherm en één haardscherm. Twee ontwerpen voor deurvoorhangen werden in maart 1808 gemaakt door de architect Blanchon,²⁴ de patronen werden geschilderd door Dubois en door hem geleverd in juli en augustus 1808. De overige vier ontwerpen voor de deurvoorhangen waren van Jacques de la Hamaye de Saint-Ange (1780-1860).²⁵ De patronen waren opnieuw van Dubois. Einde juni 1809 waren de laatste patronen voor de deurvoorhangen voltooid. Saint-Ange maakte ook de ontwerpen voor de overige onderdelen van het ameublement. De bekledingen waren getooid met keizerlijke emblemen: de keizerskroon, bijen, laurierkransen, de hoofdletter N, en verder met lieren, lofwerk, parelijsten, laurier- en eikentwijgen. Op het haardscherm prijkte een adelaar boven op een keizerskroon. Het ameublement was voltooid in mei 1811, de laatste stukken werden in de *Garde Meuble de la Couronne* binnengebracht op 20 mei.²⁶ Maar het eindresultaat wist de keizer niet te bekoren. Het matte effect van de karmozijnrode wollen achtergrond was niet briljant genoeg. Reeds in 1810 had directeur Lemonnier aan Pierre Daru, de intendant-generaal van het Keizerlijk Huis, voorgesteld om de *cantonnières* en deurvoorhangen een tweede maal te laten weven om de vacante weefgetouwen aan het werk te zetten. Voor deze tweede editie werd karmozijnrode zijde in plaats van wol gekozen. Uiteindelijk werd in 1811 behalve met de deurvoorhangen en de *cantonnières*, ook begonnen met het weven van een tweede editie van de voetbankjes, het kamerscherm en het haardscherm. De uitvoering van deze tweede versie werd echter vertraagd door de beslissing van Napoleon, midden februari 1811, om een volledig nieuw ameublement voor zijn kabinet in de Tuilerieën te laten weven. Zo gebeurde het dat in 1814 van deze tweede versie slechts één deurvoorhang was voltooid. Het ameublement werd afgewerkt onder de Restauratie, en was klaar in april 1818 (cf. infra).²⁷

In februari 1811 besliste Napoleon dus dat voor het *Grand Cabinet* een nieuw, meer majestueus ensemble diende te worden geweven. Ditmaal werd het ontwerp toevertrouwd aan Pierre François Léonard Fontaine (1762-1853), *Architect de la Couronne*, bijgestaan door Louis David (1748-1825), *Premier Peintre de l'Empereur*, en Vivant Denon (1747-1825), directeur-generaal van de musea. Alle meubelbekledingen zouden worden geweven in het atelier in lage schering. De keizer wenste dat het ameublement klaar zou zijn op 1 januari 1813. Wegens tijdsgebrek werd er beslist om de *cantonnières* en de deurvoorhangen met wollen achtergrond uit de eerste versie aan te houden. Het nieuwe ameublement zou verder bestaan uit twee *fauteuils de représentation*, vier *fauteuils de prince*, twaalf *chaises de princesse*, 24 *pliants*, twee voetbankjes, één haardscherm en één kamerscherm. De ontwerpen van Fontaine lieten op zich wachten. De intendant-generaal werd ongeduldig, en gaf in het voorjaar van 1811 aan David de opdracht een ontwerpsschets te maken voor de *fauteuil de représentation*. Op basis van deze schets maakte Jean-Jacques Lagrenée *le Jeune* in opdracht van Lemonnier, administrateur van de Gobelins, de patronen voor de beide *fauteuils de représentation* en zes ontwerpen voor de overige onderdelen van het ameublement. David was niet tevreden met de patronen en verwierp ook de ontwerpen van Lagrenée. Hij maakte zelf nieuwe ontwerpen voor een *fauteuil de prince*, een *chaise de princesse*, het kamerscherm en het haardscherm (afb. 248). De patronen werden geschilderd door Dubois. Lagrenée mocht nog het patroon maken voor de armstoel van de keizerin.²⁸ Pas in augustus 1811 werd met het weven begonnen. Met

²⁴ De levensdata van Blanchon werden niet teruggevonden.

²⁵ Louis-Jacques de la Hamaye de Saint-Ange was als ontwerper verbonden aan de *Garde-Meuble Impérial*. Hij zou tijdens het Empire en de Restauratie uitgroeien tot één van de belangrijkste ontwerpers voor meubeltapisserieën in de manufactuur van Beauvais (cf. infra).

²⁶ CALMETTES 1912, p. 432.

²⁷ Bij de afwerking van de meubeltapisserieën tijdens de Restauratie werden in de patronen de oude keizerlijke symbolen vervangen door koninklijke. Zie hiervoor CALMETTES 1912, pp. 433-434. Zie ook bijlage XLIII, fiche 3.

²⁸ Centraal op de rug van de keizerlijke armstoel is *Fama* afgebeeld in een laurierkrans, omgeven door bijen. Een ster vormt het centrale motief van de zitting, omgeven door een parelijst, een laurierkrans, bijen en arabesken met palmetten en kleinere sterren. De armstoel van de keizerin heeft hetzelfde patroon, maar met voorstelling van *Minerva*. De armstoelen van de prinsen hebben centraal een rozet omgeven door een laurierkrans op een achtergrond bezaaid met bijen. Een trofee met een antieke helm vormt het hoofdmotief voor de stoelen, omgeven door een laurierkrans en bijen. Een rozet afgeboord met parels, omgeven door bijen en laurier, en geflankeerd door lofwerk, vult de *pliants*. Op elke vleugel van het kamerscherm is een andere antieke godheid voorgesteld op een sokkel van lofwerk, en onder een guirlande die is

uitzondering van één vleugel van het kamerscherm was het ameublement voltooid op 1 januari 1813. De tapisserieën werden geweven in roodpaarse zijde, opgehoogd met gouddraad. Eenmaal voltooid, kon het wegens aanpassingswerken aan het kabinet nog niet onmiddellijk worden geplaatst. Pas op 24 maart 1814 werd het geïnstalleerd, maar door de abdicatie van Napoleon werd het niet meer door hem in gebruik genomen.²⁹

In het najaar van 1812 werd aan Dubois de opdracht gegeven om een ontwerp te maken voor een ameublement voor de *Salle des exercices* in de appartementen van de *Roi de Rome*, in het *Pavillon de Marsan* in de Tuilerieën. In het voorjaar werden de ontwerpen ter goedkeuring voorgelegd aan de nieuwe intendant-generaal van het Keizerlijk huis, graaf de Champagny, en de directeur van de *Mobilier de la Couronne*, Alexandre Desmazières. Er dienden enkele aanpassingen te gebeuren. Bijkomend werden er vijf nieuwe ontwerpen gevraagd voor de middenstukken van de *pliants*, en één voor een stoel. Einde juli 1813 werd met het weven begonnen. Pas einde 1815 was de set klaar. Het voltooide ameublement telde twee *fauteuils de représentation*, twee voetbankjes, zes *chaises de princesse*, 30 *pliants* en één haardscherm, en werd geweven in lage schering. De voorstelling bestond uit gestrikte boeketjes omgeven door bloemen en granaatappeltwijgen op een groengele zijden achtergrond. Het werd aangevuld met vier deurvoorhangen met voorstellingen van *De Vier Continenten* die oorspronkelijk geen deel uitmaakten van het ensemble. Na de machtsovername door de Bourbons betrok de nieuwe troonopvolger, de hertog de Berry, het *Pavillon de Marsan*. Ter gelegenheid van diens huwelijk in het voorjaar van 1816 werd het Gobelins ameublement dat oorspronkelijk voor de *Salle des exercices* was bedoeld, en in de tussentijd lag opgeslagen in de *Mobilier de la Couronne*, opgemaakt en geplaatst in het salon van het hertogelijke appartement.³⁰

Met uitzondering van de patronen van Malaine die nog grotendeels dateerden van net vóór de Franse revolutie, ontstonden er in de Gobelins pas nieuwe patronen tijdens het Empire. Deze nieuwe patronen werden ontworpen voor ameublementen met een specifieke bestemming in de keizerlijke residenties. Behalve Dubois' patronen voor keizerin Josephine toonden alle andere typische elementen van de klassieke Empirevorm: laurierkransen, rozetten, parellijsten, bijen, acanthus- en eikenbladeren, antieke wapenrustingen, keizerskronen, adelaars, de hoofdletter N. Tijdens de Restauratie zou een deel van dit klassieke stijldioom behouden blijven.

opgehangen tussen twee zuiltjes waarrond laurier slingert. Het haardscherm tenslotte toont centraal de voorstelling van de *Stilte*, een naakte gevleugelde man die met een vinger zijn lippen sluit. Hij is weergegeven in een laurierkrans, op een veld van bijen die aan de zijanten is afgebeeld met laurier.

²⁹ CALMETTES 1912, 434-436. Zie ook bijlage XLIII, fiche 4.

³⁰ CALMETTES 1912, pp. 436-437. Zie ook bijlage XLIII, fiche 5.

IX.3. De productie in manufactuur van Beauvais na de Franse revolutie tot aan de val van het Empire

De herneming van oude patronen

In de laatste jaren van de achttiende eeuw en in de vroege negentiende eeuw weefde de manufactuur van Beauvais voornamelijk meubeltapisserieën naar bestaande patronen uit het ancien régime. Op 20 juli 1795 schreef Camousse aan de Commissie voor Landbouw en Kunsten een brief met de vraag om de manufactuur van Beauvais van grondstoffen te voorzien, zodat de productie opnieuw zou kunnen worden opgestart. Behalve kettinggaren en wol- en zijdegarens voor meubelbekledingen met bloemen, vroeg hij ook kettinggaren voor twee ameublementen met figuren, namelijk één met *Les Convoies militaires* van Casanova, en één met *Les Jeux russiens* naar Jean-Baptiste Le Prince (cf. supra). Alle overgebleven wevers zouden hierbij tewerk kunnen worden gesteld. De ameublementen met figuren hadden volgens Camousse het voordeel dat ze, in tegenstelling met de bloempatronen met grote effen achtergrondpartijen, geen grote hoeveelheden van dezelfde kleuren vergden.³¹ Camousse achtte het raadzaam om in eerste instantie uitsluitend meubeltapisserieën te weven, omdat deze makkelijker een afnemer vonden dan wandtapijten.³²

Volgens een productiestaat, gedateerd 3 januari 1796, werd er op 7 augustus 1795 ook effectief gestart met weven. Tussen augustus 1795 en januari 1796 werden twaalf *fauteuils meublants* geweven à *figures sujets militaires*, evenals vier bovendeurstukken en vier vleugels voor een kamerscherm. Van deze laatste diende bij het begin van 1796 nog een kwart te worden afgewerkt. Verder was een ovaal paneel voltooid naar een patroon van *Les Jeux Russiens*, en lag er een vierkant paneel met *une petite figure russe* op het getouw, voor driekwart klaar. In het magazijn bevonden zich nog zes armstoelbekledingen, en op het getouw lag nog een aantal armstoelbekledingen dat nog niet kon worden afgenomen omdat op dezelfde kettingen was begonnen met het weven van nieuwe stoelbekledingen met bloemen.³³

Een gedetailleerde productiestaat opgesteld op 16 juli 1796 gaf een overzicht van alle meubeltapisserieën op dat ogenblik in de magazijnen of nog op de getouwen.³⁴ Sinds januari waren er bijvoorbeeld bijkomend één rugbekleding, twee zittingen en vier armleggers van *Les Convoies militaires* geweven, en was behalve het kamerscherm, ook het paneel voltooid met *une petite fille russe, ditte la marchande de poisson*. Ook werd uit deze staat duidelijk dat het de bloempatronen naar Feuglet met boorden van sering en stokrozen waren (cf. supra), die opnieuw werden geweven.³⁵ Verder bevatten de magazijnen enkele bekledingen met boeketten op een mozaïekachtergrond van jasmijn. Op de getouwen lag nog één rugbekleding voor een zitbank van *Les Convoies militaires*, voor de helft klaar. Volgens Camousse zou het nog drie maanden duren om deze te voltooien. Verder lagen nog heel wat bekledingen voor het ameublement naar Feuglet op het getouw, enkele bekledingen met boeketten op een achtergrond van jasmijn, en was er begonnen met een *meuble à fleurs, genre arabesque, draperie et figures*, wellicht naar de patronen van Jean-Baptiste Huet (cf. supra).³⁶ Een aantal van deze meubelbekledingen kon volgens Camousse niet worden voltooid omdat het aan de nodige grondstoffen ontbrak. Om dezelfde reden werd er besloten om een deel van de achtergronden van het ameublement naar Feuglet niet in witte zijde, maar in witte wol uit te voeren.³⁷

Om de afzet van de productie te vereenvoudigen vroeg Camousse aan de Minister van Binnenlandse Zaken de toestemming om de afgewerkte meubeltapisserieën over te brengen naar de

³¹ Parijs, Arch. Nat., O2 858, ME, Man. Beauv., brief van Camousse aan de Commissie voor Landbouw en Kunsten, gedateerd 2 thermidor l'an 3 (20 juli 1795).

³² Parijs, Arch. Nat., O2 858, ME, Man. Beauv., brief van Camousse aan J.B. Dubois, Hoofd van de 4^{de} Divisie van de Bureaus van de Minister van Binnenlandse Zaken, gedateerd 20 germinal l'an 4 (9 april 1796).

³³ Parijs, Arch. Nat., O2 858, ME, Man. Beauv., verslag van Camousse aan J.B. Dubois, Hoofd van de 4^{de} Divisie van de Bureaus van de Minister van Binnenlandse Zaken, gedateerd 13 nivose l'an 4 (3 januari 1796).

³⁴ Zie bijlage XXIX.

³⁵ Zie bijlage XXIX, nr. 4.

³⁶ Parijs, Arch. Nat., O2 858, ME, Man. Beauv., productiestaat gedateerd 27 messidor l'an 4, ondertekend door Camousse op 28 messidor l'an 4 (16 juli 1796).

³⁷ 'de tout ce meuble courant il en a été fait en fond de soye blanc et à defaut de soye en laine blanc'. Parijs, Arch. Nat., O2 858, ME, Man. Beauv., productiestaat gedateerd 27 messidor l'an 4, ondertekend door Camousse op 28 messidor l'an 4 (16 juli 1796).

magazijnen van de Gobelins in Parijs. Camousse somde de volgende redenen op voor zijn verzoek: Parijs was nog steeds een ontmoetingsplaats van kunstliefhebbers, de manufactuur van de Gobelins genoot een grotere naambekendheid, en de Beauvais ameublementen lagen binnen het bereik van rijke burgers, die een Gobelins set misschien te duur vonden.³⁸

Op 6 augustus 1797 nam François de Neufchâteau, Minister van Binnenlandse Zaken, de beslissing om de voltooide Beauvais tapisserieën naar Parijs te laten overbrengen. Er werd een lijst van achttien ensembles opgesteld die bij ministerieel besluit van 13 augustus werd bekrachtigd. Voortaan zouden elke maand de afgewerkte bekledingen naar Parijs worden overgebracht. De bekledingen vertegenwoordigden een waarde van 26.186 francs.³⁹ Deze levering bevatte onder meer het ameublement met *Les Convoies militaires* naar Casanova, het ameublement met boeketten naar Feuglet, en de set met draperieën en figuren.⁴⁰ In totaal werden er vier bovendeurstukken verstuurd en de bekledingen voor zeven zitbanken, vier *tête-à-têtes*, twee *causeuses*, vier bergères, 82 armstoelen, 56 stoelen, 32 *cabriolets*, 50 *voyeuses*, één haardscherf, en één kamerscherf. De opbrengst van de verkoop van deze meubelen zou door de directeur van de Gobelins, Guillaumot, in een aparte staat worden genoteerd, en zou in eerste instantie dienen om de achterstallige lonen van de werknemers van Beauvais en de Gobelins te betalen.⁴¹

Op 21 september 1797 verzocht Camousse de minister om Laronde, de magazijnbeheerder van de manufactuur van Beauvais, naar Parijs te laten reizen om zijde- en wol garens uit te zoeken in de voorraden van de Gobelins, de voltooide bekledingen af te leveren, en te overleggen met Guillaumot of er aanpassingen dienden te gebeuren aan de bestaande patronen en hun afmetingen, om deze af te stemmen op de heersende mode.⁴²

In de loop van de maand *Fructidor* van het jaar 4 (augustus-september 1796) werd er beslist om een deel van de Beauvais bekledingen die in de Gobelins lagen opgeslagen, via een derde te koop aan te bieden. Het was Devouge, *marchand de bronzes et de meubles*, gevestigd in het *Cloître Honoré*. Het commissieloon voor Devouge bedroeg 6% op elk ameublement dat hij verkocht. Het bleek geen succes. Tussen september 1796 en oktober 1800 verkocht Devouge slechts één ameublement. De cliëntèle richtte zich liever rechtstreeks tot de manufactuur van de Gobelins om meubeltapisserieën aan te kopen.⁴³ Vandaar dat er in november 1800 werd beslist om de tapisserieën bij Devouge weg te halen, en ze opnieuw uitsluitend in de manufactuur van de Gobelins te tonen en te verkopen.⁴⁴ Op 18 december 1800 werden 31 sets bekledingen uit de magazijnen van Devouge naar de Gobelins overgebracht.⁴⁵ Bijna alle hadden een bloempatroon, onder het nummer 27 werden echter ook zes bekledingen voor armstoelen genoteerd met voorstellingen van *Les Arts et les Sciences* naar Lagrenée (cf. supra).⁴⁶

Mocht de cliëntèle zich al makkelijker rechtstreeks tot de manufacturen richten, toch bleef de verkoop van meubeltapisserieën beperkt. In een productiestaat van de meubeltapisserieën die in Beauvais werden geweven tussen 21 maart 1796 en 21 maart 1798 bevond zich welgeteld één verkocht ameublement. Met een ministeriële toestemming van 16 december 1796 werd het geleverd aan de heer Lastille, *riche négociant de Beauvais*. Het bestond uit een zitbank, een bergère en zes

³⁸ Parijs, Arch. Nat., O2 858, ME, *Man. Beauv.*, rapport van François de Neufchâteau, Minister van Binnenlandse Zaken, niet gedateerd.

³⁹ Parijs, Arch. Nat., O2 859, ME, *Man. Beauv.*, rapport van de 4^{de} Divisie van de Bureaus van de Minister van Binnenlandse zaken.

⁴⁰ Zie bijlage XXX. Parijs, Arch. Nat., O2 859, ME, *Man. Beauv.*, *Etat des meubles fabriqués dans la Manufacture Nationale de tapisserie de Beauvais, et livrés dans celle des Gobelins en vertu de l'ordre du Ministre en date du 26 Thermidor An 5* (13 augustus 1797).

⁴¹ Parijs, Arch. Nat., O2 859, ME, *Man. Beauv.*, rapport van de 4^{de} Divisie van de Bureaus van de Minister van Binnenlandse zaken.

⁴² Parijs, Arch. Nat., O2 859, ME, *Man. Beauv.*, brief van Camousse, gedateerd 5^e jour complémentaire an 5 (21 september 1797).

⁴³ Parijs, Arch. Nat., O2 875, ME, *Man. Gob.*, brief van Costaz aan de Minister van Binnenlandse Zaken, gedateerd 4 Brumaire an 9 (26 oktober 1800).

⁴⁴ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 68.

⁴⁵ Zie bijlage XXXI

⁴⁶ Parijs, Arch. Nat., O2 875, ME, *Man. Gob.*, *Etat contenant les Descriptions, et les Prix de fabrique des meubles en tapisserie de Beauvais, retirés du Dépôt du Citoyen De Vougeur le 27 frimaire an 9* (18 december 1800), *et rentrés dans le magasin de la manufacture nationale des Gobelins le dit jour et an.*

armstoelen en had een waarde van 1.500 francs.⁴⁷ De maandelijkse afrekeningen van Guillaumot vermeldde nu en dan de verkoop van Beauvais meubeltapisserieën. Op 26 mei 1798 werden er bijvoorbeeld voor 650 francs aan bekledingen geleverd aan een zekere Deshair, *négociant*.⁴⁸ Op 28 juli 1800 vroeg Laronde, die tijdelijk de functies van de overleden Camousse waarnam, de toestemming om *un meuble genre arabesque*, te verkopen aan de heer Ballet, een burger uit Marseille, voor 1.400 francs.⁴⁹ Zulke verzoeken aan de minister bleken doorgaans administratieve formaliteiten. In alle aangehaalde voorbeelden werd de verkoop toegestaan.

Alhoewel de manufactuur in zekere zin was verworpen tot een bijhuis van de Gobelins, wijzigde zich tijdens het bestuur van Camousse niets aan de eigenlijke weefpraktijken. Er werd nog steeds geweven op traditionele weefgetouwen, en de patronen werden immer nog onder de kettingen gelegd, een zeer nadelige praktijk voor de bewaring ervan.⁵⁰ De wevers werden nog steeds betaald volgens het systeem van de *bâtonage*, dus volgens de geleverde prestatie, en niet per dag zoals in de Gobelins nu gebruikelijk was.⁵¹ Hierin kwam echter verandering tijdens het bewind van Antoine-Michel Huet.

Eén van de eerste bekommernissen van de nieuwe directeur, benoemd op 19 augustus 1800, was de voltooiing van de ameublementen die wegens tekorten van zijde- en wolgarens nog op de getouwen lagen.⁵² Vrij kort na Huets aantreden, in november 1800, bestelde Lucien Bonaparte, toenmalig Minister van Binnenlandse Zaken, een ameublement in Beauvais tapisserie, bestaande uit twee zitbanken, vier *tête-à-têtes*, acht armstoelen en zes stoelen. Met enige vertraging, te wijten aan garentekorten, werd het geleverd in oktober 1801. Andere ministeriële bestellingen volgden, onder meer voor het Ministerie van Oorlog.⁵³ Belangrijk was de beslissing in de zomer van 1802 om het kasteel van Saint-Cloud, de belangrijkste residentie van de Eerste Consul na de Tuilerieën, aan te kleden met een aantal Beauvais zitameublementen. Op 2 juli 1802, werd een lijst aangelegd met vijftien ameublementen door Bellanger, magazijnbeheerder van de tapisserievoorraden van de regering in Parijs, op instructie van de architecten Charles Percier en Pierre François Léonard Fontaine.⁵⁴ Kort nadien werd een bijkomend, zestiende ameublement uitgekozen door Bellanger. De totale waarde van de tapisserieën bedroeg 30.900 francs.⁵⁵ Reeds vóór de opstelling van de officiële nota op 2 juli 1802, waren er op 11 juni 1802 zeven uitgekozen ameublementen overgebracht naar de stoffeerder Terrier in Parijs, die werkte voor de regering. Blijkens een nota van Guillaumot hieromtrent waren vier van de zeven geleverde ameublementen nog onvolledig. Doorgaans dienden nog enkele *plate-bandes* en armleggers te worden voltooid. Guillaumot vroeg dan ook met aandrang om deze stukken af te werken omdat *le tapissier n'ayant pas un mois pour meubler les appartements de*

⁴⁷ Parijs, Arch. Nat., O2 858, ME, Man. Beauv., *Etat des meubles fabriqués dans la manufacture nationale de tapisserie de Beauvais depuis le 1^{er} Germinal an 4 jusqu'y compris le 1^{er} Germinal an 6*; en IDEM, O2 873, ME, Man. Gob., brief gedateerd 23 Frimaire an 5 (13 december 1796).

⁴⁸ Het betrof een zitbank en een haardscherm met boeketten in een omkadering van seringen naar Feuglet, en zes *cabriolets* met bloemen en een omkadering van stokrozen naar Feuglet. Parijs, Arch. Nat., O2 873, ME, Man. Gob., verkoopsnota 7 Prairial an 6 (26 mei 1798); en IDEM, O2 859, ME, Man. Beauv., *Etat général des Recettes et Dépenses faites pendant le mois de Messidor an 6*.

⁴⁹ Parijs, Arch. Nat., O2 861, ME, Man. Beauv., brief van Laronde aan het Ministerie van Binnenlandse Zaken, gedateerd 9 Thermidor an 8 (28 juli 1800).

⁵⁰ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 72.

⁵¹ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 64.

⁵² COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 67.

⁵³ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 68.

⁵⁴ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 70. En Parijs, Arch. Nat., O2 866, ME, Man. Beauv., *Etat des ameublements, choisis et arrêtés, le 13 Messidor an dix* (2 juli 1802), *par le Citoyen Bellenger fils, chargé du dépôt des tapis et tapisseries du gouvernement*.

⁵⁵ Parijs, Arch. Nat., O2 866, ME, Man. Beauv., niet gedateerde nota. Voor een overzicht van de ameublementen, zie bijlage XXXI. Het zestiende ameublement bestond uit één zitbank, twee bergères en acht armstoelen *fond composé tout en soye, dessein en camée au milieu, pourtour en laurier avec draperie verte et dessein arabesque* (Gobelins inventarisnr. 23). Parijs, Arch. Nat., O2 866, ME, Man. Beauv., niet gedateerde nota.

St. Cloud.⁵⁶ Dit laatste bleek te kloppen. Op 25 juli bezocht Napoleon het kasteel van Saint Cloud. De meubeltapisserieën vielen bij de Eerste Consul bijzonder in de smaak.⁵⁷

De Beauvais tapisserieën wisten ook de nieuwe Minister van Binnenlandse Zaken, Jean-Antoine Chaptal, te bekoren. In een brief van Huet aan Chaptal, gedateerd 9 oktober 1801, werd duidelijk dat de minister onder de indruk was van de Beauvais tapisserieën die werden getoond op de nationale nijverheidstentoonstelling.⁵⁸ Mogelijk als een direct gevolg hiervan koos de minister vier volledige Beauvais ameublementen en twee haardschermen ter inrichting van zijn kabinet. Ze werden aan de conciërge van het ministerie bezorgd op 6 mei 1804. Ook voor het Ministerie van de Marine werden er reeds in december 1802 zes ameublementen uit de voorraden gekozen, waarvan sommige nog dienden te worden voltooid of aangevuld.⁵⁹

Behalve de officiële instanties was gedurende deze jaren de private cliëntèle ook nog steeds in Beauvais meubeltapisserieën geïnteresseerd. Op 27 juni 1802 verklaarde Huet dat hij 2.000 francs had gekregen van Gibert, *receveur général* van het departement van de Oise, ter betaling van een ameublement in tapisserie van Beauvais. De set bestond uit twee zitbanken en zes armstoelen met voorstellingen van *Les Convoies militaires* op de rug en bloemen op de zitting, met een *alentours* van jasmijn.⁶⁰ Enkele maanden later, in het najaar, bezochten een zekere heer Desnollières en de stoffeerder Guérier, beiden uit Versailles, de manufacture van Beauvais. Desnollières wenste bij deze gelegenheid een ameublement te kopen, bestaande uit twee zitbanken, twee *tête-à-têtes*, zes armstoelen en vier *cabriolets*. De prijs van de set werd vastgelegd op 3.900 francs. De bekledingen lagen onafgewerkt op het getouw, en werden geweven naar de laatachtttiende-eeuwse patronen met draperieën, bloemen en trofeeën (cf. supra).⁶¹ Een derde set werd in april 1803 geleverd aan de heer Cartier, *négociant à Paris*. Op 4 april 1803 deelde Huet in een brief aan de klant mee dat de laatste onderdelen van de set voltooid waren, en de volgende dag zouden worden verstuurd naar Guillemin, een handelaar in de *rue Saint-Honoré*. De afwerking van de set had enige vertraging opgelopen doordat alle beschikbare wevers de voorbije maanden waren tewerkgesteld aan overheidsbestellingen, die voorrang kregen op particuliere opdrachten.⁶²

Bij het begin van de negentiende eeuw weefde de manufacture van Beauvais dus nog steeds meubeltapisserieën naar de overgeërfdde patronen van het ancien régime. Huet bracht deze situatie herhaaldelijk onder de aandacht van de bevoegde voogdijminister, en vroeg bij deze telkens naar middelen om de patronen te vernieuwen. Wanneer Desnollières het eerder genoemde ameublement met de draperieën en de trofeeën wenste aan te kopen, schreef Huet aan Chaptal : *ce meuble est d'un genre et d'un goût ancien, et passé de mode pour la composition des desseins, ..., mais il a plût ainsi à*

⁵⁶ Parijs, Arch. Nat., O2 866, ME, Man. Beauv., *Notes envoyées par M. Guillaumot, des ouvrages à faire et fournir de la manufacture nationale de tapisseries de Beauvais, pour compléter les sept meubles. Pour le 1^{er} Consul pour meubler St. Cloud*. Zie ook bijlage XXXIII.

⁵⁷ COURCEL & GASTINEL-COURCEL 1992, p. 70.

⁵⁸ Parijs, Arch. Nat., O2 861, ME, Man. Beauv., brief van Huet aan Chaptal, gedateerd 17 Vendémiaire an 10 (9 oktober 1801). De nationale nijverheidstentoonstelling was een initiatief van de vroegere Minister van Binnenlandse Zaken, François de Neufchâteau. Ze werd voor de eerste maal georganiseerd in 1798. De manufacture van Beauvais nam echter niet deel aan de eerste tentoonstelling, wel aan de eerstvolgende die werd gehouden in 1801. COURCEL & GASTINEL-COURCEL 1992, p. 69.

⁵⁹ Het betrof de volgende ameublementen: *le meuble n° 55, dessin genre arabesque, fond blanc en soye et fond de dehors violet en laine ; le meuble n° 61, fond blanc et cramoisy en soye, avec figures dans les dossiers et arabesques dans les sièges ; le meuble n° 43, fond blanc et cramoisy, dessin des fleurs dans les dossiers et trophées dans les sièges ; le meuble n° 42, fond blanc et bleu, en laine, dessin à roseaux ; le meuble n° 33, fond bleu et vert en soye dessein des fleurs arabesques et trophées ; le meuble n° 31, fond blanc et bleu en laine, dessin des fleurs*. Parijs, Arch. Nat., O2 866, ME, Man. Beauv., *Meubles demandés par M. Guillaumot, administrateur de la manufacture des Gobelins à l'administrateur de celle de Beauvais, pour meubler les appartements du Ministre de la Marine, 30 Frimaire an 11* (21 december 1802) ; en IDEM, O2 866, ME, Man. Beauv., brief van Huet aan de Minister van Binnenlandse Zaken, gedateerd 8 Nivôse an 11 (29 december 1802).

⁶⁰ Parijs, Arch. Nat., O2 866, ME, Man. Beauv., *Vente faite à M. Gibert. Minute de reconnaissance de vente de l'ameublement cy après désigné*.

⁶¹ 'il est à draperie bleue, fond de soye blanche, istel en laine brune, numéroté 116 ; il est exécuté d'après des tableaux antiques, de fleurs, de trophées et d'ornemens dans le fond'. Parijs, Arch. Nat., O2 861, ME, Man. Beauv., brief van Huet aan de Minister van Binnenlandse Zaken, gedateerd 14 Vendémiaire an 11 (6 oktober 1802).

⁶² Parijs, Arch. Nat., O2 866, ME, Man. Beauv., Brief van Huet aan Cartier, gedateerd 14 Germinal an 11 (4 april 1803). In het Jaar 10 (september 1801-september 1802) waren er in de manufacture van Beauvais nog welgeteld 22 wevers aan het werk. Parijs, Arch. Nat., O2 861, ME, Man. Beauv., *nota Beauvais. Manufacture nationale de tapisserie*.

l'acquéreur.⁶³ Toen hij bij de minister, naar aanleiding van de nijverheidstentoonstelling in 1801, de nodige interesse opmerkte voor de producten van de manufactuur, liet hij het niet na om naar dit prangende probleem te verwijzen: *J'ai l'honneur de vous exposer que lad. manufacture ne possédait en tableaux que de modèles anciens de genres peu goûtés, recherchés et repetés de toutes parts en meubles que ce n'était que par la réunion des parties les plus intéressantes de la composition d'un nombre de ces tableaux, qu'on fait encore quelque ouvrages dignes de votre attention, de votre suffrage et de celui du public*.⁶⁴ Huet stelde zich reeds tevreden, mocht de overheid twaalf schilderijen uit de nationale collecties ter beschikking stellen, die als patroon dienst konden doen. Zijn voorkeur ging uit naar acht doeken met ornamenten, bloemen en fruit, en naar vier met fabels en historietaferelen.⁶⁵ De minister ging op Huets verzoek in, maar het succes was beperkt. Op 7 november 1801 schreef Goulard, *directeur général du Domaine National de Versailles*, aan minister Chaptal dat hij uit zijn collectie eventueel vier doeken met fabels en historietaferelen kon bezorgen *d'un genre moderne et de bon goût*, maar dat er geen schilderijen waren met bloemen of fruit waarvan de afmetingen toelieten dat ze als meubelpatronen konden worden gebruikt.⁶⁶

Huet poogde niet alleen de patronen te vernieuwen, maar ook het eigenlijke weefproces trachtte hij te moderniseren. Vrij snel wilde hij afstappen van het oude gebruik om de eigenlijke patronen onder de kettingen te leggen, en te vervangen door gecalqueerde patronen. Zeker sinds het najaar van 1801 werden er in Beauvais gecalqueerde patronen aangewend. In *Vendémiaire* van het jaar 10 werd Laronde vergoed *pour desseins, composés et lavés par lui, pour tableaux calqués pour meubles et panneaux de tapisseries*.⁶⁷

De officiële toevoeging van de manufactuur van Beauvais aan de Civiele Lijst van de Keizer op 8 oktober 1804 had geen onmiddellijke gevolgen voor de aard van de productie en de weefpraktijken. Wel was de productie vanaf toen in principe uitsluitend bedoeld voor de keizerlijke residenties, maar nu en dan kregen particulieren de toestemming om een ameublement uit de voorraden aan te kopen. In de volgende jaren, tussen 1804 en 1814, zouden tientallen ameublementen worden geweven voor de paleizen in en rond Parijs, de Tuilerieën, Saint-Cloud, Compiègne, Fontainebleau, Trianon, Meudon, en voor Monte Cavallo in Rome. Administratief wijzigde er veel. Voortaan kreeg de manufactuur door de keizer een jaarlijks werkingsbudget toegewezen, en niet langer de Minister van Binnenlandse Zaken maar de intendant van het Keizerlijk Huis was voor haar verantwoordelijk. Er brak een nieuwe periode aan. Tegelijkertijd met het verdwijnen van de bestaansonzekerheid verdween echter ook de onafhankelijkheid. Het bestuur van de manufactuur zou zich in toenemende mate moeten plooien naar de wensen van de *Garde-Meuble*.⁶⁸ Een aantal zaken veranderde echter niet. De wevers werden nog steeds vergoed volgens de geleverde prestatie, en zoals van oudsher werd er gerekend met Vlaamse ellen.⁶⁹ Ook de oude patronen bleven nog een tijdje gehandhaafd. Pas op het einde van 1806 werden, na herhaaldelijk aandringen van Huet, specifiek voor Beauvais, de eerste meubelpatronen ontworpen.⁷⁰

Reeds op 31 juli 1804 hadden Percier en Fontaine, *architectes du Palais du Gouvernement*, aan de *Sur-Intendant* van het Keizerlijk Huis, een lijst overhandigd met Beauvais ameublementen die

⁶³ Parijs, Arch. Nat., O2 861, ME, *Man. Beauv.*, brief van Huet aan de Minister van Binnenlandse Zaken, gedateerd 14 *Vendémiaire an 11* (6 oktober 1802).

⁶⁴ Parijs, Arch. Nat., O2 861, ME, *Man. Beauv.*, brief van Huet aan de Minister van Binnenlandse Zaken, gedateerd 17 *Vendémiaire an 10* (9 oktober 1801). Voor de herhaaldelijke smeekbeden van Huet voor nieuwe patronen, zie COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 68-69.

⁶⁵ Parijs, Arch. Nat., O2 861, ME, *Man. Beauv.*, brief van Huet aan de Minister van Binnenlandse Zaken, gedateerd 17 *Vendémiaire an 10* (9 oktober 1801).

⁶⁶ Parijs, Arch. Nat., O2 861, ME, *Man. Beauv.*, brief van Goulard aan Chaptal, gedateerd 16 *Brumaire an 10* (7 november 1801).

⁶⁷ Parijs, Arch. Nat., O2 861, ME, *Man. Beauv.*, *Beauvais. Manufacture nationale de tapisseries. Etat des dépenses diverses ... Vendémiaire an dix*. Ook werden de traditionele weefgetouwen geleidelijk vervangen door de zogenaamde Vaucanson-getouwen die de wevers toelieten om de tijdens het weven het getouw van een horizontale in een verticale positie te brengen om de onderkant van het weefsel te bekijken (cf. supra). De eerste Vaucanson-getouwen werden in april 1809 in de manufactuur binnengebracht. COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 72.

⁶⁸ GASTINEL-COURAL 1998, p. 6.

⁶⁹ GASTINEL-COURAL 1998, p. 7.

⁷⁰ GASTINEL-COURAL 1998, p. 9.

zouden kunnen dienen ter aankleding van het paleis van Fontainebleau of Schönberg. De lijst telde tien sets, waarvan twee naar patronen van Casanova, één met landschappen en dieren, één met lofwerk, en één met cameeën.⁷¹ Alle patronen dateerden uit het laatste kwart van de achttiende eeuw. Op 28 maart 1805 legde Huet een lijst aan met de ameublementen die door Bellanger, in opdracht van Percier en Fontaine, waren uitgekozen en reeds waren verzonden ter meubilering van de keizerlijke paleizen. In totaal waren het vijftien sets, de tien ameublementen uit de lijst van 31 juli 1804 inclusief.⁷² Wel waren er kleine verschillen in de aantallen meubelbekledingen die uiteindelijk werden verstuurd, en degene die aanvankelijk door Percier en Fontaine waren vooropgesteld.

De vernieuwing van de patronen: keizerlijk classicisme

Naar het einde toe van 1806 werd eindelijk ingegaan op Huets jarenlange smeekbede voor nieuwe patronen. Op 20 november 1806 werd Hippolyte Le Bas (1782-1867) betaald voor de levering van kleine ontwerpen in gouache voor bekledingen voor *pliants* en armstoelen, gevolgd door een betaling aan de kunstenaar Jacques Barraband (1768-1809) voor twee patronen in olieverf voor *pliants*.⁷³ Barraband was reeds enige tijd vertrouwd met het schilderen van patronen voor meubeltapisserieën. Hij genoot zijn opleiding onder meer bij Malaine in de Gobelins, en maakte omstreeks 1789 enkele meubelpatronen voor weverondernemers uit de Marche (cf. supra). Barraband werkte regelmatig voor de *Garde-Meuble Impérial*, en ontwierp onder meer patronen voor de *Savonnerie*, en voor de zijdeweverijen in Lyon.⁷⁴ In het voorjaar van 1807 leverde hij het patroon voor een armstoel met zijn rug, zitting, armleggers en *plate-bandes*.⁷⁵ De kalken werden gemaakt door Auguste Echard, die gedurende meerdere decennia deze taak voor zijn rekening zou nemen. In Echards kostennota, gedateerd 29 september 1807, vermeldde hij de kalken voor een zitting en rug naar het patroon van Barraband, en verder ook vier kalken met helmen bestemd als middenstukken voor taboeretten naar Barraband.⁷⁶ Het betrof de kalken voor een ameublement bestemd voor het *Salon de l'Empereur* in Compiègne. Op 30 mei 1808 leverde de manufactuur van Beauvais dit ameublement, bestaande uit 24 *pliants* en twee armstoelen, aan de *Mobilier de la Couronne*. De voorstelling bestond uit een laurierkrans met hierin onder meer militaire attributen, omgeven door bloemen- en fruitguirlandes tegen een zijden violette en zalmroze achtergrond.⁷⁷

De aanmaak van nieuwe patronen betekende echter niet dat de oude niet langer werden gebruikt. Echard noteerde in zijn kostennota van december 1807 bijvoorbeeld de aanpassing van een oud zitbankpatroon.⁷⁸ In dat jaar werd ook voor het eerst beroep gedaan op de kunstenaar-ontwerper Jacques-Louis de la Hamaye de Saint-Ange. Uit oktober en november 1807 dateren

⁷¹ Parijs, Arch. Nat., O2 862, ME, Man. Beauv., brief van Percier en Fontaine aan de *Conseiller d'Etat, Sur-Intendant de la maison de l'Empereur*, gedateerd 12 Thermidor an 12 (31 juli 1804).

⁷² Parijs, Arch. Nat., O2 862, ME, Man. Beauv., *Etat général de l'envoi des pièces de meubles choisis et arrêtés à la manufacture par M. Bellanger*. Zie bijlage XXXIV.

⁷³ Het is niet uitgesloten dat Barraband de patronen schilderde van het ontwerp dat door Le Bas werd geleverd. Parijs, Arch. Nat., O2 862, ME, Man. Beauv., *Recettes et Dépenses de la manufacture Impériale de Beauvais An 1806*. De *Mobilier national* bezit bekledingen voor *pliants*, die naar alle waarschijnlijkheid werden geweven naar Barrabands patronen. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 6, p. 17. Dit patroon zou enkele jaren later worden hernomen en licht aangepast door Hippolyte Le Bas, en Jacques Louis de la Hamaye de Saint-Ange. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 12, p. 22.

⁷⁴ PERATHON 1889, p. 740; COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 71; en GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 6, p. 17.

⁷⁵ Parijs, Arch. Nat., O2 860, ME, Man. Beauv., kostennota van Barraband, gedateerd 22 mei 1807. Mogelijk betrof het een patroon op basis van het ontwerp van Le Bas (cf. supra).

⁷⁶ Parijs, Arch. Nat., O2 860, ME, Man. Beauv., kostennota van Auguste Echard, gedateerd 29 september 1807.

⁷⁷ Parijs, Arch. Nat., O2 860, ME, Man. Beauv., *Etat des meubles remis par la Manufacture Impériale des tapisseries de Beauvais le 30 mai 1808, à l'Administration du Mobilier de la Couronne, pour l'ameublement du Palais de Compiègne*. En IDEM, AJ19 1035, GM, *Inventaire du Magasin des matières premières du 1er décembre 1896*. Zie ook bijlage XLIII, fiche 6.

Bij dezelfde levering bevonden zich nog twee andere ameublementen, bestemd voor het *Salon des Grands Officiers*, en voor het *Premier Salon d'un Prince souverain*. Het eerste toonde landschappen en figuren in een boord van bijen, en was gebaseerd op de patronen van Casanova voor *Les Amusements de la campagne*. Het betrof het ameublement dat zich in 1921 in dit kasteel bevond (cf. supra). Het tweede had fabelvoorstellingen in een boord van acanthus.

⁷⁸ 'recomposé le dossier de canapé du meuble n° 52, ajusté les ornemens dans un goût plus nouveau, l'avoir calqué et lavé, recomposé et ajusté de même le siège dudit meuble'. Parijs, Arch. Nat., O2 860, ME, Man. Beauv., kostennota van Auguste Echard, gedateerd 31 december 1807.

rekeningen voor respectievelijk vier ontwerpen voor middenstukken van taboeretten, en zes ontwerpen voor middenstukken van *pliants*.⁷⁹ De aard van de voorstelling werd evenwel niet vernoemd. Omstreeks 1807 ontwierp een andere kunstenaar, Achille Leclère (1785-1853), ook het patroon voor een stoelbekleding met centraal de hoofdletter N in een médaillon, omgeven door een bloemenkrans, palmetten en acanthusbladeren op een bruingele achtergrond.⁸⁰

Desondanks bleef de noodzaak aan nieuwe patronen bleef ook in de komende jaren nog een prangend probleem. In een brief van 8 oktober 1807 vroeg Huet aan Daru, intendant-generaal van het Keizerlijk Huis, bijkomend 1.200 francs voor het laten schilderen van nieuwe patronen. Het bedrag dat tot dan toe aan patronen kon worden gependend, bleek te laag.⁸¹ In oktober 1810 wees Huet eens te meer op het tekort aan goede patronen: *la manufacture possède beaucoup d'anciens tableaux, de différents genres; mais qui ne peuvent plus convenir aujourd'hui, pour confection des meubles par rapport à leur mauvaise composition, imperfection de dessins, de mauvaises couleurs*. Om zijn verzoek voor nieuwe patronen kracht bij te zetten, wees hij erop dat deze patronen vele malen waren herweven, en ondertussen konden worden teruggevonden bij verscheidene particulieren. De inrichting van de keizerlijke verblijven eiste volgens hem gloednieuwe ontwerpen: *il faut que ces ameublements soyent en tout de nouveau goût, distingués de ceux anciens, qui peuvent avoir chez eux les particuliers; enfin il faut pour Sa Majesté des meubles de goût, de mode actuelle, uniquement composés, confectionnés pour ses palais*.⁸²

Alhoewel een groot deel van de bekledingen nog steeds werd geweven naar bestaande patronen ontstonden in 1808 en 1809 toch enkele nieuwe patronen. In het voorjaar van 1808 bezorgde Saint-Ange bijvoorbeeld twee ontwerpen voor middenstukken van *pliants*, en een ontwerp voor een *banquette*.⁸³ In de zomer schilderde Laurent het patroon voor deze *banquette*.⁸⁴ Het uiterlijk van diens patroon werd in zijn kostennota beschreven: *un dessus de banquette fond vert ayant au milieu une couronne de laurier renfermant un N avec ornemens et fleurs coloriés* (afb. 249).⁸⁵ Dit ontwerp voor een *banquette* werd gevolgd door een tweede. Deze keer vermeldde Saint-Ange's kostennota het patroon wel: *Un modèle de dessus de banquette fond chamois avec un foudre au milieu ayant pour bordure une branche de chêne en or*.⁸⁶ Mogelijk als aanvulling hierop vervaardigde Saint-Ange twee ontwerpen voor middenstukken van *pliants*, *l'un ayant pour sujet la prudence, l'autre représentant un foudre*.⁸⁷ En in de zomer van 1808 ontwierp Saint-Ange bijkomend twee bekledingen voor taboeretten, waarvan één aanvullend op het ontwerp van de eerste *banquette*, *l'un fond vert avec ornemens ayant au milieu un N dans une couronne de lauriers, l'autre fond jaune à ornemens ayant au milieu une tête de lion*.⁸⁸ Dit laatste patroon werd gebruikt voor een ameublement voor de keizerin. In augustus 1808 lag een ameublement op de getouwen, bestaande uit zes *banquettes* en zes taboeretten, bestemd voor de

⁷⁹ Parijs, Arch. Nat., O2 860, ME, Man. Beauv., kostennota's van De la Hamayde de Saint-Ange, gedateerd 9 oktober en 21 november 1807.

⁸⁰ Dit patroon werd in de eerste helft van de negentiende eeuw herhaaldelijk op het getouw gelegd. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 13, p. 23. Het Metropolitan Museum of Art bezit twee stoelen en het Cooper-Hewitt Museum één stoel met een tapisserie bekleding naar het ontwerp van Leclère. De rugbekleding werd geweven naar een patroon van Saint-Ange, de zitting naar het ontwerp van Leclère. De N is op de zittingen echter vervangen door een rozet. De rug naar het patroon van Saint-Ange heeft echter nog wel de letter N. Zie hiervoor STANDEN 1982, dl. 2, cat.nr. 87, p. 606. Zes stoelen met tapisserieën naar de ontwerpen Saint-Ange en Leclère bevinden zich in het koninklijk paleis te Brussel. Bij alle zes is de oorspronkelijke N uit het ontwerp vervangen door een rozet. De bekledingen in Brussel werden geweven in 1814, zie hiervoor GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 13, p. 23.

⁸¹ Parijs, Arch. Nat., O2 865, ME, Man. Beauv., brief van Huet aan Daru, gedateerd 8 oktober 1807.

⁸² Parijs, Arch. Nat., O2 863, ME, Man. Beauv., brief van Huet aan Daru, gedateerd 20 oktober 1810.

⁸³ Parijs, Arch. Nat., O2 860, ME, Man. Beauv., ontvangstbewijs voor betaling aan De la Hamayde de Saint-Ange, gedateerd 23 mei 1808.

⁸⁴ Noch de voornaam, noch de levensdata van deze kunstenaar zijn bekend.

⁸⁵ Parijs, Arch. Nat., O2 860, ME, Man. Beauv., onkostennota van Laurent, gedateerd 11 augustus 1808.

⁸⁶ Parijs, Arch. Nat., O2 860, ME, Man. Beauv., kostennota van De la Hamayde de Saint-Ange, gedateerd 4 juli 1808.

⁸⁷ Parijs, Arch. Nat., O2 860, ME, Man. Beauv., kostennota van De la Hamayde de Saint-Ange, gedateerd 28 oktober 1808.

⁸⁸ Parijs, Arch. Nat., O2 860, ME, Man. Beauv., kostennota van De la Hamayde de Saint-Ange, gedateerd 28 oktober 1808. Van het patroon met de N in de laurierkrans werden slechts enkele exemplaren geweven, en de weefsels zelf werden nooit gebruikt. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 9, pp. 19-20.

antichambre van keizerin Josephine in Fontainebleau.⁸⁹ Het patroon bestond uit een leeuwenhoofd omringd door ornamenten op een violette achtergrond en gele *contrefond*.⁹⁰

Bij het einde van 1808 leverde ook Auguste-Stanislas G  n  relly (1777-ca.1833) de ontwerpen voor een *banquette* en een taboeret. In tegenstelling tot de vorige ontwerpen van Saint-Ange, stond de bestemming van de meubelbekledingen op voorhand vast. Ze werden geweven ter aankleding van de *Galerie de Diane* in het paleis van de Tuilerieën. Het was een krachtig ontwerp met voor de bank centraal een zeshoek met hierin bliksemschichten die de vorm van bijen aannamen (afb. 250).⁹¹ Bijkomend maakte G  n  relly tegelijkertijd een ontwerp voor een *grande chaise*, bestemd voor het *Premier Salon de l'Empereur* in de Tuilerieën. De beschrijving luidde: *le dessin du dossier représentant deux cornes d'abondance; chargées de fruits, une guirlande de volutiles sort et tombe des cornes d'abondance. Au milieu du dossier se trouve une abeille. Le siege représente une couronne de fleurs d'anemone et bluets. Au milieu de la couronne est une rosace formée d'  pis. Le reste du siège est occup   par des ornemens.* De *plate-bandes* hadden eikentwijgen met centraal een ster.⁹² De *fond* was karmozijnrood. De eigenlijke stoelpatronen in olieverf werden door Laurent vervaardigd in het voorjaar van 1809.⁹³ De kalken hiervoor werden gemaakt door Auguste Echard.⁹⁴

Hippolyte Le Bas stuurde in mei 1809 de rekening voor de levering van de ontwerpen voor een haardscherm, een *pliant*, een stoel, een armstoelrug, een tweede stoel en een armstoel. Bij één stoelontwerp werd een violette *fond* vermeld, bij de andere een nankingkleurige achtergrond. Centraal in de ontwerpen voor de stoelen en de *pliant* bevond zich weer de letter N omringd door respectievelijk ornamenten of een laurierkrans. Het ontwerp voor de armstoelrug toonde in het midden de keizerskroon, dat voor de volledige armstoel hoornen des overvloed en lauriertwijgen. Het haardschermontwerp had centraal een adelaar omgeven door de keizerlijke attributen en een bloemenguirlande.⁹⁵ De patronen voor dit ameublement werden in de loop van eerste jaarhelft van 1810 geschilderd door Laurent.⁹⁶ De oorspronkelijke nankingkleurige achtergrond van het ontwerp werd in de patronen vervangen door een combinatie van *chamois* en karmozijnrood voor de zitmeubelen, en *chamois* en groen voor het haardscherm. De kalken werden zoals steeds gemaakt door Auguste Echard. Deze patronen werden gebruikt voor een ameublement bestemd voor het *Grand Cabinet de l'Empereur* in het Grand Trianon. Uiteindelijk werd geopteerd om de achtergrond uit te voeren in violet zijdegaren. Een eerste levering van vier armstoelen, 24 *pliants* en twee taboeretten werd in januari 1810 bezorgd aan de *Garde-Meuble*.⁹⁷ In 1811 en 1812 werden bijkomend vier stoelen en een haardscherm geweven. Die werden aan de *Garde-Meuble* geleverd in augustus 1812.⁹⁸

Behalve voor het *Grand Cabinet* werden in 1810 nog meerdere ameublementen geleverd bestemd voor de keizerlijke residenties.⁹⁹ Nog steeds deden de oude patronen dienst, met enige

⁸⁹ Parijs, Arch. Nat., O2 860, ME, Man. Beauv., brief van Huet aan Desmazis, *administrateur du Mobilier de la Couronne*, gedateerd 19 augustus 1808. Huet voorzag de voltooiing van het ameublement bij het begin van september. Dit was ook zo. Op 1 september 1808 werd het ameublement geleverd aan de administratie van de *Mobilier de la Couronne*. Het had een waarde van 3.591 francs. Parijs, Arch. Nat., O2 860, ME, Man. Beauv., *Sorties des Meubles*, staat, gedateerd 30 juni 1809.

⁹⁰ Zie bijlage XLIII, fiche 7.

⁹¹ Zie hiervoor GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 8, p. 18. Zie ook bijlage XLIII, fiche 8.

⁹² Parijs, Arch. Nat., O2 860, ME, Man. Beauv., onkostennota van Auguste G  n  relly, gedateerd 25 januari 1809.

⁹³ Parijs, Arch. Nat., O2 863, ME, Man. Beauv., *Mémoire des modèles de meubles peints    l'huile sur toile pour la Manufacture Impériale des tapisseries de Beauvais, par Moi, Laurent peintre de fleurs et d'ornemens.*

⁹⁴ Parijs, Arch. Nat., O2 863, ME, Man. Beauv., *Mémoire des desseins faits pour la Manufacture Impériale des tapisseries de Beauvais, Auguste*, gedateerd 30 juni 1809.

⁹⁵ Parijs, Arch. Nat., O2 863, ME, Man. Beauv., onkostennota van Hippolyte Le Bas, gedateerd 5 mei 1809.

⁹⁶ Zie bijlage XXXV.

⁹⁷ Van de vier armstoelen zouden er slechts twee zijn opgemaakt. Als patroon voor de taboeretten werd dit voor de armstoelruggen gebruikt. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 12, p. 22.

⁹⁸ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 12, p. 22. Zie ook bijlage XLIII, fiche 9.

⁹⁹ De levering voor het *Grand Cabinet* bevatte nog drie andere ameublementen voor de aankleding van het Trianon. De vier ameublementen telden samen twee zitbanken, zeven *tête-  -têtes*, 40 armstoelen, 55 stoelen, 24 *pliants* en twee taboeretten, en vertegenwoordigden een waarde van 42.539,60 francs. Parijs, Arch. Nat., O2 863, ME, Man. Beauv., *Etat de proposition de Versement    faire au Trésor de la Couronne ... des tapisseries livrées au Garde Meuble de la Couronne dans le mois de janvier 1810 pour le palais de Trianon*, gedateerd 4 mei 1811. Op 27 maart 1810 werden de meubelbekledingen, naar ontwerpen van G  n  relly, geleverd voor de *Galerie de Diane* in de Tuilerieën. Ze kostten 11.106, 50 livres. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 8, p. 18. En Parijs, Arch. Nat., O2 863, ME, Man. Beauv., *Etat de proposition de versement    faire au Trésor de la Couronne du montant des tapisseries vendues et livrées par la Manufacture de Beauvais    l'Administration du Mobilier Impérial le 27 Mars*

aanpassingen. Bij de verzending voor het Trianon in januari 1810 bijvoorbeeld was enkel het ameublement voor het *Grand Cabinet* uitgevoerd naar nieuwe patronen. Twee andere werden geweven naar patronen *genre arabesque*, dus gebaseerd op de lofwerkpatronen naar Jean-Baptiste Huet. Het vierde ameublement had voorstellingen met dieren en landschappen. Deze sets waren bedoeld voor minder belangrijke vertrekken, namelijk het *Salon des Princes* en twee *Salons des Officiers*.¹⁰⁰ Dat de meubelen met nieuwe patronen werden voorbehouden voor de persoonlijke vertrekken van de keizer of de keizerin, of voor officiële ruimtes met een hoog representatiegehalte, gold voor alle paleizen. Voor het appartement van een eredame van de keizerin in Compiègne werd in maart 1810 eveneens een ameublement met voorstellingen van dieren en landschappen naar de *Mobilier de la Couronne* gezonden, samen met een ameublement met draperieën, bloemen en medaillons voor een appartement van een prins.¹⁰¹ Maar de keizerlijke vertrekken kregen niet uitsluitend ameublementen met nieuwe patronen. Het *Premier Salon* in het *Appartement de Sa Majesté l'Empereur*, te Fontainebleau, kreeg *un meuble à paysages et animaux*.¹⁰²

In het voorjaar van 1810 maakte Louis-Jacques de la Hamayde de Saint-Ange nog een ontwerp voor een *banquette* en een taboeret met centraal een kroon van granaatappelen geflankeerd door lofwerk en met boeketten op de uiteinden op een kastanjebruine fond.¹⁰³ Laurent schilderde de patronen in het najaar, evenals de *plate-bandes* met voorstellingen van stokrozen op een gele achtergrond.¹⁰⁴ In 1811-1812 werden naar deze patronen acht banken en 48 taboeretten geweven, bestemd voor de *Grande Galerie* in Trianon. De tapisserieën werden in november 1812 aan de *Garde-Meuble* in Parijs besteld.¹⁰⁵

De nieuwe meubelpatronen werden ontworpen voor meubelensembles conform de recente keizerlijke etiquette, gebaseerd op de voormalige koninklijke etiquette. De strenge regels inzake rang en het recht om te zitten in de aanwezigheid van de keizer en keizerin bij formele gelegenheden, zorgde voor een hiërarchie in de zitmeubelen bestemd voor de officiële vertrekken. De *fauteuils de représentation*, eventueel met bijhorende voetbankjes, waren voorbehouden aan de keizer en de keizerin. Hierna volgden in afnemende belangrijkheid de *fauteuils de princes*, de *chaises* en de *pliants*.

De bestaande patronen werden vaak geactualiseerd door de specifieke kleuren die voor de achtergronden werden gebruikt, of door typische motieven uit de eigentijdse Empirevormtaal in de *plate-bandes*. Geliefd waren *plate-bandes* met bijen, acanthus, laurier- of eikentwijgen. Niettemin bleven ook de oude boorden met het *Altéa*-patroon, of jasmijnpatroon zeer geliefd. Tot de meest

1810 pour la Galerie de Diane au palais des Tuileries. In september 1810 werden er vijf ameublementen opgestuurd voor het paleis in Fontainebleau, goed voor vijf zitbanken, zes *tête-à-têtes*, 48 armstoelen en 44 stoelen ter waarde van 41.233, 90 francs. Parijs, Arch. Nat., O2 863, ME, Man. Beauv., *Etat de proposition de Versement à faire au Trésor de la Couronne ... des tapisseries livrées au Garde Meuble de la Couronne dans le mois de septembre 1810 pour le palais de Fontainebleau*, gedateerd 19 september 1811. In totaal werden in 1810 volgende rugbekledingen naar de *Garde-Meuble* overgebracht: negen voor zitbanken, zeventien voor *tête-à-têtes*, 107 voor armstoelen, 104 voor stoelen. Het aantal zittingen bedroeg: negen voor zitbanken, zeventien voor *tête-à-têtes*, 105 voor armstoelen, 121 voor stoelen. Verder werden er 260 armleggers verstuurd, 58 *pliants*, en zo maar eventjes 1.186 *plate-bandes*. Parijs, Arch. Nat., O2 863, ME, Man. Beauv., *Compte des Pièces et meubles exécutées et entrées en Magasin, pendant l'Année 1810, et des meubles livrés, pendant la dite année*. Het aantal verzonden ameublementen kwam niet overeen met het aantal geproduceerde bekledingen in dat jaar. Een deel van de ameublementen kwam uit de voorraden, een ander deel werd in de loop van het jaar van verzending voltooid, slechts een klein aantal werd volledig in de voorgaande maanden geweven. In de loop van 1810 werden er volgende aantallen rugbekledingen in de opslagplaats binnengebracht: één voor een zitbank, vier voor *tête-à-têtes*, 29 voor armstoelen, 114 voor stoelen. De aantallen zittingen bedroegen twee voor zitbanken, drie voor *tête-à-têtes*, 46 voor armstoelen en 113 voor stoelen. Tenslotte werden er 27 *pliants* geweven of voltooid, 212 armleggers, en 656 *plate-bandes*. Parijs, Arch. Nat., O2 863, ME, Man. Beauv., *Compte des Pièces et meubles exécutées et entrées en Magasin, pendant l'Année 1810, et des meubles livrés, pendant la dite année*.

¹⁰⁰ Parijs, Arch. Nat., O2 863, ME, Man. Beauv., *Etat de proposition de Versement à faire au Trésor de la Couronne ... des tapisseries livrées au Garde Meuble de la Couronne dans le mois de janvier 1810 pour le palais de Trianon*, gedateerd 4 mei 1811.

¹⁰¹ Parijs, Arch. Nat., O2 863, ME, Man. Beauv., *Etat de proposition de versement à faire au Trésor de la Couronne ... des tapisseries livrées au Garde Meuble de la Couronne, le 2 mars 1810, pour le palais de Compiègne*, gedateerd 4 mei 1811.

¹⁰² Parijs, Arch. Nat., O2 863, ME, Man. Beauv., *Livré à l'administration du Mobilier de la Couronne pour le palais de Fontainebleau, le 30 septembre 1810*.

¹⁰³ Parijs, Arch. Nat., O2 863, ME, Man. Beauv., *Mémoire des dessins faits pour le service de la manufacture par St. Ange architecte*, gedateerd 20 december 1810.

¹⁰⁴ Parijs, Arch. Nat., O2 863, ME, Man. Beauv., onkostennota van Laurent, gedateerd 30 januari 1811.

¹⁰⁵ GASTINEL-COURAL 1998, pp. 29-30.

geliefde kleuren rond 1810 behoorden violette, kastanjebruin, flessengroen, strogeel, maar ook rozerood, roze, grijs, kaki en citroengeel.

In de daaropvolgende jaren, tot aan het einde van Napoleons keizerschap, werden er nog enkele nieuwe patronen ontworpen door Louis-Jacques de la Hamayde de Saint-Ange. Bij het einde van 1811 of in de loop van de eerste jaarhelft van 1812 vervaardigde Saint-Ange bijvoorbeeld de ontwerpen voor het *Grand salon* van de *Roi de Rome*, in het *Pavillon des Enfants de France*, in de Tuilerieën (afb. 251).¹⁰⁶ De patronen in olieverf werden gemaakt in de eerste helft van 1812. Verder werden er in de loop van 1812 nog ontwerpen gemaakt voor meubelbekledingen bestemd voor Fontainebleau of Rambouillet.¹⁰⁷ De leveringen in 1812 betroffen hoofdzakelijk Trianon. De meubileringscampagnes werden onderbroken met de val van de keizer. Sommige ameublements bleven onvoltooid op de getouwen. Dit gold bijvoorbeeld voor de set, bestemd voor het *Grand Salon* van de *Roi de Rome*. De set zou pas worden geleverd aan de *Garde-Meuble de la Couronne* in september 1814. De bekledingen werden nog gemonteerd en in het appartement geplaatst, dat voortaan toebehoorde aan Monsieur, de broer van Lodewijk XVIII, de toekomstige Charles X.¹⁰⁸

Een zeldzame keer werden tijdens het Empire meubelbekledingen verkocht aan particulieren. In juli 1808 kocht Felix Baudouin, een stoffeerder uit Rouen, een zitbank met lofwerk, een groene wollen *contrefond*, en witte zijden *fond*.¹⁰⁹ Op 14 september 1808 gaf de intendant-generaal van de *Mobilier de la Couronne*, de officiële toestemming tot de aankoop.¹¹⁰

¹⁰⁶ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 10, p. 20. Zie ook bijlage XLIII, fiche 10.

¹⁰⁷ Parijs, Arch. Nat., O2 864, ME, Man. Beauv., *Apperçu des Dépenses du Matériel de Manufacture Impériale de Beauvais pour le 2^e Semestre 1812*. En GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 11, p. 21.

¹⁰⁸ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 10, p. 20.

¹⁰⁹ Parijs, Arch. Nat., O2 860, ME, Man. Beauv., *Etat d'un Canapé N° 2 fond de laine vert à l'entour et soie blanche, pour intérieur, genre arabe, vendu à M. Felix Baudouin, maître tapissier à Rouen*.

¹¹⁰ Op 31 december 1808 bracht Huet de heer Daru op de hoogte van de betaling van de bekleding. Parijs, Arch. Nat., O2 860, ME, Man. Beauv., *Etat de versement de la somme de huit cent francs, provenant de la vente faite au Sr. Felix Baudouin, marchand de meubles à Rouen, gdateerd 31 december 1808*.

IX.4. Meubeltapisserieën in de Gobelins tijdens de Restauratie (1814-1830) en de Julimonarchie (1830-1848)

Gaandeweg werden in de Gobelins steeds minder meubeltapisserieën geweven. Tijdens het bewind van Lodewijk XVIII weefde de manufactuur nog enkele volledige ameublementen voor de koninklijke huishouding, maar onder Charles X bleef de productie beperkt tot enkele haardschermen. Enkele venstergarnituren en meubelbekledingen verlieten de ateliers tijdens de Julimonarchie.

Bij het begin van de Restauratie werden aanpassingen doorgevoerd aan de tweede uitvoering van het eerste ameublement voor het *Grand Cabinet* van Napoleon in de Tuilerieën (cf. supra), en werd gestart met het weven van aanvullende nieuwe bekledingen.¹¹¹ Uit de reeds voltooide tapisserieën werden de keizerlijke emblemen verwijderd, en door koninklijke vervangen.¹¹² Voor de nieuw te weven tapisserieën werden de patronen aangepast. Op 31 december 1818 werden de twee *fauteuils de représentation*, de twee voetbankjes, de 48 *pliants*, en het haardscherm in het journal van de *Garde-Meuble de la Couronne* genoteerd.¹¹³ Volgens de journalnotitie bestond de voorstelling op de armstoelen uit een koningskroon omgeven door een laurierkrans en strikken op de rug, en een rozet van acanthus in een laurierkrans en strikken op de zitting. De *plate-bandes* waren ofwel gevuld met goudkleurige sterren, of met lofwerk en lilies. Het midden van de *pliants* was een rozet op witte fond, omgeven door lauriertwijgen en geflankeerd door lofwerk met sterren. Het haardscherm toonde langs beide zijden een schild met het wapen van Frankrijk, geflankeerd door twee eikentwijgen vertrekkend uit lofwerk, en omgeven door laurierbladeren. In 1819 werden bijkomend zes vleugels voor een kamerscherm geweven met rozetten en ornamenten in zijde en gouddraad.¹¹⁴ Deze bekledingen waren klaar in het voorjaar van 1820 en werden op 9 augustus 1820 in het journal van de *Garde-Meuble de la Couronne* genoteerd.¹¹⁵ Op 10 maart 1824 verliet het ameublement dat oorspronkelijk was bestemd voor de troonzaal van de Tuilerieën de magazijnen van de *Garde-Meuble* in Parijs, om te worden verzonden naar de Franse ambassade in Constantinopel.¹¹⁶

Behalve van het eerste ameublement voor het *Grand Cabinet*, werd er tijdens de regeerperiode van Lodewijk XVIII ook een tweede uitvoering geweven van Dubois' patronen voor de *Salle des Exercices* in de Tuilerieën.¹¹⁷ Het initiatief hiervoor kwam van de administrateur van de Gobelins, Lemonnier, die zodoende de wevers in het atelier in lage schering aan het werk wilde houden. In oktober 1816 werden de eerste stukken op het getouw gelegd. Met uitzondering van enkele *pliants* werden alle bekledingen geweven in lage schering. Het ameublement kreeg geen specifieke bestemming. De bestaande patronen werden uitgebreid met een patroon voor een zitbank. Voor het aantal meubelen dat de set zou tellen, werd min of meer uitgegaan van de samenstelling van een standaardameublement.¹¹⁸ In de zomer van 1821 was het volledige ameublement klaar en werd het overgebracht naar de *Garde-Meuble*.¹¹⁹

In mei 1817 werden vervolgens in de Gobelins de eerste stukken op het getouw gelegd van een ameublement dat was bestemd voor het *Salon de la Paix* in de Tuilerieën. Kort voordien was aan Louis-Jacques de la Hamaye de Saint-Ange gevraagd om hiervoor de ontwerpen te leveren. De patronen werden tussen de winter en het voorjaar van 1817 geleverd door Laurent en Fragonard.¹²⁰

¹¹¹ Zie ook bijlage XLIII, fiche 3.

¹¹² CALMETTES 1912, p. 434.

¹¹³ Parijs, Arch. Nat., O3 2127, ACR, GM, *Journal du Garde Meuble de la Couronne* 1818, nrs. 2237 tot 2240.

¹¹⁴ Parijs, Arch. Nat., O3 1891, ACR, GM, *Manufacture des Gobelins, Intendance du Garde Meuble de la Couronne. Devis de la dépense concernant le fourniture de six feuilles de paravent destinées à compléter un meuble en tapisserie fond cramoisie soie et laine, fabriqué par la manufacture des Gobelins pour la Salle du Trône au château des Tuileries.*

¹¹⁵ Parijs, Arch. Nat., O3 2128, ACR, GM, *Journal du Garde Meuble de la Couronne* 1820, nr. 2826.

¹¹⁶ Parijs, Arch. Nat., O3 2127, ACR, GM, *Journal du Garde Meuble de la Couronne* 1818; en IDEM, O3 2128, *Journal du Garde Meuble de la Couronne*, 1820.

¹¹⁷ Zie ook bijlage XLIII, fiche 5.

¹¹⁸ CALMETTES 1912, pp. 437-438. Er werden uiteindelijk één zitbank, twee *fauteuils de représentation*, twee voetbankjes, 30 *pliants* en een haardscherm geweven.

¹¹⁹ Parijs, Arch. Nat., O3 1906, ACR, GM, *Manufacture Royale des tapisseries des Gobelins. Etat de la dépense relative à la commande de divers meubles en tapisseries, fabriquées par la manufacture des Gobelins, pour le service du Garde Meuble et livrés dans le courant de l'année 1821*, gedateerd 30 november 1822; en CALMETTES 1912, p. 438.

¹²⁰ Zie ook bijlage XLIII, fiche 11. Over de patroonschilder Fragonard is verder niets bekend.

Het ameublement telde twee *fauteuils de représentation*, 48 *pliants*, een haardscherm en een kamerscherm. Een gekroonde dubbele L vormde het hoofdmotief op de rug van de armstoelen binnen een bloemenkrans op een blauwe fond, omgeven door een hexagoon van bladermotieven en lofwerk (afb. 252). De *pliants* hadden centraal eveneens een bloemenkrans en hexagoon, maar waren onder meer gevuld met militaire attributen. Het haardscherm toonde langs de ene kant het wapen van Frankrijk omgeven door ornamenten, de andere kant een bloemenkrans en rozet, en ornamenten.¹²¹ De zes bekledingen van de voorkant van het kamerscherm toonden allegorieën van de *Schilderkunst*, de *Muziek*, de *Astronomie*, de *Architectuur*, de *Poëzie* en de *Beeldhouwkunst*. Behalve de attributen vulde het vlak zich met bloemenkransen en lofwerk.¹²² De bekledingen voor de achterkant waren uitsluitend gevuld met bloemenkransen en andere ornamenten.¹²³ Het overgrote deel van de bekledingen werd in hoge schering geweven. Einde 1818 werd het ameublement in de magazijnen van de *Garde-Meuble* binnengebracht.¹²⁴

Dezelfde patronen werden met enige aanpassingen ook gebruikt voor een tweede ameublement dat werd bestemd voor het *Cabinet de Toilette de Son Altesse Royale Madame*, de hertogin d'Angoulême, in het paleis van de Tuilerieën (afb. 253). In 1821 werd een deel van dit ameublement geleverd aan de *Garde-Meuble*, namelijk een zitbank met twee bijhorende kussens, twee bergères, zes stoelen en een haardscherm.¹²⁵ Het volledige ameublement telde verder nog vier armstoelen en een kamerscherm. Bloemkorven, bloemenkransen, hoornen des overvloed, guirlandes, rozetten, palmetten en lofwerk vormden de belangrijkste motieven, en werden weergegeven op een grijsblauwe zijden achtergrond. Het haardscherm toonde *De Genius van de Kunsten* die zijn toorts aanstak. De bekledingen werden zowel in lage als hoge schering geweven. Er werd begonnen in november 1818. Met uitzondering van de boorden van het kamerscherm die tussen april 1821 en augustus 1822 werden geweven, waren de overige onderdelen klaar in november 1821.¹²⁶

Na 1821 werd het bijzonder rustig in de productie van meubeltapisserieën. Er werd voorlopig geen nieuw ameublement meer op de getouwen gelegd. In 1825 sloot het atelier in lage schering, en bij het begin van 1826 werden de getouwen naar de manufacture van Beauvais overgebracht.¹²⁷ De wevers werden overgeplaatst naar de ateliers in hoge schering.

Pas tijdens het bewind van Charles X (1824-1830) werden er opnieuw enkele meubeltapisserieën geweven. Het betrof geen ameublementen, maar slechts enkele haardschermen die in de eerste plaats dienden als demonstratiestukken. Ze werden uitgesteld in de afdeling van de Gobelins op de nationale nijverheidstentoonstellingen te Parijs. Op de tentoonstelling van 1828 werd een haardscherm geëxposeerd met de voorstelling van *De Genius van de Kunsten*, een herneming van het patroon van Laurent voor het *Cabinet de Toilette* van de hertogin d'Angoulême. De bekleding werd geweven in het atelier van Laforest père tussen januari 1827 en augustus 1828. Op 31 december 1828 werd het door Charles X als geschenk gegeven aan de Dauphine.¹²⁸

Twee nieuwe patronen voor haardschermen werden geschilderd door Merry-Joseph Blondel (1781-1853). Het eerste toonde *Jeanne d'Arc op de vestingmuren van Orléans*, en werd tussen juli 1829 en maart 1831 geweven in het atelier van Charles Duruy. Het tweede had als onderwerp *Sainte-Clotilde, reine de France*. Het werd tevens vervaardigd in het atelier van Duruy, namelijk tussen maart

¹²¹ Parijs, Arch. Nat., O3 2127, ACR, GM, *Journal du Garde Meuble 1818*, nrs. 2249-2252.

¹²² CALMETTES 1912, p. 439.

¹²³ Parijs, Arch. Nat., O3 2127, ACR, GM, *Journal du Garde Meuble 1818*, nr. 2252.

¹²⁴ Er is enige onduidelijkheid omtrent de juiste datum van de levering. Calmettes vermeldde 22 februari 1819. In het journaal van de *Garde-Meuble* werd als datum van levering echter 31 december 1818 genoteerd. Er zijn echter nog andere ongerijmdheden. Calmettes maakte gewag van 24 *pliants*. Volgens het journaal werden er 48 *pliants* binnengebracht. Parijs, Arch. Nat., O3 2127, ACR, GM, *Journal du Garde Meuble 1818*, nrs. 2249-2252.

¹²⁵ Parijs, Arch. Nat., O3 1906, ACR, GM, *Manufacture Royale des tapisseries des Gobelins. Etat de la dépense relative à la commande de divers meubles en tapisseries, fabriquées par la manufacture des Gobelins, pour le service du Garde Meuble et livrés dans le courant de l'année 1821*, gedateerd 30 november 1822. Zie ook bijlage XLIII, fiche 12.

¹²⁶ CALMETTES 1912, pp. 439-440. Voor het kamerscherm werden dezelfde patronen gebruikt als voor dat van het *Salon de la Paix* in de Tuilerieën.

¹²⁷ CALMETTES 1912, p. XII.

¹²⁸ Het haardscherm wordt bewaard in de *Mobilier national* te Parijs. GASTINEL-COURAL 1996, cat.nr. 13, p. 29; en CALMETTES 1912, pp. 440-441.

1830 en juni 1832, en was te zien op de nationale nijverheidstentoonstelling van 1832.¹²⁹ Tussen december 1831 en december 1833 werd een tweede versie van dit patroon geweven, eveneens in het atelier Duruy.¹³⁰

Ook werden in 1834 weefexperimenten uitgevoerd door de wevers Deyrolle *fil*s en *père*. Deze laatste had een nieuw procédé ontwikkeld waarbij de omtreklijnen van de motieven niet langer met zwarte inkt op de kettingen dienden te worden aangebracht. De experimenten werden uitgevoerd met het oog op de oprichting van een apart atelier voor het weven van meubelbekledingen dat door Deyrolle *père* zou worden geleid. Maar afgezien van drie tapisserieën met voorstellingen van bloemen, werd er niets geweven. In 1836 werd het project afgeblazen.¹³¹ Omstreeks dezelfde tijd werden ook in de manufacture van Beauvais pogingen ondernomen om een deel van de productie van meubeltapisserieën door nieuwe technieken te moderniseren, maar ook dit zou geen succes blijken (cf. infra). De weinige meubeltapisserieën die tijdens de Julimonarchie werden vervaardigd, bleven ook geweven worden op traditionele getouwen in hoge schering en volgens de beproefde weeftechnieken.

In 1838 werden er wel acht *cantonniers* geweven naar ontwerpen en patronen van Friedrich Starke (1802-1872), bestemd voor het *Salon d'Apollon* in de Tuilerieën.¹³² Ook leverde Jean-Baptiste-Amedée Couder (1797-1864) nog de ontwerpen voor de venstergarnituren in de *Grand Escalier* en het *Salon du Roi* in het kasteel van Eu (afb. 254).¹³³ De patronen werden geschilderd door de opzichter van de tekenschool van de Gobelins, Noyal, de wevers/kunstenaars Abel en Hippolyte Lucas, en Deyrolle *fil*s.¹³⁴ Met uitzondering van deze laatste kregen de anderen een financiële gratificatie voor hun werk.¹³⁵ Het weven begon in het najaar van 1838, en het eerste deel was voltooid in het voorjaar van 1840. Op 6 juli 1840 werd de levering van twee venstergarnituren genoteerd in het journaal van het *Magasin des Etoffes* van de *Garde-Meuble de la Couronne*. De levering bestond uit twee panden en vier *pentes*, alle met acanthusmotieven op een kastanjebruine wollen fond, en twee vallen in blauw zijdegaren. De panden dienden als gordijnen. Op 24 mei 1841 werden de tapisserieën verzonden naar het kasteel van Eu.¹³⁶ Het tweede deel werd pas op 18 maart 1842 in het journaal van het *Magasin des Etoffes* opgetekend. Het betrof nog vier *pentes* en twee vallen, met dezelfde motieven en in dezelfde kleuren als de vorige. Enkele dagen later, op 24 maart 1842 werden ze naar Eu verzonden.¹³⁷ Tussen augustus 1842 en de februarirevolutie in 1848 tenslotte werden er

¹²⁹ Het houten raamwerk van het scherm werd gemaakt naar een ontwerp van Saint-Ange. Het volledige haardscherf wordt bewaard in de *Mobilier national* te Parijs. GASTINEL-COURAL 1996, cat.nr. 13, p. 29; en CALMETTES 1912, p. 441.

¹³⁰ Volgens een inventaris van de voorraden afgewerkte tapisserieën in de Gobelins, aangelegd in 1854, werd ook van het patroon met Jeanne d'Arc een tweede versie geweven. Gegevens over de data wanneer deze tweede uitvoering werd geweven, ontbreken. Parijs, Arch. Nat., F33 794, *Inventaire des Manufactures comprises dans la Dotation mobilière de la Couronne, dressé conformément aux prescriptions de l'Article 5 du Senatus Consulte du 12 décembre 1852 et du Decret impérial du 25 janvier 1854*.

¹³¹ CALMETTES 1912, p. 441. Gilbert Deyrolle *père* en *fil*s experimenteerden ook met het mengen van garens. Hierbij werden twee garens van verschillende kleuren samen getwijn. De eerste proeven dateerden van 1812, en werden uitgevoerd in het atelier in lage schering. Na de opheffing van dit atelier in 1825 werd het procédé overgebracht naar dit in hoge schering. In de tweede helft van de negentiende eeuw zou het samen twijnen van verschillende kleuren een courante praktijk worden. HOUDOY 1871, pp. 128-129.

¹³² Starke was bloemen- en vruchterschilder, en was tevens de tekenleraar van de kinderen van koning Louis-Philippe. Op 1 april 1839 zou hij Van den Berghe opvolgen als leraar van het tekenatelier in de manufacture van Beauvais. COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 91, voetnoot 18. Zie ook bijlage XLIII, fiche 13.

¹³³ Zie ook bijlage XLIII, fiche 14. In 1820 richtte Amedée Couder een ontwerpatelier op waarin ontwerpen werden gemaakt voor elke tak van de kunsthierarchie. Er werden ontwerpen gemaakt voor tapijten, tapisserieën, zijdeweefsels, sjaals, behangselpapier, meubelen, zilverwerk, liturgische voorwerpen, en architectuur. Hij stond mee aan de wieg van de introductie van renaissance en exotische motieven in het textielontwerp omstreeks 1830. Hij liet zich onder meer inspireren door Perzische handschriften en textiel, en hield van de Moorse arabesken en architectuur. Voor zijn werk werd hij herhaaldelijk beloond met medailles op de nationale nijverheidstentoonstellingen. Zie hiervoor DION-TENENBAUM, pp. 65, 67. Behalve de ontwerpen voor de Gobelins venstergarnituren leverde Couder ook ontwerpen voor meubeltapisserieën die werden geweven in Beauvais voor het kasteel van Eu (cf. infra).

¹³⁴ CALMETTES 1912, p. 442.

¹³⁵ Parijs, Arch. Nat., O4 1845, MLP, *Man. Gob., Proposition de paiement d'une somme de 600 accordée à titre de gratification aux ci après nommés, pour l'exécution de modèles en grand des tapisseries commandées à la Manufacture Royale des Gobelins pour le château d'Eu*.

¹³⁶ Parijs, Arch. Nat., AJ 19 750, GM, *Journal du Magasin des Etoffes*, nrs. 3832-3834.

¹³⁷ Parijs, Arch. Nat., AJ 19 751, GM, *Journal du Magasin des Etoffes*, nrs. 4851-4852.

verder nog enkele meubelbekledingen geweven op een rode damasten en een gele zijden achtergrond.¹³⁸

Tijdens de eerste jaren van het bewind van Lodewijk XVIII waren de meubelbekledingen in de Gobelins voornamelijk een voortzetting van de productie tijdens het Empire met de afwerking van de tweede uitvoering van het eerste ameublement van het *Grand Cabinet*, en de tweede uitvoering van het ameublement voor de *Salle des Exercices* in de Tuilerieën. De enige nieuwe ameublementen waren die voor het *Salon de la Paix* en het *Cabinet de Toilette* van de hertogin d'Angoulême, beide in de Tuilerieën. Louis-Jacques de la Hamaye de Saint-Ange leverde hiervoor de ontwerpen. De motieven waren nog in hoge mate klassiek en een uitloper van de Empirevormentaal. Lofwerk, bloemenkransen, hoornen des overvloed, rozetten en genii overheersten.

Pas tijdens de Julimonarchie ontstond met de ontwerpen van Friedrich Starke en Amédée Couder een duidelijke stijlbreuk met de klassieke vormentaal van de Empire en Restauratie. De haardschermen met *Jeanne d'Arc* en *Sainte-Clotilde* uit de laatste jaren van de Restauratie waren uitzonderingen, en dienen eerder beschouwd te worden als geweven schilderijen. Toch tonen ze reeds de opflakking van de interesse voor het Franse nationale verleden die in de kunstnijverheid onder Louis-Philippe duidelijk tot uiting zou komen. In het gebruik van zware cartouches, volumineus lofwerk, maskers en de verwerking van dieren en fantasiewezens in hun ontwerpen lieten Starke en Couder zich duidelijk inspireren door de vormentaal van de late renaissance en de barok. In het werk van beide ontwerpers is er ook een grote invloed van Moorse stijldiomen terug te vinden die vanaf omstreeks 1830 onder meer in de West-Europese textielontwerpen hun opwachting maakten.

¹³⁸ CALMETTES 1912, p. 442.

IX.5. De consolidatie van Beauvais als manufacture van meubelbekledingen tijdens de Restauratie en de Julimonarchie

Na de machtsovername door Lodewijk XVIII ressorteerde de manufacture van Beauvais aanvankelijk onder het ministerie van het *Maison du Roi*. In 1827 werd het ministerie vervangen door een *Intendance générale de la Maison du Roi*. Verschillende edelen bekleedden respectievelijk de post van minister, directeur of intendant tussen 1814 en 1848. Tot aan de februarirevolutie in 1848 leidden achtereenvolgens vijf administrateurs de manufacture.¹³⁹

In de loop van 1829 werd er door de toenmalige administrateur markies d'Ourches afgestapt van de betaling volgens de geleverde prestatie, nadat er hiertoe reeds in 1819-1820 en in 1826 onsuccesvolle pogingen waren ondernomen.¹⁴⁰ Na de invoering van het vaste loon daalde de productie gevoelig, waardoor de nieuwe administrateur Grau de Saint-Vincent genoodzaakt was om vanaf augustus 1833 nu en dan opnieuw het oude systeem van het variabele loon te gebruiken. Zo werd er beslist om de jaarlonen te koppelen aan de verdiensten van de wevers, waarbij er niet werd teruggeschrokken om in de lonen te knippen wanneer het rendement van een wever daalde.¹⁴¹ Tijdens het bestuur van Jean Guillaumot (1819-1828) was al het gebruik om de afmetingen van de tapisserieën in Vlaamse el uit te drukken vervangen door het metrieke stelsel.¹⁴² Op het vlak van de weeftechniek traden vernieuwingen op omstreeks 1830, wanneer de wever Abel Desroy, een nieuw procédé ontwikkelde waarbij er werd geweven langs de goede kant.¹⁴³ Dit nieuwe procédé kreeg bijval bij de wevers, niettegenstaande een aantal vooroordelen. In een nota, gedateerd 26 juni 1830, van de intendant van het *Maison de Roi*, werd het als volgt verwoord: *malgré les préjugés ... son adoption a déjà tellement séduit les ouvriers que, presque tous ont demandé, comme une faveur, d'être admis à l'employer*.¹⁴⁴ In de daaropvolgende jaren zouden meerdere meubelbekledingen volgens het nieuwe procédé worden geweven. Vaak werden voor een zelfde ameublement zowel het traditionele weefprocédé à l'envers en het nieuwe weefprocédé à l'endroit samen gebruikt. Zo werden beide bijvoorbeeld gebruikt voor de *banquettes* geweven in 1832, bestemd voor de galerie in Compiègne.¹⁴⁵

Voor het weven zelf werden er nog steeds kalken onder de kettingen gelegd, nadat er in 1826-1827 pogingen waren ondernomen om, net zoals in de Gobelins voor het weven in hoge schering, de omtreklijnen op de kettingen aan te brengen, maar het bleek niet werkbaar.¹⁴⁶ Bij het begin van de Restauratieperiode bedroeg het aantal weefgetouwen 40, het aantal wevers 42.¹⁴⁷ In 1824 was het aantal weefgetouwen opgetrokken tot 48, waarvan 32 kleine, elf middelgrote en vijf grote.¹⁴⁸ Alle weefgetouwen waren in lage schering en ondertussen uitgerust met het kantelmechanisme van Vaucanson. In 1830 waren er 41 wevers en negen leerjongens tewerkgesteld.¹⁴⁹ Deze aantallen zouden snel oplopen in de daaropvolgende jaren. Einde 1838 waren

¹³⁹ Voor een overzicht van de ministers, intendanten en administrateurs, zie bijlage V.

¹⁴⁰ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 75, 83 ; en GASTINEL-COURAL 1998, p. 7.

¹⁴¹ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 85.

¹⁴² GASTINEL-COURAL 1998, p. 7.

¹⁴³ GASTINEL-COURAL 1998, p. 7. Hierbij dienden de verbindingen tussen de inslagen aan de onderkant van de kettingen te worden gemaakt. Deze techniek liet de wever wel toe zijn werk op de voet te volgen en het te vergelijken met het patroon. Het werd voornamelijk gebruikt voor kleinere tapisserieën, maar er werden ook meubelbekledingen in deze techniek geweven. Deze weeftechniek liet ook toe om op hetzelfde kettingstelsel het tapisserieweefsel te combineren met een poolweefsel. De combinatie van beide technieken voor meubelbekledingen was zeldzaam. Er wordt hier niet dieper op ingegaan. Hiervoor wordt verwezen naar COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, onder meer afbn. 51, 92, 166.

¹⁴⁴ Parijs, Arch. Nat., O3 1492, ACR, Man. Beauv., *Rapport sur l'Etat actuel de la Manufacture Royale de Beauvais*, gedateerd 26 juni 1830.

¹⁴⁵ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 90, voetnoot 12.

¹⁴⁶ Blijkbaar vervaagden de omtreklijnen door het herhaaldelijke contact met de weefspoelen. COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 75-76.

¹⁴⁷ Parijs, Arch. Nat., O3 1492, ACR, Man. Beauv., *Etat général des métiers existants dans les Ateliers, des Objets en fabrication et des ouvriers employés à la fabrication à l'époque de 10 septembre 1814*.

¹⁴⁸ Parijs, Arch. Nat., O3 1495, ACR, Man. Beauv., *Inventaire général des Métiers, débris d'anciens métiers, accessoires et ustensiles servant à la fabrication des tapisseries et tapis, et de quelques effets mobiliers existant dans les ateliers et magasins de la Manufacture Royale de Beauvais au 16 Septembre 1824*.

¹⁴⁹ Parijs, Arch. Nat., O3 1492, ACR, Man. Beauv., *Etat approximatif des sommes que les ouvriers, élèves et dévideurs de lad. Manufacture peuvent gagner pendant l'année 1830*.

er reeds 80 wevers en leerlingen.¹⁵⁰ Omstreeks 1830 werden in de manufactuur ook twee jacquardweefgetouwen binnengebracht. Dit getouw mechaniseerde een deel van het weefproces op een traditioneel trekgetouw.¹⁵¹ De toepassing van het jacquardmechanisme voor het weven van tapisserie was experimenteel. Het liet toe om tegelijkertijd bepaalde groepen van kettingen te heffen die bij het inbrengen van de scheut niet door deze scheut werden gebonden. De scheut of inslag bond de kettingen van de achtergrond. De ongebonden kettingen, waarin het motief werd geweven, werden met de traditionele tapisserietechniek, dus met manueel bediende weefspoelen, gebonden. In een bedrijfsnota van 23 april 1830 werd expliciet vermeld dat de jacquardgetouwen in Beauvais bij wijze van experiment zouden dienen voor het weven van de effen achtergronden. Ze hadden volgens deze nota drie voordelen. Het weefsel kreeg een gladde textuur, het productieproces werd versneld, en doordat de weefsels minder lang op de getouwen lagen, behielden ze hun frisheid en properheid.¹⁵² Het aantal tapisserieën dat een fond in jacquardweefsel kreeg, moet zeer beperkt zijn geweest. In de bedrijfsarchieven werden geen concrete productiecijfers teruggevonden.¹⁵³ Nieuw was ook de invoering van katoenen kettingen omstreeks 1830. Katoen werd in Aubusson reeds vanaf de jaren 1760 als grondstof voor tapisserieën gebruikt (cf. supra). Blijkens het rapport van 26 juni 1830 was er vooral een prijsvoordeel ten opzichte van wollen kettingen.¹⁵⁴ Een ander voordeel was de gladde structuur van de katoenen ketting waardoor de textuur van het tapisserieweefsel veel vlakker werd. Omstreeks 1845 werden er vanuit Engeland katoenen kettingen ingevoerd die, blijkens een nota van administrateur Grau de Saint-Vincent, niet of nauwelijks door insecten werden aangetast. Vanaf het midden van de negentiende eeuw zouden er in de manufactuur van Beauvais in de regel katoenen kettingen worden gebruikt.¹⁵⁵ Voor het verven van de grondstoffen was de manufactuur van Beauvais nog steeds afhankelijk van de Gobelins.¹⁵⁶

De productie en de patronen tijdens de Restauratie: classicisme

Het nieuwe regime bracht voor de manufactuur van Beauvais geen grote wijzigingen in de productie met zich mee. Tientallen tapisserieën werden vervaardigd voor de koninklijke residenties. Een overzicht van de productie uit deze periode is dan ook voornamelijk een chronologische opsomming van de ameublementen geweven voor de verschillende paleizen. Ook op het vlak van de patronen waren er nauwelijks stilistische veranderingen.

In de regeerperiode van Lodewijk XVIII werden meerdere Beauvais ameublementen afgewerkt en geweven ter aankleding van het paleis van de Tuilerieën. Het oudste betrof een set die oorspronkelijk was bedoeld voor het *Grand Salon* van de *Roi de Rome*, tijdens de Restauratie het appartement van *Monsieur Frère du Roi* (cf. supra). Het ameublement werd naar de *Mobilier de la Couronne* verzonden op 10 september 1814, en bestond uit twee *fauteuils de représentation*, zes stoelen, twee taboeretten, 24 *pliants* en een kamerscherm.¹⁵⁷ Dit was niet het enige ameublement naar patronen uit de Empireperiode dat pas tijdens de Restauratie zou dienen. In 1818 werd een ameublement besteld ter aankleding van het *Salon d'Attente* in de *Grands Appartements* van de

¹⁵⁰ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 83.

¹⁵¹ De trekjongens die voorheen de harnaskoorden bedienden, werden vervangen door een mechanisme waarbij de harnaskoorden voortaan via ponskaarten werden geheven. Zie hiervoor DIEHL, DE GRAAF & DE JONGHE 1991, p. 38. Niettegenstaande het jacquardgetouw in Frankrijk werd ontwikkeld bij het einde van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw zou het pas in de jaren 1820 een geleidelijke opmars kennen in de Franse textielnijverheid. SCHOESER & DEJARDIN 1991, p. 72.

¹⁵² Parijs, *Arch. Nat.*, O3 1492, ACR, *Man. Beauv.*, *Note sur les métiers à Jacquard*, en een tweede nota, gedateerd 23 april 1830.

¹⁵³ Een zeldzaam voorbeeld dat mogelijk in Beauvais werd geweven, bevindt zich vandaag in het Rijksmuseum te Amsterdam. Het is een haardscherf met centraal de voorstelling van een haan en een hen. Ze worden omgeven door een *alentours* met palmetten en sneeuwbalbloemen, die identiek is met de *alentours* op een meubelbekleding in het *Metropolitan Museum of Art*, New York, en een ameublement uit de voormalige collectie van mevrouw Burat, die eerder aan Beauvais werden toegeschreven (cf. supra). Voor het haardscherf, zie HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, cat.nr. 124, pp. 412-413.

¹⁵⁴ Parijs, *Arch. Nat.*, O3 1492, ACR, *Man. Beauv.*, *Rapport sur l'Etat actuel de la Manufacture Royale de Beauvais*, gedateerd 26 juni 1830.

¹⁵⁵ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 86.

¹⁵⁶ GASTINEL-COURAL 1998, pp. 7-8.

¹⁵⁷ Zie hiervoor GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 10, pp. 20-21. Zie ook bijlage XLIII, fiche 10.

Tuilerieën. Ook hiervoor werd deels gebruik gemaakt van bekledingen die reeds tijdens het Empire waren geweven, die verder werden aangevuld met nieuwe bekledingen naar de bestaande patronen en enkele nieuwe patronen (afb. 255).¹⁵⁸ Ook voor de patronen van het haardscherf en de stoelen voor de *Salle à manger du Roi* in de Tuilerieën uit 1817 werd er deels teruggegrepen naar bestaande patronen. Voor de ontwerpen inspireerde De la Hamayde de Saint-Ange zich op de patronen van Auguste G  n  relly uit 1808 met bloemenkransen en hoornen des overvloed, bestemd voor het *Premier Salon de l'Empereur* (cf. supra).¹⁵⁹

Tegelijkertijd met de bekledingen voor de *Salle    Manger du Roi*, werden op 25 december 1818 ook de bekledingen geleverd voor het *Salon Jaune dit des Nobles* in de *Grands Appartements* van de hertogin d'Angoulême, in de Tuilerieën. Het ameublement bestond uit twee *fauteuils de représentation*, 36 taboeretten en een haardscherf. De ontwerpen waren van Saint-Ange, de patronen van Laurent. Over het jaartal van ontstaan van het ontwerp bestaat geen zekerheid. De bekledingen van de prinses werden geweven tussen 1817 en 1818. Het betrof een tweede uitvoering. Op het ogenblik dat de bestelling voor het *Salon Jaune* werd geplaatst, lagen er reeds zittingen van de eerste uitvoering naar deze patronen op de getouwen zonder specifieke bestemming (afb. 256).¹⁶⁰

In 1817 werd Saint-Ange gevraagd een ameublement te ontwerpen, bestemd voor het *Salon Bleu du Roi dit le Salon de Famille* in de Tuilerieën. De set zou bestaan uit twee *fauteuils de représentation*, 50 *pliants* en twee panelen voor een haardscherf (afb. 257).¹⁶¹ Voor hetzelfde paleis schilderde Saint-Ange in het voorjaar van 1821 een ontwerp voor een ameublement bestemd voor het *Cabinet de Toilette du Roi* (afb. 258).¹⁶² Laurent leverde hiervoor de patronen. De bestelling voor deze set kwam er mede op vraag van baron de Ville d'Avray, intendant-generaal van de *Garde-Meuble*. In een rapport, gedateerd 9 maart 1821, wees de baron er op hoe de zijden meubelbekledingen in dit kabinet door het regelmatige gebruik erg aan slijtage onderhevig waren, en dikwijls dienden te worden vernieuwd. De zijden gordijnen bleken echter nog in prima staat. Hij stelde voor om in Beauvais een ameublement te laten weven *assorti et par les dessins et par le fonds de la couleur aux draperies qui existent actuellement dans le Cabinet du Roi, meuble qui aura l'avantage d'utiliser ces draperies et d'offrir une longue durée*. Dit ameublement had bovendien het dubbele voordeel *d'occuper les manufactures royales et de procurer l'emploi de produits dont la solidité, la richesse et la beauté surpassent tout ce que peuvent offrir les manufactures particulières*.¹⁶³

¹⁵⁸ Bij de opstelling van een inventaris van de voorraden van de manufactuur van Beauvais op 1 november 1814 bevonden zich onder het nummer 57 vijf *banquettes* en 24 taboeretten met boeketten en bloemenkransen op een kastanjebruine en violette achtergrond. Uiteindelijk zouden er zeven *banquettes* en twaalf taboeretten worden bijgeweven. Louis-Jacques de la Hamayde de Saint-Ange zou in 1818 de bijkomende patronen leveren voor een haardscherf, een kamerscherf en een *port  re*. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 15, pp. 27-29. Met uitzondering van de *port  res* en zes vleugels van de twaalf voor het kamerscherf, waren op 14 maart 1821 de overige tapisserieën reeds aan de *Mobilier de la Couronne* geleverd. Parijs, Arch. Nat., O3 1883, ACR, GM, *Manufacture Royale de Beauvais, Etat de dessus de meubles et tapisserie envoyés    l'Intendance du Garde Meuble de la Couronne, pour servir    l'ameublement du salon bleu dit d'attente au château des Tuileries*, gedateerd 14 maart 1821. De *port  res* en de resterende zes kamerscherfvleugels werden geleverd op 8 januari 1823. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 15, 29. Zie ook bijlage XLIII, fiche 15.

¹⁵⁹ Op 25 december 1818 werden de bekledingen voor dit vertrek naar Parijs verstuurd. De levering bestond uit 36 stoelbekledingen en twee bekledingen voor een haardscherf. Het *Premier Salon de l'Empereur* in de Tuilerieën werd de *Salle    Manger du Roi* tijdens de Restauratie. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 17, p. 30. Zie ook bijlage XLIII, fiche 16.

¹⁶⁰ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 19, pp. 32-33. Zie ook bijlage XLIII, fiche 17. Uit bijkomend archiefonderzoek blijkt dat bij de inventarisatie van de tapisserievoorraden in de magazijnen van de manufactuur op 16 september 1824, de bekledingen van de eerste uitvoering zich nog steeds in Beauvais bevonden. Ze werden genoteerd onder het nummer 111: 'Meuble dehors violet, fond jaune en soie, avec group  s et corbeille de fleurs au milieu (A), 1 canapé, 12 fauteuils, 6 chaises, 1 feuille de paravent'. Parijs, Arch. Nat., O3 1495, ACR, Man. Beauv., *Inventaire général des meubles et autres pièces en tapisserie existant dans les magasins de la manufacture et sur les métiers au 16 septembre 1824*. Bij de inventarisatie bevonden zich eveneens nog 12 taboeretten en 10 *banquettes*, van een derde uitvoering in de magazijnen, onder het nummer 112. Het nummer 120 van de inventaris was eveneens een ameublement geweven naar deze patronen, maar had enkel een gele fond. Deze vierde uitvoering bestond uit één zitbank, twaalf armstoelen, zes stoelen, zes vleugels voor een kamerscherf, en een bekleding voor een haardscherf. Gastinel-Coural vermeldde reeds de jaren waarin deze derde en vierde uitvoeringen werden geweven, respectievelijk 1820-1824, en 1819-1824. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 19, p. 34.

¹⁶¹ Zie hiervoor GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 21, p. 37. Zie ook bijlage XLIII, fiche 18.

¹⁶² Zie bijlage XLIII, fiche 19. In een fijne krans van bloemen bevinden zich in de patronen voor de stoelen en het haardscherf toiletbenodigdheden, zoals schalen en flacons. Boeketten vullen de bloemkransen in de armstoelen. De fond en *contresfond* zijn mauve en citroengeel. De *plate-bandes* zijn gevuld met gestileerde lauriersluitjes met in het midden een bloem.

¹⁶³ Parijs, Arch. Nat., O3 1883, ACR, GM, *Ministère de la Maison du Roi. Rapport*, gedateerd 9 maart 1821.

Einde 1821 kreeg de manufactuur van Beauvais de opdracht om een winterameublement te weven voor de troonzaal in de Tuilerieën. Het ontwerp van het ensemble werd gevraagd aan Jean-Démosthène Dugoure (1749-1825).¹⁶⁴ Deze kunstenaar leverde voor dit ameublement 71 ontwerpen voor drie *cantonniers*, twee deurvoorhangen, twee *fauteuils de représentation*, twee voetbankjes, 40 taboeretten, een haardscherm en een kamerscherm (afb. 259).¹⁶⁵ De voorstellingen bestaan uit militaire trofeeën, attributen van het koningschap, militaire ordetekens, de wapens van Frankrijk, Navarra en Franse steden, en attributen van de kunsten en wetenschappen. Alles is weergegeven tegen een karmozijnrode achtergrond. Laurent schilderde de patronen, Echard maakte de kalken. Met het weven ervan werd begonnen in 1823.¹⁶⁶

Behalve de ameublementen voor de koninklijke vertrekken in de Tuilerieën, die waren geweven naar recente patronen uit de Empire- of Restauratieperiode, bezorgde de manufactuur van Beauvais tijdens de regeerperiode van Lodewijk XVIII nog twee ameublementen voor de Tuilerieën, bestemd voor het appartement van de generaal-majors van de koninklijke wacht in dit paleis, en één ameublement voor het salon van de kapitein van de wacht. Deze meubelbekledingen werden geput uit de voorraden van de manufactuur, en waren nog gebaseerd op patronen die dateerden van tijdens het ancien régime. Voor het appartement van de generaal-majors werden de ameublementen met de nummers 4 en 7 gekozen uit de inventaris die in 1814 bij de machtswissel was aangelegd van de voorraden in de manufactuur van Beauvais. Het salon van de kapitein kreeg de set met het nummer 26. De meubelbekledingen met nummers 4 en 7 waren respectievelijk geweven naar *Les Convoies militaires* van Casanova, en naar patronen met landschappen.¹⁶⁷ Beide ameublementen werden naar de *Mobilier de la Couronne* verzonden op 22 juli 1817.¹⁶⁸ De set voor de kapitein was eveneens geweven naar *Les Convoies militaire* van Casanova, en werd verzonden op 28 april 1823.¹⁶⁹

Zeer incidenteel werden er ameublementen geleverd voor andere koninklijke verblijven. Zo kreeg de manufactuur tijdens het bewind van Lodewijk XVIII nog de opdracht voor het weven en leveren van één ameublement voor Compiègne, één voor Trianon, en twee ameublementen voor Fontainebleau (afb. 260).¹⁷⁰ En in mei 1821 werd een ameublement naar de *Garde-Meuble* verzonden

De bekledingen voor acht armstoelen, zestien stoelen en twee haardschermen werden geweven in 1821-1822. De levering aan de *Garde-Meuble* vond plaats op 15 juni 1822. Het ameublement telde in feite slechts vier armstoelen, acht stoelen en één haardscherm, maar het ameublement werd dubbel geweven, en dit omwille van de onstabiele gezondheid van de koning. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 23, p. 40-41.

¹⁶⁴ Dugoure was reeds tijdens het ancien régime in dienst als ontwerper voor de *Garde-Meuble de la Couronne*. Hij werkte er onder meer voor de graven de Provence en de Toulouse, de latere Lodewijk XVIII en Charles X. Hij ontwierp onder meer meubelen en zijdeweefsels, maar ook theaterdecors en -kostuums, en werkte samen met de architect Belanger. Na de Franse revolutie bleef hij als ontwerper actief, en tijdens de Restauratie nam hij zijn functie van *Dessinateur du Garde-Meuble de la Couronne* opnieuw op. DE MONTAIGLON 1877, pp. 367-371.

¹⁶⁵ Zie bijlage XLIII, fiche 20.

¹⁶⁶ Pas in 1829 was het ensemble voltooid. Het werd geleverd aan de *Mobilier de la Couronne* in 1830. Het zou nooit worden gebruikt. COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 81. Voor een grondige analyse van dit ameublement, zie GASTINEL-COURAL 1991.

¹⁶⁷ Parijs, Arch. Nat., O3 1492, ACR, Man. Beauv., *Manufacture Royale de Beauvais. Inventaire général de tous les meubles, tapisseries et pièces confectionnées existant dans les magasins de la manufacture à l'époque du 10 septembre 1814*.

¹⁶⁸ Het ameublement nummer 4 bestond uit twee zitbanken, één *tête-à-tête*, acht armstoelen, acht stoelen en twee bekledingen voor een haardscherm. Het ameublement nummer 7 telde twee zitbanken, twee *tête-à-têtes* en acht armstoelen. Met uitzondering van één zitbankbekleding waren de overige bekledingen van het ameublement nummer 4 reeds geweven in 1814. Het ameublement nummer 7 was voltooid in 1814. Parijs, Arch. Nat., O3 1495, ACR, Man. Beauv., *Facture des Meubles en tapisserie livrés au Garde-Meuble de la Couronne le 22 juillet 1817 pour l'appartement de MM les Majors Generaux de la Garde Royale aux Tuileries*; en IDEM, O3 1492, ACR, Man. Beauv., *Inventaire général de tous les meubles, tapisseries et pièces confectionnées existant dans les magasins de la manufacture à l'époque du 10 septembre 1814*.

¹⁶⁹ Het ameublement nummer 26 bestond uit één zitbank, twaalf armstoelen, acht stoelen en twee bekledingen voor een haardscherm. Het werd bijna volledig geweven na 1814. Bij de opstelling van de inventaris bij het begin van november 1814 waren er slechts 8 ruggen en 6 zittingen van dit nummer voltooid. Parijs, Arch. Nat., O3 1497, ACR, Man. Beauv., *Compte sommaire des tapisseries existant en magasin et sur les métiers au 1^{er} Janvier 1823, de celles entrées et sorties pendant l'année, et de celles restant en magasin et en train sur les métiers au 1^{er} Janvier 1824*, en IDEM, O3 1492, ACR, Man. Beauv., *Inventaire général de tous les meubles, tapisseries et pièces confectionnées existant dans les magasins de la manufacture à l'époque du 10 septembre 1814*.

¹⁷⁰ Voor het kasteel van Compiègne werden tussen 1821 en 1824 24 taboeretten en 22 banken geweven voor de *Galerie de Bal*. Het ontwerp werd gemaakt door Jean-Démosthène Dugoure. De patronen werden geschilderd door Laurent. Uiteindelijk zouden enkel de *banquettes* voor de balzaal worden gemonteerd in 1832. Zie hiervoor GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 31, p. 52. Zie ook bijlage XLIII, fiche 21. Het ameublement voor Trianon was bestemd voor het Kabinet van de

ter aankleding van de salons in de jachtpaviljoenen van de *Faisanderie* en van *Noailles*, beide gelegen in het koninklijke jachtdomein van Saint-Germain-en-Laye bij Parijs. De set telde acht *banquettes*, 24 taboeretten, vier *fauteuils de représentation* en twaalf stoelen. De voorstelling bestond uit een medaillon met hierin bliksemschichten, omkaderd door ornamenten op gele fond en karmozijnrode *contrefond*. Het waren de patronen van Auguste Gényrelly uit 1808 die hiervoor werden gebruikt. De basis voor de set werd gevormd door het nummer 65 van de inventaris uit 1814, die op dat ogenblik slechts uit twee *banquettes* en vier taboeretten bestond.¹⁷¹

In hetzelfde jaar werden nog twee ameublementen aan de *Garde-Meuble de la Couronne* opgestuurd met als respectievelijke bestemming de appartementen van de gouverneur van de pages in het paleis van Versailles, en de generaal Partonneaux in de *Ecole militaire* te Parijs. Het eerste werd geweven naar lofwerkpatronen, het tweede naar patronen met boeketten in een boord van lilas, wellicht naar Feuglet.¹⁷² Beide ameublementen werden dus geweven naar patronen die teruggingen op achttiende-eeuwse ontwerpen.

In 1822 werden vanuit Beauvais twee ameublementen naar Parijs verstuurd ter aankleding van het *hôtel* van de Ministerie van de Marine. De bekledingen waren eveneens geweven naar oudere patronen en dateerden deels nog van vóór de Restauratie.¹⁷³ Een jaar later werden nogmaals twee ameublementen naar oudere patronen naar de *Garde-Meuble* verzonden ter aankleding van de appartementen van de gouverneur van het kasteel van Fontainebleau.¹⁷⁴ Het gebruik om tapisserie

Koning. In 1813 reeds leverde Saint-Ange het ontwerp voor de deurvoorhangen die oorspronkelijk zouden geweven worden in de Gobelins voor het toenmalige Kabinet van de Keizer (cf. supra). Uiteindelijk werd de weefopdracht gegeven aan Beauvais, die de laatste *portière* voltooide in november 1823. In 1824 werd beslist om ook nieuwe meubelbekledingen te laten weven op basis van nieuwe ontwerpen van Saint-Ange. De patronen werden geschilderd door Laurent, de kalken werden door Echard gemaakt. In oktober 1824 werd met het weven gestart. In juli 1826 was het ameublement voltooid. Het zou echter nooit worden gebruikt. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 22, pp. 38-40. Zie ook bijlage XLIII, fiche 22. Voor het kasteel van Fontainebleau werd er reeds in 1820 aan Saint-Ange gevraagd een ontwerp te maken voor een ameublement bestemd voor de *Galerie de Diane*. Het ensemble zou bestaan uit twee *fauteuils de représentation*, twaalf *pliants*, twintig taboeretten en zestien *banquettes*. Het ontwerp is verwant met dat voor het Kabinet in Trianon. Zo hebben de zittingen bijvoorbeeld centraal ook rozetten in bloemenkransen. Laurent leverde opnieuw de patronen. Het weven er van begon in mei 1821. De set was afgewerkt in juni 1825, waarop ze op 20 juli 1825 naar de *Garde-Meuble* werd verstuurd. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 20, pp. 35-36. Zie ook bijlage XLIII, fiche 23. Het tweede ameublement voor Fontainebleau werd besteld in 1822, en was bestemd voor het salon van Monsieur. Het telde één zitbank, achttien armstoelen, twaalf *pliants*, een kamerscherm en een haardscherm. Opnieuw leverde Saint-Ange het ontwerp. Militaire attributen zoals helmen, schilden en zwaarden overheersen de patronen, maar worden verzacht door lofwerk, bloemenkransen en guirlandes. De patronen waren van Dubois. Het ameublement werd op het getouw gelegd in september 1822 en was klaar op 17 november 1824. Op 25 november werd het naar de *Garde-Meuble* verstuurd. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 24, pp. 41-42. Zie ook bijlage XLIII, fiche 24.

¹⁷¹ Parijs, Arch. Nat., O3 1496, ACR, Man. Beauv., *Compte sommaire des Tapisseries existant en magasin et sur les métiers au 1^{er} Janvier 1821, de celles entrées et sorties pendant l'année, et de celles restant en magasin et en train sur les métiers au 1^{er} Janvier 1822*, en IDEM, O3 1492, ACR, Man. Beauv., *Inventaire général de tous les meubles, tapisseries et pièces confectionnées existant dans les magasins de la manufacture à l'époque du 10 septembre 1814*.

¹⁷² Het eerste ameublement bestond uit twee zitbanken, één *tête-à-tête*, twaalf armstoelen en veertien stoelen. Het had het inventarisnummer 41bis. In 1814 waren één zitbank, de *tête-à-tête*, zes armstoelruggen, vijf armstoelzittingen en twaalf stoelruggen voltooid. Het tweede ameublement telde één zitbank, één *tête-à-tête*, zes armstoelen en twaalf stoelen, en droeg het nummer 48. In 1814 waren hiervan de zitbank, de *tête-à-tête*, zes armstoelruggen, vijf armstoelzittingen, zes stoelruggen en negen stoelzittingen voltooid. Parijs, Arch. Nat., O3 1496, ACR, Man. Beauv., *Compte sommaire des Tapisseries existant en magasin et sur les métiers au 1^{er} Janvier 1821, de celles entrées et sorties pendant l'année, et de celles restant en magasin et en train sur les métiers au 1^{er} Janvier 1822*; en IDEM O3 1492, ACR, Man. Beauv., *Inventaire général de tous les meubles, tapisseries et pièces confectionnées existant dans les magasins de la manufacture à l'époque du 10 septembre 1814*.

¹⁷³ Het eerste ameublement telde één zitbank, dertien armstoelen, acht stoelen en vijf *voyeuses*, en was in de bedrijfsinventaris uit 1814 terug te vinden onder het nummer 39. Het patroon bestond uit ornamenten en bloemen in een boord van laurier op een witte fond en grijze *contrefond*. In september 1814 waren behalve de zitbank en de dertien armstoelen, ook reeds zeven stoelen geweven. Het tweede ameublement telde één zitbank, twaalf armstoelen, twaalf stoelen en drie taboeretten, en kreeg in de inventaris het nummer 47. Het werd geweven naar de lofwerkpatronen met bloemen, en had een witte fond en groene *contrefond*. In 1814 was de zitbank voltooid, evenals elf armstoelruggen, zeven armstoelzittingen, twaalf stoelruggen, negen stoelzittingen en de drie taboeretten. Parijs, Arch. Nat., O3 1497, ACR, Man. Beauv., *Compte sommaire des tapisseries existant en magasin et sur les métiers au 1^{er} janvier 1822, de celles entrées et sorties pendant l'année, et de celles restant en magasin et en train sur les métiers au 1^{er} janvier 1823*; en IDEM, O3 1492, ACR, Man. Beauv., *Inventaire général de tous les meubles, tapisseries et pièces confectionnées existant dans les magasins de la manufacture à l'époque du 10 septembre 1814*.

¹⁷⁴ Het betrof de ameublementen nummer 35 en 47bis uit de bedrijfsinventaris. Beide werden geweven naar lofwerkpatronen met bloemen. Nummer 35 telde één zitbank, tien armstoelen en twaalf stoelen. Nummer 47bis bestond

ameublementen naar nieuwe ontwerpen uitsluitend in koninklijke vertrekken aan te wenden bleef dus ook tijdens de Restauratie gehandhaafd. Hetzelfde gold trouwens voor de ameublementen die door de koning als geschenk werden gegeven. Tussen 1814 en 1824 gaf Lodewijk XVIII zes ameublementen cadeau. Het oudste geschenk dateerde van 11 februari 1822, en werd gegeven aan de stedelijke overheid van Beauvais.¹⁷⁵

Er werden niet alleen meubelbekledingen met een specifieke bestemming geweven en naar de *Garde-Meuble* in Parijs gestuurd. Tussen 1814 en 1824 maakte Louis-Jacques de la Hamaye de Saint-Ange drie ontwerpen voor meubelbekledingen zonder specifieke bestemming.¹⁷⁶ De tapisserieën dienden in de eerste plaats om de wevers aan het werk te houden, maar vormden ook een fonds waaruit om verschillende redenen kon worden geput. In een brief, gedateerd 6 oktober 1821, gericht aan minister De Lauriston van het *Maison du Roi*, verwoordde administrateur Guillaumot het als volgt: *lorsque la Manufacture eut commencé à reprendre ses travaux d'une manière plus active, les ouvrages commandés n'étant pas encore suffisants pour entretenir les ouvriers, il a bien fallu continuer à faire qui fussent sans destination, et compléter ceux précédemment commencés. Telles sont Monseigneur, les causes de la grande quantité de meubles complets existant dans les magasins.*¹⁷⁷ Op 5 december 1814 werden elf ameublementen zonder bestemming uit de voorraden van de manufactuur gelicht en naar de *Garde-Meuble* in Parijs overgebracht. Het was de omvangrijkste levering van meubeltapisserieën zonder bestemming tijdens de regeerperiode van Lodewijk XVIII.¹⁷⁸

uit één zitbank en acht armstoelen. Parijs, Arch. Nat., O3 1497, ACR, Man. Beauv., *Compte sommaire des tapisseries existant en magasin et sur les métiers au 1^{er} janvier 1823, de celles entrées et sorties pendant l'année, et de celles restant en magasin et en train sur les métiers au 1^{er} janvier 1824.*

¹⁷⁵ Het ameublement voor het stadsbestuur van Beauvais bestond uit één zitbank, twee *tête-à-têtes*, twaalf armstoelen, twintig stoelen en een haardscherf, en werd geweven naar lofwerkpatronen met bloemen op een witte achtergrond en paarse *contrefond* in wol. Een deel van de bekledingen was reeds geweven tijdens het vorige bewind, en was in de tapisserieëninventaris uit 1814 terug te vinden onder het nummer 36. Het tweede geschenk dateerde eveneens van 1822, en werd gegeven aan de prefectuur van de Oise. De set telde één zitbank, één *tête-à-tête*, twaalf armstoelen en twaalf stoelen en een haardscherf, en werd geweven naar lofwerkpatronen met witte fond en groene *contrefond* in zijde, met een boord van cameeën. Dit ameublement dateerde volledig van tijdens het vorige bewind, en werd in de inventaris uit 1814 opgenomen onder het nummer 2. Parijs, Arch. Nat., O3 1497, ACR, Man. Beauv., *Compte sommaire des tapisseries existant en magasin et sur les métiers au 1^{er} janvier 1822, de celles entrées et sorties pendant l'année, et de celles restant en magasin et en train sur les métiers au 1^{er} janvier 1823.* In 1823 schonk de koning vier ameublementen: één aan het bisdom van Beauvais, één aan de kerkfabriek van St. Etienne, de parochie van de manufactuur, en twee aan de secretarissen van het kabinet van de koning, de heren Héron de Villefosse en Prévost. De geschenken ameublementen aan de secretarissen waren de nummers 33 en 41 uit de inventaris van 1814, en dateerden voor een deel van tijdens het vorige bewind. Het ameublement nummer 33 had voorstellingen van rozen en bloemenguirlandes op een witte fond en blauwe *contrefond*, en telde één zitbank, twaalf armstoelen en drie *voyeuses*. Het ameublement nummer 41 was geweven naar lofwerkpatronen met bloemen, op witte fond en bruine *contrefond*, en telde één zitbank, één *tête-à-tête*, zes armstoelen en twaalf stoelen. De set voor het bisdom werd geleverd op 16 september 1823, en bestond uit één zitbank, twee bergères, twaalf armstoelen en twee bekledingen voor een haardscherf met fabelvoorstellingen. Net als de vorige dateerde ook deze set voor een deel van vóór de Restauratie. Het ameublement stond in de inventaris genoteerd onder het nummer 8bis. Het geschenk voor de kerkfabriek tenslotte werd samengesteld uit een aantal bekledingen met verschillende patronen die ressorteerden onder verschillende nummers in de bedrijfsinventaris. Er werden twee *banquettes* genomen, nummer 34, één zitbankzitting, nummer 73 en één armstoel, nummer 78. Alle dateerden van vóór de Restauratie. Parijs, Arch. Nat., O3 1497, ACR, Man. Beauv., *Compte sommaire des tapisseries existant en magasin et sur les métiers au 1^{er} janvier 1823, de celles entrées et sorties pendant l'année, et de celles restant en magasin et en train sur les métiers au 1^{er} janvier 1824.*

¹⁷⁶ Bij het begin van de Restauratieperiode maakte Saint-Ange een ontwerp voor *banquettes* en *pliants* met lelies in een bloemenkrans omgeven door lofwerk. Het tweede, niet-gedateerde ontwerp, ontstond omstreeks 1817 en heeft voorstellingen met rozetten van lelies en een achtergrond bezaait met goudkleurige Franse lelies. Het was bestemd voor *banquettes* en taboeretten. Omstreeks 1818 werd beslist om dit ontwerp te gebruiken voor meubelbekledingen die zouden dienen voor publieke ceremonies buiten de Tuilerieën. Bij het begin van 1824 werd er uiteindelijk geopteerd om dit ontwerp voortaan te gebruiken voor meubelbekledingen in de *Grande Galerie* van het *Musée du Louvre*. Het derde ontwerp, diende in 1817 voor het ameublement, bestemd voor de hertogin d'Angoulême, maar was aanvankelijk gemaakt zonder bestemming (cf. supra). Zie hiervoor GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 14, p. 26; cat.nr. 18, pp. 31-32; cat.nr. 19, pp. 32-33.

¹⁷⁷ Parijs, Arch. Nat., O3 1496, ACR, Man. Beauv., brief van Guillaumot aan De Lauriston, gedateerd 6 oktober 1821.

¹⁷⁸ Het waren de nummers 3, 4, 7, 8, 11, 29, 54, 58, 63 en 68 uit de bedrijfsinventaris van 1814, aangevuld met het nummer 34bis, geweven tussen de opstelling van de inventaris en de verzending in december 1814. Niet alle bekledingen die onder het nummer in de inventaris ressorteerden, werden naar de *Garde-Meuble* verstuurd. Het nummer 8 bestond volgens de inventaris uit één zitbank, twee *tête-à-têtes*, twee bergères, dertien armstoelruggen en vijftien armstoelzittingen, en twaalf stoelen. Naar de *Garde-Meuble* werden één zitbank, twee *tête-à-têtes*, twaalf armstoelen, twaalf stoelen en een haardscherf

Een tabel met de productiecijfers van de jaren 1814 tot 1819 geeft een overzicht van de geweven meubelbekledingen en de aard ervan. Tussen 1814 en 1817 was er een jaarlijkse gemiddelde productie van 167,56 m² tapisserie. In 1818 was er een opvallende daling tot 118,20 m². In 1819 steeg ze echter terug tot 149,64 m².¹⁷⁹

De opvallendste wijziging tijdens het bewind van Charles X met dat van zijn voorganger waren de grote hoeveelheden meubeltapisserieën zonder specifieke bestemming die naar de *Garde-Meuble* in Parijs werden overgebracht. In 1826 werden er bijvoorbeeld vijftien zulke ameublementen verzonden, in 1829 veertien.¹⁸⁰ Ook werden voor het eerst sinds het Empire opnieuw ameublementen verstuurd voor het kasteel in Saint-Cloud. Louis-Jacques de la Hamayde de Saint-Ange maakte in 1826 de ontwerpen voor het eerste en tweede salon in de kleine appartementen van de koning aldaar. De eerste set telde één zitbank, acht armstoelen en vier stoelen, het tweede ameublement bestond uit één zitbank, twee *causeuses*, acht armstoelen, vier stoelen en een haardscherm.¹⁸¹

De Tuilerieën bleven echter ook bij Charles X de voornaamste residentie, en ook hiervoor werden er nog steeds meubeltapisserieën geweven. In mei 1824 werden twee nieuwe ameublementen voor de Tuilerieën besteld, respectievelijk voor de *Salle du Conseil* en de *Salle des Ambassadeurs*. Het ontwerp voor het eerste ameublement werd gegeven aan Saint-Ange, dit voor het tweede aan Dugoure. Het ameublement voor de *Salle du Conseil* zou bestaan uit zes deurvoorhangen, twee *fauteuils de représentation*, twee voetbankjes, 24 *pliants* en een kamerscherm. Saint-Ange maakte de ontwerpen pas in 1826 en 1827.¹⁸² Jean-Démosthène Dugoure voltooide zijn ontwerpen voor één zitbank, twaalf armstoelen, veertien stoelen en een haardscherm in oktober 1824 (afb. 261).¹⁸³

verstuurd. Dit haardscherm werd geweven tussen 1 november en 5 december 1814. Een deel van de armstoelbekledingen bleef in Beauvais. De samenstelling van de overige ameublementen stemde overeen met de inventaris. Parijs, Arch. Nat., O3 1494, ACR, Man. Beauv., *Etat des Meubles en Tapisserie de la Manufacture Royale de Beauvais envoyés au Garde Meuble de la Couronne, conformément aux ordres de S. Ex. Monseigneur le Ministre de la Maison du Roy, en date du 5 décembre 1814*; en IDEM, O3 1492, ACR, Man. Beauv., *Inventaire général de tous les meubles, tapisseries et pièces confectionnées existant dans les magasins de la manufacture à l'époque du 10 septembre 1814*.

¹⁷⁹ Parijs, Arch. Nat., O3 1492, ACR, Man. Beauv., *Etat sommaire des ouvrages en tapisserie fabriqués pendant les années 1814, 1815, 1816, 1817, 1818 et 1819*. Zie bijlage XXXVI.

¹⁸⁰ Parijs, Arch. Nat., O3 1499, ACR, Man. Beauv., *Facture de quatre meubles complets en tapisserie livrée à la Direction générale du Mobilier de la Couronne pour le Service de la Maison du Roi, 10 juillet 1826*; IDEM, O3 1499, ACR, Man. Beauv., *Facture de onze meubles en tapisserie livrés à la Direction générale du mobilier de la Couronne, pour le service de la Maison du Roi, 26 juillet 1826*; IDEM, O3 1500, ACR, Man. Beauv., *Facture détaillée de meubles en tapisserie, sans destination, qui peuvent dès à présent être livrés à l'Intendance du mobilier de la Couronne, 30 avril 1829*; IDEM, O3 1495, ACR, Man. Beauv., *Inventaire général des meubles et autres pièces en tapisserie existant dans les magasins de la Manufacture et sur les métiers au 16 septembre 1824*.

¹⁸¹ Centraal in het ontwerp voor het eerste salon bevindt zich een ruit van laurierbladeren gevuld met een bloemen, omgeven door volumineus lofwerk en lauriertwijgen, op kameelkleurige fond en karmozijnrode *contrefond*. De patronen werden geschilderd door Laurent, Echard maakte de kalken. De bekledingen werden geweven tussen 1826 en 1829. De levering van het ameublement, uitgezonderd de stoelen, vond plaats op 28 maart 1828. De stoelen werden verzonden op 28 juli 1829. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 26, pp. 45-47. Zie bijlage XLIII, fiche 25. Het ontwerp voor het tweede salon toont centraal een bloemenkrans gevuld met een boekje op de rug en een rozet op de zitting, op een strogele fond en bruine *contrefond*. Een deel van de patronen was van de hand van Laurent, een ander deel werd geschilderd door Hippolyte Adam. Naargelang de aard van het meubel werden er andere motieven toegevoegd. De krans op de zitbankkrug wordt langs weerszijde geflankeerd door een hoorn des overvloed gevuld met bloemen, en volumineus lofwerk. Die op de zitting wordt uitsluitend omgeven door lofwerk. In de rug van de *causeuses* wordt de krans enkel geflankeerd door een hoorn des overvloed. Bij de armstoelen wordt de krans omgeven door bloeiende twijgen en lofwerk. De bekledingen werden geweven tussen 1827 en juli 1829. Pas op 29 september 1832 werd het ameublement aan de *Mobilier de la Couronne* toegestuurd. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 27, pp. 47-48. Zie bijlage XLIII, fiche 26.

¹⁸² Het is een streng ontwerp met militaire trofeeën, en attributen die kunsten en wetenschappen uitbeelden. Rozetten vullen de zittingen van de armstoelen en de *pliants*. Op de armstoelrug bevindt zich centraal een koningskroon boven een dubbele C. Strakke guirlandes van bloemen en fruit omkaderen de centrale motieven. De patronen werden vanaf 1826 geschilderd door Laurent, Echard maakte de kalken. Het weven gebeurde tussen 1826 en 1829. De eerste tapisserieën werden reeds in augustus 1826 in de magazijnen van Beauvais opgeslagen, de laatste in september 1829, maar dit met uitzondering van de deurvoorhangen. Pas op 2 januari 1833 zouden de meubelbekledingen naar de *Mobilier de la Couronne* worden verstuurd. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 25, pp. 43-45. Zie ook bijlage XLIII, fiche 27.

¹⁸³ Ze tonen vruchtengroepen op de zitting en boeketten op de ruggen, gevat in achthoeken, met in de hoeken Franse lelies, op een witte fond en een groene *contrefond*. Voor dit ameublement schilderde Laurent opnieuw de patronen, Echard maakte nog steeds de kalken. De bekledingen werden geweven tussen 1825 en 1826, de levering aan de *Mobilier de la Couronne* vond plaats op 10 januari 1827. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 33, p. 59. Zie bijlage XLIII, fiche 28. De meubelbekledingen werden uiteindelijk niet in de Tuilerieën, maar in het kasteel van Saint-Cloud gebruikt, namelijk in het *Salon des Aides de camp* en het *Salon van Venus*. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 33, p. 59. Tijdens de Derde Republiek

Begin 1828 kreeg Saint-Ange de opdracht voor het ontwerp van een nieuw ameublement voor de *Salle à Manger* in de Tuilerieën, omdat de bestaande meubeltapisserieën stilaan sporen van slijtage begonnen te tonen. De set zou bestaan uit 36 stoelen en twee bekledingen voor een haardscherm.¹⁸⁴

In januari 1829 werd aan de architecten Jacques-Ignace Hittorff (1792-1867) en Jean-François-Joseph Lecoq (1783-1858) gevraagd om een ameublement te ontwerpen voor het *Salon de la Paix* in de Tuilerieën om het bestaande ameublement in Gobelins tapisserie te vervangen. Wellicht leidden problemen omtrent de betaling ertoe dat beide architecten zich aan de bestelling onttrokken. Hierop werd Claude-Aimé Chenavard (1798-1838) verzocht het ontwerp te maken. Deze kunstenaar schilderde ook zelf de patronen. De set zou bestaan uit twee armstoelen, twee voetbankjes, 56 *pliants*, een kamerscherm en een haardscherm, en was, na een onderbreking in 1830, toch afgewerkt in maart 1833 (afb. 262).¹⁸⁵

Het *grand salon* van het *hôtel* van de *Intendance générale de la Maison du Roi* te Parijs tenslotte, kreeg eveneens een ameublement in Beauvais tapisserie. In 1829 maakte Saint-Ange een ontwerp voor een set die zou bestaan uit twee zitbanken, twee bergères, twaalf armstoelen, twaalf stoelen, vier *pliants*, twee voetbankjes en een haardscherm.¹⁸⁶

Tijdens het koningschap van Charles X werden er tevens enkele ameublementen cadeau gegeven. De prefectuur van de Marne kreeg in januari 1825 een set, bestaande uit één zitbank, twee *tête-à-têtes*, twaalf armstoelen en zes stoelen, met voorstellingen van boeketten omkaderd door lofwerk op een wollen gele fond en bruine *contrefond*.¹⁸⁷ In november volgde een geschenk aan maarschalk De Lauriston. Het betrof het ameublement nummer 4 uit de inventaris van 1824, en bestond uit één zitbank, twee *tête-à-têtes*, twaalf armstoelen, zes stoelen en een haardscherm met voorstellingen naar laattachtende-eeuwse patronen van cameeën omringd door lofwerk en bloemen, bekroond door draperieën, op een wollen witte achtergrond en groene *contrefond*.¹⁸⁸ Een omvangrijk geschenk dat drie volledige ameublementen telde, werd in december vanuit Beauvais naar Parijs gezonden, om te worden gegeven aan de Britse koning. Het betrof één ameublement met fabels, één met landschappen naar Casanova, en één met cameeën, lofwerk, bloemen en draperieën.¹⁸⁹ Tenslotte

werden de meubelen geplaatst in het *Salon van Cleopatra* in het Elysée. Er werd een tweede uitvoering geweven naar dezelfde patronen, maar op een bruinrode fond, bestaande uit één zitbank, twaalf armstoelen, twaalf stoelen en twee bekledingen voor een haardscherm. Deze editie werd op 25 maart 1830 aan de *Mobilier de la Couronne* geleverd. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 33, p. 59. Een zitbank, vier armstoelen en zes stoelen van de tweede editie bevinden zich vandaag in het koninklijk paleis te Brussel. Ze werden naar Brussel gezonden ter vervanging van een ameublement dat de Belgische koningin Louise-Marie in 1844 bij de manufactuur van Beauvais had besteld (cf. infra).

¹⁸⁴ In het midden van de stoelrug bevindt zich een korf gevuld met fruit en bloemen, omkaderd door een fijne lijst en bloemenslinger. Op de zitting is er een rozet in een bloemenkrans. Het haardscherm toont aan de ene kant een zelfde bloemen- en fruitkorf, aan de andere kant een bloemenkrans. Adam schilderde de patronen, Echard vervaardigde de kalken. Het ameublement werd op 18 januari 1830 aan de *Mobilier de la Couronne* geleverd, maar zou niet in de eetzaal van de Tuilerieën gebruikt worden. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 28, p. 48. Zie ook bijlage XLIII, fiche 29.

¹⁸⁵ De tapisserieën werden aan de *Mobilier de la Couronne* bezorgd op 8 juni 1833. Ze werden echter voor andere doeleinden gebruikt. Zie hiervoor GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 36, pp. 61-62. Zie ook bijlage XLIII, fiche 30.

¹⁸⁶ Het compositieschema bestaat opnieuw uit een boeket in een krans op de rug, en een rozet op de zitting, aangevuld met bijkomende motieven zoals bloeiende wingerdanken, op een grijze fond. De patronen werden ditmaal gemaakt door Devertu, de kalken zoals immer door Echard. De bekledingen werden geweven tussen juni 1829 en februari 1832. De toezending van het ameublement aan de *Mobilier de la Couronne* gebeurde in september 1832. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 29, pp. 50-51. Zie bijlage XLIII, fiche 31.

¹⁸⁷ Het ameublement droeg het nummer 55 in de inventaris uit 1824. Parijs, Arch. Nat., O3 1498, ACR, Man. Beauv., *Compte sommaire des tapisseries existant en magasin et sur les métiers au 1^{er} Janvier 1855, de celles entrées et sorties pendant l'année, et de celles restant en magasin et en train sur les métiers au 1^{er} Janvier 1826*; en IDEM, O3 1495, ACR, Man. Beauv., *Inventaire général des meubles et autres pièces en tapisserie existant des les magasins de la Manufacture et sur les métiers au 16 septembre 1824*.

¹⁸⁸ Parijs, Arch. Nat., O3 1498, ACR, Man. Beauv., *Compte sommaire des tapisseries existant en magasin et sur les métiers au 1^{er} Janvier 1855, de celles entrées et sorties pendant l'année, et de celles restant en magasin et en train sur les métiers au 1^{er} Janvier 1826*; en IDEM, O3 1495, ACR, Man. Beauv., *Inventaire général des meubles et autres pièces en tapisserie existant des les magasins de la Manufacture et sur les métiers au 16 septembre 1824*.

¹⁸⁹ Het eerste ameublement bestond uit één zitbank, twee *tête-à-têtes*, zes armstoelen, twee *cabriolets* en zes stoelen. De fabelvoorstellingen werden omkaderd door boorden van laurier, de achtergrond was in groene zijde. Het ameublement dateerde volledig uit de periode vóór de Restauratie. Het tweede ameublement telde één zitbank, één *tête-à-tête*, acht armstoelen en een haardscherm. Het had een witte fond en groene *contrefond* met roze *plate-bandes* met vlinders. Het

werd in 1825 nog een ameublement cadeau gedaan aan het pensionaat in Versailles dat de bescherming genoot van de Dauphine. Dit geschenk bestond uit één zitbank, vier tête-à-têtes, zes armstoelen, zes stoelen en een voetbankje, met voorstellingen van cameeën omkaderd door rozen of een vergulde sierlijst.¹⁹⁰ Geen enkel geschenk bevatte meubelbekledingen naar nieuwe patronen, alle dateerden volledig of deels uit de periode vóór de Restauratie.

Uitzonderlijk werd nog een meubelbekleding verkocht aan een particulier. In 1818 kocht mevrouw Beaumont de Navril bijvoorbeeld een haardscherm.¹⁹¹ Een *banquette* werd in 1820 aangeschaft door mevrouw Hemet.¹⁹²

De productie tijdens de Restauratie werd gekenmerkt door een diversiteit in de patronen. Er werden nog steeds bekledingen geweven naar laattachtende-eeuwse patronen of patronen uit de Empiretijd. Doorgaans betrof het aanvullingen van onvoltooide ameublementen, begonnen tussen 1795 en 1814. Nu en dan dienden sommige patronen of reeds voltooide bekledingen te worden aangepast. Keizerlijke emblemen zoals een bij of de letter N werden vervangen door rozetten of Franse lelies. Dit gebeurde in het atelier de *rentrature*, door middel van borduursteken die het tapisserieweefsel imiteerden. Hiernaast ontstonden nieuwe patronen. Stilistisch sloten die nog sterk aan bij de Empirepatronen. Bloemenkransen, guirlandes, volumineus lofwerk, hoornen des overvloed en militaire attributen vormden de voornaamste motieven. Toch waren er enkele verschillen. Middeleeuwse harnassen kwamen in de plaats van het antieke wapentuig. De geringe evolutie in de patronen hield onder meer verband met de keuze van Louis-Jacques de la Hamaye de Saint-Ange als voornaamste ontwerper, en het feit dat vanuit de hoek van de voogdijoverheid weinig initiatief werd ondernomen voor stilistische verandering. Saint-Ange drukte gedurende meer dan 25 jaar zijn stempel op de Beauvais productie. Eerst met het aantreden van Claude-Aimé Chenavard kondigde zich een nieuwe periode aan. Tijdens de Julimonarchie zouden enkele exuberante patronen ontstaan. Inhoudelijke verwijzingen naar het literaire discours die in Beauvais reeds in de tweede helft van de achttiende eeuw zeldzaam waren, verdwenen volledig tijdens de Restauratie.

De productie en de patronen tijdens de Julimonarchie: historisme

Louis-Philippe toonde een bijzondere interesse voor meubeltapisserieën, en voor de productie van Beauvais in het bijzonder. Hij bezocht meermaals de manufactuur en mengde zich persoonlijk in de keuze van de patronen die aan hem ter goedkeuring werden voorgelegd.¹⁹³ Tijdens zijn regeerperiode werden er ameublementen geweven voor de officiële residenties van de Tuilerieën, Saint-Cloud, Compiègne, en voor het privé-kasteel van de koninklijke familie in Eu.

In november 1832 werd gestart met het weven van een ameublement voor het salon van de hertog d'Orléans, de *Prince Royal*, in het kasteel van de Tuilerieën. Het ameublement zou bestaan uit twee zitbanken, 24 armstoelen, 36 stoelen, twee voetbankjes, een haardscherm en een kamerscherm.¹⁹⁴ De ontwerpen waren van Claude-Aimé Chenavard en dateerden reeds van 1829. Oorspronkelijk was het ameublement bedoeld voor het salon van de hertogin de Berry, maar de revolutie van 1830 verhinderde de uitvoering. In de zomer van 1832 werd dan besloten om het

derde ensemble bestond uit één zitbank, één tête-à-tête, twee bergères, twaalf armstoelen en een haardscherm. Het had een wollen witte fond en bruine *contrefond*. Bij deze drie ameublementen werden nog twee tapisserieën gevoegd naar schilderijen van Jean-Baptiste Monnoyer. Parijs, Arch. Nat., O3 1498, ACR, Man. Beauv., *Compte sommaire des tapisseries existant en magasin et sur les métiers au 1^{er} Janvier 1855, de celles entrées et sorties pendant l'année, et de celles restant en magasin et en train sur les métiers au 1^{er} Janvier 1826*; en IDEM, O3 1495, ACR, Man. Beauv., *Inventaire général des meubles et autres pièces en tapisserie existant des les magasins de la Manufacture et sur les métiers au 16 septembre 1824*.

¹⁹⁰ Parijs, Arch. Nat., O3 1498, ACR, Man. Beauv., *Compte sommaire des tapisseries existant en magasin et sur les métiers au 1^{er} Janvier 1855, de celles entrées et sorties pendant l'année, et de celles restant en magasin et en train sur les métiers au 1^{er} Janvier 1826*; en IDEM, O3 1495, ACR, Man. Beauv., *Inventaire général des meubles et autres pièces en tapisserie existant des les magasins de la Manufacture et sur les métiers au 16 septembre 1824*.

¹⁹¹ Parijs, Arch. Nat., O3 1495, ACR, Man. Beauv., *Produit des Ventes au Public, An 1818*, gedateerd 28 juli 1819.

¹⁹² Parijs, Arch. Nat., O3 1492, ACR, Man. Beauv., *Produit des Ventes, Exercice 1820*, gedateerd 21 juni 1820.

¹⁹³ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 83.

¹⁹⁴ Voor een uitvoerige bespreking van dit ameublement, zie GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 43, pp. 67-69. Zie ook bijlage XLIII, fiche 32.

ameublement te laten weven voor de oudste zoon van koning Louis-Philippe. Het zou echter tot in 1841 duren vooraleer de laatste bekledingen van de getouwen werden genomen. Factoren inherent aan het ameublement, zoals de omvang en de rijkelijkheid van de patronen, en ook externe factoren, zoals de noodzakelijke afwerking van andere weefopdrachten en de beperkte beschikbaarheid van wevers, verklaarden de lange weeftijd. In de patronen werd enigszins afstand genomen van de strakke klassieke vormtaal, en werd de deur op een kier werd gezet voor exotische invloeden die op dat ogenblik in de kunstnijverheid opgang maakten. De armstoelpatronen tonen centraal een exotische vogel in een rond medaillon en tegen een witte achtergrond. Het medaillon is omgeven door een brede bloemenkrans met rozen, seringen, sneeuwbalbloemen, pioenen, en tulpen die met een verbluffend realisme zijn weergegeven. De bloemenkransen worden op hun beurt omkaderd door een sierlijst waarin rozetten en cartouches met edelstenen zijn verwerkt, en waaraan bovenaan parelsnoeren zijn opgehangen, dit alles tegen een kastanjebruine achtergrond. Op de ruggen zitten onderaan bij de hoeken twee zwanen. Het compositieschema van de zitbanken, de stoelen, de voetbankjes, het haardscherm en het kamerscherm is grotendeels hetzelfde. Op de zitbankzitting werden drie medaillons met kransen naast elkaar geplaatst. Uit de sierlijsten die de kransen van elkaar scheiden, groeien korenaren. Dit korenaarmotief is ook terug te vinden in de vleugels van het kamerscherm. Ditmaal vullen twee reigers de hoeken onderaan (afb. 263). Opnieuw is een vogel in een medaillon en bloemenkrans het hoofdmotief. In de medaillons op de stoelen en de voetbankjes zijn vlinders afgebeeld in de plaats van vogels.¹⁹⁵ Een deel van de patronen werd aanvankelijk geschilderd door Auguste Echard,¹⁹⁶ maar bij het aantreden van administrateur Grau de Saint-Vincent vond die de patronen zo slecht gemaakt dat hij ze liet overdoen door Friedrich.¹⁹⁷ Echard maakte wel nog de kalken.¹⁹⁸ Uit bijkomend archiefonderzoek bleek ook dat een zekere Joséphine Famin, kunstschilderes uit de *rue Grammont* in Parijs, bij het project werd betrokken. In 1833 leverde zij een kopie van een meubelpatroon.¹⁹⁹ Uiteindelijk zouden de meubelbekledingen niet gebruikt worden in het salon van de hertog d'Orléans, die ondertussen voor een andere inrichting had gekozen. Een omvangrijk deel van de reeds voltooide tapisserieën werd in 1839 gebruikt ter aankleding van het *Salon van Pandora*, het voormalige *Grand Cabinet de l'Empereur*, in het kasteel van Saint-Cloud.²⁰⁰

In september 1832 gaf Germain Delavigne, conservator van de *Mobilier de la Couronne*, de opdracht tot het weven van twaalf ruggen voor zitbanken. Ze zouden dienen als aanvulling voor de bankbekledingen die tussen september 1821 en december 1824 naar ontwerpen van Dugoure werden geweven voor de balzaal in Compiègne, maar tot dan ongebruikt waren gebleven (cf. supra).²⁰¹ Het rugontwerp werd toevertrouwd aan Saint-Ange. Het toont een medaillon in een ruit, gevormd uit bloemen, en geflankeerd door lofwerk en hoornen des overvloed. Het patroon werd geschilderd door Jean-François Eliaerts (1761-1848), die hiervoor 1.000 francs ontving.²⁰² In 1835 werden de laatste rugbekledingen voltooid. Zes werden aan de *Mobilier de la Couronne* geleverd in augustus, de overige zes in december 1835.²⁰³

In het najaar van 1832 werd eveneens beslist om voor de *Service des Fêtes* van het paleis van de Tuilerieën, enkele tientallen tapisserie meubelbekledingen te laten weven voor zitbanken en stoelen. Het ontwerp werd eveneens aan Saint-Ange toevertrouwd. Hij maakte drie verschillende,

¹⁹⁵ Dit valt af te leiden uit meerdere bewaarde rekeningen van Auguste Echard, bijvoorbeeld, Parijs, *Arch. Nat.*, O4 1601, Nota van Echard voor het eerste trimester van 1835: 'du 4 mars. Onze calques de papillons pour sièges et dossiers de chaises meuble du prince royal'.

¹⁹⁶ Parijs, *Arch. Nat.*, O4 1436, MLP, *Man. Beauv. Gob.*, *Intendance générale de la liste civile. Mandat de paiement*. Nota van Auguste Echard voor het derde trimester van 1832, gedateerd 20 oktober 1832.

¹⁹⁷ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 43, p. 68.

¹⁹⁸ De rekeningen voor het maken van de kalken bestrijken meerdere jaren, en zijn terug te vinden in de fondsen O4 1436, O4 1484, O4 1538, O4 1601, O4 1656. Bij wijze van voorbeeld zie Parijs, *Arch. Nat.*, O4 1436, MLP, *Man. Beauv. Gob.*, *Intendance générale de la liste civile. Mandat de paiement*, nota van Auguste Echard voor het derde trimester van 1832, gedateerd 20 oktober 1832; en nota van Echard voor het vierde trimester, gedateerd 26 december 1832.

¹⁹⁹ Parijs, *Arch. Nat.*, O4 1436, MLP, *Man. Beauv. Gob.*, *Exercice 1833, Trimestre du janvier*, nota van Joséphine Famin, voor een kopie voor het ameublement van de *Prince Royal*.

²⁰⁰ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 43, p. 68.

²⁰¹ GASTINEL-COURAL 1998, pp. 52, 74. Zie ook bijlage XLIII, fiche 21 en fiche 33.

²⁰² GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 47, p. 74; en Parijs, *Arch. Nat.*, O4 1436, MLP, *Man. Beauv. Gob.*, *Intendance générale de la Liste Civile. Mandat de paiement, Manufacture Royale de Beauvais N° 5941 du Mandat*; en IDEM, nota van Eliaerts, gedateerd 27 december 1832.

²⁰³ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 47, p. 74.

maar zeer eenvoudige modellen.²⁰⁴ Tussen het voorjaar van 1833 en februari 1848 werden 108 zitbankbekledingen en 125 stoelbekledingen naar deze patronen geweven.²⁰⁵ Omwille van hun eenvoud werden ze gemaakt door de minst bekwame wevers van de manufactuur.²⁰⁶

In maart 1835 retoucheerde Friedrich Starke enkele oudere patronen van Laurent, naar ontwerpen van Saint-Ange, gebruikt voor het ameublement in het *Salon des Nobles* van de hertogin d'Angoulême in de Tuilerieën, en geweven tussen 1817-1818 (cf. supra). Louise-Marie, koningin der Belgen, en dochter van Louis-Philippe en koningin Marie-Amélie, wenste één zitbank en zes stoelen naar deze patronen. Ze dienden ter aanvulling van het ameublement dat de prinses in 1833 van haar ouders als geschenk had gekregen naar aanleiding van haar huwelijk met de Belgische koning Leopold I in 1832.²⁰⁷ In het voorjaar van 1836 waren de zitbank- en stoelbekledingen voltooid, in juni 1836 werden de tapisserieën naar Brussel verzonden.²⁰⁸ In 1835 werd voor koningin Louise-Marie ook een *chancelière* geweven, een voetenwarmer die het midden houdt tussen een kledingstuk en een meubel. Bij de *chancelière* hoorde een taboeret, zodat de voetenwarmer niet op de grond rustte. Tijdens de Julimonarchie werden in de manufactuur behalve meubelbekledingen ook pantoffels, tassen, handschermen en zelfs enkele mutsen geweven. Deze kleinere voorwerpen werden doorgaans geweven door de leerlingen, en waren vaak bestemd als nieuwjaarsgeschenken voor de koninklijke familie, maar nu en dan kon ook een particulier zulke tapisserie aankopen.²⁰⁹ De voetenwarmer van Louise-Marie en de bijhorende taboeret toonden boeketten en fruitcomposities die waren gebaseerd op schilderijtjes van Mademoiselle H***, de kalken werden gemaakt door Echard. Op de tentoonstelling van de koninklijke manufacturen in 1835 was de *chancelière* te zien.²¹⁰ Ook een haardscherm naar een schilderij van Jean-Ulrich Tournier (?-1865), bestemd voor koningin Marie-Amélie, en een gotische armstoel bekleed met tapisserie met de voorstelling van bloemenvazen naar Gerard van Spaendonck (1746-1822), werden aan het publiek getoond (afb. 264).²¹¹ De kalk voor het haardscherm werd tijdens het eerste trimester van 1833 gemaakt door Vauzelle.²¹² Echard maakte begin 1835 nog drie kalken voor haardschermen met boeketten naar aquarellen van Pierre-Joseph Redouté (1759-1840).²¹³ Deze meubeltapisserieën maakten geen deel uit van grotere ensembles. Ze werden geweven als visitekaartjes. Het waren minutieuze vertalingen van olieverfschilderijen naar tapisserieën, waarbij de wever zich steeds meer trachtte te ontvoogden van zijn positie als ambachtsman om zich te profileren als kunstenaar. Deze detaillistische werkwijze zou binnen progressieve kunstkringen echter steeds luider bekritiseerd worden (cf. infra).

Tijdens de eerste jaren van de Julimonarchie werden op de Beauvais getouwen voornamelijk bekledingen geweven van het ameublement voor de *Prince Royal*, de balzaal in Compiègne en de

²⁰⁴ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 48, p. 75. Een ontwerp is zelfs volledig effen en heeft enkel boorden van gestileerde laurierbladeren, met rozetten. Het tweede toont een regelmatig strooipatroon van bloemen. Het derde heeft centraal een margriet in een ruit op de zitting, en een kleine ruiker van drie lelies op de rug. Op de zitbank wordt de ruit geflankeerd door hetzelfde boeketje. Langsheen de omtrek van de stoel- en bankbekledingen loopt een uiterst fijne sierlijst. Voor de achtergronden van de drie ontwerpen is afwisselend rood en blauw gebruikt. Uit bijkomend archiefonderzoek bleek dat de patronen werden geschilderd door Adam die hiervoor 1.940 francs ontving. Parijs, *Arch. Nat.*, O4 1484, MLP, *Man. Beauv., Intendance générale de Liste Civile. Mandat de paiement, Manufacture Royale de Beauvais*; en IDEM, nota van Adam, gedateerd 1 februari 1833.

²⁰⁵ Zie bijlage XLIII, fiche 34.

²⁰⁶ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 48, pp. 74-75.

²⁰⁷ Het geschenk bestond uit twee *fauteuils de représentation*, twaalf armstoelen, twaalf stoelen, één zitbank, 22 *pliants*, een haardscherm en een kamerscherm. De zitbank, de twaalf armstoelen, het haardscherm en het kamerscherm werden geweven naar dezelfde patronen als de set van de hertogin d'Angoulême. Voor de stoelzittingen werden bekledingen gebruikt naar de ontwerpen van Saint-Ange voor het *salon des Princes* in het paleis van Monte Cavallo (cf. supra). De rugbekledingen werden geweven naar de ontwerpen van Achille Leclère van omstreeks 1807 (cf. supra). De bekledingen voor de *fauteuils de représentation* en de *pliants* werden wellicht geweven naar ontwerpen van Saint-Ange. Alle bekledingen die deel uitmaakten van het huwelijksgegeschenk werden uit de beschikbare reserves van de *Mobilier de la Couronne* gehaald. Voor een uitvoerige toelichting van dit ameublement zie VAN YPERSELE DE STRIHOU, ALBRECHT, DE BOECK 1984; GASTINEL-COURAL 1998, pp. 23, 35; en MERTENS 2003, pp. 55-62.

²⁰⁸ VAN YPERSELE DE STRIHOU, ALBRECHT, DE BOECK 1984, p. 169.

²⁰⁹ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 86. Zie hiervoor GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 50, p.76.

²¹⁰ EXPO 1835, nr. 21, p. 41.

²¹¹ EXPO 1835, nrs. 19, 20, p. 41.

²¹² Parijs, *Arch. Nat.*, O4 1484, MLP, *Man. Beauv.*, nota van Vauzell, *peintre et dessinateur, quai des Augustins, n° 37 à Paris*.

²¹³ Parijs, *Arch. Nat.*, O4 1601, MLP, *Man. Beauv.*, nota van Echard voor het eerste trimester van 1835.

Service des Fêtes van de Tuilerieën. De meubelbekledingen naar het oeuvre van eigentijdse bloemenschilders brachten enige variatie in de productie. Om dezelfde reden werd in het voorjaar van 1836 aan Starke gevraagd een ontwerp te maken voor een *banquette*. In dit ontwerp was de breuk met de klassieke vormtaal van Dugoure en Saint-Ange totaal. De aanzet voor deze ommezwaai kwam van de administrateur van de manufactuur, Grau de Saint-Vincent die een ontwerp wilde *d'un genre tout à fait nouveau*.²¹⁴ Starke baseerde zich voor het ontwerp op een bundel met prenten naar de renaissance fresco's in het hertogelijke paleis van Mantua. Ondanks het mooie resultaat werd het patroon tussen 1836 en 1838 slechts éénmaal geweven. Starke gebruikte het acanthusblad als uitgangspunt, en inspireerde zich voor de uitwerking duidelijk op de renaissance grotesken van de fresco's. Het eigenlijke compositieschema van de rug en de zitting waren Starkes eigen vinding. En ook de invulling van vlakken was volledig eigentijds. Op het rugvlak creëerde hij drie ovalen: in het middenovaal een coupe, gevuld met druiven, de beide andere met papegaaien op een stok die een rood parelsnoer in hun bek houden (afb. 265). De ovalen met de vogels zijn omgeven door volumineuze gestileerde acanthusbladeren. Aan het uiteinde zit een ananas. Opvallend zijn ook de kleuren. De achtergrond is warmgeel. De fond van de ovalen is wit, maar zij zijn op hun beurt opgedeeld in geometrische kleurvakken van bloedrood, kastanjebruin en koningsblauw. Langsheen de omtrek loopt een fijne sierlijst met in de hoeken een schelpmotief. De ruimte tussen de ovalen is gevuld met ranke parelgrijze renaissancearabesken. De zitting werd eveneens in geometrische vlakken opgedeeld en gevuld met gestileerde acanthusbladeren. Een brede boord van typische renaissance groteske vegetatie omkadert de compositie. Meer dan bij de rug is bij de zitting de inspiratiebron voelbaar. Voor de achtergronden werden dezelfde kleuren gebruikt: geel, rood, bruin en blauw. De kalken werden gemaakt door Auguste Echard.²¹⁵ De tapisserieën werden in Parijs getoond op de expositie van de koninklijke manufacturen in 1838. Behalve deze bankbekleding en verschillende bekledingen uit het ameublement van de *Prince Royal* exposeerde Beauvais dat jaar nog een haardscherm met een bloemenvaas naar een schilderij van Jan Frans Van Daël (1764-1840).²¹⁶ De kalk werd gemaakt in de zomer van 1836 gemaakt door Starke, die ook de huurprijs moest betalen voor het schilderij, maar dit doorrekende aan de manufactuur.²¹⁷ Er werd op deze tentoonstelling ook een *fauteuil à la Voltaire* getoond waarbij voor de centrale voorstellingen werd teruggегреpen naar landschapsschilderijen van Jean-Baptiste Oudry. De *alentours* hiervoor was een nieuw ontwerp van Claude-Aimé Chenavard. De schilderijen werden gerestaureerd door Rittner & Goupil, een kunstenaarsfirma uit Parijs, die zowel restaureerden, zelf schilderden als prenten verkochten. Op 25 maart 1836 schreven zij bijvoorbeeld een nota voor de restauratie van de vier doeken.²¹⁸

In de zomer van 1836 werden ook de oude patronen van Jean-Baptiste Huet van onder het stof gehaald. Auguste Echard maakte in juli een kalk van het patroon met de musettespeler en de dansende herder en herderin (cf. supra). De voorstellingen kregen een nieuwe boord met arabesken, en waren bestemd voor de zitting en de rug van een gotische armstoel.²¹⁹ Bij het begin van 1837 liet de manufactuur opnieuw enkele oude patronen restaureren. Afgaande op de summiere omschrijvingen in de nota van Ernest Goupil die de retouches uitvoerde, betrof het patronen uit de reeks met *Les Amusements de la campagne* van Casanova.²²⁰ Het daaropvolgende jaar werden 27 patronen in restauratie gegeven aan Gaspard Lacroix (1810-1878). Volgens zijn nota waren 24 patronen van Boucher, maar dit klopte niet. In de eerste maanden van 1838 werkte Lacroix aan acht patronen. Afgaande op de omschrijvingen in de factuur betrof het voorstellingen uit de tweede reeks patronen met herders en herderinnen die Jean-Baptiste Huet omstreeks 1784 maakte voor *Les Pastorales à draperies* (cf. supra).²²¹ Tijdens de zomer van 1838 retoucheerde Lacroix zestien

²¹⁴ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 50, p. 77.

²¹⁵ Parijs, Arch. Nat., O4 1656, MLP, Man. Beauv., nota van Auguste Echard voor het derde trimester van 1836.

²¹⁶ EXPO 1838, nr. 1, p. 49; en nr. 6, p. 50.

²¹⁷ Parijs, Arch. Nat., O4 1656, MLP, Man. Beauv., nota van Friedrich Starke, voor het derde trimester van 1836.

²¹⁸ Parijs, Arch. Nat., O4 1656, MLP, Man. Beauv., nota van Rittner & Goupil, boulevard Montmartre, n° 15, gedateerd 31 maart 1836.

²¹⁹ Parijs, Arch. Nat., O4 1656, MLP, Man. Beauv., nota van Auguste Echard, voor het derde trimester van 1836.

²²⁰ Parijs, Arch. Nat., O4 1719, MLP, Man. Beauv., nota van Ernest Goupil voor de retouchering van zes *paysages à sujets*, voor het eerste trimester van 1837.

²²¹ Parijs, Arch. Nat., O4 1786, MLP, Man. Beauv., nota van Gaspard Lacroix voor de retouchering van acht patronen, voor het eerste trimester van 1838.

patronen. Opnieuw waren het patronen van Jean-Baptiste Huet, namelijk uit zijn eerste reeks met kinderen voor de *Pastorales à draperies* van 1782, maar ook de patronen met kinderen van Jean-Baptiste Le Prince uit de reeks met *Les Jeux Russiens* van 1769 (cf. supra).²²² In het najaar van 1838 tenslotte restaureerde Lacroix nog drie patronen van Huet, waaronder *De kersenplukker*.²²³ In 1841 maakte Felix Vellaud zes kalken voor *chaises courantes* naar enkele van deze gerestaureerde patronen van Huet of Le Prince. De tapisserieën waren bestemd voor het *Salon de Famille* in de Tuilerieën. Tevens maakte hij een kalk voor een haardscherf met *La Leçon de lecture*, eigenlijk het patroon van Le Prince met *De schoolmeester*. Het haardscherf zou getoond worden op de tentoonstelling van de koninklijke manufacturen in 1842.²²⁴ Op 9 mei 1843 werden 24 Beauvais stoelbekledingen *dessin paysages, figures et animaux* met een parelgrijze achtergrond binnengebracht bij de *Mobilier de la Couronne* in Parijs. Het journaal gaf echter geen informatie over de bestemming of latere verzending.²²⁵

Grau de Saint-Vincent gaf in 1845 de opdracht om opnieuw enkele landschapschilderijen van Jean-Baptiste Oudry te laten restaureren, die zouden worden gebruikt voor een kamerscherf.²²⁶ Bijkomend archiefonderzoek bracht aan het licht dat de kalken voor het kamerscherf einde 1845 en in 1846 gemaakt werden door Felix Vellaud.²²⁷

Friedrich Starke die zijn carrière bij de manufactuur van Beauvais begon als schilder van patronen, werd vanaf 1836 ook als ontwerper ingeschakeld. Zo ontwierp hij de modellen en schilderde hij bij het begin van 1837 de patronen voor de *pentes* - verticale stroken aan weerszijde van het venster die dienst deden als gordijnen - voor het *Salon d'Apollon* in de Tuilerieën.²²⁸ Hij vroeg hiervoor 2.700 francs.²²⁹ Echard maakte de kalken in maart.²³⁰ Vlak na de zomer waren de tapisserieën klaar. In het najaar volgden nog vijftien patronen voor *pliants* en één voor een haardscherf. Echard maakte in oktober 48 kalken voor de *pliants*, en in december de kalk voor het haardscherf.²³¹ In 1838 werd een deel van de bekledingen getoond op de expositie van de koninklijke manufacturen.²³² De bijhorende *cantonnieres* werden naar Starkes ontwerpen geweven in de Gobelins (cf. supra).

In het eerste trimester van 1838 schilderde Starke vervolgens de patronen voor de venstergarnituren, bestemd voor de *Galerie des Guises*, in het kasteel van Eu. De ontwerpen waren van Couder, en bestonden uit zes modellen voor *pentes*, twee voor rabatten, en een groot en twee kleine modellen voor *festons*, zijnde grote gordijnvallen.²³³ Couder maakte voor Eu ook de ontwerpen voor de venstergarnituren in de *Grand Escalier* en het *Salon du Roi*, die in dezelfde periode werden geweven in de Gobelins (cf. supra). De venstergarnituren voor de *Galerie des Guises* hadden een overdadig uiterlijk waarvoor Couder duidelijk teruggreep naar renaissance grotesken (afb. 266).²³⁴ Met het weven ervan werd begonnen in september 1838, in mei 1839 werden ze, met

²²² Parijs, Arch. Nat., O4 1786, MLP, Man. Beauv., nota van Gaspard Lacroix voor de retouchering van zestien patronen, voor het derde trimester van 1838.

²²³ Parijs, Arch. Nat., O4 1786, MLP, Man. Beauv., nota van Gaspard Lacroix voor de retouchering van drie patronen, voor het vierde trimester van 1838.

²²⁴ Parijs, Arch. Nat., O4 1969, MLP, Man. Beauv., nota van Felix Vellaud, voor het vierde trimester van 1841. Ook in de nota van Vellaud werden de patronen foutief aan Boucher toegeschreven.

²²⁵ Parijs, Arch. Nat., AJ 770, GM, Journal du Magasin des Etoffes, nr. 5205.

²²⁶ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 89-90.

²²⁷ Parijs, Arch. Nat., O4 2249, MLP, Man. Beauv. Gob., nota van Felix Vellaud, voor het vierde trimester van 1845; en IDEM, O4 2313, MLP, Man. Beauv. Gob., nota van Felix Vellaud, voor het vierde trimester van 1846.

²²⁸ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 88. Zie ook bijlage XLIII, fiche 35.

²²⁹ Parijs, Arch. Nat., O4 1719, MLP, Man. Beauv., nota van Friedrich Starke, voor het eerste trimester van 1837.

²³⁰ Parijs, Arch. Nat., O4 1719, MLP, Man. Beauv., nota van Auguste Echard, voor het eerste trimester van 1837.

²³¹ Parijs, Arch. Nat., O4 1719, MLP, Man. Beauv., nota van Friedrich Starke, voor het vierde trimester van 1837; en IDEM, nota van Auguste Echard, voor het vierde trimester van 1837.

²³² EXPO 1838, nr. 9, p. 51.

²³³ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 44, p. 70. Zie ook bijlage XLIII, fiche 36.

²³⁴ Beneden in de *pentes* ondersteunen twee draken een sokkel van lofwerk met hierin een vrouwelijk fabelwezen. Zij is omgeven door lofwerk dat boven haar, spitsovalen vormt, waarrond slangen kronkelen, en uitmondt in een cartouche met hierboven opnieuw acanthusbladeren, dit alles tegen een bruine achtergrond. Bloemen zitten in de open ruimtes tussen het lofwerk. Een meander boordt de compositie langsheen de zijanten af. Onderaan in de boord is er een vak met een saterkop geflankeerd door acanthus. De grote *feston* toont centraal het blazoen van de koning onder een koningskroon tegen een bebloemde achtergrond.

uitzondering van de vier *festons* geleverd aan de *Mobilier de la Couronne*.²³⁵ De datum van de levering van de grote *festons* werd teruggevonden in de journaals van de *Mobilier de la Couronne*. Op 15 mei 1840 werden ze aan de *Mobilier* bezorgd. Pas op 8 juni 1841 zouden ze naar het kasteel van Eu worden verstuurd.²³⁶

Einde 1841 gaf Louis-Philippe de opdracht om voor de *Galerie des Guises* in Eu bijhorende meubelbekledingen te ontwerpen bij de venstergarnituren. Pas in januari 1845 diende Starke, na de goedkeuring van de koning, zijn factuur in voor de patronen. Hij schilderde de patronen voor twee zitbanken, twee armstoelen, zes stoelen en twee voetbankjes. Bijkomend leverde hij *rechanges*, vervangmiddenstukken, voor de zitbanken, armstoelen en stoelen.²³⁷ Het was een exuberant ontwerp. Bloemen- en fruitcoupes op de ruggen en boeketten en vruchtengroepen op de zittingen tegen een witte achtergrond vullen grillige cartouches omringd door weelderig lofwerk waartussen slangen kronkelen en waarop roofvogels zitten. Volumineus lofwerk ligt eveneens op de *plate-bandes* met in het midden een cartouche met een edelsteen. De meubelbekledingen zouden echter nooit in Eu geplaatst worden. Ze waren pas voltooid einde 1848, na de val van de Julimonarchie. In totaal werden voor dit ameublement vier zitbanken, vier armstoelen, achttien stoelen en acht voetkussens geweven (afb. 267).²³⁸

In 1837 kreeg Amédée Couder, behalve voor de *Galerie des Guises*, ook een ontwerpopdracht voor een venstergarnituur voor het salon van de koningin in Eu.²³⁹ Ditmaal werd niet gekozen voor het stijldioom van de renaissance met volumineus lofwerk, cartouches, fabelwezens en kostbaar smeedwerk, maar werd geopteerd voor boeketten en bloemenguirlandes en strikken die herinneren aan de textielontwerpen uit de overgang van laatrococo naar classicisme. Natuurgetrouwe grote en kleine boeketten zijn omgeven door bloemenguirlandes in zilver op een roze achtergrond. Starke schilderde hiervoor de patronen einde 1838. Het betrof drie patronen voor gordijnen en drie voor *cantonnières*. De boeketten schilderde hij afzonderlijk, namelijk 24 voor de gordijnen en zeven voor de *cantonnières*.²⁴⁰ De patronen werden niet onmiddellijk op het getouw gelegd. De koningin vond ze te rijkelijk. Naar aanleiding van het huwelijk van de hertog de Nemours in april 1840 werd beslist om de tapisserieën te laten weven voor de vertrekkers van het jonge paar in het kasteel te Eu. In augustus startte de productie. De venstergarnituur werd aangevuld met een zitensemble, waarvoor Starke in 1840 de ontwerpen maakte, geïnspireerd op de modellen van Couder. In juni 1842 werden de tapisserieën naar Eu gezonden.²⁴¹

Couders ontwerp voor het venstergarnituur in het salon van Marie-Amélie was niet het enige dat de vorstin van de hand wees omwille van het te kostbare uiterlijk. In september 1842 legde administrateur Grau de Saint-Vincent Friedrich Starkes ontwerp voor aan het koninklijke paar, bedoeld voor het boudoir van de koningin. Opnieuw vond Marie-Amélie het te kostbaar voor het beoogde vertrek. Maar het ontwerp wist de koning en de koningin wel te bekoren. Hierop besliste Louis-Philippe om het te laten weven voor prinses Clémentine, die sinds enkele weken verloofd was met prins Ferdinand van Saksen-Coburg.²⁴² Starke had modellen geschilderd voor een zitbank, drie stoelen, een haardscherm, twee handschermen en gordijnen. Het ameublement voor de prinses zou

²³⁵ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 44, p. 70.

²³⁶ Parijs, *Arch. Nat.*, AJ 750, GM, *Journal du Magasin des Etoffes* 1839-1840, nr. 3831. In 1839 werden de patronen van de *pentes* en de rabatten opnieuw op het getouw gelegd. Ditmaal waren ze bestemd voor de troonzaal, de vergaderzaal en de biljartzaal in het kasteel van Saint-Cloud. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 44, pp. 70-71. Deze tweede uitvoering telde 22 *pentes* en elf rabatten. Uit bijkomend archiefonderzoek bleek dat hij in zijn geheel werd geleverd aan de *Mobilier de la Couronne* op 8 juni 1844. Op 25 juni werden de gordijnen aan *tapisserieur* Laffèche bezorgd om te worden afgewerkt en nadien te worden verzonden naar Saint-Cloud. Parijs, *Arch. Nat.*, AJ 770, GM, *Journal du Magasin des Etoffes* 1843-1844, nr. 5544 en 5545.

²³⁷ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 44, p. 71; en Parijs, *Arch. Nat.*, O4 2313, MLP, *Man. Beauv. Gob., Devis de Travaux de peintures. Meuble ordonné pour la Galerie de Guise au Château d'Eu*, gedateerd 12 januari 1845.

²³⁸ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 44, p. 71. Zie ook bijlage XLIII, fiche 36.

²³⁹ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 45, p. 72.

²⁴⁰ Volgens Gastinel-Coural kreeg Starke reeds de opdracht voor het schilderen van de patronen in december 1837. Dit wordt niet betwist, maar uit nieuw archiefonderzoek blijkt dat hij pas in het laatste trimester van 1838 effectief de patronen schilderde. Parijs, *Arch. Nat.*, O4 1786, MLP, *Man. Beauv.*, Nota van Friedrich Starke voor het vierde trimester van 1838, gedateerd 31 mei 1839.

²⁴¹ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 45, p. 72. Zie ook bijlage XLIII, fiche 37.

²⁴² GASTINEL-COURAL 1992, p. 393. Voor een grondige bespreking van dit ameublement, zie GASTINEL-COURAL 1992, pp. 392-396; en GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 51, pp. 77-79.

uiteindelijk bestaan uit één zitbank, twee bergères, zes armstoelen, zes stoelen, twee voetbankjes, een haardscherm, twee handschermen en een kamerscherm (afb. 268).²⁴³ De gordijnen werden geschraapt, en hun ontwerp werd aangepast om te worden gebruikt voor het kamerscherm. De patronen werden geschilderd door Friedrich Starke en door Gustave Damis (1811-1851). Op 27 september 1844 werd het ameublement geleverd aan de *Mobilier de la Couronne*, om enkele maanden later te worden verstuurd naar prinses Clémentine in Wenen.²⁴⁴ Het was inderdaad een luxueus ontwerp. Inspiratiebron was opnieuw de late renaissance, en hiervoor had Starke teruggerepen naar de fresco's in het boudoir.²⁴⁵ Tussen 1844 en 1847 werd een tweede uitvoering van deze patronen geweven, met lichte aanpassingen, en toch bedoeld voor het boudoir van de koningin in het kasteel van Eu. Het ameublement bestond uit vier venstergarnituren, een *causeuse*, vier stoelen en twee voetbankjes. De cartouches op de ruggen van de zitmeubelen toonden kinderen in *camaïeu*. Bovenop zat ditmaal een koningskroon.²⁴⁶ In het journaal van de *Mobilier de la Couronne* werd de datum van de levering teruggevonden, namelijk juli 1848. Volgens het journaal werden ze ook effectief naar Eu gezonden.²⁴⁷

In 1844 werd nog een ameublement op het getouw gelegd voor de Belgische koningin Louise-Marie. In het grootboek van de manufactuur werd het genoteerd onder het nummer 213: *un meuble, entourage fond brun, fond blanc à bouquets et groupes de fleurs et de fruits dans les milieux*.²⁴⁸ Het ameublement bestond uit één zitbank, twaalf armstoelen, twaalf stoelen, twee voetbankjes en een haardscherm. Saint-Ange zou de ontwerpen gemaakt hebben, Laurent de patronen.²⁴⁹ In het voorjaar van 1846 waren de bekledingen klaar, en werden ze naar de *Mobilier de la Couronne* gezonden.²⁵⁰ Het ameublement werd aan het publiek voorgesteld op de tentoonstelling van de koninklijke manufacturen in juni 1846. Louis-Philippe en Marie-Amélie maakten echter bezwaren tegen de boorden.²⁵¹ Hierop werden 206 *plate-bandes* en 52 rozetten voor armleggers nieuw geweven.²⁵² Wellicht verhinderde dit de verzending naar Brussel, en werd er gekozen om een deel van de tweede editie naar Dugoures patronen voor de *Salle des Ambassadeurs*, geweven in 1830, naar Brussel te sturen (cf. supra). Zowel in gebruikte kleuren als in motieven sloot dit ameublement bij de bestelling van Louise-Marie aan, en kon het dus als alternatief dienen. Documenten ontbreken die een licht zouden kunnen werpen op de beslissing om de ameublementen te wisselen, over de verzending naar

²⁴³ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 51, p. 77. Zie ook bijlage XLIII, fiche 38.

²⁴⁴ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 51, p. 78. Het kamerscherm en de handschermen werden niet naar Wenen verstuurd.

²⁴⁵ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 51, pp. 78-79. Roze cartouches worden op de zitmeubelbekledingen omgeven door volumineus lofwerk op een zijden koningsblauwe fond. Op de zitbankrug wordt de middencartouche ondersteund door putti geflankeerd door griffoenkoppen. Bovenaan de cartouches zijn parelsnoeren opgehangen, en zit een kroon. De cartouches van de bergères, armstoelen en stoelen zijn gevuld met natuurgetrouwe boeketten op een witte fond. De wangen van de bergères hebben lofwerkranken omslingerd met bloemen. De middencartouche van de zitbank bevat een zicht van het kasteel van Bizy. Het haardscherm toont een groot natuurgetrouw boeket op een blauwe achtergrond. De kamerschermvleugels zijn gevuld met volumineus lofwerk tegen een blauwe fond, met bovenop een cartouche. Oorspronkelijk waren in deze cartouches zichten van de kastelen van Eu, Neuilly, Bizy en Randan. Tijdens het bewind van Napoleon III werden deze zichten vervangen door de letter N. Onderaan de panelen bevindt zich een tweede cartouche tegen een witte fond met hierin voorstellingen van putti naar ontwerpen van Vanden Berghe (1798-1853). De panelen zijn omgeven door een boord van natuurgetrouwe eikenbladeren tegen een witte fond. Ditzelfde motief is tevens gebruikt voor de *plate-bandes* van de zittingen. De landschapzichten werden geschilderd door een zekere Leboucher, een kunstschilder gevestigd in de *rue des Trois frères*, nummer 21 te Parijs. Parijs, Arch. Nat., O4 2128, MLP, Man. Beauv. Gob., nota van Leboucher, voor het eerste trimester van 1842.

²⁴⁶ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 51, p. 79.

²⁴⁷ Parijs, Arch. Nat., AJ 770, GM, *Journal du Magasin d'Etoffes*, nr. 6191. Het ameublement zou worden verkocht aan de hertog d'Aumale. Vandaag de dag worden de stoelen bewaard in het kasteel van Chantilly. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 51, p. 79.

²⁴⁸ In MERTENS 2003 werd deze bestelling per vergissing geïdentificeerd met de tweede editie van Dugoures patronen voor de *Salle des Ambassadeurs* (cf. infra). Zowel de voorstellingen als de kleuren in beide ameublementen zijn verwant wat tot de verwarring aanleiding gaf.

²⁴⁹ NOTICE 1846, nr. 6, p. 36.

²⁵⁰ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 19, p. 35.

²⁵¹ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 19, p. 35.

²⁵² Parijs, Mob. Nat., B. 62, Man. Beauv., *Comptabilité en matières produits créés. Entrées et sorties par trimestres 1^{er} avril 1832 au 18 avril 1849, 2^e trimestre 1846, 18 juillet*.

Brussel, en over de aankomst van de tapisserieën in het koninklijk paleis. De tapisserieën werden uiteindelijk pas in Brussel opgemaakt omstreeks 1855-1866 door de stoffeerder Warin.²⁵³

Gustave Damis, die een deel van de patronen voor het ameublement van prinses Clémentine schilderde, leverde in 1846 nog een ontwerp voor een venstergarnituur, bestemd voor de biljartkamer in de Tuilerieën. Het ontwerp was geïnspireerd op de achttiende-eeuwse patronen met draperieën.²⁵⁴ Enkel één gordijnrabort werd geweven.²⁵⁵ En Hippolyte Adam (1808-1853) tenslotte kreeg in het voorjaar van 1846 de opdracht een ontwerp te maken voor een ameublement bestemd voor het *Salon Louis XIV*, ook wel het *Salon bleu*, in het paleis van de Tuilerieën. De bestelling werd in het bedrijfsregister van Beauvais genoteerd onder het nummer 230. Het ameublement zou bestaan uit één grote zitbank, tien armstoelen, twaalf stoelen, een haardscherm, één venstergarnituur en twee deurvoorhangen.²⁵⁶ In april 1847 werden de eerste stukken op het getouw gelegd.²⁵⁷ Het patroon voor de armstoelrug toont een vaas gevuld met bloemen, geflankeerd door volumineus lofwerk. Rondom loopt een boord van bloemen. De achtergrond is geruit (afb. 269). Centraal op de armstoelzitting bevindt zich een boeket in een cirkelvormig medaillon dat is afgeboord met edelstenen. Rondom krullen acanthusbladeren met bloemen. Opnieuw boorden bloemen de compositie af op een geruite achtergrond. Het is een overladen ontwerp dat door de overdadige ornamentiek herinnert aan de composities van Friedrich Starke en Amedée Couder (cf. supra), en inspiratie zoekt in de laatbarok. De val van de Julimonarchie verhinderde de afwerking en plaatsing. Tijdens de Tweede Republiek werd aan het ameublement verdergewerkt (cf. infra).

Tijdens de Julimonarchie werden op vrij regelmatige basis kleinere tapisserieën aan een private cliëntèle verkocht. Doorgaans waren het geweven kopieën van schilderijen, taboeretten, handschermen. Maar nu en dan betrof het een chauffeuse, een stoel of armstoel. Een deel van de cliëntèle die deze tapisserieën kocht bij wijze van reissouvenir was Engels. De keuze was echter heel beperkt. Het is opvallend dat de meeste meubeltapisserieën tot een zelfde ameublement behoorden, dat blijkbaar werd vrijgemaakt voor private aankopen.²⁵⁸

Soms werden meubeltapisserieën als geschenk gegeven. Een stoel en armstoel werden in juni 1843 bijvoorbeeld uit de voorraden gelicht en cadeau gedaan aan de kerk van Goincourt.²⁵⁹ In maart 1844 kreeg de historieschilder Vanden Berghe een armstoel.²⁶⁰ Mevrouw Pillon uit Beauvais tenslotte, wiens echtgenoot verschillende aankopen deed bij de manufactuur in de voorgaande jaren, kreeg in december 1846 een tapisserie armstoel voor haar tombola ten voordele van de lokale armen.²⁶¹

²⁵³ Voor de opmaak en het gebruik van de meubelen in het koninklijk paleis te Brussel, zie MERTENS 2003, pp. 70-72.

²⁵⁴ De gordijnval toont medaillons met boeketten, opgehangen aan kwasten, onder draperieën waaraan ook bloemenguirlandes zijn opgehangen. Op de medaillons liggen eveneens guirlandes, en onderaan kruisen twee bloeiende twijgen. Tussen de medaillons vliegen vogels. Een juwelenketting boordt de val beneden af. De gordijnen zijn gevuld met lofwerk, omgeven door rozenknoppen en twijgen, en omzoomd met een imitatie vergulde boord.

²⁵⁵ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 46, p. 73. Zie bijlage XLIII, fiche 39.

²⁵⁶ Parijs, *Mob. Nat.*, B 63, *Man. Beauv.*, *Registre destiné à l'inscription des commandes de meubles*, N° 230. Zie ook bijlage XLIII, fiche 42.

²⁵⁷ Tussen april en november 1847 werden zes zittingen en ruggen voor stoelen, één zitting, twee ruggen en drie armleggers voor armstoelen, en één zitting, rug en armlegger voor een zitbank op het getouw gelegd. Parijs, *Mob. Nat.*, B 5, *Man. Beauv.*, *Produits des ouvrages 1840 à 1848*.

²⁵⁸ Voor een overzicht van de private aankopen tijdens de Julimonarchie, zie bijlage XXXVII.

²⁵⁹ Parijs, *Mob. Nat.*, B. 62, *Man. Beauv.*, *Comptabilité en matières produits créés. Entrées et sorties par trimestres 1^{er} avril 1832 au 18 avril 1849, trimestre d'avril 1843, 12 juin*.

²⁶⁰ Parijs, *Mob. Nat.*, B. 62, *Man. Beauv.*, *Comptabilité en matières produits créés. Entrées et sorties par trimestres 1^{er} avril 1832 au 18 avril 1849, 1^{er} trimestre 1844, 22 mars*.

²⁶¹ Parijs, *Mob. Nat.*, B. 62, *Man. Beauv.*, *Comptabilité en matières produits créés. Entrées et sorties par trimestres 1^{er} avril 1832 au 18 avril 1849, 4^e trimestre 1846, 22 décembre*.

Tijdens de Julimonarchie verwijderden de Beauvais patronen zich van de klassieke vormtotaal die nog in voege was tijdens de Restauratie. Stijldiomen van de renaissance, nu en dan gecombineerd met Moorse invloeden, bepaalden voor een deel het uiterlijk van de nieuwe patronen van Couder en Starke. Ook stijlmotieven uit het laatrococo en het laatachtttiende-eeuwse classicisme werden op een eigentijdse manier geïnterpreteerd, onder meer in de ontwerpen voor het boudoir van de koningin in Eu door Couder, en de venstergarnituren voor de biljartzaal in de Tuilerieën van Damis. De saterkoppen, griffioenen, draken en andere fabelwezens, de parelsnoeren en juwelenkettingen, en het alom aanwezige volumineuze lofwerk verleenden de Beauvais patronen tijdens de Julimonarchie een sprookjesachtig en kostbaar uiterlijk. Tijdens de Tweede Republiek behielden de patronen nog korte tijd deze uitstraling. Onder het bewind van keizer Napoleon III zou niettemin een nieuw classicisme intreden. Dezelfde tendensen konden gelijktijdig in de andere takken van de textielindustrie worden vastgesteld. De patronen in de zijdenijverheid en de katoendruk inspireerden zich eveneens op de renaissance, het rococo en op Arabische en Perzische stijlmotieven. De natuurgetrouwe boeketten die in de tapisseriepatronen werden verwerkt en voor de wevers een uitdaging waren voor het tonen van hun technische kunnen, waren dit evenzeer voor de zijdewevers en katoendrukkers.

Ook de kleuren waren dezelfde. Het waren warme, rijke kleuren zoals kastanjebruin, chocoladebruin, mosterdgeel, robijnrood, wijnrood, koningsblauw, die niet zelden contrasteerden met koel wit. Uitzonderlijk werd roze als fond gebruikt. De evolutie in het kleurgebruik kan vanzelfsprekend niet los worden gezien van het eigentijdse onderzoek naar nieuwe verfstoffen en kleurmethodes in de textielnijverheid. Het verfatelier van de Gobelins, geleid door De la Boulaye-Marillac en later door Chevreul, en waarvan Beauvais zijn gekleurde garens betrok, was vermaard omwille van het kleuronderzoek. Op de nationale nijverheidstentoonstelling van 1823 bijvoorbeeld exposeerde De la Boulaye-Marillac verschillende stalen van zijn *couleurs inaltérables*, en eveneens de werktuigen voor het bereiden van de kleuren en het verven van de garens.²⁶²

Sinds het Empire tekende zich bij het patroonontwerp een steeds belangrijker wordende tendens af. Tijdens de achttiende eeuw werden de tapisseriepatronen voor de meubeltapisserieën voornamelijk geleverd door kunstschilders: Duplessis, Oudry, Boucher, Le Prince, Casanova, Huet, Le Barbier, Lagrenée. Bij hen primeerde de centrale voorstelling die werd ingevuld al naargelang hun vakgebied: bloemen, diervoorstellingen, pastorales, genre- of historiestukken. Het resultaat waren meubeltapisserieën als verkleinde wandtapijten. Soms was de patroonschilder ook onderlegd in het uitwerken van decoratieve compositieschema's, zoals Oudry en Huet, maar doorgaans zorgden ornamentschilders voor de *alentours*.

De nieuwe patronen die tijdens het Empire ontstonden, werden geconcipeerd vanuit hun bestemming als meubeltextiel. Dit was voordien reeds voelbaar in de Gobelins bloempatronen van Jacques, die behalve bloemenschilder ook ontwerper van zijdepatronen was (cf. supra). Bij het begin van de negentiende eeuw leverde steeds vaker een *ornemaniste*, een ontwerper van allerlei objecten voor de kunstnijverheid, de modellen, en niet een kunstschilder. Het resultaat waren patronen die duidelijk waren gedacht als meubelbekleding. De motieven en de compositieschema's van de tapisserieën vertoonden grote gelijkenissen met de zijdeweeverij. Dit was niet verwonderlijk. Dugoure bijvoorbeeld werkte veel voor de zijdenijverheid. Voor de tapisseriepatronen kon hij, behalve op een jarenlange ervaring, ook beroep doen op een uitgebreide verzameling van eigen tekeningen. Hetzelfde gold voor Jacques-Louis de La Hamaye de Saint-Ange. Zijn ontwerpen waren variaties op hetzelfde thema, waarbij decoratieve motieven zoals bloemenkransen, guirlandes, bladertakken, hoornen des overvloed, bloemkorven, rozetten, lofwerk werden gecombineerd met geometrische vormen zoals ruiten, vierkanten en achthoeken. Identieke motieven en compositieschema's gebruikte hij ook voor vloertapijtontwerpen.

Ook architecten leverden tapisseriepatronen met uitgesproken geometrische vlakopdelingen en klassieke ornamenten, waarvoor kon worden geput uit eigen ontwerpen en architectuurprenten. Voorbeelden waren Le Bas, Leclère, Gényrelly, Hittorff en Lecointe. Het oeuvre van de architecten

²⁶² EXPO 1823, nr. 329, pp. 42-43.

Percier en Fontaine was voor hen een inspiratiebron. Leclère en Le Bas bijvoorbeeld waren leerlingen van Charles Percier. Le Bas maakte ook meerdere ontwerpen voor de katoendrukkerij in Jouy-en-Josas, waarvan verschillende met de typische geometrische vlakdelingen en klassieke motieven.²⁶³

Met het aantreden van Couder en Chenavard werd de ingeslagen weg gevolgd om modellen te vragen aan ontwerpers die actief waren in meerdere disciplines van de kunstnijverheid. Amedée Couder leidde immers een ware ontwerpfabriek waarin verschillende ateliers modellen voor vloerkleden, tapisserieën en zijdeweefsels, behangselpapier, meubelen en smeedwerk maakten (cf. supra). Chenavard leverde behalve textielontwerpen, ook modellen voor porselein en gebrandschilderd glas, en legde zich ook algemeen toe op het interieur. In 1833 verscheen van hem in Parijs een platenbundel, getiteld *Nouveau Recueil de décorations intérieures*.²⁶⁴ Beide ontwerpers inspireerden zich voor hun textielontwerpen in grote mate op de Perzische en Indiase kunstnijverheid. Chenavard greep bovendien terug naar het stijldioom van de Franse renaissance die hij onder meer via historische gebouwen en monumenten bestudeerde.

Ook Starke liet zich voor zijn ontwerpen inspireren door architecturale elementen, meerbepaald muurschilderingen, hetzij via prentenbundels, hetzij door tekeningen, bijvoorbeeld bij het ameublement voor het boudoir van de koningin in Eu. Tijdens de Julimonarchie kocht de manufactuur van Beauvais bovendien op geregelde tijdstippen prenten bij de firma Rittner & Goupil in Parijs, die onder meer werden gebruikt in de tekenklas en voor tapisseriepatronen voor de leerlingen, maar ook voor de patronen van sommige ameublementen. In het eerste trimester van 1833 bijvoorbeeld werden bij deze firma voor de tekenklas zes bundels aangekocht met studies van Riverdin, tien bladen met diverse studies, en één bundel van 24 bloemen door Pointil.²⁶⁵ In maart 1836 werden bij Rittner & Goupil voor de tekenklas drie platenbundels van Redouté gekocht, en één bundel met ornamenten van Zahn.²⁶⁶ Voor het ameublement van de *Prince Royal* werd in oktober 1833 een platenbundel aangekocht met vlinders van Noël. Dezelfde nota maakte ook melding van vier gravures met boeketten naar Cetto.²⁶⁷ In mei 1838 werden waterverf- of gouacheschilderingen gekocht met vlinders van Ernest Goupil (?-1841) *pour milieu de meuble*, en vier platen met vogels *pour milieu de canapé*.²⁶⁸ Ook kocht de manufactuur regelmatig landschaptekeningen. Grau de Saint-Vincent vond dit onderwerp bijzonder geschikt voor meubeltapisserieën. In 1838 werden bij Rittner & Goupil vijftien landschaptekeningen gekocht van Villeneuve, en in 1839 tien prenten en tekeningen van Hubert Robert (1733-1808).²⁶⁹

Onder het directeurschap van Grau de Saint-Vincent werden ook herhaaldelijk schilderijen van eigentijdse of overleden meesters als model gebruikt. Voorbeelden waren Tournier, Van Daël, Delacroix, en Oudry en Desportes.²⁷⁰ Van de schilderijen werden kalken gemaakt die dan onder de kettingen werden gelegd. Doorgaans werden deze tapisserieën aangewend in haardschermen en kamerschermen, maar uitzonderlijk werd er ook een zitmeubel mee bekleed. Tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw zou de manufactuur van Beauvais nu en dan kopieën van schilderijen blijven weven, en zette de evolutie naar puur decoratieve patronen zich verder door. Bloemencomposities overheersten toen in de meubeltapisserieën.

²⁶³ Zie voor Le Bas als ontwerper van bedrukt katoen, onder meer BREDIF 1989.

²⁶⁴ THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 6, pp. 454-455.

²⁶⁵ Parijs, Arch. Nat., O4 1484, MLP, Man. Beauv., factuur van Rittner & Goupil voor de levering van gravures en tekeningen tijdens het eerste trimester van 1833.

²⁶⁶ Parijs, Arch. Nat., O4 1656, MLP, Man. Beauv., factuur van Rittner & Goupil voor de levering van gravures en tekeningen tijdens het eerste trimester van 1836.

²⁶⁷ Parijs, Arch. Nat., O4 1484, MLP, Man. Beauv., factuur van Rittner & Goupil voor de levering van gravures en tekeningen, gedateerd 8 oktober 1833.

²⁶⁸ Parijs, Arch. Nat., O4 1786, MLP, Man. Beauv., factuur van Rittner & Goupil voor de levering van gravures en tekeningen, gedateerd 5 mei 1838.

²⁶⁹ Parijs, Arch. Nat., O4 1786, MLP, Man. Beauv., factuur van Rittner & Goupil voor de levering van gravures en tekeningen, tijdens het tweede trimester van 1838; en IDEM, O4 1846, MLP, Man. Beauv., factuur van Rittner & Goupil voor de levering van gravures en tekeningen tijdens het vierde trimester van 1839.

²⁷⁰ Felix Vellaud maakte in augustus 1844 bijvoorbeeld een kalk van een schilderij van Desportes met een *Hond die een fazant beloert*. Parijs, Arch. Nat., O4 2192, MLP, Man. Beauv. Gob., factuur van Felix Vellaud voor het derde trimester van 1844.

IX.6. De tapisserienijverheid in de Marche na de Franse revolutie, tijdens het Directoire, het Consulaat en het Empire

Net als de manufacturen van de Gobelins en Beauvais kampten de tapisserieweverijen in de Marche na de Franse revolutie met grote moeilijkheden. Vele leerjongens en jonge wevers werden ingelijfd in de revolutionaire legers, en voor de achterblijvers was er weinig werk. Het politieke en economische klimaat in Frankrijk was bijzonder slecht voor de luxe-industrie en de oorlogen belemmerden de export. Herhaaldelijk klaagden de weverondernemers hun noden bij de overheid.

In augustus 1794 schreef de heer Diannuyere, commissaris bij de Executieve Raad van het departement van de Creuse, een rapport over de lamentabele toestand van de tapisserienijverheid in de Marche. De politieke omwentelingen hadden in de vorige jaren tot desastreuze gevolgen geleid. Op het ogenblik van de Franse revolutie kende de tapisserienijverheid in Aubusson en Felletin nog een bloeiperiode. Er waren toen een 500-tal weefateliers/getouwen actief die een 1.500-tal wevers tewerkstelden. Verder waren er gezamenlijk ongeveer een zelfde aantal patroonschilders, ververs, kaardeniers en spinsters. Omstreeks 1789 werd er een gemiddeld gewicht van 100.000 pond aan grove wol verbruikt, 40.000 pond aan fijnere wolsoorten, 8.000 pond aan zijdegaren en 10.000 pond aan katoen- en linnengaren.²⁷¹ De grove wol werd betrokken uit de Auvergne en Orthez, en werd gebruikt voor vloerkleden en tapisserieën van middelmatige kwaliteit. De fijne wolsoorten, zijdegarens en het katoen en linnen dienden voor tapisserieën in de hogere prijscategorieën. De fijnere wol werd aangevoerd vanuit Vlaanderen, Picardië, Spanje en Engeland, de zijde uit Lyon en Saint-Chamond, het linnengaren uit Duitsland, Bretagne en La Rochefaucoult. Het katoengaren werd ter plaatse gesponnen. In 1794 was het aantal weefateliers/getouwen drastisch teruggefallen tot twintig. Hierin waren nog slechts 60 wevers tewerkgesteld. Het aantal kaardeniers, spinsters, ververs en patroonschilders bedroeg eveneens een 60-tal. Er waren 2.400 personen werkloos, waarvan 600 mannen, en 1.800 vrouwen en kinderen. Vele jongemannen dienden in het leger. Een deel van de grondstoffen werd voordien betrokken uit het buitenland, en een belangrijk deel van de productie werd uitgevoerd.²⁷² De terugval in de import van de grondstoffen en de export van de tapisserieën, en de ontregelde binnenlandse markt lieten de tapisserienijverheid slabakken of stilvallen, en betekenden voor de streek dus een ware economische catastrofe. Vele gezinnen leden bittere armoede.

Op 31 juli 1794 sloten tien weverondernemers uit Aubusson een samenwerkingsakkoord om een deel van de tapisserie- en tapijtnijverheid in Aubusson te laten herleven. De volgende dag werd de akte in zitting voorgelegd aan het directoire van het revolutionaire district van Aubusson, met de bijkomende vraag de nieuwe associatie een lening toe te staan van 50.000 livres om de activiteiten terug op te starten. Dit bedrag zou worden terugbetaald over een periode van tien jaren. Twee solvabele burgers uit Aubusson, Pierre-Augustin Laboreys en Guillaume Rogier stelden zich hiervoor borg.²⁷³ De weverondernemers realiseerden zich echter ook dat het sociaal-politieke klimaat zich niet dadelijk leende tot een heropleving van de luxenijverheid. Daarom stelden ze voor om een deel van de tapisserieateliers om te vormen tot weverijen van kledingstoffen. Niettemin pleitten zij ervoor om de tapisserienijverheid te behouden. Een deel van de wevers was te oud om te worden omgeschoold, de basisgrondstoffen en werktuigen waren nog steeds aanwezig, en op termijn zou de tapisserieproductie nuttig zijn voor de Republiek, namelijk wanneer de export naar het buitenland zou herleven, eens de vrede was bereikt.²⁷⁴

²⁷¹ Parijs, Arch. Nat., F12 2431, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Rapport du citoyen Diannuyere, commissaire du conseil exécutif dans les départements de la nièvre, de la creuse et de l'allier du 18 ventose* (8 augustus 1794).

²⁷² Parijs, Arch. Nat., F12 2431, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Rapport du citoyen Diannuyere, commissaire du conseil exécutif dans les départements de la nièvre, de la creuse et de l'allier du 18 ventose* (8 augustus 1794).

²⁷³ Het waren Jean Barraband, Jacques Blanchet, Antoine Coulandon, François Desfarges, Leonard Desmoulières, Leonard Doumet, Jean Jamot, Joseph L'Aruillier, Jean Peyroux en François Picquaux. Parijs, Arch. Nat., F12 2431, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Extrait des registres des délibérations du directoire du district d'Aubusson. Séance du 14 Thermidor 2^e année de la République française une et indivisible* (1 augustus 1794). Guillaume Rogier was de zoon van Jean-Louis Rogier, een tapisseriehandelaar en ondernemer uit Parijs. PERATHON 1894, p. 575.

²⁷⁴ Parijs, Arch. Nat., F12 2431, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Extrait des registres des délibérations du directoire du district d'Aubusson. Séance du 14 Thermidor 2^e année de la République française une et indivisible* (1 augustus 1794) ; en *Rapport au comité de salut public. Bureau de commerce près le comité de salut public le 9^e jour de Thermidor an 3^e de la République* (27 juli 1795).

Op de vraag voor een lening reageerde de bevoegde overheid positief. Op 18 augustus 1794 werd door het *Comité de Salut public* van de Nationale Conventie de lening van 50.000 livres toegestaan, met een voorwaarde echter. Drie maanden nadat het bedrag was overgemaakt moest de manufactuur van Aubusson weer actief zijn.²⁷⁵ Het heropstarten van de weefactiviteit vroeg logischerwijze ook een afzetmarkt, en zekerheid hieromtrent bestond er in het najaar van 1794 nog niet. Mede hierdoor richtte de weversassociatie een verzoek aan het Comité van Landbouw en Kunsten van de Nationale Conventie om de 50.000 livres te mogen gebruiken voor het weven van tapisserieën in opdracht van de nationale regering. Dit verzoek werd op 8 januari 1795 afgewezen. Enkele maanden later kreeg de tapisserienijverheid echter steun van het Bureau voor Handel. Op 27 juli 1795 stelde dit bureau een rapport op, bestemd voor het *Comité de Salut public* met het uitdrukkelijke verzoek om de oude tapisserienijverheid te ondersteunen door middel van overheidsopdrachten. De tapijten en tapisserieën zouden probleemloos kunnen worden aangewend in de overheidsgebouwen en als diplomatieke geschenken.²⁷⁶ Dit voorstel kreeg geen onmiddellijk gevolg. In een rapport uit 1801 zouden overheidsopdrachten opnieuw als oplossing voor het aanzwengelen van de productie worden naar voor geschoven (cf. infra).

Het is moeilijk om een juist beeld te krijgen van de tapisserieproductie in de jaren vlak na de Franse revolutie. Dat deze van de ene dag op de andere stilviel is echter uitgesloten. Uit het grootboek van de weverondernemer Goubert uit Aubusson, kan duidelijk worden afgeleid dat er tussen 1789 en 1792, althans bij hem, nog meubeltapisserieën werden geweven. In vergelijking met de voorgaande jaren waren er zelfs geen grote verschillen in de aantallen meubelbekledingen die bij deze ondernemer werden binnengebracht.²⁷⁷ Geleidelijk zouden de instabiele binnenlandse situatie, en de constante buitenlandse dreiging leiden tot de terugval van de productie die, afgaande op het rapport uit maart 1794, toen dramatische vormen begon aan te nemen.

Uit december 1796 dateerde een brief van Larailon, een lid van het Comité voor Landbouw en Kunsten, waarin hij verslag deed over een haardscherm, geweven in Aubusson door Blanchet le Jeune, waarschijnlijk te identificeren met of verwant met Jacques Blanchet. Het haardscherm toonde een voorstelling van *De Inname van de Bastille* in Parijs. Blanchet richtte zich op eigen houtje tot het comité. Hij wilde met dit haardscherm zijn kunnen tonen, en hoopte zo een toelage te krijgen, zowel voor zichzelf als voor de overige wevers in Aubusson. Larailon leek Blanchets verzoek genegen en schreef aan de administratie van de Minister van Binnenlandse Zaken: *je vous invite, citoyen, à concourir de tous vos moyens à faire accorder aux manufacturiers d'Aubusson, qui en ont le plus grand besoin, et au citoyen Blanchet en particulier des encouragements sur le fonds qui sont à la disposition du ministre.*²⁷⁸ Larailon toonde al eerder zijn betrokkenheid bij de tapisserienijverheid in de Marche. In een andere brief aan zijn collega's van het comité, de dato 12 juni 1795, schreef hij al zijn bewondering neer voor de wevers van Aubusson die ondanks hun bittere armoede nog in staat waren kwalitatief hoogstaande tapisserieën te weven.²⁷⁹ Maar het mocht allemaal weinig baten. Voorlopig raakte de tapisserienijverheid niet uit het slop.

Begin 1801 vroegen de weverondernemers Rogier fils en Roby aîné, op hun beurt financiële tegemoetkomingen van de overheid, maar hun verzoek werd niet ingewilligd. Het antwoord van de minister luidde als volgt: *La situation du trésor public ne permet pas, citoyens, d'attacher un peintre à la manufacture d'Aubusson; elle m'interdit également de lui faire délivrer la somme que vous sollicitez pour elle.*²⁸⁰ Rogier en Roby vroegen behalve een subsidie dus ook een patroonschilder die door de overheid zou worden bekostigd, net zoals dit gebeurde tijdens het ancien régime. Maar het werd hen geweigerd. Hun verzoek wees echter op een prangend probleem: het ontbreken van goede patronen.

²⁷⁵ Parijs, Arch. Nat., F12 2431, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Extrait des registres du comité de salut public de la convention nationale du 1^{er} Fructidor an 2^e de la république française une et indivisible* (18 augustus 1794).

²⁷⁶ Parijs, Arch. Nat., F12 2431, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Rapport au comité de salut publique. Bureau de commerce près le comité de salut public le 9^e jour de Thermidor an 3^e de la République que une et indivisible* (27 juli 1795).

²⁷⁷ Guéret, Arch. Dép., 236 E dépôt HH2, *Registre des comptes des Sieurs Goubert*.

²⁷⁸ Parijs, Arch. Nat., F12 1460, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van Larailon, gedateerd 4 Pluviose an 5 (24 december 1796).

²⁷⁹ Parijs, Arch. Nat., F12 2431, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van Larailon aan zijn collega's van het Comité van Landbouw en Kunsten, gedateerd 24 Prairial an 3 (12 juni 1795).

²⁸⁰ Parijs, Arch. Nat., F12 2431, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van het Ministerie van Binnenlandse Zaken, gericht aan Rogier fils en Roby aîné, gedateerd 2 Germinal an 9 (23 maart 1801).

Reeds in zijn rapport uit 1794 bekritiseerde Diannuyere de tapisserieën en de patronen.²⁸¹ De geschiedenis bleek zich te herhalen. Net zoals in het tweede kwart van de achttiende eeuw werden in 1794 de figuren en de dieren te vlak, het kleurgebruik onaangepast bevonden. Bij het begin van de negentiende eeuw was de situatie van de patronen die door Diannuyere werd aangeklaagd, nog steeds niet verbeterd. De prefect van het departement van de Creuse, Munet, nam ter gelegenheid van de nationale nijverheidstentoonstelling van 1801, de kans te baat om het probleem van de patronen, en de situatie van de tapisserienijverheid in het algemeen, aan te kaarten bij de bevoegde minister. In een brief aan de Minister van Binnenlandse Zaken, Jean-Antoine Chaptal, schreef hij het volgende: *Et d'ailleurs la plus grande des causes de ces ombres, de ces défauts, prend sa source dans l'absence de beaux dessins, de bons tableaux et des matières d'une meilleure qualité, causes que la détresse des fabricants ne leur permet pas de vaincre.*²⁸²

Rogier en Roby schoven ook het gebruik van afgedankte patronen van de Gobelins en de Savonnerie naar voor als een mogelijke oplossing voor het probleem van de onaangepaste patronen, maar ook deze vraag werd door de minister weggewuifd: *je dois vous faire observer que cette remise ne pourrait lui (la manufacture) être d'aucun avantage. Si en effet des tableaux sont condamnés au rebut dans les fabriques nationales, c'est parce que les variations ou les caprices de la mode en sont rejetés les copier. Quel intérêt pourrait avoir la manufacture d'Aubusson, à imiter ces tableaux sur des tapisseries. Les ouvrages qui en résulteraient, trouveraient peu d'acheteurs, & seraient nécessairement livrés à vil prix.*²⁸³ Enkele maanden later kwam Chaptal echter op zijn besluit terug. En op 31 december 1801 schreef hij aan de administratie van de Gobelins en de Savonnerie dat ze een keuze moesten maken uit de patronen die ze niet meer gebruikten. Ze zouden worden voorgelegd aan Rogier.²⁸⁴ De eerste nieuwe patronen werden aangewend voor de vloertapijten. Op 11 september 1802 schreef de toenmalige prefect van de Creuse, La Salcette, aan Chaptal dat hij bij een bezoek aan de werkplaatsen met voldoening had vastgesteld dat in de tapijtproductie patronen werden aangewend die de nieuwe mode volgden, maar dat dit voor de meubeltapisserieën nog niet gold. Hij wijdde dit aan de afgelegen ligging van Aubusson. Maar dit was een drogreden. De tapisseriehandelaars in Parijs hadden immers onmiddellijke toegang tot de heersende mode. Veeleer lag een mengeling van conservatisme en financiële onmacht aan de basis. De laatachttiende-eeuwse patronen scoorden nog behoorlijk op de markt, en nieuwe patronen waren kostbaar. Tenslotte werden ook in de nationale manufacturen van de Gobelins en Beauvais nog tapisserieën geweven naar laatachttiende-eeuwse patronen die door de private cliëntèle nog altijd werden geapprecieerd.

Tussen het begin van de Franse revolutie en het Consulaat trad er geleidelijk een wijziging op in de houding van de overheid ten aanzien van de tapisseriemanufacturen in de Marche. Aanvankelijk werden ze als luxenijverheid geassocieerd met het oude régime. De financiële hulp werd enkel verleend om de grote werkloosheid en armoede te bestrijden. En tegelijkertijd werd getracht de weefnijverheid om te schakelen. Toch leefde ook het gevoel dat de tapijtweefkunst niet geheel mocht verdwijnen. De centrale overheid analyseerde vlijmscherp de oorzaken van de neergang van de tapisseriemanufacturen. De oorlogen en het ineenzakken van de markt werden gezien als voornaamste factoren, maar ook de opkomst van behangselpapier als muurbekleding, en de heropleving van lambriseringen speelden een rol.²⁸⁵ Op veel overheidsteun moesten de manufacturen niet rekenen. Overheidsopdrachten werden niet geplaatst. Wilden ze overleven, dan moesten ze volgens de Minister van Binnenlandse Zaken hun producten beter op de markt af stemmen. De prefecten van het departement van de Creuse ondersteunden vanzelfsprekend de lokale nijverheid, en ook het Comité voor Landbouw en Kunsten was de tapijtweefkunst genegen, en verdedigde haar

²⁸¹ Parijs, Arch. Nat., F12 2431, Com. Ind., Man. Aub. Fel., *Rapport du citoyen Diannuyere, commissaire du conseil exécutif dans les départements de la nièvre, de la creuse et de l'allier du 18 ventose (8 augustus 1794).*

²⁸² Parijs, Arch. Nat., F12 2431, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van Munet, prefect van het departement van de Creuse aan de minister van Binnenlandse Zaken, (augustus 1801).

²⁸³ Parijs, Arch. Nat., F12 2431, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van het Ministerie van Binnenlandse Zaken, gericht aan Rogier fils en Roby aîné, gedateerd 2 Germinal an 9 (23 maart 1801).

²⁸⁴ Parijs, Arch. Nat., F12 2431, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van de minister van Binnenlandse Zaken aan de administratie van de Savonnerie, gedateerd 7 Nivose an 10 (31 december 1801).

²⁸⁵ Parijs, Arch. Nat., F12 2431, Com. Ind., Man. Aub. Fel., brief van het Ministerie van Binnenlandse Zaken, gericht aan Rogier fils en Roby aîné, gedateerd 2 Germinal an 9 (23 maart 1801).

in haar rapporten. Dat geleidelijk de houding van centrale overheid wijzigde, mocht blijken uit het akkoord van minister Chaptal om enkele oude patronen van de *Savonnerie* en de *Gobelins* aan de manufacture van Aubusson uit te lenen. In de zomer van 1801 hield professor Cassius, lid van de Commissie voor Landbouw, Handel en Kunsten van de Creuse, ook een vurig pleidooi voor het behoud van de tapijt- en tapisserienijverheid in de Marche. Blijkens dit rapport was de werkloosheid in de streek nog steeds even groot als omstreeks 1794. Cassius pleitte voor een aanmoediging van de industrie door het verstrekken van goede patronen en door het plaatsen van overheidsopdrachten waarbij de verschillende kwaliteiten konden worden gebruikt al naargelang de belangrijkheid van de gebouwen waarvoor ze waren bedoeld.²⁸⁶ Enkele jaren later zouden de tapisseriemanufacturen van Beauvais en de *Gobelins* inderdaad herleven door de tapisserieën die voor de keizerlijke residenties werden geweven. Ook de manufacturen in de Marche kregen toen overheidsopdrachten, zij het voor vloerkleden. Voor de verkoop van meubeltapisserieën waren de manufacturen zo goed als uitsluitend op de private markt aangewezen.

Rogier, Roby en Maingonnat waren bij het begin van de negentiende eeuw de belangrijkste weverondernemers in Aubusson. Debel was behalve fabrikant ook verver.²⁸⁷ In 1800 ging Rogier een samenwerkingsakkoord aan met Sallandrouze de Lamornaix, een weverondernemer uit Felletin.²⁸⁸ Hun associatie werd de grootste tapijt- en tapisserieweverij in de Marche. Op de nijverheidstentoonstelling in 1801 stelden beide zakenpartners geknoopte vloerkleden tentoon die waren bestemd voor Spanje, Rusland en voor de hertog van Beieren.²⁸⁹ Vloerkleden van deze handelsassociatie, bestemd voor het Keizerlijk Huis, waren te zien op de nijverheidstentoonstelling van 1806.²⁹⁰ Roby stelde op deze nijverheidsexpositie twee *ottomanes* tentoon, Debel twee zitbanken met een zijden fond en twee armstoelruggen eveneens in zijde, en Maingonnat en Desfarges elk een zitbank eveneens in een zijden fond.²⁹¹ De voorstellingen op deze meubelbekledingen zijn spijtig genoeg niet bekend. In een kort verslag in de *Moniteur universel* met betrekking tot deze meubeltapisserieën op de nijverheidstentoonstelling werd gewezen op de spectaculaire vooruitgang in de productkwaliteit van deze fabrikanten, en dit zowel in het gebruik van de kleuren, de kleurovergangen als in de patronen en de vertaling ervan in tapisserie.²⁹²

In 1807 beschikten Rogier en Sallandrouze over 95 werknemers die zowel tapijten weefden en knoopten, en tapisserie vervaardigden. Op dat ogenblik waren er echter maar 80 effectief tewerkgesteld. François Roby had 72 arbeiders, waarvan er in 1807 55 actief waren. Elie Debel stelde 70 arbeiders te werk, maar normaliter werkten er 87 voor hem. Op de vierde plaats stond Maingonnat met 28 effectieve werknemers op een totaal van 37. Na hem volgde Léonard Fourier met 25 werkers op een totaal van 40. Twee kleinere fabrikanten, François Desfarges en Jean Peyroux, stelden respectievelijk acht en zes mensen te werk. Zij konden beschikken over twaalf en tien arbeiders.²⁹³ De manufacture van Aubusson en Felletin telde in 1807 dus weer een 350-tal werknemers waaronder tientallen tapisseriewevers. Het grootste zakencijfer werd verwezenlijkt door Rogier en Sallandrouze die in 1806 een gezamenlijke productie hadden ter waarde van 200.000 francs. Roby en Debel volgden reeds op grote afstand met elk 60.000 francs. Maingonnat realiseerde

²⁸⁶ Parijs, Arch. Nat., F12 2431, Com. Ind., Man. Aub. Fel., Commission d'agriculture, commerce & des arts de la Creuse. *Mémoire sur la manufacture de tapisseries d'Aubusson présenté aux séances des 3 Thermidor et 3 Fructidor an 9, par le citoyen Cassius, professeur de physique et de chimie, membre de la dite commission* (22 juli en 22 augustus 1801). Zie bijlage XXXVIII.

²⁸⁷ Guéret, Arch. Dép., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, états de situation*. Lijst van fabrikanten, gedateerd 21 floréal an 12 (11 mei 1804).

²⁸⁸ Parijs, Arch. Nat., O3 1884, ACR, GM, brief van Rogier en Sallandrouze gericht aan Lodewijk XVIII, gedateerd 8 april 1817.

²⁸⁹ EXPO 1801, p. 11.

²⁹⁰ EXPO 1806, p. 42. Voor de leveringen van Rogier en Sallandrouze aan het Keizerlijk Huis in 1806, zie JARRY 1969, pp. 108-109.

²⁹¹ MONITEUR 1806, p. 1205.

²⁹² MONITEUR 1806, p. 1205.

²⁹³ Parijs, Arch. Nat., O2 622, ME, GM, *Manufacture de tapisseries d'Aubusson. Tableau circonstancié que présentent les fabriquans de la manufacture de tapisseries et de tapis de pied d'Aubusson en Réponse à la Lettre de Son Excellence Monseigneur le Ministre de l'Intérieur de 9 juin 1807*.

een productie met een waarde van 18.000 francs.²⁹⁴ De productie gebeurde zowel in ateliers als bij de wevers thuis.

Sallandrouze bezat sinds 1800 ook een weefatelier voor geknoopte vloerkleden in Parijs. Het was gelegen in de *rue des vieilles Audriettes* in de wijk van de Marais.²⁹⁵ De handelsassociatie van Rogier en Sallandrouze kende een explosieve groei. In 1810 stelden zij in Aubusson, Felletin en Parijs in totaal 500 arbeiders tewerk, zowel mannen als vrouwen, die tapijten weefden, knoopten en borduurden, en tapisserie weefden. In 1810 realiseerden zij een productiecijfer ter waarde van 450.000 francs. Ook het atelier van François Roby was uitgebreid, en werd nu samen geleid met zijn oudste zoon Etienne. Zij stelden 170 mensen te werk, en hadden een productie ter waarde van 80.000 francs. Bij Pierre Maingonnat veranderde daarentegen weinig. Hij beschikte over 38 werknemers, waarvan er 28 in zijn eigen ateliers waren tewerkgesteld, en tien thuis werkten. Zijn productiecijfer was niet bekend.²⁹⁶ Behalve deze drie fabrikanten werkten er in de Marche nog een aantal zelfstandige meesters.²⁹⁷ Guillaume Rogier en Jean Sallandrouze de Lamornaix, François en Etienne Roby, en Pierre Maingonnat genoten een goede reputatie, wat zich bij deze eerste onder meer vertaalde in opdrachten voor het Keizerlijk Huis. Zij leverden vloertapijten voor de paleizen van de Tuilerieën, Versailles, Fontainebleau, Compiègne en Trianon.²⁹⁸ Een groot deel van de productie bestond inderdaad uit vloertapijten, maar meubeltapisserieën werden ook nog geweven, evenals wandtapijten. Het aantal vervaardigde wandtapijten was echter klein. De terugval in de productie van wandtapijten liet zich voelen sinds de Franse revolutie. De omschakeling of sterkere concentratie in de productie in Aubusson naar vloerkleden en meubeltapisserieën werd in 1806 in de *Moniteur universel* reeds toegelicht. De opkomst van het behangselpapier werd gezien als de voornaamste reden voor de daling van de wandtapijtenproductie.²⁹⁹

Toch moet er met deze cijfergegevens omzichtig worden omgesprongen. Een eigentijds rapport van de plaatselijke overheid geeft een ander beeld. Zo zouden er in de maanden januari tot april 1812 in Aubusson slechts een 100-tal getouwen actief geweest zijn, waaraan 115 arbeiders werkten die zowel geweven tapijten, geborduurde tapijten, meubeltapisserieën en wandtapijten maakten.³⁰⁰ In april 1812 was het aantal wevers toegenomen tot 160.³⁰¹ Rooskleurig was de situatie dus niet. Verschillende wevers hadden geen werk. Volgens de begeleidende tekst van het rapport van april 1812 waren er in de afgelopen 28 maanden nauwelijks nieuwe bestellingen binnengekomen. Een productiestaat voor het eerste kwartaal van 1812 toont dat in april bijvoorbeeld bij benadering 210m² vloertapijten werden geweven, de zogenaamde *tapis ras*, 520m² vloerkleden geknoopt, de *tapis veloutés*, en 190m² tapijten gebordurd, de *tapis à l'aiguille*. Er werden slechts 7m² wandtapijten en 40m² meubeltapisserieën geweven.³⁰² Het is duidelijk dat de 160 opgegeven wevers in de statistieken onmogelijk deze honderden meters tapisserie en knooptapijten konden vervaardigen. Buiten deze

²⁹⁴ Parijs, Arch. Nat., O2 622, ME, GM, *Manufacture de tapisseries d'Aubusson. Tableau circonstancié que présentent les fabriquans de la manufacture de tapisseries et de tapis de pied d'Aubusson en Réponse à la Lettre de Son Excellence Monseigneur le Ministre de l'Intérieur de 9 juin 1807.*

²⁹⁵ Voor deze manufactuur vroeg Sallandrouze de hulp van twee wevers uit de manufactuur van de *Savonnerie* aan de minister van Binnenlandse Zaken, een verzoek dat werd ingewilligd. JARRY 1969, p. 107.

²⁹⁶ Guéret, Arch. Dép., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, états de situation. Arrondissement d'Aubusson. Liste des manufacturiers et fabricans les plus distingués.*

²⁹⁷ Op de nationale nijverheidstentoonstelling van 1844 stalde bijvoorbeeld de wever Tabard voor de eerste maal zijn producten uit. Hij werd beloond met een bronzen medaille. In het rapport van de jury werd vermeld dat het atelier Tabard reeds zeer lang bestond: '*dont la fabrique est fort ancienne*'. RAPPORT 1844, p. 540. Het atelier was beslist actief in het eerste kwart van de negentiende eeuw.

²⁹⁸ Parijs, Arch. Nat., O2 622, ME, GM, *Manufacture de tapisseries d'Aubusson. Tableau circonstancié que présentent les fabriquans de la manufacture de tapisseries et de tapis de pied d'Aubusson en Réponse à la Lettre de Son Excellence Monseigneur le Ministre de l'Intérieur de 9 juin 1807.* Voor de leveringen zie JARRY 1969.

²⁹⁹ 'Depuis que la mode a fait adopter presque généralement les tentures de papier peints, la fabrication des tapisseries a dû nécessairement diminuer. ... A la fabrication des tentures elle joint aujourd'hui celle d'objets analogues, tels que tapis de pied, de table, ottomanes, canapés, etc.' MONITEUR 1806, p. 1205.

³⁰⁰ Guéret, Arch. Dép., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, Etats de situations. Etat de situation des fabriques et manufactures de tapisserie pendant le trimestre d'avril 1812.*

³⁰¹ Guéret, Arch. Départ., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, états de situation. Etat de situation des fabriques et manufactures de tapisserie pendant le mois d'avril 1812.* Volgens Madeleine Jarry betrof het zowel mannen als vrouwen. JARRY 1969, p. 113.

³⁰² Guéret, Arch. Dép., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, états de situation. Etat indicatif du Produit en nature approximativement obtenu par les fabriques et manufactures de tapisserie de l'arrondissement d'Aubusson, Avril 1812.*

160 moeten er nog grote aantallen vrouwen en kinderen actief zijn geweest voor het weven, knopen en borduren van tapijten.³⁰³ De hoeveelheid geproduceerde meubeltapisserie kwam ongeveer overeen met drie standaardameublementen, met elk een zitbank, zes armstoelen en een haardscherm. Door de geringe vraag waren de fabrikanten genoodzaakt hun tapisserieën op te slaan, en een deel van hun personeel zonder werk te zetten.³⁰⁴ Vanaf mei 1812 verslechterde de situatie opnieuw, en waren er volgens officiële documenten gemiddeld nog slechts 100 wevers aan het werk.³⁰⁵ Ook in 1813 was er geen verbetering, in tegendeel. In april, mei en juni waren er slechts een 60-tal wevers effectief aan het werk die tijdens deze maanden in totaal maar 75m² geweven en geknoopte vloerkleden en meubeltapisserieën vervaardigden. De productie van wandtapijten lag stil.³⁰⁶ Dit productiecijfer lijkt dan weer uitzonderlijk laag. Maar dat er een algemene dalende trend bestond in de productie en de aantallen tewerkgestelde arbeiders staat vast. Het slechte en onzekere economische klimaat bij het einde van het Empire was hier zeker niet vreemd aan.

In de laatste jaren van de achttiende eeuw en het begin van de negentiende eeuw werden de meubeltapisserieën in de Marche geweven naar bestaande patronen. Hierin was er geen verschil met de productie in de manufactures van de Gobelins en Beauvais die aanvankelijk ook de oude patronen hernamen. Zo werden er traditioneel meubeltapisserieën geweven met bloemen, met lofwerk, en voorstellingen van menselijke figuren, fabels en dieren. Ook bij de *alentours* wijzigde er zich aanvankelijk niets. Draperieën met bloemenguirlandes, médaillons aan strikken, boorden van laurierbladeren, eikenbladeren of bloemen bleven in gebruik. Doordat er zowel in de centrale voorstellingen als in de decoratieve boorden van de bekledingen geen wezenlijke veranderingen optraden met de meubeltapisserieën van vlak vóór de Franse revolutie, is het doorgaans zeer moeilijk om laatachttiende-eeuwse meubeltapisserieën uit de Marche te onderscheiden van bekledingen uit de vroege negentiende eeuw. Pas tijdens het Empire zouden geleidelijk enkele nieuwe patronen ontstaan, maar dan nog bleven de oudere patronen in gebruik. De situatie was zeer gelijkend met die in de manufacture van Beauvais.

In de correspondentie van de weverondernemer Goubert die dateerde van omstreeks 1792 was er sprake van vier kussens met boeketten omgeven door rode draperieën op een groene fond, en zes *cabriolets* en zes stoelen met voorstellingen van figuren en fabels onder draperieën op een groene fond.³⁰⁷ Verder bevatte de correspondentie een brief uit 1790 met de vermelding van zes armstoelen met een witte zijde fond en groene wollen *contrefond* met figuren en dieren op een terras.³⁰⁸ Een anonieme nota uit 1792 vermeldde behalve een rugbekleding met een draperie, ook een rugbekleding met een gestrikt médaillon, acht rapporten voor zittingen met dieren, een rapport voor een zitbank met figuren, en een zitting met lofwerk.³⁰⁹ Volgens het grootboek van Goubert werden tussen 1790 en 1792 meerdere meubelbekledingen met lofwerkpatronen bij hem binnengebracht.³¹⁰

Een tiental jaren later was er in de productie nog niets noemenswaardig veranderd. Nog steeds werden dezelfde patronen op het getouw gelegd. Begin augustus 1801 werden in het *hôtel* van de prefectuur van de Creuse door de tapisseriewevers van Aubusson een aantal tapisserieën uitgesteld, waaruit door de afgevaardigden van de prefectuur een keuze werd gemaakt om te worden verzonden naar de nationale nijverheidstentoonstelling in Parijs. Er werden vijf meubeltapisserieën geselecteerd. De eerste was een zitbankzitting met een gele fond en zwarte *contrefond* met centraal een bloemenkorf omgeven door eikentwijgen, geweven door Maingonnat en Rogier. Een

³⁰³ Madeleine Jarry sprak in haar artikel voor het jaar 1812 over 160 wevers, waarvan 80 vrouwen. Maar zelfs met dit aantal mannelijke en vrouwelijke wevers was het onmogelijk om zulke hoge productie te halen in drie maanden tijd. Zie hiervoor JARRY 1969, p. 113.

³⁰⁴ Guéret, Arch. Dép., 9M 25, Brief van de adjunct-prefect van het arrondissement van Aubusson aan de prefect van het departement van de Creuse, gedateerd 6 juli 1812.

³⁰⁵ Guéret, Arch. Dép., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, Etats de situation. Etat de situation des fabriques et manufactures de tapisserie pendant les mois de mai, juin et juillet 1812.*

³⁰⁶ Guéret, Arch. Dép., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, états de situation. Etat de situation des fabriques et manufactures de tapisseries pendant le 2^e trimestre de 1813.*

³⁰⁷ Guéret, Arch. Dép., 236 E dépôt HH3, *Comptes et correspondance la tapisserie*, brief in correspondentie Goubert.

³⁰⁸ Guéret, Arch. Dép., 236 E dépôt HH3, *Comptes et correspondance la tapisserie, Comptes Goubert, 1790.*

³⁰⁹ Guéret, Arch. Dép., 236 E dépôt HH3, *Comptes et correspondance la tapisserie*, anonieme nota, getiteld Pour Mr. Goubert.

³¹⁰ Guéret, Arch. Dép., 236 E dépôt HH2, *Registre de comptes du Sieur Goubert*, fol. 17 verso, fol. 105 verso.

armstoelzitting werd aangebracht door Roby met de voorstelling van een wijnoogst in een boord van bloemen. Rogier en Roby leverden samen ook een zitbankrug met centraal een camee met vogels en andere dieren omgeven door bloemen op een blauwe achtergrond. Een andere zitbank was van Rogier en Debel, eveneens met vogels en andere dieren, maar ditmaal in een *alentours* met draperieën en bloemen. Het vijfde nummer tenslotte was een armstoel met dieren in een landschap met een boord van roze lauriertwijgen, van Rogier en Reynaud.³¹¹ De meubeltapisserieën werden aanvaard voor de nijverheidstentoonstelling van 1801. In de *Moniteur universel* waren de bekledingen terug te vinden in de lijst met toegelaten producten op de expositie onder de rubriek van het departement van de Creuse, zij het zonder beschrijving.³¹² De pogingen van deze ondernemers om de manufactuur van Aubusson te doen herleven werden in de krant extra vermeld. Als oorzaken van de neergang werden de oorlogen en de naweeën van de revolutie genoemd.³¹³

Vernieuwingen in de alentours

De schaarse gegevens omtrent Aubusson patronen voor meubeltapisserie in de late achttiende eeuw en de eerste jaren van de negentiende eeuw maakt het niet eenvoudig om ameublementen met zekerheid te dateren. De fabrikanten wendden de nieuwe stijltendensen vrijwel onmiddellijk aan in hun vloerkleden, maar in de meubeltapisserieën bleven de oudere patronen gehandhaafd. Als er al nieuwe patronen ontstonden, vulden deze de reeds bestaande aan. Het waren in hoofdzaak pastorales met kinderen en landschappen met dieren. De eerste echte vernieuwingen situeerden zich in de *alentours*. In een eerste stap werden de decoratieve boorden versoberd en werden de achtergronden effen. De centrale voorstellingen werden weergegeven binnen een eenvoudige rechthoekige lijst, omgeven door bloemen en eventueel een sierlijst van lofwerk. *The Bowes Museum* in Barnard Castle bezit een zitbankbekleding met op de rug de voorstelling van *De wip* naar Jean-Baptiste Huet (cf. supra), en op de zitting een luipaard achterna gezeten door honden, wellicht naar Oudry (afb. 270 en 271).³¹⁴ Een wijnrode en oranje bies omkaderen de centrale voorstellingen. Op een flessengroene grond bevindt zich een sierlijst van acanthusknoppen waarrond bloemen slingeren. Onderaan hangen guirlandes aan strikken. De bekleding kan gedateerd worden omstreeks 1805-1825. In de collectie van het Museum Smidt van Gelder te Antwerpen worden twee taboeretten bewaard, bekleed met tapisserieën uit dezelfde periode. Diervoorstellingen zijn er weergegeven binnen een trapeziumvormige lijst, omgeven door een bloemenkrans tegen een olijfgroene fond.³¹⁵

Bij een andere *alentours*, waarvan het ontstaan kan gesitueerd worden tussen 1810-1825, werden de bloemen vervangen door wijnranken. *The Bowes Museum* bezit acht wangen van bergères en zitbanken, met vogels in een landschap binnen een olijfgroene lijst, omgeven door bruingroene wijnranken tegen een kakigroene achtergrond.³¹⁶ Bij de vogels zijn er een ekster, een vink en een fazant.³¹⁷ Een bijzonder rijkelijke set van één zitbank, twee bergères, zes armstoelen, acht stoelen en twee kussens met dezelfde *alentours* bevond zich in 1932 in de collectie M.J. Teunissen in Amsterdam. Ditmaal zijn de diervoorstellingen weergegeven binnen een rechthoekige kader van acanthusknoppen, maar opnieuw omgeven door wijnranken tegen een groene achtergrond (afb. 272). Er waren enige variaties in de wijnranken. Zo waren die op de *plate-bandes* van de zitbank voller dan die van de vorige set. Voor de voorstellingen op de rug werd teruggегреpen naar patronen met vogels die

³¹¹ Parijs, *Arch. Nat.*, F12 2431, *Com. Ind., Man. Aub. Fel.*, rapport bijgevoegd bij een brief gericht aan de Minister van Binnenlandse Zaken door de prefect van het departement van de Creuse, augustus 1801.

³¹² 'Département de Creuse. Canapés, dossiers de canapés, dossiers de fauteuils, tapis de pied, présentés par les citoyens Roby, Rogier, Debell, Reynaud et Maingonnat, manufacturiers à Aubusson'. *MONITEUR* 1801, p. 1488.

³¹³ *MONITEUR* 1801, p. 1488.

³¹⁴ Inventarisnummers Tap 123A-B.

³¹⁵ Inventarisnummers Sm 668 A-B.

³¹⁶ Het inventarisnummer van deze set is Tap 128A-H.

³¹⁷ Een gelijkaardig ameublement, bestaande uit één zitbank en zes armstoelen werd op 10 juni 1932 bij Sotheby's in Londen geveild. Vogels op de rug en landdieren op de zitting binnen rechthoekige lijsten zijn er weergegeven binnen een *alentours* van identieke wijnranken op een blauwe fond. Een andere verwante set werd in maart 1988 geveild bij Drouot in Parijs. Dit ameublement telt acht armstoelen en een zitbank. Opnieuw werden vogels op de rug, en dieren op de zitting weergegeven binnen een rechthoekige kader, omgeven door dezelfde wijnranken.

dateerden uit de late achttiende eeuw.³¹⁸ Dit ameublement kan gedateerd worden omstreeks 1810-1830. Deze boord met druiven werd ook gebruikt voor bloempatronen en patronen met plattelandskinderen. Tussen 31 mei en 2 juni 1920 werd de nalatenschap van graaf de Franqueville geveild in het kasteel van La Muette. Tussen de lotnummers bevond zich een ameublement van één zitbank en acht armstoelen met boeketten tegen een witte achtergrond in rechthoeken omgeven door druivenranken op een groene *contrefond*. Sommige armleggers en de wangen van de zitbank waren in rips. De tapisserieën werden in Aubusson geweven wellicht circa 1810-1830. Een ameublement met deze *alentours* en plattelandskinderen werd op 19 december 1913 geveild bij Drouot. Voor de kindervoorstellingen werden patronen naar Huet gebruikt, onder meer *De kleine jager met de jachthoorn* voor een rug van een armstoel.

Van omstreeks 1810-1825 dateerde wellicht ook een derde *alentours* waarbij de centrale voorstelling nog steeds binnen een rechthoekige lijst is weergegeven maar waarbij de bloemen ditmaal rond korenaren slingeren. Rondom loopt een fijn sierlijstje van afwisselend blaadjes en bloemknoppen. Een ameublement met zulke *alentours*, bestaande uit acht armstoelen en één zitbank werd op 29 mei 1914 geveild bij Drouot. De ruggen tonen plattelandskinderen, de zittingen vogels. De *wip* naar het patroon van Jean-Baptiste Huet vult de zitbankrug. Eén armstoelrug is geweven naar Huets patroon met *De jongen met de fles* (cf. supra). Een tweede armstoel toont een meisje met een ruitershoed en een zweepje in de hand. Vooralsnog werd dit motief nog niet aangetroffen op meubelbekledingen die eerder met zekerheid als achttiende-eeuws konden worden gedateerd (afb. 273).³¹⁹ Stilistisch sloot het aan bij de achttiende-eeuwse patronen van Huet, maar het is niet uitgesloten dat het dateerde uit het begin van de negentiende eeuw. Tot aan zijn dood in 1811 leverde Huet ontwerpen voor de katoendrukkerijen in Jouy-en-Josas, niets sluit uit dat hij ook actief bleef voor de tapisserieweverijen in Aubusson al kan dit vooralsnog niet met archiefdocumenten worden gestaafd. Huets kindvoorstellingen bleven geliefd, en bijgevolg kwamen er gaandeweg nieuwe patronen bij in dezelfde traditie (cf. infra).

Circa 1810 ontstonden waarschijnlijk ook de eerste decoratieve boorden met typische Empire vormkenmerken.³²⁰ Ter vergelijking, in Beauvais werden de eerste Empireontwerpen pas in 1806 bij Hippolyte Le Bas besteld (cf. supra). Dat er in 1802 in Aubusson nog geen nieuwe Empirepatronen werden geweven, mocht eerder blijken uit het verslag van prefect La Salcette aan minister Chaptal. In 1806 wees de *Moniteur universel* op de vooruitgang in de Aubusson meubeltapisserieën op de nationale nijverheidstentoonstelling. Omstreeks deze tijd werd er in Aubusson wellicht in nieuwe patronen geïnvesteerd, en werden in navolging van de keizerlijke manufactures de eerste Empirepatronen geweven. Enige jaren terug bevond zich bij de antiquair Aronson in Amsterdam een ameublement van vier stoelen, vier armstoelen en een zitbank dat kan gedateerd worden omstreeks 1810-1830. Vogels op de rug, en vogels en andere dieren op de zitting zijn weergegeven in een achthoek tegen een witte achtergrond (afb. 274). De achthoek is gevat in rechthoek. Palmetten vullen de hoeken. De rechthoek is geflankeerd door een sierlijst met rozetten, acanthusknoppen en fijn lofwerk. Bovenaan zit links en rechts een adelaar. De *plate-bandes* van de zitting zijn gevuld met fijne bloemenguirlandes en lofwerk. De armlegger toont een rozet geflankeerd door palmetten. De opbouw van de verticale sierlijsten op de rug herinnert aan een ontwerp van Jean-Baptiste Huet uit 1805 voor de manufacture van Jouy-en-Josas, getiteld *Le Loup et l'Agneau ou Diane et Vénus* (afb. 275). Ook het motief van het palmet in de hoek kan in sommige ontwerpen van Huet voor deze katoendrukkerij worden teruggevonden, onder meer in het ontwerp *Le Lion amoureux* van circa 1806 en in *Scènes pompeiennes* van omstreeks 1808. Zonder het ontwerp voor de *alentours* rechtstreeks aan Huet te willen toeschrijven, is het evenwel duidelijk dat het verwant is met diens oeuvre uit de jaren 1805-1810. Van omstreeks dezelfde periode dateert ook een

³¹⁸ De voorstelling op de zitbankrug werd bijvoorbeeld ook aangetroffen bij een zitbank die op 26 december 1928 bij Georges Petit werd geveild, en die kan gedateerd worden omstreeks 1790-1810, en gedeeltelijk bij de zitbank van een ameublement, geveild op 24-25 mei 1926 bij Drouot. De vogelvoorstellingen maken deel uit van dezelfde serie als de laatachttiende-eeuwse bekleding met de vogelvoorstelling en draperieën bewaard in *The Bowes Museum*, en die eerder werd toegelicht (cf. supra).

³¹⁹ Het is niet uitgesloten dat het patroon effectief laatachttiende-eeuws was en bijgevolg bij de patronen van Jean-Baptiste Huet van omstreeks 1785 mag geteld worden (cf. supra).

³²⁰ Dit is vrij laat, zeker in vergelijking met contemporair bedrukt katoen, maar in de katoensector werden de modegrillen sneller opgevolgd.

kussenovertrek die op 31 mei 1996 te koop werd aangeboden bij Sotheby's in Londen. Hij toont een hond die een eend doet opvliegen, een gekend motief uit het oeuvre van Oudry en Desportes, in een achthoek, en binnen een rechthoek met in de hoeken palmetten. Bij het midden van de zijden van de rechthoek bevindt zich een rozet met aan weerszijde een palmet.

De invloed van Jean-Baptiste Huets oeuvre voor het uiterlijk van de laatachttiende-eeuwse én vroege negentiende-eeuwse meubeltapisserieën was groot. In het laatste kwart van de achttiende eeuw leverde deze kunstenaar patronen voor de manufacturen van Aubusson en Beauvais, en tijdens het eerste decennium van de negentiende eeuw was hij nog actief voor Aubusson. Zijn patronen met plattelandskinderen kenden een blijvend succes. Het patroon met *Le Balançoir* of *De wip* was misschien wel het populairste motief voor zitbankruggen met figuurlijke voorstellingen uit de eerste helft van de negentiende eeuw. Tijdens de Restauratie en de Julimonarchie werden Huets patronen met plattelandskinderen nog steeds geweven, telkens met een aangepaste *alentours*.

Wie de dierpatronen schilderde is momenteel nog niet bekend. Het is niet uitgesloten dat Jacques Barraband er enkele voor zijn rekening nam. Behalve in bloemen was hij ook bedreven in het tekenen en schilderen van vogels. Zo maakte hij verscheidene illustraties voor de *Histoire naturelle des oiseaux de Paradis* van François Le Vaillant en de *Histoire naturelle* van Georges-Louis Leclerc de Buffon.³²¹ Mocht Barraband niet zelf patronen hebben geleverd, dan werden zijn illustraties ongetwijfeld als bron gebruikt.

³²¹ THIEME & BECKER 1907-1950, bd. 2, p. 523; en PERATHON 1889, p. 739.

IX.7. De productie en de patronen van meubeltapisserieën in Aubusson tijdens de Restauratie en de Julimonarchie

De economische crisis die zich in de tweede jaarhelft van 1812 reeds goed liet voelen, verbeterde niet met de val van het keizerrijk. Pas enkele jaren na de troonsbestijging van Lodewijk XVIII kende de productie van tapisserie, en in het bijzonder van vloerkleden, enigszins een herstel en bloei. De penibele economische situatie leek zich in Aubusson te kantelen rond 1816. In het laatste trimester van 1816 werden er 560m² vloerkleden en meubeltapisserieën vervaardigd, en waren er opnieuw 91 wevers aan het werk, waarvan een twintigtal leerjongens. De begeleidende tekst bij het rapport van de prefect zag de verklaring voornamelijk in de stijgende verkoop naar aanleiding van de winter. Er kwamen zowel bestellingen uit binnen- als buitenland.³²² De opgaande trend zette zich voort in 1817. Maandelijks namen de aantallen wevers en de productie toe. Ook in Felletin kon hetzelfde worden vastgesteld. Hier zouden echter nog uitsluitend vloerkleden zijn vervaardigd. In de statistieken is er daar niet langer sprake van meubeltapisserieën.³²³ Vanaf 1817 vergrootte de productie in Aubusson danig. In het vierde trimester bedroeg die 1.800m², en waren er 190 wevers aan het werk.³²⁴ Een deel van de toename in de wevers aantallen werd echter ook toegeschreven aan een betere bevraging en registratie, opgelegd door de prefect van het departement.³²⁵

Op 12 maart 1817 schreven Maingonnat, Roby *ainé* en zijn zoon, en Roby de la Faureix, *ancien peintre du roi*, een brief aan de directeur-generaal van het *Maison du Roi*, Jules de Pradel, om enkele gunsten te vragen. Ze wensten onder meer terug de eretitel van koninklijke manufactuur te mogen voeren, en verzochten de minister om van overheidswege opnieuw een patroonschilder en een verver voor de manufactuur aan te duiden. Tevens vroegen ze enkele ongebruikte patronen van de Gobelins en de *Savonnerie*.³²⁶ Enkel voor het laatste verzoek was de directeur-generaal bevoegd. Het eerste werd van de hand gewezen, omdat uitsluitend de manufactures verbonden aan de Civiele Lijst deze titel mochten voeren.³²⁷ De kosten voor een patroonschilder en verver moesten volgens de adjunct-secretaris van het Ministerie van Binnenlandse Zaken gedragen worden door de stad Aubusson, niet door de centrale overheid.³²⁸

In het voorjaar van 1817 richtten ook Jean Sallandrouze en Guillaume Rogier een brief aan de overheid voor steun. Zij schreven echter rechtstreeks aan de koning. In deze brief verzochten ze de vorst om gedurende tien jaar jaarlijks vier geknoopte vloertapijten en twee tapisserie ameublementen te mogen leveren aan de koninklijke *Garde-Meuble*. Deze vaste levering zou hen in staat stellen hun personeel werkzekerheid te verschaffen, en bovendien gaf hen dit tevens de mogelijkheid om te investeren in een nieuwe fabriek waarin de weefactiviteiten konden worden samengebracht.³²⁹ Volgens deze brief stelden beide ondernemers in 1817 een 800-tal mensen te werk en waren hun producten zowel bestemd voor het binnen- als het buitenland. In de voorbijgaande jaren hadden zij grote sommen geïnvesteerd in ontwerpen, patronen en ateliers.³³⁰ De administratie van het *Maison du Roi* was de idee niet ongenegen om de nijverheid in Aubusson te ondersteunen door middel van aankopen, maar vond dat zulke bestellingen de gehele plaatselijke nijverheid ten goede moesten

³²² Guéret, Arch. Dép., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, états de situation. Etat de situation des fabriques et manufactures de tapisseries pendant le 4^e trimestre 1816.*

³²³ Guéret, Arch. Dép., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, états de situation. Etat de situation de Produit des fabriques et manufactures de Tapisseries de l'arrondissement d'Aubusson pendant le trimestre d'avril 1817.*

³²⁴ Guéret, Arch. Dép., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, états de situation. Etat de situation des fabriques et manufactures de tapisseries pendant le 4^e trimestre 1817.*

³²⁵ Guéret, Arch. Dép., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, états de situation. Etat de situation de Produit des fabriques et manufactures de Tapisseries de l'arrondissement d'Aubusson pendant le trimestre d'avril 1817.*

³²⁶ Parijs, Arch. Nat., O3 1884, ACR, GM, *Pétition des fabricants de tapis et tapisseries de la Ville d'Aubusson à Son Excellence Monseigneur le Ministre de la Maison du Roi*, gedateerd 12 maart 1817.

³²⁷ De ateliers van Sallandrouze en Rogier zouden volgens de briefschrijvers wel de titel van koninklijke manufactuur voeren. Dit werd door de overheid erkend, maar die kon hiervoor geen afdoende verklaring geven. Parijs, Arch. Nat., O3 1884, ACR, GM, brief van de adjunct-secretaris van het Ministerie van Binnenlandse Zaken aan de directeur-generaal van het *Maison du Roi* graaf de Pradel, gedateerd 22 maart 1817.

³²⁸ Parijs, Arch. Nat., O3 1884, ACR, GM, brief van de adjunct-secretaris van het Ministerie van Binnenlandse Zaken aan de directeur-generaal van het *Maison du Roi* graaf de Pradel, gedateerd 22 maart 1817.

³²⁹ Parijs, Arch. Nat., O3 1884, ACR, GM, brief van Sallandrouze en Rogier aan Lodewijk XVIII, gedateerd 8 april 1817.

³³⁰ Parijs, Arch. Nat., O3 1884, ACR, GM, brief van Sallandrouze en Rogier aan Lodewijk XVIII, gedateerd 8 april 1817. De ateliers van Sallandrouze zouden echter sluiten in 1817. JARRY 1969, 113.

komen, en niet beperkt mochten blijven tot Sallandrouze en Rogier. Zij erkende dat de producten van dit huis zeer mooi en kwaliteitsvol waren, maar dat dit evengoed gold voor de tapijten die door de andere fabrikanten uit Aubusson aan de Kroon werden geleverd.³³¹ Ook de burgemeester van Aubusson werd in de kwestie gehoord. In een brief, gedateerd 6 juli 1817, liet hij het ministerie weten dat alle ateliers voor knooptapijten in Aubusson, aan Sallandrouze en Rogier toebehoorden, met uitzondering van twee die werkten voor Maingonnat. Behalve de arbeiders die tapijten knoopten, waren er bij Sallandrouze en Rogier nog 300 mensen actief in het weven van *tapis ras* en meubeltapisserieën. De ondernemers hadden twee schilders voltijds in dienst die de ontwerpen en patronen kopieerden die vanuit Parijs werden opgestuurd.³³² Uiteindelijk werden er in augustus 1817 bij Sallandrouze en Rogier vier knooptapijten besteld voor het paleis van de Tuilerieën.³³³ Over de twee tapisserie ameublementen uit de brief van Sallandrouze en Rogier werd in de bestelling met geen woord gerept.

Op de nijverheidsexpositie van 1819 stelden Rogier en Sallandrouze behalve meerdere vloerkleden ook verscheidene ameublementen tentoon *dans le genre des tapisseries des Gobelins*. Ze kregen voor hun producten een zilveren medaille.³³⁴ Andere Aubusson meubeltapisserieën waren te zien in de stand van de textielhandelaar *Bellanger & Vayson*.³³⁵ Maingonnat en Roby brachten bijvoorbeeld hun producten aan de man via dit huis.³³⁶ De firma *Bellanger & Vayson* was gevestigd in de *rue d'Anjou-Honoré*, nummer 9. Behalve meubeltapisserieën en tapijten uit Aubusson werden er ook vloerkleden uit Abbeville, Lille en Beauvais verkocht. De firma stond ook in voor het onderhoud van de vloerkleden van de Kroon.³³⁷

Tussen 1822 en 1826 nam de productie in Aubusson gevoelig toe. De stijging was echter in de eerste plaats te danken aan de grotere productie van *tapis ras*. Op de nijverheidstentoonstelling van 1823 stelden mogelijk Rogier en Sallandrouze nog als enigen meubeltapisserieën voor.³³⁸ De voormalige firma *Bellanger & Vayson*, nu *Vayson & Compagnie*, exposeerde uitsluitend vloerkleden.³³⁹ Voor het eerst was er sprake van een nieuwe fabrikant, Petit, uit Aubusson die een *tapis ras* tentoonstelde.³⁴⁰ Vermeldenswaard is ook de fabrikant Sandrin uit de *rue Grange-aux-Belles*, nummer 3, te Parijs, die een weefprocédé had ontwikkeld waarbij door middel van brocheereffecten met de hand geweven meubeltapisserieën konden worden geïmiteerd. Enkele jaren later zou ook in de manufactuur van Beauvais geëxperimenteerd worden met mechanische weeftechnieken om de productie te versnellen (cf. supra). Sandrin toonde meerdere bekledingen in dit nieuwe weefsel voor zitbanken, armstoelen, stoelen en bergères, en werd hiervoor erkend met een zilveren medaille.³⁴¹ *The Bowes Museum* in Barnard Castle bezit een zeldzaam voorbeeld van een stoelbekleding in deze bijzondere weeftechniek. De rugbekleding toont een antieke buste in een rond medaillon omgeven door blauwe klimopbladeren en rozetten, in een boord van blauwe gestileerde acanthus met in de hoeken rozetten op een gele achtergrond (afb. 276). Een grote rozet in een rond medaillon omgeven door klimop en rozetten vormt het centrale motief op de zitting. Ook hier is de boord in acanthus en rozetten. Op de *plate-bande* vooraan is een rozet geweven geflankeerd door palmetten. Zitting en *plate-bandes* werden vervaardigd uit één stuk. Het weefsel is uitgevoerd in wol.³⁴² De motieven van de bekleding stemmen volledig overeen met het klassieke stijldioom van de Restauratie.

³³¹ Parijs, Arch. Nat., O3 1884, ACR, GM, *Ministère de la Maison du Roi. Rapport à Monsieur le Directeur Général*, 22 avril 1817.

³³² Parijs, Arch. Nat., O3 1884, ACR, GM, brief van de burgemeester van Aubusson aan het *Ministère de la Maison du Roi*, gedateerd 6 juli 1817.

³³³ Parijs, Arch. Nat., O3 1884, ACR, GM, *Ministère de la Maison du Roi. Rapport à Monsieur le Directeur Général*, 5 Août 1817.

³³⁴ MERCURE TECHNOLOGIQUE 1820, dl. 3, p. 341.

³³⁵ MERCURE TECHNOLOGIQUE 1820, dl. 3, p. 340.

³³⁶ Parijs, Arch. Nat., O3 1884, ACR, GM, *Pétition des fabricants de tapis et tapisseries de la Ville d'Aubusson à Son Excellence Monseigneur le Ministre de la Maison du Roi*, gedateerd 12 maart 1817.

³³⁷ MERCURE TECHNOLOGIQUE 1820, dl. 3, p. 340.

³³⁸ EXPO 1823, p. 95.

³³⁹ EXPO 1823, p. 108.

³⁴⁰ EXPO 1823, p. 43.

³⁴¹ EXPO 1823, p. 58; en RAPPORT 1823, p. 138. Sandrin toonde voor het eerst zulke weefsels op de nijverheidstentoonstelling van 1819 en werd toen reeds met een zilveren medaille beloond. ANNALES 1820, dl. 3, p. 341.

³⁴² Inventarisnummers Tap 122 A en B.

In de verslagen van de departementsprefect werden de geproduceerde hoeveelheden tijdens de eerste jaren van de Restauratie opnieuw in ellen uitgedrukt. In het eerste trimester van 1822 werden er 1.200 vierkante ellen tapisserie geweven.³⁴³ Het aantal wevers, zonder vrouwen en kinderen, bedroeg 300. In het eerste trimester van 1823 werden 1.350 vierkante ellen afgeleverd. Het aantal wevers was gestegen tot 340.³⁴⁴ Tijdens het laatste trimester van 1826 werkten er 370 à 380 wevers, en bedroeg de productie om en bij de 1.540 vierkante ellen. Ondanks deze ogenschijnlijk gunstige cijfers daalde volgens het begeleidende rapport de vraag en waren sommige fabrikanten verplicht hun productie te stoppen of de geweven voorraden op te slaan.³⁴⁵ De prijs voor een tapisserie armstoelbekleding bedroeg in 1825 tussen de 30 en 150 francs per stuk.³⁴⁶

Traditionele voorstellingen met plattelandskinderen

Nog steeds bleven Huets plattelandskinderen in combinatie met fabels en diervoorstellingen als centrale voorstelling geliefd tijdens de Restauratie en de Julimonarchie. De *alentours* vormt dan ook nog steeds een belangrijk hulpmiddel voor een datering. Maar er moet steeds met een foutmarge van enkele jaren rekening worden gehouden. De boorden bleven langere tijd in gebruik.

Op 13 december 1912 werd bij Drouot bijvoorbeeld een zitbank geveild met op de rug de voorstelling van *De dans* naar Jean-Baptiste Huet (cf. supra). De *alentours* bestaat uit een bloemenslinger en gestileerde lauriertwijgen met rozetten. Zulke sierlijst met gestileerde lauriertwijgen en rozetten maakte opgang vanaf omstreeks 1830 en inspireerde zich op Beauvais patronen (cf. infra).

Andere voorstellingen met plattelandskinderen zijn dan weer stilistisch erg verwant met het oeuvre van Huet. Zo werd op een veiling, gehouden op 3 en 4 december 1908 bij Drouot te Parijs, bijvoorbeeld een ameublement te koop aangeboden uit de nalatenschap van mevrouw De Genevraye. De set telt één zitbank en zes armstoelen. Volgens de veilingcatalogus zijn de centrale voorstellingen op de ruggen geweven naar patronen van Huet. Indien de ontwerpen effectief van Huet zouden zijn, dienen ze te dateren van vóór 1811. De kinderen zijn verwant met de laatachtttiende-eeuwse serie die eerder aan Huet werd toegeschreven, ze lijken evenwel een aparte reeks te vormen, wat een toeschrijving aan Huet natuurlijk niet uitsluit. In deze reeks die mogelijk dateert uit de vroege negentiende eeuw, houden de kinderen zich allemaal bezig met tuinkarweien. Drie armstoelen werden in de veilingcatalogus afgebeeld. Eén armstoel toont een knaap die met een gieter een bloempot water geeft, een tweede armstoel heeft een meisje dat bij een muurtje enkele bloempotten verzorgt. De derde armstoel toont een spittende jongen (afb. 277). Het bekende motief van *La marchande de plaisirs* vult de zitbankrug (afb. 278). De *alentours* is ontegensprekelijk negentiende-eeuws. De typische rechthoekige sierlijst uit het eerste decennium werd hier ontduddeld door het gebruik van een witte fond en een groene *contrefond*.³⁴⁷ Deze ontduddeling van de boord, en het gebruik van een masker en rozet laten toe om het ontstaan van deze *alentours* te situeren in de late Empire of de Restauratie. De tapisserieën werden geweven tussen 1810-1830.³⁴⁸

³⁴³ 1.200 vierkante ellen kwam overeen met 1.440m².

³⁴⁴ Guéret, Arch. Dép., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, états de situation. Etat de situation et du produit des fabriques et manufactures de tapisseries de l'arrondissement d'Aubusson, pendant le trimestre de janvier 1822 / 1823*.

³⁴⁵ Guéret, Arch. Dép., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, états de situation. Etat de situation et du produit des fabriques et manufactures de tapisseries de l'arrondissement d'Aubusson pendant le trimestre d'octobre 1826*.

³⁴⁶ Guéret, Arch. Dép., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, états de situation. Etat de situation et du produit des fabriques et manufactures de tapisseries de l'arrondissement d'Aubusson pendant le trimestre de janvier 1825*.

³⁴⁷ In de witte fond lopen ranke klimoptwijgen. In de groene boord ligt een bloemenguirlande met in het midden bovenaan een medaillon met een klassiek masker geflankeerd door twee hoornen des overvloed, en onderaan een klassieke rozet.

³⁴⁸ Een andere rugbekleding die duidelijk tot dezelfde patronenreeks behoort, werd op 13 december 1995 geveild bij Drouot in Parijs. In het midden bevindt zich een marktkraampje waarop een meisje een aantal rollen textiel heeft uitgesteld. Bij haar staan een knaap en een meisje. Rechts van het kraampje duwt een knaapje een ton vooruit. Links zit een jong paar. Op het achterplan is een haven te zien. Links op het middenplan staat een deel van een klassieke ruïne. Het tafereel is gevat in dezelfde *alentours* als het ensemble van mevrouw De Genevraye, en de figuurtjes zijn bijzonder nauw verwant met anderen uit het oeuvre van Jean-Baptiste Huet.

Een ander ameublement met tuinierende kinderen uit de Restauratieperiode dat eveneens herinnert aan het oeuvre van Huet, werd op 15-17 mei 1934 geveild in Amsterdam bij *Muller & Cie*.³⁴⁹ Ditmaal zijn de kinderen weergegeven binnen een rechthoekige bloemenboord op een witte grond (afb. 279). De *contrefond* was groen. In de *contrefond* liggen lange gestileerde bruine bladertwijgen met in het midden een rozet. Zulke gestileerde lauriertakken werden in de manufactuur van Beauvais gebruikt, zij het in lichtjes andere vorm, in een ontwerp van Auguste G  n  relly uit 1808 (cf. supra). In dezelfde vorm als in het Aubusson ameublement met de plattelandskinderen werden deze lauriertwijgen gebruikt door De la Hamaye de Saint-Ange in diens ontwerpen voor het ameublement voor het *Cabinet du Roi* in het Grand Trianon uit 1824 (cf. supra). Verschillende onderdelen van dit Beauvais ameublement werden getoond op de tentoonstellingen van de koninklijke manufacturen in 1824 en 1826.³⁵⁰ Het hoeft geen betoog dat deze tentoonstellingen voor de fabrikanten uit Aubusson de uitgelezen plaats waren om inspiratie op te doen voor hun eigen productie. Zulke gestileerde lauriertwijgen werden vanaf circa 1825 in Aubusson herhaaldelijk voor boorden en *plate-bandes* aangewend.

Naarmate de negentiende eeuw vordert, wordt het steeds moeilijker om in ameublementen de patronen te onderscheiden die oorspronkelijk tot een zelfde reeks behoren, en bijgevolg is ook het reconstrueren van deze reeksen bijna onmogelijk. In vorige en andere contemporaine ensembles werden blijkbaar patronen uit onderscheiden reeksen, van verschillende patroonschilders, en wellicht ook uit andere periodes door elkaar gebruikt. De vraag is bovendien in hoeverre er nog reeksen werden ontworpen, of dat niet eerder doorheen de jaren door de weverondernemers de bestaande series met één of meerdere patronen werden aangevuld. De oorspronkelijke patronen van Huet dienden als inspiratiebron, en wellicht waren enkele vroeg negentiende-eeuwse kinderpatronen nog van hem. Maar verschillen in de uitwerking van sommige figuren verraden een andere hand. Het succes van de kindervoorstellingen zorgde voor navolging. In Aubusson waren in de eerste decennia van de negentiende eeuw lokale anonieme patroonschilders actief die hun opleiding hadden genoten in de voormalige plaatselijke tekenschool, onder meer bij de patroonschilders Roby de Faureix en La Seiglière. Huets schildertraditie moet er zeer bepalend zijn geweest voor de patroonproductie. Maar niet alleen waren zij vertrouwd met de lokale laatachttiende-eeuwse schildertraditie, maar zij vervaardigden ook de patronen voor vloerkleden naar ontwerpen van onder meer Percier en Fontaine, Saint-Ange, Barraband en Dubois, die in Aubusson voor de Kroon werden geweven.³⁵¹ Onder meer langs deze weg leerden zij de nieuwe stijldiomen kennen, en pasten deze met mondjesmaat toe in nieuwe meubelpatronen.

Classicistische patronen

De *alentours* van de vorige ameublementen waren, net zoals de centrale voorstellingen, compositorisch erg traditioneel. Het basisschema bestond doorgaans uit een rechthoek met sierlijsten omgeven door bloemen of twijgen. Tijdens de Restauratie werden echter ook meubeltapisserieën geweven met meer vernieuwende classicistische *alentours* en motieven. Op 28 juni 1993 werd bij Drouot in Parijs hiervan een voorbeeld geveild. Het ameublement bestond uit één zitbank en acht armstoelen.³⁵² Vooral bij het zitbankpatroon komen de ontwerpen van Saint-Ange

³⁴⁹ De zitbankrug toont een tafereel met een knaap en een meisje bij een geit. De jongen houdt het dier bij de nek, terwijl het meisje het te eten geeft. Uiterst rechts zit een knaap bij een boom en speelt fluit. Het motief van de kinderen bij de geit is evenwel verwant met Jean-Baptiste Huets motief van een kind dat een geit berijdt, dat kan worden aangetroffen op een wandtapijt in het *Historisches Museum* in Basel. Het wandtapijt maakt deel uit van een serie wandtapijten en bijhorende stoelbekledingen die in 1791 door weverondernemer Grellet aan de Bazelse familie Burckhardt werd geleverd. VERLET 1966, p. 131.

³⁵⁰ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 22, p. 40.

³⁵¹ CASTEL 1876, p. 278.

³⁵² Centrale diervoorstellingen op de armstoelen werden weergegeven in een ruit die was gevat in een rechthoek. In de hoeken werden muziekinstrumenten geweven, zoals een panfluit, een hoorn, een fluit, een lier en tamboerijn. Langs heen de zijdes van de rechthoek hingen bloemenguirlandes. De centrale voorstelling op de zitbankrug, een haan en een hen, werden weergegeven in een zeshoek, die werd geflankeerd door grote palmetten. Strakke bloemenguirlandes waren aan één uiteinde boven- en onderaan de hoeken van de zeshoek bevestigd, het andere uiteinde was vastgehecht aan de uitloper van de palmet, waardoor een ruit werd gecreëerd. De witte achtergrond van de ruit contrasteerde met de gekleurde

voor de geest, waarin bloemenkransen en -guirlandes geometrische figuren vormen, omgeven door palmetten en lofwerk (afb. 280). Het zitbankpatroon lijkt hiervan een vereenvoudigde variant.

Saint-Anges ontwerpen voor de manufactuur van Beauvais oefenden blijkbaar grote invloed uit. Dit gold in het bijzonder voor het ameublement voor het *Cabinet du Roi* in Trianon. Meerdere motieven uit dit ontwerp werden in Aubusson ameublementen verwerkt. Omstreeks 1825 ontstond een *aléntours* die rechtstreeks op dit ontwerp van Saint-Ange leek te zijn geënt.³⁵³ Vooral Saint-Anges stoel- en armstoelontwerpen dienden als inspiratiebron. Op 14 mei 1970 werd bij Christie's een ameublement geveild met deze *aléntours*. De set telde zes armstoelen en één zitbank. De médaillons en achthoeken waren gevuld met diervoorstellingen in grisaille (afb. 281). Het ameublement kan gedateerd worden omstreeks 1830. De *Metropolitan Museum* in New York bezit vier tapisserie stoelzittingen met een classicistisch patroon, wellicht geweven in Aubusson en eveneens daterend van omstreeks 1820-1835.³⁵⁴

Castel noemde in zijn studie uit 1876 ook patronen met parfumbranders, klassieke kruiken en schalen als typisch voor de Aubusson productie uit de Empiretijd.³⁵⁵ Rekening houdend met de economische realiteit, en het feit dat ook in Beauvais of de Gobelins een vernieuwing van de patronen pas echt op gang kwam na 1806, dateerden deze patronen ofwel uit de late Empire, ofwel uit de periode van de Restauratie. Het is verleidelijk om te denken dat Saint-Anges Beauvais ontwerp uit 1821 voor het *Cabinet de Toilette du Roi* in de Tuilerieën, met schalen en kruiken aan de basis lag voor zulke ontwerpen in Aubusson, maar hiervoor zijn er geen harde bewijzen. Wel werden deze tapisserieën tentoongesteld op de expositie van de koninklijke manufacturen in 1822.³⁵⁶ Maar verder dan een gemeenschappelijk gebruik van schalen en kruiken in beide patronenreeksen gaan de overeenkomsten niet. Een Aubusson ameublement met vazen, kruiken, schalen en muziekinstrumenten wordt bewaard in de *Residenz* in München. De bekledingen werden gemonteerd op karkassen die gedateerd worden circa 1820. Het antiek vaatwerk staat naast elkaar uitgesteld, en is weergegeven tegen een witte achtergrond, binnen een rechthoekige parellijst, omgeven door druivenranken. Op de zitbank zijn fabeldieren als griffoenen en sfinxen toegevoegd (afb. 282). De druivenranken in de boorden zijn identiek met die van een eerder genoemde *aléntours* die gedateerd werd omstreeks 1810-1830. Het enige verschil is dat in het München ameublement in het midden onderaan een rozet zit, en bovenaan een médaillon met een buste. Gelijkaardige patronen met antiek vaatwerk werden gebruikt voor een set uit de Doistau-collectie die op 11 juni 1909 bij Georges Petit in Parijs werd geveild (afb. 283).³⁵⁷ Zulke uitgebreide en kostbare patronenreeks kon enkel worden

contrefond. De hele compositie werd afgeboord door een rechthoekige sierlijst en bloemenguirlandes. Lauriertwijgen en vlinders vulden de hoeken.

³⁵³ Een ovaal médaillon voor de armstoelruggen, en een achthoek voor de zitbankrug, beide omzoomd met een parellijst, worden geflankeerd door hoornen des overvloed die onderaan ontspringen uit lofwerk. De hoornen zijn gevuld met bloemen die over het médaillon en de achthoek een boog vormen. Op de zitbankrug werden de hoornen bijkomend geflankeerd door rank lofwerk waaruit bloemtrossen groeien. De armstoelzitting heeft centraal een rond médaillon met parellijst, met hierrond strakke bloemenguirlandes en klein lofwerk met bloemtrossen. Voor de zitbank is centraal opnieuw een achthoek gebruikt met aan de zijanten lofwerk, en onder- en bovenaan strakke bloemenguirlandes. Zowel de composities op de armstoelen als op de zitbank zijn weergegeven binnen een grotere achthoek met in de hoeken palmetten. Er bestaat ook een *aléntours* voor een stoelbekleding. De compositie is identiek met die van de armstoelzitting, maar er is geen omkaderende achthoek. De patronen voor de *plate-bandes* zijn voor zitbank, armstoel en stoel dezelfde en tonen bloeiende gestileerde twijgen met in het midden een rozet. Het ronde médaillon met parellijst, de hoorn des overvloed vertrekkend vanuit lofwerk, klein lofwerk rond de médaillons met bloemtrossen, en palmetten zijn alle motieven die in het ameublement voor het *Cabinet du Roi* waren terug te vinden.

³⁵⁴ Inventarisnummers 1981.202.2 tot 5. Zie hiervoor STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 88, p. 607. In het midden bevindt zich een een achthoek met hierbinnen een ruit, gevuld met bloemen op een lichtblauwe fond. Boven de achthoek zit een zwaan met opengesperde vleugels. Ze houdt in haar snavel twee uiteinden van guirlandes. De andere uiteinden zijn bevestigd aan lofwerk links en rechts van haar. Onder de achthoek hangt een bloemenguirlande, omwonden met een strak lint, en hieronder is er lofwerk met in de krullende uiteinden een pluim. De fond van de bekleding is donkerroze.

³⁵⁵ CASTEL 1876, p. 277.

³⁵⁶ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 23, p. 41.

³⁵⁷ Ditmaal zijn vazen, schalen en kruiken weergegeven tegen een donkerrode achtergrond, binnen een zelfde parellijst, maar zonder druivenboord. De set telt één zitbank en drie stoelen. Er is een grote variëteit in de patronen. Maar op de stoelen en armstoelen zijn telkens een kruik of vaas en een schaal bij elkaar geplaatst. Twee bergères en twee taboeretten naar dezelfde patronen werden op 9 december 1927 bij Georges Petit geveild uit de collectie van Joseph Bardac. Opnieuw omkaderen parellijsten het vaatwerk. Op de bergères en taboeretten is de parellijst omgeven door druivenranken, met in het midden médaillons met hierin een buste, net zoals in het München ameublement.

besteld door een kapitaalkrachtige fabrikant. Omstreeks 1820, wanneer genoemde ameublementen werden geweven, lijken enkel Sallandrouze en Rogier zulke patronen te hebben kunnen bekostigen. De inspiratiebron voor deze patronen was ontegensprekelijk een platenbundel van Charles Percier en Pierre François Léonard Fontaine, die voor het eerst werd uitgegeven in Parijs in 1802, getiteld *Recueil de décorations intérieures*.³⁵⁸ Een uitgebreidere uitgave volgde in 1812. Het vaatwerk op de tapisserieën werd doorgaans letterlijk gecopieerd uit de platenbundel. Het bekken met zwanenhals en opengesperde vleugels, onder meer terug te vinden op een zitbankrug in de voormalige Doistau-collectie, werd overgenomen uit plaat nummer 6, met name de *Vase à laver* (afb. 284). Plaat 18 uit de bundel was volledig gewijd aan vaatwerk (afb. 285). De olielamp links onderaan met een dame in klassiek gewaad als handvat werd gebruikt op een stoelrug in de Doistau-collectie. Een schaal met twee maskers als oren en centraal een hoofd in profiel was letterlijk terug te vinden op de zitbankrug in de *Residenz* in München. Verschillende andere prenten tonen details van interieurs, met vaatwerk, onder meer vazen, bekkens en schenkkannen die onmiskenbaar als uitgangspunt dienden voor de tapisseriepatronen.

In 1831-1832 vertoonden de statistieken plotseling een enorme terugval van het aantal wevers. Terwijl er in 1830 nog 370 wevers werden genoteerd, viel hun aantal in 1831 terug tot 300, en in 1832 tot 114.³⁵⁹ Het betrof evenwel enkel de volwassen mannen. Blijkbaar was het een tijdelijke inzinking, waarschijnlijk te wijten aan de politieke en economische onzekerheid omtrent de machtswissel. Vanaf 1833 stegen de aantallen opnieuw, en schommelden ze tot in 1838 rond de 170 wevers.

Sinds de jaren 1820 kwamen in de productiecijfers andere meubelstoffen meer en meer op de voorgrond. Sinds 1768 reeds werd er in Aubusson bijvoorbeeld moquette geweven,³⁶⁰ een poolweefsel dat in de eerste helft van de negentiende eeuw steeds populairder werd als vloerbekleding.³⁶¹ Zo werden er omstreeks 1820 behalve de handgeknoopte en geborduurde tapijten, de handgeweven *tapis ras* en meubeltapisserieën dus ook moquette, *jaspé* en *double droit* vervaardigd.³⁶² In de daaropvolgende jaren werden hieraan nog *tapis écossais* en jacquardmeubelstoffen toegevoegd.³⁶³ In het rapport van de jury van de nijverheidstentoonstelling in 1834, kregen de moquette en *tapis écossais* van Sallandrouze de Lamornaix een speciale vermelding omwille van de variatie in de patronen en de prijssklassen.³⁶⁴ Behalve deze goedkopere vloerbekledingen toonde Sallandrouze de Lamornaix ook een geknoopt vloertapijt, bestemd voor de nieuwe galerij in de Tuilerieën. De firma werd beloond met de hoogste onderscheiding, de gouden medaille. Sinds het overlijden van Jean Sallandrouze in 1826 werd de firma geleid door zijn zoon Charles-Jean Sallandrouze. De zakenassociatie met Rogier was stopgezet. Op de nijverheidstentoonstelling van 1834 traden beide fabrikanten apart op. De firma Rogier werd nu tevens geleid door de zoon van Guillaume Rogier, Jean-Louis. In 1834 exposeerde hij uitsluitend vloerkleden. Het rapport van de jury vermeldde noch bij Sallandrouze, noch bij Rogier meubeltapisserieën. Deze waren er wel bij de gebroeders Paris, die sinds kort in Aubusson actief waren. Ze beschikten ook over een bijhuis te Parijs, in de *rue d'Anjou-Dauphine*, nummer 11. In hun

³⁵⁸ De volledige titel luidde *Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme vases, trépieds, candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poêles, pendules, tables, secrétaires, lits, canapés, fauteuils, chaises, tabourets, miroirs, écrans, etc. etc. etc. composé par C. Percier et P.F.L. Fontaine*.

³⁵⁹ Guéret, Arch. Dép., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, états de situation. Statistique industrielle et manufacturier. Tableaux généraux des états et situations 1830-1838*.

³⁶⁰ SHERRILL 1995, pp. 59-60.

³⁶¹ In een eigentijdse commentaar op de vloerkleden van Sallandrouze op de nationale nijverheidstentoonstelling van 1844, gepubliceerd in het tijdschrift *L'Illustration*, was hieromtrent het volgende te lezen: *Nous aimons à constater que, sous ce point de vue, l'usage des tapis jaspés, moquettes, veloutés, tend à se généraliser, et que les dessins, même pour les qualités inférieures, sont de bon goût, et le mélange des couleurs intelligent*. ILLUSTRATION 1844, p. 250.

³⁶² Guéret, Arch. Dép., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, états de situation. Etat de situation et du produit des fabriques et manufactures de tapisseries de l'arrondissement d'aubusson pendant le trimestre de juillet 1828*. *Jaspé en double droit* waren mechanisch geweven stoffen met repetitieve patronen en onderscheidden zich van de manuele productie. Zie hiervoor onder meer SHERRILL 1995 en COGGINS 1996.

³⁶³ Guéret, Arch. Dép., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, états de situation. Etat de situation et du produit des fabriques et manufactures de tapisseries de l'arrondissement d'aubusson pendant le trimestre de janvier 1840*.

³⁶⁴ RAPPORT 1834, p. 219.

ateliers werden vloerkleden geweven, geknoopt en geborduurd, ze vervaardigden *tapis écossais*, en dus ook meubeltapisserieën. In 1834 stelden ze tapisserie bekledingen tentoon met bloemen, dieren en menselijke figuren. Omwille van de goede smaak en de goede uitvoering werden hun producten beloond met een bronzen medaille.³⁶⁵ Ondanks de dalende aandacht voor meubeltapisserieën, die zich onder meer vertaalde in het weglaten van zulke ameublementen op de nijverheidstentoonstellingen door Rogier en Sallandrouze, achtte deze nieuwe firma het toch nuttig om ook een productie van meubeltapisserieën op te starten.

Boeketten, diervoorstellingen en fabels met classicistische alentours

Tijdens de Julimonarchie bleven de classicistische ontwerpen van Jacques-Louis de La Hamayde de Saint-Ange een inspiratiebron voor de tapisseriefabrikanten uit Aubusson. Bloemenkransen en lofwerk vormden vaak de basis van het tapisseriepatroon. In het museum Smidt van Gelder te Antwerpen worden vier armstoelen bewaard met Aubusson bekledingen die omstreeks 1825-1845 werden geweven.³⁶⁶ Zowel op de rug als de zitting is een boeket weergegeven op een crèmekleurige achtergrond binnen een krans van rozerode gerbera's (afb. 286). De krans is omgeven door een roze rechthoekige sierlijst op een lichtgroene fond. In de hoeken tussen lijst en krans bevindt zich lofwerk waaruit drie bloemknopjes ontspruiten. De *plate-bandes* zijn gevuld met oranje en bruine gestileerde lauriertwijgen met in het midden een rozet, op dezelfde lichtgroene fond. De bloemenkrans is een veelvoorkomend motief in de ontwerpen van Saint-Ange, net als de toevoeging van klein lofwerk met bloemknoppen in de ruimte tussen de hoek van de omkaderende sierlijst en de krans. Hij gebruikte beide bijvoorbeeld in zijn ontwerp uit 1820 voor het ameublement voor de *Galerie de Diane* in het kasteel van Fontainebleau, en voor de set voor de *Salle à Manger* in de Tuilerieën uit 1828. Het mooiste voorbeeld was echter opnieuw het ameublement voor het *Cabinet du Roi* in Trianon, en meer in het bijzonder het ontwerp voor de armstoelzittingen.³⁶⁷

The Bowes Museum bezit een nauwelijks gebruikte armstoelzitting van omstreeks 1825-1845 met een bloemenkorf geflankeerd door twee blauwe en goudkleurige hoornen gevuld met roze rozen, en twee bloeiende twijgen die naar elkaar toeneigen en boven het boeket een boog vormen (afb. 287). De bloemenmand is weergegeven tegen een strogele achtergrond. De *contrefond* is diep wijnrood. De *plate-bandes* van de zijkanten werden niet apart geweven, maar maken deel uit van de eigenlijke zitting. Ze tonen een rozet geflankeerd door bloeiende twijgen. De *plate-bande* voor de voorkant werd wel apart geweven.³⁶⁸ Zowel de voorstelling als het weefsel zijn van zeer hoge kwaliteit, en hoeven niet onder te doen voor contemporaine Beauvais bekledingen. De verwantschap met het oeuvre van Saint-Ange is zo mogelijk nog nauwer dan bij de vorige tapisserieën, maar of het effectief een patroon van hem zou zijn, kan vooralsnog niet worden bevestigd. De producten van Sallandrouze en Rogier werden in de eigentijdse verslagen van de nijverheidstentoonstellingen telkens opnieuw geprezen omwille van hun kwaliteit.³⁶⁹ De gunstige kritiek betrof echter steeds de vloertapijten, de voornaamste bedrijfstak van de fabrikanten. Zo schreef de jury uit 1834 over een vloerkleed, bestemd voor de Tuilerieën : *dans ce tapis, la beauté des dessins, l'éclat, le nuancé des couleurs et la science du tissu, se disputent la palme de la perfection*.³⁷⁰ Bij uitbreiding zullen deze fabrikanten ook in hun meubeltapisserieën dezelfde perfectie nagestreefd hebben. Ook nieuwe tapisseriefabrikanten, zoals Paris en Castel, besteedden de uiterste zorg aan de kwaliteit van hun tapisserieën (cf. infra).

³⁶⁵ RAPPORT 1834, p. 223.

³⁶⁶ Inventarisnummers Sm 699 I-4.

³⁶⁷ Op 18 juni 2002 werd bij Sotheby's in Parijs een ameublement geveild uit de voormalige collectie Maurice Ségoura, en geweven naar dezelfde patronen als dit in het museum Smidt van Gelder. De set telde vier armstoelen en twee bergères. De fond van de bekledingen was wijnrood.

³⁶⁸ Inventarisnummer Tap 115. De aparte *plate-bande* heeft een ander inventarisnummer, namelijk Tap 135. In dezelfde collectie bevinden zich eveneens twee ongebruikte bekledingen voor armleuningen met dezelfde fond, die eveneens bij de zitting hoorden. Zij tonen twee kleine bloeiende twijgies. Inventarisnummers Tap 134 A-B.

³⁶⁹ Zie bijvoorbeeld MERCURE TECHNOLOGIQUE 1820, dl. 3, p. 341; RAPPORT 1823, pp. 137-138; RAPPORT 1834, p. 219; ILLUSTRATION 1844, p. 250; RAPPORT 1844, dl. 3, p. 530.

³⁷⁰ RAPPORT 1834, p. 219.

Uit 1835-1845 dateren drie ruggen en twee zittingen voor stoelen of armstoelen, eveneens in *The Bowes Museum*. De *alentours* bestaat uit een klassieke parellijst omkaderd door een bloemenguirlande op een kakigroene grond. Op de *plate-bandes* van de zittingen liggen kleine oranje rozetten. Qua patroon zijn de *plate-bandes* verwant met die van de vier armstoelen in het museum Smidt van Gelder. Zowel de ruggen als de zittingen tonen fabels van La Fontaine. Op de ruggen zijn het fabels met mensen, op de zittingen met dieren (afbn. 288 en 289). Voor de patronen werd beroep gedaan op Oudry's illustraties voor de editie van La Fontaines fabels uit 1755-ca.1759. Zowel de figuurlijke voorstellingen als het weefsel zijn hoogkwalitatief. De uitwerking van de personages is specifiek. Het zijn geen kinderen, maar volwassenen, maar met foute anatomische proporties. Ze hebben opvallend grote hoofden in verhouding met hun bovenlichaam en ledenmaten. Er ging veel aandacht naar de details, bijvoorbeeld in het gelaat en de kleding. Wie de patronen schilderde, is niet bekend. Mogelijk was het een plaatselijke kunstenaar. Andere ameublementen met vergelijkbare fabelfiguren werden nog niet teruggevonden. De La Fontaine fabels op de rugbekledingen zijn *De Dood en de Houthakker* (boek I, nr. 16), *Tegen hen met een moeilijke smaak* (boek II, nr. 1), en *De Kat veranderd in een vrouw* (boek II, nr. 18). De dierfabels op de zittingen waren *De Wolf en de Ooievaar* (boek III, nr. 9), *De Raaf die de Arend wilde nadoen* (boek II, nr. 16).³⁷¹

De invoering van nieuwe producten en de opkomst van enkele nieuwe fabrikanten liet de totale textielproductie in de manufacture van Aubusson toenemen, maar het aandeel van de tapisserieën werd steeds kleiner. In 1841 werden er 41.000 meter stoffen geweven, maar het aandeel dat de meubeltapisserieën hierin vertegenwoordigden was miniem. Hoewel er geen concrete cijfers werden teruggevonden over de eigenlijke grootte van de tapisserieproductie, moet deze tussen 1840 en 1850 klein geworden zijn. In de statistieken van de jaren 1840 werden niet langer meubeltapisserieën vermeld. Toch viel de productie van meubeltapisserieën niet stil. In deze periode schommelde de tewerkstelling in de ateliers rond 700 arbeiders, met inbegrip van de vrouwen.³⁷² De introductie van nieuwe stoffen hielp de ondernemers om het wegwijnen van de tapisserienijverheid op te vangen, en gaf hen tevens de nodige financiële draagkracht om de weinige tapisseriegetouwen die nog actief waren, te laten overleven. De vraag naar tapisserie bleef echter dalen. Volgens een rapport van de adjunct-prefect van Aubusson aan de prefect van het departement van de Creuse, dat reeds dateerde uit 1832, ging het steeds slechter met de tapisserienijverheid. Er waren geen of nauwelijks nog bestellingen, en vanuit Parijs kwamen berichten dat tapisserieën niet langer werden gezocht,³⁷³ wat ook werd bevestigd in de tentoonstellingpolitiek van de marktleiders Sallandrouze en Rogier.

Nieuwe tendensen

Net op het ogenblik dat de meubeltapisserieën volledig van de markt leken te gaan verdwijnen vond deze productie een nieuwe adem door het weven van gordijnen en deurvoorhangen. Tijdens het bewind van Louis-Philippe werden in de manufactures van de Gobelins en Beauvais voor het eerst tapisserie overgordijnen geweven. Vrijwel onmiddellijk werd dit door de manufactures in Aubusson overgenomen. Alexandre Castel beweerde zelfs dat gordijnen in de jaren 1830 reeds het grootste deel van de productie van meubeltapisserieën uitmaakten.³⁷⁴ Of dit ook effectief zo was, is moeilijk met zekerheid te achterhalen. Maar het lijkt er zeer sterk op dat dit gold omstreeks 1840. Op de nationale nijverheidstentoonstelling van 1844 toonde Sallandrouze de Lamornaix verscheidene gordijnen en deurvoorhangen.³⁷⁵ Enkele tentoongestelde deurvoorhangen waren bestemd voor het Franse Ministerie van Binnenlandse Zaken. Andere *portières* en gordijnen,

³⁷¹ Inventarisnummers Tap 71 A-E.

³⁷² Guéret, Arch. Dép., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, états de situation. Etat de situation et du produit des fabriques et manufactures de tapisseries de l'arrondissement d'aubusson pendant le trimestre de janvier 1840 / 1841 / 1842.*

³⁷³ Guéret, Arch. Dép., 9M 25, *Tapis et tapisserie, Correspondance, états de situation.* Brief van de adjunct-prefect van het arrondissement van Aubusson aan de prefect van het departement van de Creuse, gedateerd 25 februari 1832.

³⁷⁴ CASTEL 1876, p. 278.

³⁷⁵ EXPO 1844 A, nr. 2587, p. 132.

naar een ontwerp van Chebeaux, waren bedoeld voor het stadhuis van Parijs.³⁷⁶ Een tapisserie deurvoorhang in style *Pompadour* was geweven naar een ontwerp van Jullien.³⁷⁷ In 1844 leverde Sallandrouze eveneens een paar gordijnen, één deurvoorhang, en drie schouwgarmenturen aan de *Garde Meuble de la Couronne*, bestemd voor het paleis van de Tuilerieën. De *portière* had volgens de journaalnotitie een blauwe achtergrond met boeketten van rozen, en strepen doorweven met gouddraad. De gordijnen hadden een *dessin Louis XIV sur fond blanc*. Bijzonder waren twee tapisserie schouwgarmenturen die bestonden uit een rabat en gordijnen.³⁷⁸ Eén ervan was in *dessin turc*, de andere in *dessin arabe*. De derde schouwgarmentuur was een paneel voor de schoorsteenboezem.³⁷⁹ De schouwgarmenturen met Turkse en Arabische motieven waren volledig in overeenstemming met de heersende exotische tendensen in de kunstnijverheid. Moorser en Indiase invloeden waren onder meer terug te vinden in het oeuvre van Amédée Couder (cf. supra) die ook regelmatig ontwerpen leverde aan Sallandrouze.³⁸⁰ Deze exotische stijlen deden hun intrede in de kunstnijverheid omstreeks 1830. Het rapport van de jury voor de nijverheidstentoonstelling in 1834 vermeldde dat sinds korte tijd Turkse en Perzische stijlelementen in de Franse textielnijverheid werden gebruikt. In 1834 stelden onder meer Sallandrouze en Rogier zulke vloerkleden tentoon. Dit deed ook Henri Chenavard, textiel- en meubelfabrikant, en broer van Claude-Aimé Chenavard, die behalve Perzisch geïnspireerde meubelstoffen ook renaissancemeubelen in zijn stand had opgenomen.³⁸¹ Of Claude-Aimé Chenavard ook de ontwerpen leverde voor de meubelstoffen van zijn broer is niet duidelijk maar aannemelijk. De stoffen toonden blijkbaar toch een heel andere geest dan de vloerkleden van Rogier en Sallandrouze die in hun uiterlijk meer traditioneel waren. De kleden van Chenavard werden in het tijdschrift *L'Artiste* bejubeld, in tegenstelling tot de imitatie Perzische kleden van de andere fabrikanten.³⁸²

³⁷⁶ Chebeaux was een kunstenaarontwerper die textielontwerpen maakte voor tapijten, tapisserieën, maar ook voor kledingstoffen en sjaals. Op de nijverheidstentoonstelling van 1844 exposeerde hij meerdere ontwerpen. Hij was gevestigd in de *rue Saint Fiane*, nummer 1, te Parijs. De geboorte- en sterfdatum van deze kunstenaar blijven vooralsnog onbekend. EXPO 1844 A, nr. 3401, p. 172.

³⁷⁷ DION-TENENBAUM 1995, p. 65. Een gravure naar deze deurvoorhang werd afgebeeld in het eigentijdse tijdschrift *L'Illustration*. Centraal op de deurvoorhang bevond zich een duivenpaartje in een wolkenmassa boven een trofee met pijlen en toortsen, omgeven door bloemenslingers en guirlandes. In het midden onderaan stond een waterbekken met hierin een fontein in de vorm van twee dolfijnen, met op het achterplan een landschap. Het geheel werd geplaatst in een overdadige *alentours* van rocailles, cartouches en arabesken. Er werden zowel stijlelementen uit de laatbarok als het rococo in de boord verwerkt. Onderaan in de boord waren twee velden uitgespaard met links de voorstelling van de godin Diana en rechts Ceres. Zie hiervoor ILLUSTRATION 1844. De geboorte- en sterfdatum van Jullien zijn niet gekend.

³⁷⁸ Vanaf omstreeks 1840 begon zich in de Franse interieurs de tendens af te tekenen om een overdaad aan textiel te gebruiken. Zo kon ook de schouwmantel volledig of deels met textiel worden aangekleed. Van omstreeks 1848 zijn twee aquarellen van François-Etienne Villeret met de voorstelling van een Parijse salon en slaapkamer waarop respectievelijk een schouw zichtbaar is die aangekleed is met een zwarte rabat met franjes en zwarte gordijnen, en een schouw met een roodbruine damast rabat en dichtgeschoven gordijnen in hetzelfde materiaal en kleur. De aquarellen staan afgebeeld in THORNTON 1986, p. 283, afb. 374-375. Een gravure van de Parijse *tapissier* Jules Verdelle uit 1864 toonde een schouwgarmentuur met rabat en gordijnen voor de haardplaats en een *cantonnière* voor de schouwmantel. Zie THORNTON 1986, p. 296, afb. 394.

³⁷⁹ Parijs, Arch. Nat., AJ 19 770, GM, *Journal du Magasin d'Etoffes* 1844, nrs. 5876-5880. De tapisserieën werden op 10 februari 1845 aan *tapissier* Laflèche geleverd om in orde te worden gemaakt voor de Tuilerieën. De *Mobilier national* bezit nog zes deurvoorhangen/gordijnen in tapisserie die dateren van omstreeks het midden van de negentiende eeuw. Eén deurvoorhang heeft grote florale gestileerde motieven in barokstijl op een beige achtergrond, en draagt het inventarisnummer GMT 408/1. Een andere deurvoorhang/gordijn toont bloemen op een bruine fond, met het inventarisnummer GMT 410/1. Een derde deurvoorhang/gordijn is beschreven als oriëntaals met een zwarte grond en voorstellingen van bloemen en bladeren op een goudkleurig raster, en heeft als inventarisnummer GMT 416/1. Een vierde deurvoorhang is gotisch met bloemen en doorweven met goud- en zilverdraad, met onderaan een wapenschild. Het inventarisnummer is GMT 420. De voorstelling op de overige twee deurvoorhangen/gordijnen is niet bekend. De stukken zijn omwille van de slechte staat en hun omvang moeilijk consulteerbaar. De inventarisnummers zijn GMT 8682 en GMT 12611/2. Met dank aan mevrouw Liliane Lerable, *Archiviste-documentaliste* van de *Mobilier national* en de heer Jean Vittet, *Inspecteur de la Création artistique et de l'action culturelle* van de *Mobilier national*.

³⁸⁰ DION-TENENBAUM 1995, p. 67. Op de nijverheidstentoonstelling van 1844 toonde Amédée Couder twee ontwerpen die hij had gemaakt voor Sallandrouze. EXPO 1844, p. 8. Op de nijverheidstentoonstelling van 1849 toonde deze kunstenaar een ontwerp voor de aankleding van een paleis, onder meer met divans en armstoelen bekleed met tapisserie. Een ronde divan had renaissance-motieven met voorstellingen van mythologische figuren. Verder voorzag Couder voor dit paleis tapisserie *cantonnières*. EXPO 1849, p. 7.

³⁸¹ RAPPORT 1834, p. 218.

³⁸² ARTISTE 1834, p. 194.

In 1844 stelde behalve Sallandrouze de Lamornaix, ook Alexis Sallandrouze uit Aubusson een vloerkleed met oriëntaalse motieven voor. Ook de firma Paris was op de tentoonstelling aanwezig, maar toonde enkel vloerkleden, en niet langer meubelbekledingen.³⁸³ Op de expositie van 1844 trad ook een nieuwe tapisseriefabrikant naar voren die door de jury onmiddellijk met een gouden medaille werd beloond. Het betrof Emile Castel die zijn debuut maakte met vier tapisserie deurvoorhangen die opvielen door hun kleurharmonie, de mooie motieven, de voortreffelijke uitvoering en de solide en fijne textuur van het weefsel.³⁸⁴ Castel werd door de jury, waarin ook Charles-Jean Sallandrouze de Lamornaix zetelde, als één van de belangrijkste fabrikanten van Aubusson beschouwd. Castel was niet de enige nieuwe fabrikant. In 1840 kocht de firma Demy-Doineau en Compagnie een weefatelier in Aubusson.³⁸⁵ De firma was reeds jarenlang actief in de textielhandel te Parijs, en was befaamd voor zijn uitgebreide en smaakvolle assortiment.³⁸⁶ In 1844 stelden zij behalve enkele tapisserie meubelbekledingen ook wandtapijten tentoon. Volgens de jury was er opnieuw een groeiende belangstelling voor tapisserie.³⁸⁷ Dit werd enkele jaren later ook effectief bevestigd. In de tweede helft van de negentiende eeuw zou de productie van meubeltapisserieën een ongekende bloei kennen, nadat gedurende ongeveer een kwarteeuw meubeltapisserieën bij het grote publiek weinig populair waren geweest. Volledig verdwijnen deden ze in het tweede kwart van de negentiende eeuw echter niet. Het was opvallend dat nieuwe fabrikanten bleven geloven in dit product, ook in periodes dat de vraag er naar daalde. Via productdiversificatie, en het introduceren van nieuwe exotische motieven, of juist het hernemen van oude stijldiomen die opnieuw opgang maakten, zoals de gotiek, de renaissance, de barok en het rococo wisten de fabrikanten voor meubeltapisserieën een markt te vinden.

³⁸³ RAPPORT 1844, p. 537.

³⁸⁴ RAPPORT 1844, p. 535.

³⁸⁵ SIRAT 1998, p. 46.

³⁸⁶ RAPPORT 1844, p. 540.

³⁸⁷ RAPPORT 1844, pp. 542-543.

Hoofdstuk X. Franse meubeltapisserieën in de tweede helft van de negentiende eeuw

X.1. De Gobelins

In de tweede helft van de negentiende eeuw werden slechts enkele meubeltapisserieën in de manufactuur van de Gobelins gemaakt. De hoofdaandacht ging uit naar het weven van wandtapijten. De productie van meubelbekledingen ter aankleding van de paleizen, ministeries en andere overheidsgebouwen concentreerde zich in de manufactuur van Beauvais.

Met de val van de Julimonarchie in februari 1848 werd ook de Civiele Lijst, waarin de koninklijke manufacturen waren opgenomen, opgeheven. De administratieve afhandeling berustte bij de *administrateur national*, die ook gedurende enkele weken de verantwoordelijkheid voor de Gobelins droeg. Snel ressorteerde de manufactuur opnieuw onder de bevoegdheid van een minister. Tussen 1848 en 1851 was dit de minister van Landbouw en Handel. Vanaf januari 1852 werd de manufactuur onder de supervisie geplaatst van de Minister van Staat. Bij de restauratie van het keizerrijk, op 2 december 1852, werd een Civiele Lijst gecreëerd, en ressorteerde de Gobelins voortaan onder het Ministerie van het Keizerlijk Huis. Na de Commune en de omverwerping van Napoleon III in 1870, viel de Gobelins tijdens de laatste drie decennia van de negentiende eeuw onder de bevoegdheid van de opeenvolgende ministeries van de Republiek die medeverantwoordelijk waren voor de Schone Kunsten. Het dagelijkse bestuur van de manufactuur berustte de hele tijd nog steeds bij een administrateur. Sinds 1850 was er opnieuw slechts één atelier in hoge schering, de lage schering was sinds 1825 afgeschaft (cf. supra).¹

In de bewaarde bedrijfsarchieven werden voor de periode 1852-1901 slechts gegevens teruggevonden omtrent de productie van vier deurvoorhangen, vier zitbanken, acht armstoelen, zeven haardschermen, één kamerscherm, twee gordijnvallen, en acht kussens. Er werden zowel nieuwe als bestaande patronen gebruikt.

Tapisserie of knooptapijt ?

In het najaar van 1852 werden twee tapisserie deurvoorhangen op het getouw gelegd, die pas in november 1858 volledig voltooid waren. Voor het patroon werd teruggegrepen naar de emblemen van het *Premier Empire* waarvan de iconografie werd gekoesterd door Napoleon III. De voorstelling bestond uit bijen op een geruite groene zijden achtergrond doorweven met gouddraad.² In het voorjaar van 1861 werden de *portières* naar de *Mobilier de la Couronne* overgebracht. Samen met deze deurvoorhangen werden nog 45 armleggers, 84 *plate-bandes* en weefselfragmenten meegestuurd. Deze kleine stukken tapisserie lagen reeds geruime tijd opgeslagen in de voorraadruimten van de Gobelins. Badin achtte het meer nuttig ze naar de *Mobilier* over te brengen waar ze konden worden gebruikt bij herstellingen van tapisserie ameublementen.³ Een inventaris van de voorraden in de Gobelins, opgesteld in 1854, maakte melding van 44 armleggers, 58 *plate-bandes* en vier deels voltooide *plate-bandes*. Er waren ook nog vier *cantonnières* in rode zijde en vier in rode wol, alle acht met een koningskroon,⁴ drie haardschermen, namelijk twee met de voorstelling van *Jeanne d'Arc op de vestingmuren van Orléans* en één met *Sainte Clothilde, reine de France*, beide naar ontwerpen van Merry-Joseph Blondel (cf. supra), en één armstoelrug met een boeket op een karmozijnrode zijden fond. Op het ogenblik dat de inventaris werd aangelegd in 1854, bevonden er zich geen meubeltapisserieën op de getouwen.

¹ Voor een overzicht van de ministers, de administrateurs en de atelierhoofden, zie bijlage V.

² CALMETTES 1912, p. 443.

³ Parijs, Arch. Nat., F21 678, BA, *Man. Gob., Concessions et affectations de tapis, de tapisseries et de laines teintes, à des administrations ou à des particuliers 1848-1870*, brief van Badin aan Vaillant, Minister van het Keizerlijk Huis, gedateerd 26 april 1861.

⁴ Het is niet duidelijk tot welk ameublement deze venstergarnituren behoorden. Tot dusver is enkel bekend dat in de jaren 1810 voor het *Grand Cabinet de l'Empereur* in de Tuilerieën karmozijnrode *cantonnières* in wol en zijde werden geweven, en dat na de troonsbestijging van Lodewijk XVIII, de keizerlijke emblemen door koninklijke werden vervangen (cf. supra). Uit de publicatie van Calmettes is niet af te leiden of de *cantonnières* ook effectief aan de *Garde-Meuble de la Couronne* werden geleverd, en gebruikt. Zie CALMETTES 1912, p. 434.

In maart 1854 vroeg Lacordaire aan de voogdijminister de toestemming voor de uitgave van een bedrag voor de restauratie van enkele oude patronen, waaronder het achttiende-eeuwse zitbankpatroon uit de *Don Quichotte*-serie naar Charles-Antoine Coypel (cf. supra).⁵ Uiteindelijk zou dit patroon niet opnieuw worden geweven in de Gobelins, maar wel in Beauvais (cf. infra).

Vanaf 1826 werd de manufactuur van de *Savonnerie* een onderdeel van de Gobelins. De getouwen werden uit de ateliers van Chaillot naar de Gobelins overgebracht.⁶ Voor de interpretatie van sommige bronnen brengt dit vanaf dan soms moeilijkheden met zich mee. In de journaals van de *Garde-Meuble* werd de manufactuur van de Gobelins als leverancier genoteerd, maar specifiek voor meubelbekledingen is het niet steeds onmiddellijk duidelijk of de levering tapisserie of knooptapijt betrof. Bijkomende bronnen zijn nodig om zekerheid te krijgen omtrent de aard van het weefsel. Op 26 april 1856 werd in het journaal van de *Garde-Meuble* bijvoorbeeld de levering genoteerd van drie armstoel- en drie stoelbekledingen uit de manufactuur van de Gobelins. Het journaal vermeldde de leverancier, het aantal bekledingen, de achtergrondkleur en de ontwerper van de patronen, maar niet de aard van het weefsel.⁷ Een volgende, aanvullende levering bracht voor dit ameublement meer duidelijkheid. Op 10 december 1856 werd door de Gobelins één zitbankbekleding, twee armstoelbekledingen en drie stoelbekledingen binnengebracht in *tapisserie velouté fond bleu d'après Chabal et Godefroy*.⁸ De term *velouté* liet toe om de bekledingen als knooptapijt te identificeren. Volgens het journaal werden deze bekledingen in 1859 naar het kasteel van Fontainebleau gezonden. Uit andere archiefdocumenten mocht blijken dat Pierre-Adrien Chabal-Dussurgey (1819-1902), belast was met het ontwerp voor een ameublement met een blauwe fond voor het *Salon des Aides de camp* in het kasteel van Fontainebleau.⁹ De patronen tonen natuurgetrouwe boeketten in zware goudkleurige cartouches met rolwerk en met krullende linten in de hoeken.

Bij de aanvang van het *Second Empire* waren de keizerlijke paleizen van Fontainebleau, Saint-Cloud en Compiègne nog in belangrijke mate aangekleed met ameublementen die dateerden uit het *Premier Empire*.¹⁰ Bepaalde ameublementen werden behouden, soms aangevuld. Voor andere vertrekken werden nieuwe geweven. Zo werd volgens een journaal van de *Garde-Meuble* in oktober 1860 een ameublement in Beauvais tapisserie opgemaakt voor het *Salon François I* in het paleis van Fontainebleau (cf. infra). De set telde twee zitbanken, acht armstoelen en vijftien stoelen. De karkassen waren volgens het journaal in *style Louis XIII*. Het ameublement werd vervolledigd door acht kussens. De kussens waren *d'un côté en tapisserie et de l'autre en reps vert des Gobelins*.¹¹ Naar aanleiding van het vorige ameublement ontstond enige onzekerheid omtrent de aard van het weefsel. Deze twijfel werd weggenomen door de bewaarde kussens en het zitameublement die zich nog steeds in het kasteel van Fontainebleau bevinden. De kussens blijken in tapisserie te zijn. Er dook niettemin een nieuw probleem op dat noopt tot de nodige voorzichtigheid bij de interpretatie van de archivalische bronnen. Volgens de journaals van het kasteel van Fontainebleau verlieten het Beauvais zitameublement en vier van de Gobelins kussens de *Garde-Meuble* in Parijs op 22 mei 1858, dus twee jaar eerder. De overige vier kussens werden op 25 oktober 1858 naar Fontainebleau overgebracht.¹² De ongerijmdheid die opdook bij de data in de respectievelijke journaals is niet uitzonderlijk. Herhaaldelijk vulde de administratie van de *Garde-Meuble* de journaals pas in na de eigenlijke datum van levering, soms pas maanden later. Hierbij werd niet de dag van levering ingevuld maar wel de dag dat het boek werd bijgewerkt. Deze praktijk, die de historicus problemen kan bezorgen, kwam

⁵ Parijs, Arch. Nat., F21 676, BA, *Man. Gob.*, *Comptabilité des dépenses du matériel: correspondance, rapports, arrêtés, 1852-1870*, brief van Lacordaire aan Fould, Minister van het Keizerlijk Huis, gedateerd 27 maart 1854.

⁶ D'EYSSAUTIER 1995, p. 54.

⁷ Parijs, Arch. Nat., AJ19 1025, GM, *Magasin des matières premières. Entrées 28 juin 1855-13 août 1856*, nrs. 3505-3506.

⁸ Parijs, Arch. Nat., AJ19 1025, GM, *Magasin des matières premières. Entrées 28 juin 1855-13 août 1856*, nrs. 4545-4550.

⁹ Parijs, Arch. Nat., F21 676, BA, *Man. Gob.*, *Comptabilité des dépenses du matériel: correspondance, rapports, arrêtés, 1852-1870*, rapport van Lacordaire aan Fould, Minister van het Keizerlijk Huis, gedateerd 13 januari 1857; en IDEM, brief van Lacordaire aan Fould, gedateerd 26 september 1856.

¹⁰ PARIJS 1979, p. 18.

¹¹ Parijs, Arch. Nat., AJ19 693, GM, *Inventaire des magasins. Entrées. Maison de l'Empereur. 1860, Entrée 427*, nrs. 23974-23979.

¹² Bij hun aankomst in het paleis te Fontainebleau werden de kussens respectievelijk genoteerd onder het nummer FF 20087 en FF 20199. Met dank aan Danièle Véron-Denise, *Conservateur en chef* bij het *Musée national du château de Fontainebleau*, die zo vriendelijk was deze gegevens op te sporen en toe te sturen.

voornamelijk voor tijdens het Tweede Keizerrijk.¹³ Voorzichtigheid met de interpretatie van deze documenten is dus geboden.

In februari 1866 werd 1.600 francs vrijgemaakt voor twee patronen voor banken. De opdracht werd gegeven aan Godefroy.¹⁴ De kunstenaar diende de patronen te leveren vóór 1 mei 1866. De voorstelling bestond volgens Badin uit bloemen en ornamenten, en de patronen waren bedoeld à être reproduits en tapisserie à la manufacture des Gobelins.¹⁵ Tussen 1869 en 1877 werden twee banken geweven naar de patronen van Godefroy, één met een gele en één met een blauwe achtergrond. Beide bekledingen werden voorgesteld aan het publiek op een tentoonstelling in de Gobelins in 1882. Op deze tentoonstelling werden ook vier haardschermen uitgesteld, geweven naar patronen van Louis Tessier. De bank- en haardschermbekledingen werden vermeld onder de rubriek *Tapisseries*.¹⁶ Op die tentoonstelling was eveneens een haardscherm te zien, geweven in 1875, waarbij tapisserie en poolweefsel werden gecombineerd. De motieven werden uitgevoerd in poolweefsel, de achtergrond in tapisserie. Deze techniek werd bij wijze van proef in de Gobelins geïntroduceerd, maar werd reeds voor het eerst toegepast in Beauvais in 1849 (cf. infra). De voorstelling op het haardscherm bestond uit een masker ondersteut door een driehoek, en was gebaseerd op een zeventiende-eeuwse wandtapijtboord.¹⁷ Het patroon werd geleverd door Léon Auguste Tourny (1835-?) in de eerste helft van 1874.¹⁸ Tenslotte werden ook zes vleugels voor een kamerscherm aan het publiek voorgesteld, opnieuw met ornamenten in reliëf tegen een achtergrond van tapisserie. Het kamerscherm was bestemd voor het Elysée, en de panelen werden geweven tussen 1879 en 1882.¹⁹ Het patroon werd in de zomer van 1878 aan de Gobelins bezorgd door Parvillée die hiervoor 500 francs ontving. Het was in *style oriental*, en had zes verschillende middenstukken.²⁰ Twee vleugels werden uitgesteld op de wereldtentoonstelling te Amsterdam in 1883. In de tentoonstellingscatalogus stonden ze vermeld als *velours de la Savonnerie*.²¹ De zes vleugels werden op 20 mei 1885 in de opslagplaatsen van de *Garde-Meuble national* binnengebracht.²²

Bij het einde van de negentiende eeuw werden in de Gobelins opnieuw nog enkele meubeltapisserieën vervaardigd. Tussen december 1892 en april 1893 werd een haardscherm geweven naar het achttiende-eeuwse patroon van Maurice Jacques met een boekje omgeven door rank lofwerk waarrond bloementwijgen slingeren (cf. supra).²³ Omstreeks dezelfde tijd werd een tweede haardscherm geweven met de voorstelling van een hond en eend. Het patroon was gebaseerd op een oud versleten patroon, wellicht van Jean-Baptiste Oudry of François Desportes.²⁴ In februari 1896 werd gestart met een zitbank en een armstoel naar de achttiende-eeuwse patronen van Louis Tessier met bloemen en fruit tegen een gele damast achtergrond (cf. supra). In het najaar waren de bekledingen voltooid (afb. 290).²⁵ De zitbank werd getoond op de wereldtentoonstelling in Parijs in 1900. Op deze tentoonstelling werden ook zes armstoelen aan het publiek voorgesteld naar ontwerpen van Emile Maloisel.²⁶ Ze werden op het getouw gelegd vanaf december 1896. De laatste

¹³ Met dank aan Jean Vittet die mij hiervoor opmerkzaam maakte, en behoeftte voor een foute lezing en interpretatie van sommige administratieve documenten.

¹⁴ Levensdata en voornaam van deze kunstenaar blijven vooralsnog onbekend.

¹⁵ Parijs, Arch. Nat., F21 676, BA, Man. Gob., *Comptabilité des dépenses du matériel: correspondance, rapports, arêtes. 1852-1870*, brief van Badin aan minister Vaillant, gedateerd 2 februari 1866; en IDEM, minuut van deze brief, gedateerd 6 februari 1866.

¹⁶ EXPO 1882, nrs. 82-84; p. 26.

¹⁷ EXPO 1882, nr. 85, p. 26.

¹⁸ Parijs, Arch. Nat., F21 681, BA, Man. Gob., *Correspondance, comptabilité et inventaires de l'activité de la manufacture. 1848-1880, Etat des modèles en peinture depuis 1874 à 1880*, 112 / I. Tourny was een leerling van Abel Lucas.

¹⁹ EXPO 1882, nr. 86, p. 26.

²⁰ Parijs, Arch. Nat., F21 681, BA, Man. Gob., *Correspondance, comptabilité et inventaires de l'activité de la manufacture. 1848-1880, Etat des modèles en peinture depuis 1874 à 1880*, 164 B 6. De levensdata van deze kunstenaar zijn niet gekend.

²¹ EXPO 1883, nrs. 90-91.

²² Parijs, Arch. Nat., AJ19 1034, GM, *Magasin des matières premières. Entrées 28 janvier 1884 - 31 décembre 1886*, nr. 46505.

²³ CALMETTES 1912, p. 444.

²⁴ CALMETTES 1912, p. 443.

²⁵ CALMETTES 1912, p. 443.

²⁶ Maloisel was een leerling van Abel Lucas. De geboortedatum en sterfdatum van deze kunstenaar zijn niet bekend. BENEZIT 1999, bd. 9, p. 115.

stukken werden voltooid in maart 1900.²⁷ Het ameublement was bestemd voor de Kamer van Koophandel in Rouen. De tapisserieën toonden verschillende bloemencomposities (afb. 291).²⁸

Eén zitbank en één armstoel naar het patroon van Jacques met boeketten omgeven door lofwerk, met een witte fond en grijze *contre-fond*, werden nog geweven tussen november 1899 en juni 1901.²⁹ Tussen juni 1899 en mei 1900 werden eveneens nog twee gordijnvallen geweven, bestemd voor de leeszaal van de bibliotheek van de Parijse opera. De ontwerpen werden geleverd door Charles Garnier (1825-1898). Marcel Jambon (1848-1908) schilderde de patronen.³⁰

Tenslotte weefde de Gobelins in de late negentiende eeuw nog twee *portières*. Beide deurvoorhangen waren gebaseerd op oude voorbeelden. Voor de eerste *portière*, geweven in hoge schering tussen februari 1889 en februari 1893, werd teruggегреpen naar een bestaande tapisserie in de collecties van de manufactuur, namelijk *L'Air ou Junon*, een deurvoorhang uit de reeks van de *Portières des Dieux* naar de patronen van Claude III Audran (cf. supra).³¹ Ook de tweede *portière* was een heruitgave, namelijk van de *Nouvelle portière de Diane*, naar een patroon van Pierre-Josse Perrot (cf. supra). Deze tapisserie werd op het getouw gelegd in juli 1890 en was voltooid in oktober 1892.³² Beide *portières* waren bestemd om te dienen in een reizend museum van de Gobelins, maar dit dure project werd uiteindelijk afgeblazen. Ze zouden worden gebruikt als diplomatiek geschenk. De deurvoorhang met *Juno* werd in 1895 cadeau gegeven aan de keizer van Amman, ter gelegenheid van de benoeming van de nieuwe gouverneur-generaal voor Indo-China. De deurvoorhang met *Diana* werd eveneens in 1895 geschonken, namelijk aan Emin-es-Sultan, de grootvizier van de sjah van Perzië.³³

²⁷ CALMETTES 1912, p. 444.

²⁸ De compositie op de bekleding van de eerste armstoel bestond uit sneeuwbalbloemen, stokrozen en wilde rozen. De tweede armstoel toonde tulpen, sering en pioenen en kamperfoelie, de derde armstoel, rozen, chrysanten en hulst. Rozen, zonnebloemen, irissen en klaprozen vormden de motieven op de vierde armstoel. Opnieuw klaprozen, nu gecombineerd met pioenen, petunia's en boterbloemen vulden de vijfde armstoel. De zesde bekleding tenslotte toonde papavers, rozen, anemonen, hortensia's en Oost-Indische kers. EXPO 1900 A, 20, nr. 31. Dit ameublement ging verloren bij de verwoesting van het *Palais des Consuls* tijdens het bombardement op Rouen in mei 1944. Met dank voor deze inlichting aan de heer Jacques Tanguy van de *Chambre de Commerce* te Rouen. Zie ook bijlage XLIII, fiche 41.

²⁹ CALMETTES 1912, p. 443.

³⁰ CALMETTES 1912, p. 444.

³¹ CALMETTES 1912, p. 31.

³² CALMETTES 1912, p. 37.

³³ CALMETTES 1912, pp. 31, 37.

X.2. De manufactuur van Beauvais tijdens de Tweede Republiek (1848-1852) en het Tweede Keizerrijk (1852-1870)

De productie en de patronen tijdens de Tweede Republiek: historisme en exotisme

Na de februarirevolutie van 1848 werd de manufactuur van Beauvais op 5 maart, net zoals de Gobelins, onder de bevoegdheid geplaatst van de minister van Landbouw en Handel. De dagelijkse leiding werd toevertrouwd aan Pierre-Adolphe Badin, de directeur van de Gobelins. Gedurende een tweetal jaren oefende Badin toezicht uit op beide manufacturen, tot op 26 september 1850, toen er werd besloten dat hij enkel nog de leiding behield over Beauvais (cf. supra).³⁴ Na de staatsgreep in december 1851 ressorteerde de manufactuur vanaf einde januari 1852 onder de bevoegdheid van de minister van staat. Pierre-Adolphe Badin bleef directeur van de manufactuur.

Met de afschaffing van de monarchie dook ook opnieuw de vraag op omtrent het bestaansrecht van de voormalige koninklijke tapisseriemanufactuur. Gedurende enkele jaren reeds werden de manufactuur en haar productie op de korrel genomen door de progressieve kunstkritiek. Na de politieke omwentelingen in 1848 werd ook vanuit de hoek van de nieuwe overheid nagedacht over de rol van de voormalige koninklijke manufacturen. In maart 1848 werd besloten tot de oprichting van de *Conseil supérieur de perfectionnement des Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais en de Sèvres*, waarin de kunstschilder Jean-Dominique Ingres en de architect Charles Séchan zitting hadden. Beiden waren in de eerste plaats verantwoordelijk voor de tapisseriemanufacturen, en zodoende ontstond binnen de *Conseil* een feitelijke ondercommissie voor de tapisserieën. In juli 1851 werd deze commissie voor de tapisseriemanufacturen vernieuwd. Behalve de administrateur Pierre-Adolphe Badin waren Ary Scheffer, Eugène Viollet-le-Duc en Jules Diéterle lid van deze commissie.³⁵ Haar kritiek betrof in de eerste plaats de patronen. Bij een bezoek aan de manufactuur in 1849 sprak Ingres van een slechte smaak bij de keuze van de modellen, de afwezigheid van enige artistieke supervisie en een lage kwaliteit van de productie.³⁶ Zulke kritiek was natuurlijk relatief. De weefsels van Beauvais uit de Julimonarchie waren fantasierijk en vernieuwend, en de kwaliteit ervan was bijzonder hoog. Ingres bekritiseerde de productie vanuit zijn eigen persoonlijke visie op tapisserie, die in bijzonder hoge mate was gekleurd door zijn voorliefde voor Oosterse tapijten.³⁷ Het is trouwens opvallend hoe doorheen de volledige geschiedenis van de manufactuur steeds opnieuw de patronen werden bekritiseerd, en het gebrek aan goede patronen als het grootste euvel van de productie werd beschouwd.

De republikeinse overheid werd wederom met de vraag geconfronteerd wat er met de productie diende te gebeuren, nu er niet langer een vorst was die haar gebruikte ter stoffering van zijn residenties of als diplomatiek geschenk. Vrij snel kwam hierin klaarheid. In mei 1848 werd er beslist om de productie te gebruiken ter aankleding van overheidsgebouwen.³⁸ Deze oplossing was niet nieuw en allesbehalve origineel, reeds in 1801 pleitte de Commissie voor Landbouw, Handel en Kunsten van de Creuse voor het gebruik van tapisserieameublementen in overheidsgebouwen ter ondersteuning van de tapisserienijverheid in de Marche (cf. supra).

Tijdens de Tweede Republiek was de productie van meubeltapisserieën eerder beperkt. De klemtoon kwam ietwat verassend te liggen op vloerkleden. Vanaf augustus 1848 werden er een vijftiental geweven waarvan de patronen voornamelijk waren gebaseerd op Oosterse voorbeelden: *tapis genre arabe*, *tapis genre cachemire*, *tapis chinois*, *tapis persan*. De invloed van de commissie onder leiding van Ingres liet zich duidelijk voelen. Ook bij de meubeltapisserieën was een Oosterse inspiratie merkbaar. In 1851 werd een meubelbekleding geweven naar een patroon *style indien* van Godefroy,³⁹ met centraal een rond medaillon met hierin een Oosterse vaas gevuld met rode dahlia's. De achtergrond is in koningsblauw met hierin rondfladderende vlinders tussen gestileerde Oosterse

³⁴ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 93.

³⁵ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 93.

³⁶ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 93.

³⁷ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 94.

³⁸ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 94.

³⁹ Over deze kunstenaar zijn geen verdere gegevens bekend.

wolken die door de zijanten van de bekleding worden oversneden (afb. 292). Voor deze bekleding werd een nieuwe weeftechniek gebruikt. De blauwe achtergrond, de bloemen, de wolken en de vlinders werden uitgevoerd in een zeer fijne knooptechniek. De achtergrond binnen het medaillon werd geweven in een combinatie van wol, zijde en gouddraad in de zogenaamde *crapautage*-techniek.⁴⁰ De geknoopte delen zijn zeer fijn en tellen 85 knopen per vierkante centimeter, het weefsel heeft twaalf kettingen per centimeter.⁴¹

Godefroy leverde ook het patroon voor een ameublement *dessin byzantin*, bestemd voor het *salon François I* in het kasteel van Fontainebleau. Het ameublement telde twee zitbanken, acht armstoelen en zes stoelen. De tapisserieën werden geweven in 1851-1852.⁴² De Gobelins leverde de bekledingen voor assorterende kussens (cf. supra). Zowel op de zitting als op de rug wordt een natuurgetrouw boeket tegen een roze achtergrond omgeven door Oosters geïnspireerde geometrische lijnvoeringen met hierin gestileerde dahlia's en pioenrozen tegen een parelgrijze *contre-fond* (afb. 293). De centrale boeketten werden op een verbluffend realistische wijze geweven. Het ameublement werd pas tijdens het Tweede Keizerrijk naar Fontainebleau overgebracht. Het arriveerde er op 22 mei 1858.⁴³ De tapisserieën werden gemonteerd op vergulde barokkarkassen. Hetzelfde realisme in de voorgestelde bloemen wordt aangetroffen op een ander patroon van Godefroy dat dateert uit dezelfde periode. Voor het concept inspireerde de kunstenaar zich op de achttiende-eeuwse patronen van Maurice Jacques en Louis Tessier. De compositie toont boeketten met pioenen, narcissen, anemonen, tulpen, anjers en rozen, en werd, bij de rug onderaan, en bij de zitting onder- en bovenaan, bijkomend voorzien van een decoratieve boord waarvoor de kunstenaar zich opnieuw liet inspireren door de geometrische lijnvoeringen in Oosterse modellen. Meubelbekledingen geweven naar deze patronen werden al getoond op de tentoonstelling van de nationale manufactures van de Gobelins, Beauvais en Sèvres in 1850, en op de werelddtentoonstelling in Londen in 1851.⁴⁴ Een zelfde streven naar het weergeven van natuurgetrouwe boeketten kon gelijktijdig worden vastgesteld in de katoendruk en de zijdeweverij, en bleef een constante in een aanzienlijk deel van de textielproductie doorheen de tweede helft van de negentiende eeuw.⁴⁵

De Franse stijldiogenen uit het ancien régime werden echter niet afgezworen. In 1850 werd een haardscherm geweven naar een patroon van Godefroy, waarbij de kunstenaar zich liet leiden door de vormtaal van de Franse laatbarok. Een fruitcoupe wordt omgeven door volumineuze, goudkleurige acanthusranken die bovenaan uitmonden in een zilverkleurige palmet. Twee realistische saterkoppen flankeren de coupe en worden ondersteund door een console met centraal een portretbuste in profiel. Tussen de acanthusranken steken bloemen, waaronder irissen, tulpen, pioenen, narcissen en nachtwinde (afb. 294). De *alentours* is geplaatst tegen een rode achtergrond. De bloemen en het fruit zijn opnieuw bijzonder natuurgetrouw. Het weefsel is zeer fijn en telt veertien kettingen per centimeter.⁴⁶ Het haardscherm werd getoond op de werelddtentoonstelling in het *Cristal Palace* te Londen in 1851, samen met twee assorterende armstoelen en één stoel. De tapisserieën werden omschreven als zijnde in *style Louis XIV*.⁴⁷

In het rapport over de tentoonstelling van de nationale manufactures in 1850 werd de voorkeur gegeven aan de tapisserieën met boeketten op een effen achtergrond naar patronen van Godefroy boven tapisserieën met overdadige decoratieve boorden. Zulke *alentours* verpletterden

⁴⁰ Het begrip *crapautage* is afgeleid van de weefterm *crapaud*. Een *crapaud* is een weeffout, en bestaat erin dat een inslagdraad meerdere kettingdraden overbrugt, en op die plaatsen dus niet gebonden wordt. Bij *crapautage* gebeurt dit opzettelijk waardoor het streng geribbelde effect van de tapisserie verstoord wordt. COFFINET 1977, pp. 130-131.

⁴¹ GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 55, p. 81; en COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, 97. De bekleding maakt deel uit van de collecties van de *Mobilier national*, inventarisnummer GMMP 358. Het patroon werd ook eenmalig geweven in de traditionele tapisserietechniek.

⁴² GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 56, p. 81. Zie bijlage XLIII, fiche 42.

⁴³ Met dank aan Danièle Véron-Denise voor deze informatie. In het journaal van de *Garde-Meuble* te Parijs werd deze verzending naar Fontainebleau pas op 27 oktober 1860 genoteerd. Parijs, *Arch. Nat.*, AJ19 693, GM, *Inventaire des magasins. Entrées. Maison de l'Empereur. 1860, Entrée 427*, gedateerd 27 oktober 1860.

⁴⁴ EXPO 1850, p. 20; en CHEVREUL 1854, p. 92.

⁴⁵ Zulke natuurgetrouwe boeketten werden sterk bekritiseerd vanuit progressieve kunstenaarmiddelen. Voor een toelichting bij de ontwikkeling van de realistische bloemcomposities en de aanzwellende kritiek in de tweede helft van de negentiende eeuw, zie SCHOESER & DEJARDIN 1991; en SCHOESER & RUFÉY 1989.

⁴⁶ Inventarisnummer GMMP 345. Zie GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 56, p. 81.

⁴⁷ CHEVREUL 1854, p. 92.

volgens het rapport de bloemen, waarvan ze slechts de accessoire zouden mogen zijn. Bovendien werd het toen als ongepast ervaren dat imitaties van edelstenen en houtsnijwerk in het weefsel werden verwerkt, omdat dit inging tegen de eigenlijke aard van een meubelbekleding. Zulke ornamenten hoorden thuis in het karkas, niet in het textiel. De natuurgetrouwe weergave van de boeketten werd daarentegen niet als aanstootgevend ervaren.⁴⁸ Deze kritiek keerde zich ook duidelijk tegen de patronen uit de voorbije Julimonarchie waarin zulke ornamentale boorden vaak werden gebruikt. Natuurgetrouwe boeketten tegen effen achtergronden zonder overdadige of met eenvoudige decoratieve boorden werden het handelsmerk van Pierre-Adrien Chabal-Dussergey die in april 1850 werd benoemd tot *peintre de fleurs* voor de manufacturen van de Gobelins en Beauvais. De kandidatuur van Chabal werd ondersteund door de president van de *Conseil supérieur de perfectionnement*, de hertog de Luynes, voor wie de kunstenaar een decoratieopdracht had uitgevoerd in het kasteel van Dampierre in 1844.⁴⁹ De verstandhouding tussen administrateur Badin en Chabal was optimaal. Volgens Badin waren de patronen van Chabal uitstekend om te worden vertaald in tapisserie.⁵⁰ In de praktijk betekende dit composities met zeer natuurgetrouwe bloemcomposities die door de wevers minutieus werden nageweven, met als resultaat tapisserieën met een zeer effen textuur, een hoge kettindichtheid en kleurnuances die het schilderspalet evenaarden. Kort na zijn aanstelling werden de eerste meubelbekledingen naar patronen van Chabal geweven. Op de eerste werelddtentoonstelling te Londen in 1851 werd een zitting en een rug van een zitbank getoond, vervaardigd naar een patroon van Chabal.⁵¹ Volgens Pierre-Adolphe Badin was de bekleding *d'un beau style, d'un grand effet*.⁵²

Het koninklijke decreet voor de organisatie van deze eerste werelddtentoonstelling werd op 3 januari 1850 in Londen afgekondigd, en stelde dat er een koninklijke commissie was aangesteld onder het voorzitterschap van de prins-gemaal Albert *to organize a universal exposition for May 1, 1851, in the capital of England, where are to be exhibited the products of the arts and industry*.⁵³ Ook de Franse Februariregering dacht omstreeks dezelfde tijd eraan om de traditionele nationale nijverheidstentoonstellingen uit te breiden en buitenlandse bedrijven toe te laten, maar uit vrees voor oproer vanwege de nationale glas-, keramiek-, en textielnijverheid werd van dit plan afgezien.⁵⁴ Het succes van de Londense tentoonstelling liet Frankrijk als industriële staat in opbloei echter niet onberoerd, en in 1855 zou ook in Parijs een werelddtentoonstelling plaatsvinden. De nationale en werelddtentoonstellingen boden de exposanten de kans hun producten voor te stellen aan een ruim, internationaal publiek. Vanzelfsprekend probeerde elke exposant zijn beste producten te tonen. Internationale jury's reikten medailles en onderscheidingen uit, en in rapporten van critici en vakmensen werden de verdiensten en tekorten van de producten beschreven. Doorheen de hele tweede helft van de negentiende eeuw waren de werelddtentoonstellingen de toetsstenen van de evoluties in de kunstnijverheid.

Uitgebreide discussies gingen vooraf aan de keuze van de tapisserieën die de manufactuur van Beauvais in 1851 naar Londen zou sturen. Maar uiteindelijk werd geopteerd voor meubeltapisserieën naar patronen van Godefroy en Chabal, twee tapisserieën geweven naar schilderijen van respectievelijk Jean-Baptiste Monnoyer en Nicolas Lancret (1690-1745), en vier vloerkleden geïnspireerd op Oosterse voorbeelden.⁵⁵ Behalve vloertapijten en meubeltapisserieën werden er tijdens de Tweede Republiek dus ook kopieën geweven van schilderijen. Ze werden net als hun modellen ingelijst en opgehangen.

Naar aanleiding van het aantreden van het nieuwe regime in 1852 werd bij keizerlijk decreet afgekondigd dat een bedrijfsinventaris diende te worden opgemaakt van de manufactuur van Beauvais. Deze inventaris die pas in 1858 werd aangelegd bevatte ook de aanwezige patronen. Er waren zestien nummers met patronen van Chabal die tot stand kwamen tussen 1850 en 1852. Ieder nummer

⁴⁸ EXPO 1850, p. 20.

⁴⁹ COURCEL & GASTINEL-COURCEL 1992, p. 94.

⁵⁰ IBIDEM.

⁵¹ CHEVREUL 1854, p. 92.

⁵² GASTINEL-COURCEL 1992, p. 94.

⁵³ BRUNHAMMER 1989, p. 57.

⁵⁴ BRUNHAMMER 1989, p. 57.

⁵⁵ COURCEL & GASTINEL-COURCEL 1992, p. 94.

bestond uit een patroon voor een zitting en een rug voor een zitbank, een armstoel of een stoel. De inventaris bevatte onder meer het patroon voor de zitbank van de wereldtentoonstelling. Dit patroon toonde bloemen en ornamenten op een wijnrode achtergrond. Er waren tevens twee patronen voor armstoelen met een blauwe en een roze achtergrond in *style oriental*. De overige nummers maakten deel uit van één ameublement met boeketten op een blauwe achtergrond. Voor dit ameublement waren er patronen voor een grote en kleine zitbank, zes patronen voor armstoelen en vier voor stoelen.⁵⁶

In de inventaris van maart 1858 bevonden zich ook de patronen voor het ameublement met ornamenten en bloemen op een rode achtergrond in damasteffect, geschilderd door Hippolyte Adam voor het *Salon Louis XIV* in het paleis van de Tuilerieën (cf. supra). Ze werden onder één nummer genoteerd. Het waren de patronen voor de zitting en de rug van een zitbank, voor vijf armstoelzittingen en vier armstoelruggen, voor twee voetbankjes en vijf armleggers.⁵⁷ De tapisserieën die in het voorjaar van 1847 op het getouw werden gelegd, werden voltooid in de loop van 1848 en 1849. In 1852 werden in het bedrijfsregister bijkomend zes stoelen en zes armstoelen ter aanvulling van het ameublement nummer 230 genoteerd.⁵⁸ In de bewaarde productiestaten werden voorsnog geen sporen van het weven van deze bekledingen teruggevonden, maar op 29 maart 1854 werden er zes ruggen en zes zittingen voor armstoelen, vijf zittingen en zes ruggen voor stoelen en acht armleggers naar de *Garde-Meuble* in Parijs gezonden. Het was een zeer kostbaar ameublement. De verzonden tapisserieën hadden een gezamenlijke waarde van 31.415,93 francs.⁵⁹ Blijkbaar werd op een gegeven ogenblik ook beslist om aanvullend nog zes voetbankjes en twee armstoelen te weven. In juni 1855 werden nogmaals twee zittingen, twee ruggen en een armlegger voor armstoelen, de resterende stoelzitting, en vier voetbankjes aan de *Garde-Meuble* geleverd.⁶⁰ In de laatste verzending van 12 september 1856 bevonden zich nog twee voetbankjes. Op 13 oktober 1856 werden ze in het register van de *Garde-Meuble* genoteerd.⁶¹ Bij het begin van de twintigste eeuw stonden enkele armstoelen van dit ameublement opgesteld in het Elysée.

De productie en de patronen tijdens het Tweede Keizerrijk: eclecticisme en natuurgetrouwe boeketten

Met de restauratie van het keizerrijk einde 1852 en de herinvoering van een Civiele Lijst voor de keizer, was opnieuw de minister van het Keizerlijk Huis bevoegd voor de manufactuur van Beauvais.⁶² Pierre-Adolphe Badin bleef in functie als directeur. Door een keizerlijk besluit werd het bestuur van de manufacturen van Beauvais en de Gobelins opnieuw samengevoegd vanaf mei 1860. Tot in juli 1871 zouden beide manufacturen door Badin worden geleid.⁶³

Het aantreden van de keizer en de overheveling van de manufactuur van Beauvais naar de Civiele Lijst had geen onmiddellijke gevolgen voor de productie. Er werd verder gewerkt aan de ameublementen die op het ogenblik van de troonsbestijging op het getouw lagen. Dit waren twee ameublementen naar patronen van Chabal, waarvan één met blauwe en het andere met wijnrode grond, en nog enkele bekledingen naar de patronen van Adam (cf. supra). Het keizerschap vereiste echter ook nieuwe meubileringscampagnes in de diverse residenties, waarvoor diverse nieuwe tapisserie ameublementen werden besteld, maar tevens werd geput uit de ruime tapisserievoorraden van de *Mobilier de la Couronne*. Soms werden de bestaande ameublementen aangevuld. De aandacht

⁵⁶ Parijs, Arch. Nat., F33 797, *Manufactures. Inventaires des manufactures comprises dans la dotation de la Couronne. Manufacture de Beauvais. 25 mars 1858.*

⁵⁷ Parijs, Arch. Nat., F33 797, *Manufactures. Inventaires des manufactures comprises dans la dotation de la Couronne. Manufacture de Beauvais. 25 mars 1858.* Zie bijlage XLIII, fiche 40.

⁵⁸ Parijs, Mob. Nat., B 63, *Man. Beauv., Registre destiné à l'inscription des commandes de meubles.*

⁵⁹ Parijs, Arch. Nat., F21 667, BA, *Man. Beauv. Gob., Concessions et affectations 1852-1859, Manufacture Impériale de Beauvais. Etat des tapisseries envoyées au Garde Meuble de la Couronne conformément à la décision de S.E. Monsieur le Ministre d'Etat et de la Maison de l'Empereur en date du 29 Mars 1854.*

⁶⁰ Parijs, Arch. Nat., AJ19 1025, GM, *Magasin des matières premières. Entrées 28 juin 1855 - 13 août 1856, nrs. 1486-1490, 1504, 1520-1523.*

⁶¹ Parijs, Arch. Nat., AJ19 1026, GM, *Magasin des matières premières. Entrées 26 août 1856 - 21 août 1857, nr. 4418.*

⁶² Zie bijlage V.

⁶³ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 97, 101.

van het vorstelijk paar ging uit naar de paleizen van de Tuilerieën, Compiègne, Saint-Cloud, het Elysée en Fontainebleau.

Einde 1852 werd vanuit de *Mobilier de la Couronne* een set meubeltapisserieën gestuurd naar de Tuilerieën. Het betrof een zitbank, twee *tête-à-têtes*, acht armstoelen en zes stoelen. De tapisserieën dateerden uit de vroege negentiende eeuw en waren geweven naar laattachtende-eeuwse patronen met lofwerk, bloemen en draperieën. Ze hadden een witte fond en bruine *contre-fond*.⁶⁴ Op 24 februari 1853 volgden nog twee armstoelen van dezelfde reeks.⁶⁵ In oktober 1853 volgde een omvangrijke levering van 30 bekledingen voor *pliants* aan het paleis van Fontainebleau. Ook dit waren oude tapisserieën die wellicht dateerden uit de Restauratieperiode, met centrale rozetten, omgeven door bloemenguirlandes en lofwerk.⁶⁶ Begin 1854 werden 24 stoelen met tapisserieën met figuren opgemaakt met oude tapisserieën, bestemd voor de Tuilerieën.⁶⁷

Niet enkel in het prille stadium van het keizerlijk bewind werd er uit de oude voorraden geput. Ook in juni 1861 werd er vanuit het meubelmagazijn te Parijs bijvoorbeeld een ameublement naar het paleis van Fontainebleau gezonden, bekleed met tapisserieën die deel uitmaakten van de oude voorraden.⁶⁸ En acht taboeretten met hexagonalen en rozetten werden in 1865 nog naar het Elysée overgebracht.⁶⁹

Bij het aantreden van de keizer waren de officiële residenties nog bijna volledig aangekleed. In het paleis van Compiègne bijvoorbeeld hadden er amper veranderingen plaatsgevonden in de aankleding van de vertrekken sinds de inrichting van het paleis tijdens het bewind van Napoleon I.⁷⁰ Sommige vertrekken behielden ook tijdens de regering van Napoleon III een deel van hun oorspronkelijke uiterlijk. Dit gold onder meer voor het *Salon des Aides de camp*, met hierin een Beauvais ameublement met voorstellingen van *Les Convoies militaires* van Casanova. In december 1860 werden twee *causeuses* aan deze set toegevoegd.⁷¹ De keizerin hield echter niet van de Empirekarkassen waarop de tapisserieën waren gemonteerd, en besliste om deze te laten vervangen. De meubelmaker Quignon kreeg hiervoor de opdracht. De tapisserieën bleken echter te klein voor de nieuwe meubelen in *style Louis XVI*, waardoor deze in de manufactuur van Beauvais werden vergroot. In november 1863 werden de nieuwe meubelen met de aangepaste tapisserieën in Compiègne geplaatst.⁷² Een zelfde lot onderging ook de eerste uitvoering van het *Meuble du Prince Royal* naar patronen van Chenavard (cf. supra). Eén zitbank, vijf armstoelen en acht stoelen werden in 1857-1858 aangepast aan nieuwe karkassen. In totaal werden 44 stuks tapisserie opnieuw op het getouw gelegd om te worden vergroot, namelijk twee armleggers en 42 *plate-bandes*.⁷³

Sommige oude ameublementen werden van het ene naar het andere paleis overgebracht. In mei 1861 werden één zitbank, één *tête-à-tête*, tien armstoelen, twaalf stoelen, één taboeret en één haardscherm, vanuit het paleis van Fontainebleau naar het *Magasin des Meubles* in Parijs gebracht, met als herbestemming het paleis van de Tuilerieën. Deze tapisserieën dateerden uit het *Premier Empire*. Ze waren geweven naar laattachtende-eeuwse patronen met bloemkorven, guirlandes en muziekinstrumenten op een witte fond en donkergroene *contre-fond*. De *plate-bandes* waren gevuld met eikenbladeren en bijen.⁷⁴

Maar in de paleizen werden vanzelfsprekend ook nieuwe tapisserie ameublementen geplaatst. De keizerin toonde hierbij een bijzondere voorkeur voor de natuurgetrouwe bloemcomposities van Chabal-Dussurgey.

⁶⁴ Parijs, Arch. Nat., AJ19 756, GM, *Magasins des étoffes. Inventaire 1850*, nrs. 1008-1010, 1013.

⁶⁵ Parijs, Arch. Nat., AJ19 756, GM, *Magasins des étoffes. Inventaire 1850*, nr. 1012.

⁶⁶ Parijs, Arch. Nat., AJ19 756, GM, *Magasins des étoffes. Inventaire 1850*, nr. 1257.

⁶⁷ Parijs, Arch. Nat., AJ19 756, GM, *Magasins des étoffes. Inventaire 1850*, nr. 987, en AJ19 777, *Garde-Meubles. Magasin des matières premières. Etoffes. 1847-1857*, 17 janvier 1854, *Palais des Tuileries*, nr. 987.

⁶⁸ Parijs, Arch. Nat., AJ19 694, GM, *Inventaire des magasins. Entrées. Maison de l'Empereur 1861*, *Entrée 251*, nrs. 26104-26107.

⁶⁹ Parijs, Arch. Nat., AJ19 1043, GM, *Magasin de meubles confectionnés. Inventaire du 30 janvier 1858 dressé en exécution de l'article 5 du sénatus-consulte du 12 décembre 1852. Objets de tapisserie*, nr. 3093.

⁷⁰ MOULIN 1978, p. 248.

⁷¹ Parijs, Arch. Nat., AJ19 693, GM, *Inventaire des magasins. Entrées. Maison de l'Empereur. 1860*, *Entrée 592*, nr. 24645.

⁷² MOULIN 1978, p. 250.

⁷³ Parijs, Arch. Nat., F21 667, BA, *Man. Beauv. Gob., Concessions et affections. 1852-1859*, *Ministère de la Maison de l'Empereur*, brief van Badin aan de minister, gedateerd 6 maart 1858.

⁷⁴ Parijs, Arch. Nat., AJ19 694, GM, *Inventaire des Magasins. Entrées. Maison de l'Empereur. 1860*, *Entrée 233*, nrs. 26087-26092.

In september 1856 werden vanuit Beauvais 117 stuks tapisserie naar de *Mobilier de la Couronne* verstuurd. Hiertussen bevonden zich de bekledingen voor een ameublement, bestemd voor het *Grand Salon de Réception* in het kasteel van Saint-Cloud.⁷⁵ Op 12 oktober 1857 zouden de tapisserieën aan het paleis van Saint-Cloud worden geleverd.⁷⁶ De patronen voor dit ameublement werden geschilderd door Chabal-Dussurgey. Centraal op de ruggen en de zittingen bevindt zich een médaillon met hierin een bloemengroep tegen een helblauwe achtergrond. Op de rug wordt het médaillon weergegeven onder een zachtgroene draperie met bloemenguirlandes, opgehouden door goudkleurige kwasten. Een fijne sierlijst van goudkleurige gestileerde acanthusknoppen scheidt de witte fond van de roodbruine *contre-fond*. Op de zitting wordt het médaillon omgeven door bloemenguirlandes. De bloemen, waaronder hortensia's, rozen, stokrozen, anemonen en pioenen, zijn voornamelijk weergegeven in zachte pasteltinten (afb. 295). Chabal-Dussurgey greep voor het ontwerp van dit *meuble style Louis XVI* terug naar laattachtende-eeuwse modellen met médaillons en draperieën. In dezelfde levering uit september 1856 bevonden zich verder bijvoorbeeld nog vier stoeltjes *pour salon de jeu* met een zachte blauwgroene fond naar patronen van Chabal, en enkele bekledingen naar oude patronen, onder meer twee stoelzittingen met bloemen op een strogele grond.⁷⁷

Voor het *Salon de l'Empereur* in het paleis van Compiègne, tijdens het Tweede Keizerrijk bekend als *Salon de réception* of *Salon de famille*, werd in november 1858 een ameublement geleverd met boeketten op een lichte blauwgroene achtergrond, geweven naar patronen van Chabal-Dussurgey. De set telde één zitbank, twaalf armstoelen en twaalf stoelen (afb. 296).⁷⁸ De meubelkarkassen waren kopieën van achttiende-eeuwse late rococomeubelen.⁷⁹ Boeketten met onder meer rozen, anemonen, pioenen, nachtwinde, rododendron, papavers en azalea's vullen de ruggen en zittingen. Er zijn geen decoratieve boorden. In november 1861 werden aan het oorspronkelijke ameublement twee *causeuses* toegevoegd.⁸⁰ En een maand later volgde het haardscherf.⁸¹ Bij de levering in november hoorde ook een tafelkleed in Beauvais tapisserie met een blauwe fond en een veelkleurige tekening. Ongetwijfeld was het een kleed *genre arabe, cachemire* of *persan*.⁸² Opvallend is ook de levering van drie *cantonnières* in Aubusson tapisserie, eveneens met een blauwe fond. En verder werden er voor deze ontvangstsalon kleine comfortabele meubelen geleverd zoals *chauffeuses*, een divan, een *confident* en een *indiscret*. Deze meubelen waren bekleed met verschillende soorten lampas.⁸³ Het uiterlijk van deze salon was dus verre van uniform, en weerspiegelde de smaak van de keizerin voor de combinatie van meubelen in achttiende-eeuwse stijlen met eigentijdse comfortabele zitmeubelen. De keizerin interesseerde zich bijzonder voor de inrichting van de keizerlijke vertrekken en had een uitgesproken voorkeur voor de kunstnijverheid

⁷⁵ Het betrof twee ruggen, twee zittingen, vier armleggers en acht wangen voor een grote en kleine zitbank, zes ruggen, acht zittingen, zestien armleggers en zes *plate-bandes* voor armstoelen, acht ruggen en negen zittingen voor stoelen, en vier taboeretten. Parijs, Arch. Nat., F21 667, BA, Man. Beauv. Gob., *Concessions et affections. 1852-1859, Ministère de la Maison de l'Empereur. Manufacture Impériale de Beauvais. Etat des pièces de tapisseries dont la sortie a été opérée au Mobilier de la Couronne au 12 septembre 1856*; en IDEM, AJ19 1026, GM, *Magasin des matières premières. Entrées 26 août 1856 - 10 août 1857*, nrs. 4097-4107.

⁷⁶ Parijs, Arch. Nat., AJ19 1026, GM, *Magasin des matières premières. Entrées 26 août 1856 - 10 août 1857*, nrs. 4097-4107. In 1870 werd het ameublement uit het paleis van Saint-Cloud verwijderd. Vandaag de dag maakt het deel uit van de collecties van de *Mobilier national*. COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 166, nr. 55. Zie ook bijlage XLIII, fiche 43.

⁷⁷ Parijs, Arch. Nat., F21 667, BA, Man. Beauv. Gob., *Concessions et affections. 1852-1859, Ministère de la Maison de l'Empereur. Manufacture Impériale de Beauvais. Etat des pièces de tapisseries dont la sortie a été opérée au Mobilier de la Couronne au 12 septembre 1856*.

⁷⁸ MOULIN 1978, p. 251.

⁷⁹ De karkassen werden gemaakt door de Parijse meubelmaker Jeanselme naar het voorbeeld van de stoelen, gemaakt in 1774 door Gondoin en Foliot voor het *cabinet de la Pendule* in Versailles. MOULIN 1978, p. 251.

⁸⁰ Parijs, Arch. Nat., AJ19 694, GM, *Inventaire des magasins. Entrées. Maison de l'Empereur. 1861, Entrée 506*, nr. 27413.

⁸¹ MOULIN 1978, p. 251. Omstreeks dezelfde tijd werden wellicht ook de zes assorterende taboeretten geleverd, maar de juiste datum van de verzending werd vooralsnog niet teruggevonden. Het volledige ameublement bevindt zich vandaag nog steeds in het *Salon de Réception* in het paleis van Compiègne. Zie ook bijlage XLIII, fiche 44.

⁸² Parijs, Arch. Nat., AJ19 694, GM, *Inventaire des magasins. Entrées. Maison de l'Empereur. 1861, Entrée 506*, 27412.

⁸³ Parijs, Arch. Nat., AJ19 694, GM, *Inventaire des magasins. Entrées. Maison de l'Empereur. 1861, Entrée 506*, nrs. 27411, 27414, 27416, 27417, 27419, 27420.

van de late achttiende eeuw, maar liet zich bij haar keuzes omtrent interieurinrichting in grote mate leiden door de heersende mode.⁸⁴

In het najaar van 1856 plaatste de keizer bij de manufacture van Beauvais een bestelling voor een ameublement dat hij aan de keizerin cadeau wilde doen. Het geschenk was een ameublement met boeketten op een blauwe grond naar patronen van Chabal-Dussurgey. De opdracht werd gegeven op 10 september 1856.⁸⁵ Uiteindelijk zou het bijna twee jaar duren vooraleer alle bekledingen klaar waren. Zoals steeds werden de stukken die reeds voltooid waren aan de *Mobilier de la Couronne* toegezonden. Begin juli 1857 werden bijvoorbeeld 24 armleggers van het ameublement naar Parijs verstuurd.⁸⁶ In juli 1858 volgden de laatste stukken: de zitting en rug van een *grand canapé* en twee voetbankjes.⁸⁷ In februari 1859 werd het ameublement in zijn totaliteit opgehaald en naar het *Hôtel d'Albe* overgebracht.⁸⁸

Wellicht in 1857 schilderde Chabal-Dussurgey de patronen voor een zitameublement met natuurgetrouwe boeketten omgeven door rococo bandwerk op een witte fond en blauwe *contrefond*.⁸⁹ Dit ameublement kreeg in de bedrijfsarchieven de benaming *meuble style Louis XV*. Een reeks voltooide bekledingen werden in april 1858 naar de *Garde-Meuble* in Parijs overgebracht.⁹⁰ Het ameublement kreeg als bestemming het *Salon de l'Hémicycle* in het paleis van het Elysée. Maar pas in 1867 werd het in dit salon geplaatst, en telde toen één zitbank, twee *causeuses*, vier armstoelen, zes stoelen en vier taboeretten. In 1866 reeds werd beslist om een aanvulling voor dit ameublement te weven, met onder meer een halfronde divan (cf. infra). Bij het einde van 1870 werden de meubelen echter opgeborgen en vervangen door een zitameublement in gele en blauwe lampas.⁹¹ Pas tijdens de Derde Republiek werd het ameublement style *Louis XV* opnieuw in het *Salon de l'Hémicycle* opgesteld (cf. infra).

Voor haar eigen appartement in de Tuilerieën bestelde de keizerin in 1858 drie ameublementen. Ze zouden respectievelijk worden geplaatst in het *Première salon*, ook wel *Salon de service* of *salon vert* genoemd, het *Deuxième salon*, ook wel *Salon d'attente* of *salon rose*, en het *Troisième salon*, ook wel *Salon particulier* of *salon bleu*. Het eerste salon diende voor de eredames en de kamerheren van de keizerin. De keizerlijke gasten maakten hier hun opwachting en werden door de functionarissen geleid in het *salon rose*. In het *salon bleu* tenslotte gaf de keizerin audiëntie.⁹² In maart 1859 lag een deel van de bestelling reeds op de getouwen, maar voor sommige onderdelen van de drie ameublementen dienden de patronen nog te worden geschilderd. De werken aan het *salon rose* waren op dat ogenblik het verst gevorderd. De patronen voor het ameublement voor dit salon waren bijna compleet, en aan de meeste tapisserieën werd er al gewerkt. Met het weven van het ameublement voor het *salon bleu* moest in maart 1859 nog worden begonnen, en een aanzienlijk deel van de patronen diende nog te worden gemaakt. Voor het derde ameublement werden deels

⁸⁴ PARIJS 1979, p. 18.

⁸⁵ Parijs, Arch. Nat., F21 667, BA, Man. Beauv. Gob., *Concessions et affections. 1852-1859, Etat des pièces de tapisseries envoyées au Mobilier de la Couronne le 19 juillet 1858*.

⁸⁶ Parijs, Arch. Nat., F21 667, BA, Man. Beauv. Gob., *Concessions et affections. 1852-1859, Ministère de la Maison de l'Empereur. Arrêt, gedateerd 7 juli 1857*.

⁸⁷ Parijs, Arch. Nat., F21 667, BA, Man. Beauv. Gob., *Concessions et affections. 1852-1859, Etat des pièces de tapisseries envoyées au Mobilier de la Couronne le 19 juillet 1858*.

⁸⁸ Parijs, Arch. Nat., AJ19 1026, GM, *Magasin des matières premières. Entrées 26 août 1856 - 10 août 1857*, nrs. 5553 ; en IDEM, AJ19 1028, GM, *Magasin des matières premières. Entrées 28 août 1858 - 11 novembre 1859*, nrs. 8524 en 8525. Blijkbaar bestemde de keizerin het ameublement als een geschenk voor haar zus, de hertogin van Alva. COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 98.

⁸⁹ Zie ook bijlage XLIII, fiche 52.

⁹⁰ De levering bevatte van het *meuble style Louis XV* twee ruggen voor *causeuses*, zes armstoelruggen, twee armstoelzittingen, zes stoelbekledingen. Parijs, Arch. Nat., F21 668, BA, Man. Beauv., arrest voor de levering van 83 stuks tapisserie aan de *Garde-Meuble*, gedateerd 22 april 1858.

⁹¹ Parijs, Arch. Nat., AJ19 94, GM, *Palais de l'Elysée. Entrées-Sorties, Année 1867*, nrs. 4887-4891. En, IDEM, nrs. 5205-5210. Het zitameublement in lampas telde twee zitbanken, vier armstoelen, vier stoelen, één voetbank, één haardscherm en een halfronde divan.

⁹² ROUYER 1867, z.p.

bestaande tapisserieën gebruikt die werden aangepast, maar moesten er toch ook bijkomende patronen worden geschilderd.⁹³

Veel aandacht ging uit naar het *salon rose*. Aanvankelijk wou de keizerin voor dit salon een ameublement met een witte fond en blauwgroene *contre-fond*. Maar toen Chabal-Dussurgey haar de ontwerpen voorlegde, veranderde de keizerin van mening en besliste ze om de blauwgroene kleur door roze te laten vervangen. De witte fond en de roze *contre-fond* zouden worden uitgevoerd in zijdegaren. De patronen voor de *grand canapé* en *petit canapé* waren op dat ogenblik reeds voltooid (afb. 297).⁹⁴ Het wijzigen van de achtergrondkleur had ook gevolgen voor de bloemcomposities waarin de kleuren van sommige bloemen diende te worden aangepast. Chabal bracht gedurende achttien dagen de nodige veranderingen aan, en hierop werd het patroon gekopieerd door Jules Barbe.⁹⁵ De kopieën werden door Chabal geretoucheerd. De patronen voor de stoelen en armstoelen dateerden eveneens uit 1858. In maart 1859 schilderde Chabal de patronen voor een *causeuse*,⁹⁶ in het voorjaar van 1859 volgde het patroon voor de taboeretten,⁹⁷ en wellicht in de onmiddellijke maanden hierna volgden tenslotte de patronen voor het haardscherm en de *cantonnieres*.⁹⁸ De samenstelling van het ameublement werd vastgelegd op twee armstoelen, vier stoelen, twee *causeuses*, een grote en een kleine zitbank, vier voetbankjes, een haardscherm en twee venstergarnituren.⁹⁹ De basiscompositie van de patronen voor de meubelbekledingen van dit ameublement is min of meer hetzelfde.¹⁰⁰ Het architectuurontwerp voor het vertrek werd geleverd door de hofarchitect Lefuel. De wandpanelen werden versierd met arabesken en bloemen. De voornaamste bloemen waren margrietten, viooltjes, klaprozen en waterlelies. Omwille van de vele bloemen werd deze kamer ook het *salon des fleurs* genoemd. Volgens een eigentijds verslag oversteeg dit vertrek in decoratieve eenheid en schoonheid de twee andere salons.¹⁰¹ Deze mening werd klaarblijkelijk ook door de administrateur gedeeld. De patronen van het *salon rose* zouden doorheen de tweede helft van de negentiende eeuw herhaaldelijk opnieuw op het getouw worden gelegd (cf.

⁹³ Parijs, *Arch. Nat.*, F21 668, BA, *Man. Beauv.*, rapport van het bureelhoofd van de *Dotation Mobilière* aan de Minister van Staat en het Keizerlijk Huis, gedateerd 30 maart 1859; en Parijs, *Mob. Nat.*, B 82, *Man. Beauv.*, *Registre de production, travaux en cours 1854-1869*.

⁹⁴ Parijs, *Arch. Nat.*, F21 668, BA, *Man. Beauv.*, brief van Badin aan de Minister van Staat en het Keizerlijk Huis, gedateerd 21 september 1860.

⁹⁵ De datum van geboorte en overlijden van deze kunstenaar zijn niet bekend. Hij was een leerling van Jules Diéterle.

⁹⁶ Parijs, *Arch. Nat.*, F21 668, BA, *Man. Beauv.*, brief van Badin aan de Minister van Staat en het Keizerlijk Huis, gedateerd 10 maart 1859.

⁹⁷ Parijs, *Arch. Nat.*, F21 668, BA, *Man. Beauv.*, brief van Badin aan de Minister van Staat en het Keizerlijk Huis, gedateerd 21 mei 1859.

⁹⁸ Over de juiste datum van de vervaardiging van de patronen van de *cantonnieres* werden vooralsnog geen gegevens teruggevonden. In het rapport van maart 1859 werd echter vermeld dat de uitvoering van de patronen in de komende maanden mocht worden verwacht. Parijs, *Arch. Nat.*, F21 668, BA, *Man. Beauv.*, rapport van het bureelhoofd van de *Dotation Mobilière* aan de Minister van Staat en het Keizerlijk Huis, gedateerd 30 maart 1859. Op 1 juni 1860 werd een eerste *cantonniers* op het getouw gelegd. Op 30 december 1861 was deze voltooid. Parijs, *Mob. Nat.*, B 82, *Man. Beauv.*, *Registre de production, travaux en cours 1854-1869*.

⁹⁹ Parijs, *Mob. Nat.*, B 72, *Man. Beauv.*, *Enregistrement des tapisseries terminées 1855 à 1868*, fol. 7 recto-verso. Zie ook bijlage XLIII, fiche 46.

¹⁰⁰ Op de rug van de *grand canapé* bevindt zich centraal een boeket onder een bloemenkroon, en wordt er geflankeerd door trofeeën met muziekinstrumenten. Een fijne sierlijst omkadert het geheel en scheidt de witte achtergrond van de roze *contre-fond*. Bovenaan de sierlijst hangen bloemenguirlandes. Hier en daar slingeren ranke bloeiende twijgen rond de omlijsting. De zitting toont één grote bloemengroep met rozen, boven- en onderaan aangevuld met fijne bloemenguirlandes, en opgehangen aan de sierlijst. Hetzelfde schema, maar op een kleinere schaal, werd gebruikt voor de *petit canapé*. Hier werd het centrale boeket op de rug, met in het midden een keizersbloem, geflankeerd door bloemkorven opgehangen aan strikken. Op de zitting domineren opnieuw rozen de compositie. De rug van de *causeuse* toont centraal een boeket in een rieten korf, onder een bloemenkroon, omgeven door een fijne omlijsting met hieraan bloemenguirlandes en bloeiende twijgen. Een boeket van rozen en asters, in een fijne omlijsting met bloeiende ranke twijgen, vult de zitting. De armstoel tenslotte heeft op de rug als centraal motief een bloemenkorf opgehangen aan een bloemenkroon, en op de zitting een boeket. Beide motieven werden omgeven door een fijne omlijsting met ranke, slingerende, bloeiende twijgen. De stoelen, taboeretten, het haardscherm volgden wellicht hetzelfde stramien. Hun patronen blijven vooralsnog onbekend. Volgens een brief van Badin uit mei 1859 baseerde Chabal zich voor het patroon van de taboeret op dit van de stoel. Parijs, *Arch. Nat.*, F21 668, BA, *Man. Beauv.*, brief van Badin aan de Minister van Staat en het Keizerlijk Huis, gedateerd 21 mei 1859. De *cantonnieres* hadden voorstellingen met bloemen, maar hadden in tegenstelling tot het zitameublement een blauwe *contre-fond*. Parijs, *Arch. Nat.*, AJ 1106, GM, *Tuileries. Entrées 20 mai 1862 - 31 décembre 1867*, nr. 12972.

¹⁰¹ ROUYER 1867, p. 7.

infra). Op 31 maart 1862 werd het ameublement voor het *salon rose* aan de *Garde-Meuble* geleverd.¹⁰² De twee venstergarnituren werden naar het paleis van de Tuilerieën overgebracht op 2 december 1862. Pas op 6 oktober 1868 werd in het journaal van het paleis van de Tuilerieën de aankomst genoteerd van de zitmeubelen. De levering omvatte twee zitbanken, twee *causeuses*, twee armstoelen, twee stoelen en vier voetbankjes. Er waren dus twee stoelen minder dan oorspronkelijk voorzien. Het haardscherm volgde enkele dagen later, namelijk op 16 oktober. De beschermhoezen werden samen met de meubelen geleverd en waren uitgevoerd in bedrukt katoen.¹⁰³

Het ameublement voor het *Salon particulier* of *salon bleu* had voorstellingen van natuurgetrouwe bloemen tegen een blauwe achtergrond. De oorspronkelijke samenstelling van het ameublement bestond uit vier stoelen, twee armstoelen, twee *causeuses*, een grote en een kleine zitbank, vier taboeretten, een haardscherm en twee venstergarnituren.¹⁰⁴ Wellicht voornamelijk omwille van tijdbesparingen, maar mogelijk deels ook om de kosten binnen de perken te houden, werden voor de *petit canapé* en de taboeret, de patronen gerecupereerd van de zitbank en de taboeretten met bloemen op een blauwe grond die in 1858 werden geweven voor de keizerin en in 1859 naar het *Hôtel d'Albe* werden overgebracht (cf. supra).¹⁰⁵ Als haardscherm werd een tapisserie gebruikt die in maart 1859 reeds sinds geruime tijd op het getouw lag, en binnen afzienbare tijd zou worden voltooid. Reeds in 1861 werd het haardscherm opgemaakt en in het *salon bleu* geplaatst.¹⁰⁶ De patronen voor de *grand canapé*, de *causeuse*, de armstoel, de stoel en de *cantonnière* moesten echter nog worden gemaakt door Chabal-Dussurgey. Voor het compositieschema baseerde de kunstenaar zich op de bestaande patronen. Kransen hoofdzakelijk samengesteld uit natuurgetrouw weergegeven rozen en slingerende bloeiende twijgen met hier en daar een afgesneden bloem, onder meer keizersbloemen en rozen, vullen het vlak. Hier en daar fladderen vlinders en een zeldzame libel (afb. 298). De patronen hebben geen decoratieve boorden. Met uitzondering van de grote zitbank en de armstoel, werden de overige patronen door Chabal geleverd in het tweede trimester van 1860. Op 2 maart 1860 vroeg Badin aan de minister de goedkeuring voor de offerte van Chabal voor het schilderen van de patronen voor de stoel, de *causeuse* en de *cantonnière* met bijhorende *lambrequin*.¹⁰⁷ In de zomer werd blijkens een brief van Badin aan de tapisserieën gewerkt. Maar pas in september 1860 voltooide Chabal de patronen voor het venstergarnituur.¹⁰⁸ Volgens Badin was het patroon van de *cantonnière* van het *salon bleu* geschilderd *avec un remarquable talent*.¹⁰⁹ Concrete data aangaande het weven van de verschillende onderdelen van het ameublement kunnen voorlopig niet gegeven worden, maar het volledige ameublement was voltooid begin 1863, waarna het op 31 maart van dat jaar met uitzondering van de venstergarnituren en het haardscherm naar de *Garde-Meuble* in Parijs werd verstuurd. De *cantonnières* dienen vroeger klaar en geleverd te zijn geweest, want ze werden, net zoals de venstergarnituren van het *salon rose*, reeds op 2 december 1862 in het paleis van de Tuilerieën binnengebracht.¹¹⁰ De keizerin bestelde aanvullend bij dit ameublement een grote zitbank die werd voltooid in het midden van 1865 en op 17 juli 1865 naar Parijs werd gezonden. Op het ogenblik van de plaatsing in oktober 1868 werd voor een afgeslankte versie van de oorspronkelijke

¹⁰² Parijs, *Mob. Nat.*, B 72, *Man. Beauv.*, *Enregistrement des tapisseries terminées 1855 à 1868*, fol. 7 verso.

¹⁰³ Parijs, *Arch. Nat.*, AJ19 1106, GM, *Tuileries. Entrées 20 mai 1862 - 31 décembre 1867*, nr. 12 972 ; IDEM, AJ19 1107, GM, *Tuileries. Entrées 31 décembre 1867 - 4 juillet 1870*, nrs. 14289-14293, nr. 14403.

¹⁰⁴ Parijs, *Mob. Nat.*, B 72, *Man. Beauv.*, *Enregistrement des tapisseries terminées 1855 à 1868*, fol. 8 recto-verso. Zie ook bijlage XLIII, fiche 47.

¹⁰⁵ Parijs, *Arch. Nat.*, F21 668, BA, *Man. Beauv.*, rapport van het bureelhoofd van de *Dotation Mobilière* aan de Minister van Staat en het Keizerlijk Huis, gedateerd 30 maart 1859. In zijn brief aan de minister schreef Badin op 21 mei 1859 dat de patronen voor de ameublementen van de keizerin al het krediet dat de manufactuur ter beschikking stond voor het laten maken van patronen, hadden opgebruikt. Parijs, *Arch. Nat.*, F21 668, BA, *Man. Beauv.*, brief van Badin aan de Minister van Staat en het Keizerlijk Huis, gedateerd 21 mei 1859.

¹⁰⁶ Parijs, *Arch. Nat.*, AJ 1105, GM, *Tuileries. Entrées. 31 décembre 1856 - 31 décembre 1861*, nr. 12814.

¹⁰⁷ Parijs, *Arch. Nat.*, F21 668, BA, *Man. Beauv.*, brief van Badin aan de Minister van Staat en het Keizerlijk Huis, gedateerd 2 maart 1860.

¹⁰⁸ Parijs, *Arch. Nat.*, F21 680, BA, *Man. Gob.*, *Manufacture Impériale de Beauvais. Relevé des travaux de peinture de modèles exécutés pour le service de la Manufacture Impériale de Beauvais, du mois de Mai 1860 au 1^{er} juin 1864*.

¹⁰⁹ Parijs, *Arch. Nat.*, F12 668, BA, *Man. Beauv.*, brief van Badin aan de Minister van Staat en het Keizerlijk Huis, gedateerd 20 augustus 1860.

¹¹⁰ Parijs, *Arch. Nat.*, AJ19 1106, GM, *Tuileries. Entrées 20 mai 1862 - 31 décembre 1867*, nr. 12971.

samenstelling gekozen. Het ameublement telde nog één grote zitbank, twee armstoelen, vier stoelen en twee taboeretten. Het haardscherm en de venstergarnituren werden reeds eerder geplaatst.¹¹¹

De minste kosten lijken te zijn besteed aan het ameublement voor het *Salon de service* of *salon vert*. Niet alleen werden hiervoor bestaande tapisserieën aangepast, maar voor de *grand canapé* werd een oud patroon gebruikt, terwijl voor de stoelen werd afgegaan op reeds geweven stukken. Er diende wel bijkomende patronen te worden gemaakt voor een taboeret, een haardscherm, de *cantonnière* en de bijhorende *lambrequin*.¹¹² Hiermee werd er omwille van bedrijfseconomische redenen, zoals budget en beschikbare arbeidskrachten, gewacht tot de patronen van de beide andere ameublementen voltooid waren. Het ontwerp voor de venstergarnituur was reeds klaar in mei 1859.¹¹³ De data van vervaardiging van de eigenlijke patronen van het venstergarnituur, en van de taboeretten werden vooralsnog niet teruggevonden. Het patroon voor het haardscherm werd in februari 1861 geschilderd door Jules Diéterle (1811-1889).¹¹⁴ Het ameublement had een witte fond en bruine *contre-fond*. De patronen toonden lofwerk, bloemkorven en -kronen, pijlenkokers, guirlandes en ornamenten. De totstandkoming van dit ameublement is ietwat verwarrend.¹¹⁵ In het bedrijfsregister van de manufacture van Beauvais werden voor dit ameublement nieuwe tapisserieën genoteerd voor één zitbank, één *causeuse*, twee stoelen, vier voetbankjes, één haardscherm en twee venstergarnituren.¹¹⁶ Deze tapisserieën waren voltooid bij het begin van 1863 en werden op 31 maart, samen met de bekledingen van het ameublement voor het *salon bleu*, naar de *Garde-Meuble* in Parijs verzonden.¹¹⁷ Op dat ogenblik lagen een tweede haardscherm, vier stoelen, een zitting voor een zitbank en drie armleggers nog op de getouwen. Een deel van deze bekledingen zou op 29 november 1865 naar de *Garde-Meuble* zijn gezonden.¹¹⁸ Het ameublement voor het *salon vert* werd tegelijkertijd met de twee andere salons in het paleis van de Tuilerieën binnengebracht, namelijk op 6 oktober 1868. Volgens het paleisjournaal telde de levering twee zitbanken, twee *causeuses*, twee armstoelen en twee stoelen en was het samengesteld uit oude en nieuwe tapisserieën.¹¹⁹ Twee voetbankjes voor het *salon vert* werden reeds vroeger, namelijk op 17 januari 1862, in het journaal van de Tuilerieën genoteerd.¹²⁰ Over de plaatsing van het haardscherm naar de patronen van Diéterle en de venstergarnituren werden in de geraadpleegde journaals geen gegevens teruggevonden.

In zekere zin waren deze ameublementen een keerpunt in de productie te Beauvais. Met het weven ervan werd gestart met een nieuwe nummering. Het ameublement voor het *salon rose* kreeg het nummer A1, dit voor het *salon bleu* het nummer B2 en dit voor het *salon vert* het nummer C3. De vervaardiging van de drie ameublementen voor de keizerin eiste een grote inzet van de werknemers van de manufacture. De kunstenaar Desroy,¹²¹ die instond voor het maken van de kalken van de patronen, kon de grote hoeveelheid niet alleen aan, en vroeg hiervoor bij het begin van 1859 de hulp van een assistent.¹²² Badin wees er in zijn correspondentie op dat de voltooiing van de ameublementen ook bijkomende inspanningen vergde van de wevers die verplicht waren te werken buiten de reglementaire uren.¹²³ De voltooiing van het blauwe ameublement was voorzien tegen het einde van 1860, in de loop van 1861 moesten alle tapisserieën voor de Tuilerieën volledig klaar

¹¹¹ Parijs, Arch. Nat., AJ19 1107, GM, *Tuileries. Entrées 31 décembre 1867 – 4 juillet 1870*, nrs. 14295-14298.

¹¹² Parijs, Arch. Nat., F21 668, BA, *Man. Beauv.*, rapport van het bureelhoofd van de *Dotation Mobilière* aan de Minister van Staat en het Keizerlijk Huis, gedateerd 30 maart 1859.

¹¹³ Parijs, Arch. Nat., F21 668, BA, *Man. Beauv.*, brief van Badin aan de Minister van Staat en het Keizerlijk Huis, gedateerd 21 mei 1859.

¹¹⁴ Parijs, Arch. Nat., F21 680, BA, *Man. Gob., Manufactures Impériales des Gobelins et de Beauvais. Récapitulation par Palais des dépenses faites, du 1^{er} Mai 1860 au 1^{er} Juin 1864 pour travaux de peinture destinés à être reproduits en tapisserie*.

¹¹⁵ Zie ook bijlage XLIII, fiche 48.

¹¹⁶ Parijs, Mob. Nat., B 72, *Man. Beauv.*, *Enregistrement des tapisseries terminées 1855 à 1868*, fol. 9, recto-verso.

¹¹⁷ Parijs, Mob. Nat., B 72, *Man. Beauv.*, *Enregistrement des tapisseries terminées 1855 à 1868*, fol. 9, recto-verso.

¹¹⁸ Parijs, Mob. Nat., B 72, *Man. Beauv.*, *Enregistrement des tapisseries terminées 1855 à 1868*, fol. 9, recto-verso.

¹¹⁹ Parijs, Arch. Nat., AJ19 1107, GM, *Tuileries. Entrées 31 décembre 1867 – 4 juillet 1870*, nrs. 14284-14287.

¹²⁰ Parijs, Arch. Nat., AJ19 1105, GM, GM, *Tuileries. Entrées 31 décembre 1856 - 31 décembre 1861*, 12825.

¹²¹ Noch de geboortedatum, noch de datum van overlijden van deze kunstenaar zijn bekend.

¹²² Parijs, Arch. Nat., F21 668, BA, *Man. Beauv.*, brief van Badin aan de Minister van Staat en het Keizerlijk Huis, gedateerd 3 maart 1859.

¹²³ Parijs, Arch. Nat., F21 668, BA, *Man. Beauv.*, brief van Badin aan de Minister van Staat en het Keizerlijk Huis, gedateerd 9 mei 1860.

zijn.¹²⁴ Eerder mocht blijken dat dit een te optimistisch tijdsrooster was. De ameublementen werden grotendeels in 1861 en 1863 aan de *Garde-Meuble* geleverd, maar de zitmeubelen zouden pas effectief in het paleis worden binnengebracht in oktober 1868. De drie ameublementen gingen verloren bij de verwoesting van de Tuilerieën in 1870. Maar reeds in 1871 werd begonnen met het herweven van het ameublement van het *salon rose*. Ook de ameublementen voor de twee andere salons werden opnieuw geweven (cf. infra).

Nog vóór de volledige voltooiing van de salons voor de Tuilerieën werd begonnen met het weven van andere ameublementen. In augustus 1862 werd gestart met een nieuwe uitvoering van de patronen van Chabal-Dussurgey voor het grote ontvangstsalon in het kasteel van Saint-Cloud. Dit nieuwe ameublement telde één zitbank, twee *causeuses*, twee armstoelen en zes stoelen. Het laatste stuk, een stoelzitting, werd op het getouw gelegd op 5 november 1866.¹²⁵ Het overgrote deel van het ameublement was niettemin reeds voltooid in 1864.¹²⁶ In 1862 werd eveneens begonnen met het weven van meubelbekledingen voor het *Salon des Fleurs* in het paleis van Fontainebleau. De patronen voor de stoelen werden in februari 1862 geschilderd door Eugène Petit (1839-1886), die door de keizerin ook belast was met het schilderen van de muurpanelen voor dit salon.¹²⁷ Het beschilderen van de panelen nam veel van Petits tijd in beslag. Bijgevolg werd in juli 1862 aan Abel Lucas gevraagd de patronen te schilderen voor de armstoelen.¹²⁸ Voor het *Salon du Conseil* in het paleis van Fontainebleau, vervaardigde Charles-Louis Müller (1815-1892) in maart 1863 de patronen voor de zitting en de rug van een stoel in style *Louis XVI*.¹²⁹ Het stoelpatroon diende oorspronkelijk als aanvulling bij een Beauvais ameublement dat in 1847 werd opgesteld in het ontvangstsalon van de hertog de Nemours in de Tuilerieën, en in 1862 werd overgebracht naar het *Salon du Conseil* van het paleis van Fontainebleau (afb. 299).¹³⁰ Müllers patroon bestaat uit gestrikte boeketten en guirlandes van bloemen en twijgen (afb. 300). Zes bekledingen voor stoelen werden tussen 1863 en 1865 naar deze patronen geweven met een witte fond en kastanjebruine *contre-fond*.¹³¹

De belangrijkste opdrachten voor het schilderen van patronen uit deze periode werden niettemin toevertrouwd aan Chabal-Dussurgey en waren bestemd voor het Elysée. Voor dit paleis, waarin sinds 1861 belangrijke renovatiewerken werden uitgevoerd, werden tapisserieën voorzien voor salons in het appartement van keizerin Eugénie, gelegen op de eerste verdieping, en voor twee salons op de gelijkvloerse verdieping. De tapisserieën werden geleverd door de weefateliers van Beauvais en de Gobelins.¹³² Beide manufacturen ressorteerden sinds 1860 onder hetzelfde bestuur (cf. supra). In mei 1863 schilderde Chabal-Dussurgey de patronen voor een zitbank, armstoelen en stoelen voor het ameublement, bestemd voor het *grand salon* op het gelijkvloers van het Elysée.¹³³ Voor de compositie baseerde Chabal zich op oude patronen, bewaard in de manufactuur, die aan Jean-Baptiste Monnoyer werden toegeschreven.¹³⁴ Bijgevolg kreeg dit ameublement in het bedrijfsarchief de benaming *meuble genre Baptiste*. Het betrof echter de laatachttiende-eeuwse patronen van Feuglet met boeketten in een boord van sering (cf. supra). De nieuwe patronen

¹²⁴ Parijs, Arch. Nat., F21 668, BA, Man. Beauv., brief van Badin aan de Minister van Staat en het Keizerlijk Huis, gedateerd 9 mei 1860; en IDEM, brief van Badin aan de minister, gedateerd 21 mei 1859.

¹²⁵ Parijs, Mob. Nat., B 73, Man. Beauv., *Atelier des calques 1862-1913*, 5-6. Zie ook bijlage XLIII, fiche 43.

¹²⁶ Parijs, Arch. Nat., AJ19 1035, GM, *Magasin des matières premières. Inventaire du 1^{er} décembre 1896*, nr. 267.

¹²⁷ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 99, voetnoot 12; en Parijs, Arch. Nat., F21 680, BA, Man. Gob., *relevé des travaux de peinture de modèles exécutés pour le service de la Manufacture Impériale de Beauvais, du mois de Mai 1860 au 1^{er} juin 1864*.

¹²⁸ Parijs, Arch. Nat., F21 680, BA, Man. Gob., *Relevé des travaux de peinture de modèles exécutés pour le service de la Manufacture Impériale de Beauvais, du mois de Mai 1860 au 1^{er} juin 1864*.

¹²⁹ Parijs, Arch. Nat., F21 676, BA, Man. Gob., *Autorisation de dépense*, bijgevoegde nota; en Parijs, Arch. Nat., F21 680, BA, Man. Gob., *Relevé des travaux de peinture de modèles exécutés pour le service de la Manufacture Impériale de Beauvais, du mois de Mai 1860 au 1^{er} juin 1864*.

¹³⁰ PARIJS 1991, p. 398-399.

¹³¹ Parijs, Arch. Nat., AJ19 1035, GM, *Magasin des matières premières. Inventaire du 1^{er} décembre 1896, dressé en exécution de la loi du 27 juillet 1893*, vol. I., nr. 272.

¹³² COURAL 1989, p. 3; COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 97; CALMETTES 1912, pp. 127-142.

¹³³ Parijs, Arch. Nat., F21 680, BA, Man. Gob., *Relevé des travaux de peinture de modèles exécutés pour le service de la Manufacture Impériale de Beauvais, du mois de Mai 1860 au 1^{er} juin 1864*.

¹³⁴ Parijs, Arch. Nat., F21 680, BA, Man. Gob., *Relevé des travaux de peinture de modèles exécutés pour le service de la Manufacture Impériale de Beauvais, du mois de Mai 1860 au 1^{er} juin 1864*.

kregen een gele fond en bruine *contre-fond*. Het was een omvangrijk ameublement. Het telde drie zitbanken, twee *causeuses*, zes armstoelen, zes stoelen, tien taboeretten en één haardscherm (afb. 301).¹³⁵ De eerste stukken werden in september 1863 op het getouw gelegd, de laatste pas in juni 1867. In januari 1869 was het ameublement voltooid en werden de laatste tapisserieën naar de *Garde-Meuble* overgebracht.¹³⁶ De val van Napoleon III verhinderde echter de plaatsing. Het ameublement werd uiteindelijk toch in het *grand salon* van het Elysée opgesteld tijdens de Derde Republiek. In 1878 werden twee zitbanken, zes armstoelen, vier stoelen en zes taboeretten van dit ameublement in het Elysée binnengebracht.¹³⁷

Chabals tweede opdracht voor het Elysée was het schilderen van een patroon voor de halfronde *grand divan*, bestemd voor het *salon de l'Hémicycle* in 1866 (afb. 302). Het was een aanvulling van het ameublement *Louis XV* met bloemen en ornamenten op een witte fond en blauwe contrefond (cf. supra). Bijkomend schilderde Chabal ook de patronen voor twee *causeuses*. Voor de centrale voorstellingen in de cartouches op de rug van de divan en de *causeuses* werden scènes gebruikt, gebaseerd op patronen van Jean-Baptiste Huet met herders en herderinnetjes voor de serie *Les Pastorales à draperies* (cf. supra) en de achttiende-eeuwse patronen met plattelandskinderen van Boucher, namelijk *Het meisje met de vogelkooi* en *Het meisje met de bloemenmand* (cf. supra). In juli en augustus 1866 werd begonnen met het weven van de *causeuses*. In januari 1867 werd een eerste stuk voor de grote divan op het getouw gelegd. Behalve de *causeuses* en de divan werden er bijkomend nog vier taboeretten en een haardscherm gemaakt. Deze werden respectievelijk in 1866-1867 en 1868 aangevat.¹³⁸ Bij de brand in de manufacture van de Gobelins op 25 mei 1871 gingen de voltooide bekledingen van de divan verloren. Nog in hetzelfde jaar zou er met het herweven ervan worden gestart (cf. infra). Deze tweede uitvoering van de halfronde divan werd in 1875 in het *Salon de l'Hémicycle* geplaatst.¹³⁹ De overige assorterende zitmeubelen werden pas in 1878 geleverd, samen met het ameublement voor het *grand salon*. De aanvulling telde één zitbank, twee *causeuses*, vier armstoelen, zes stoelen en vier taboeretten.¹⁴⁰

Met een nieuwe uitvoering van het ameublement voor het *Salon de service* van keizerin Eugénie in de Tuilerieën werd begonnen in 1867. Deze nieuwe set telde twee zitbanken, vier *causeuses*, twaalf stoelen, twaalf voetbankjes en een haardscherm, en had geen specifieke bestemming. In de tweede helft van 1867 werd aangevat met zes voetbankjes, het haardscherm, zes stoelen, en één zitbank. De *causeuses*, de overige zes stoelen en de zitbank werden op het getouw gelegd in 1868, de resterende zes voetbankjes volgden pas in september 1869.¹⁴¹ Mogelijk werden twee *causeuses* en één zitbank niet afgewerkt. Het bedrijfsregister vermeldt hiervan niet de datum van voltooiing. De overige tapisserieën werden afgewerkt tussen 1867 en 1870.¹⁴²

Op 16 augustus 1868 startte het weven van de rug voor de zitbank van *Don Quichotte*, de zitting werd aangevat op 3 september 1868.¹⁴³ De patronen van deze zitbank gingen terug op de vroege achttiende-eeuwse patronen van Charles-Antoine Coppel (cf. supra). Oorspronkelijk behoorde het patroon toe aan de manufacture van de Gobelins. Reeds in maart 1854 vroeg de toenmalige administrateur van de Gobelins, Adrien-Léon Lacordaire aan de bevoegde minister de toestemming voor de betaling van de restauratie van *quatre parties du canapé dit de l'amour, par Ch. Coppel*.¹⁴⁴ De bekledingen werden pas voltooid na de val van het keizerrijk (cf. infra). In het voorjaar van 1870 werd nog begonnen met het weven van de armstoelruggen en -zittingen voor een ameublement naar patronen van Jules Diéterle.¹⁴⁵ De meeste onderdelen werden echter pas op het getouw gelegd tijdens de beginjaren van de Derde Republiek (cf. infra).

¹³⁵ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv.*, *Atelier des calques 1862-1913*, pp. 3-4.

¹³⁶ Parijs, *Mob. Nat.*, B 72, *Man. Beauv.*, *Enregistrement des tapisseries terminées 1855 à 1868*.

¹³⁷ Parijs, *Arch. Nat.*, AJ 19 96, GM, *Palais de l'Elysée. Entrées-Sorties, Année 1878*, nr. 7362.

¹³⁸ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv.*, *Atelier des calques 1862-1913*, 7. Zie ook bijlage XLIII, fiche 52.

¹³⁹ Parijs, *Arch. Nat.*, AJ 19 94, GM, *Palais de l'Elysée. Entrées-Sorties, Année 1875*, nr. 5551.

¹⁴⁰ Parijs, *Arch. Nat.*, AJ 19 96, GM, *Palais de l'Elysée. Entrées-Sorties, Année 1878*, nr. 7368.

¹⁴¹ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv.*, *Atelier des calques 1862-1913*, pp. 9-10. Zie ook bijlage XLIII, fiche 48.

¹⁴² Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv.*, *Atelier des calques 1862-1913*, pp. 9-10.

¹⁴³ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv.*, *Atelier des calques 1862-1913*, p. 13. Zie ook bijlage XLIII, fiche 53.

¹⁴⁴ Parijs, *Arch. Nat.*, F21 676, BA, *Man. Gob.*, brief van Lacordaire aan de Minister van het Keizerlijk Huis, gedateerd 27 maart 1854.

¹⁴⁵ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv.*, *Atelier des calques 1862-1913*, p. 19.

De manufactuur van Beauvais beleefde een bloei tijdens het *Second Empire*. In 1856 waren er 30 eikenhouten weefgetouwen en werden de eerste weefgetouwen in gietijzer geïntroduceerd. Bij deze laatste waren de kettingbomen echter nog steeds in hout, verstevigd met ijzeren hoepels. Een 50-tal wevers bemanden de getouwen in 1867.¹⁴⁶ Met uitzondering van enkele weefsels in knooptapijt werden de bekledingen geweven in de traditionele tapisserietechniek. De wereldtentoonstellingen droegen bij tot de uitstraling van de manufactuur. Meubelbekledingen naar patronen van Chabal-Dussurgey waren hierop present sinds 1851. Op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1855 werden tapisserieën geëxposeerd van drie verschillende ameublementen naar Chabal, evenals een haardscherm naar een patroon van Chabal in samenwerking met Godefroy. Van twee ameublementen werden een zitbank, twee stoelen en twee armstoelen getoond, van een derde enkel de zitbank.¹⁴⁷ Het inzenden van tapisserieën naar deze tentoonstellingen was niet zonder risico. De blootstelling aan licht, lucht en de toeschouwers liet zijn sporen na. Soms waren de tapisserieën naderhand niet langer geschikt voor gebruik. In de inventaris van de tapisserievoorraden, opgesteld in 1858, werd bij zes armstoelbekledingen opgetekend dat ze waren beschadigd door de montage voor een tentoonstelling in Londen.¹⁴⁸ Meubeltapisserieën van het ameublement *style Louis XV* met bloemen en ornamenten en enkele andere in *style Louis XVI* naar Chabal werden opgestuurd naar de wereldtentoonstelling in Londen in 1862.¹⁴⁹ Voor de wereldtentoonstelling in 1865 in Porto stuurde de manufactuur van Beauvais het onlangs voltooide haardscherm, bestemd voor het *grand salon* in het Elysée. Om het te beschermen werd het getoond in een kader en achter een glazen plaat.¹⁵⁰ Op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1867 werden bekledingen getoond voor een zitbank en armstoelen van het *meuble genre Baptiste*.¹⁵¹ Ook de tapisserieën gebaseerd op stillevens naar zeventiende- en achttiende-eeuwse meesters behoorden bijna steeds tot de inzendingen van de manufactuur. In de regel werden de tapisserieën ongemonteerd aan het publiek voorgesteld. Pas in 1889 zouden de tapisserieën voor het eerst geëxposeerd zijn geweest op karkassen.¹⁵²

Over het gebruik van Beauvais meubeltapisserieën als diplomatiek geschenk tijdens het Tweede Keizerrijk zijn weinig gegevens bekend. In februari 1853 werden met keizerlijke toestemming twee stoelbekledingen cadeau gegeven aan het klooster van de benedictijnen in Siedeln, Zwitserland. Maar het opzet voor dit geschenk dateerde nog uit de Tweede Republiek, zij het dat het initiatief werd genomen op vraag van koningin Hortense. In oktober 1852 liet administrateur Badin in een brief aan de Minister van Staat weten dat er zich tussen de tapisserievoorraden geen meubelbekledingen bevonden met religieuze onderwerpen.¹⁵³ Uiteindelijk werden twee meubelbekledingen naar patronen met boeketten op een blauwe grond van Chabal uitgekozen.¹⁵⁴

Uitzonderlijk werden tijdens het Tweede Keizerrijk Beauvais bekledingen cadeau gegeven aan een privé-persoon. In het najaar van 1854 kreeg de heer Marcotte, de voormalige administrateur van de Staatsbossen, op aanvraag van administrateur Badin, twee tapisserie taboeretbekledingen omdat hij een schilderij met een stilleven van Abraham Mignon (1640-1679) had uitgeleend aan de manufactuur om te laten naweven in tapisserie.¹⁵⁵ Even zeldzaam waren weefopdrachten voor derden. De keizerlijke opdrachten namen zo goed als de volledige werktijden in beslag. Omstreeks 1859 liet de Minister van het Keizerlijk Huis toe dat er een ameublement op het getouw werd gelegd voor prinses Victoria van Pruisen. In juli 1859 arriveerden hiervan de eerste bekledingen in de *Garde-Meuble* te Parijs. De zending telde de bekleding voor een *causeuse*, zes zittingen voor armstoelen, vier

¹⁴⁶ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 98.

¹⁴⁷ Parijs, Arch. Nat., F21 661, BA, Man. Nat., *Etat des tapisseries envoyées à l'Exposition universelle de 1855*.

¹⁴⁸ Parijs, Arch. Nat., F33 797, *Manufactures. Inventaire des manufactures comprises dans la dotation de la Couronne. Manufacture de Beauvais. 25 mars 1858*.

¹⁴⁹ EXPO 1862, p. 150.

¹⁵⁰ Parijs, Arch. Nat., F21 663, BA, Man. Nat., brief van Badin aan de minister, gedateerd 15 mei 1865. In 1868 werd voor dit salon een nieuw haardscherm geweven, aanvullend bij de halfronde divan, de taboeretten en de *causeuses* (cf. supra).

¹⁵¹ EXPO 1867, dl. 3, onderdeel *Peintres décorateurs*, p. 2.

¹⁵² HAVARD 1889, p. 16.

¹⁵³ Parijs, Arch. Nat., F21 667, BA, Man. Beauv. Gob., brief van Badin aan de secretaris-generaal van het Ministerie van Staat, gedateerd 21 oktober 1852.

¹⁵⁴ Parijs, Arch. Nat., F21 667, BA, Man. Beauv. Gob., arrest gedateerd 15 februari 1853.

¹⁵⁵ Parijs, Arch. Nat., F21 667, BA, Man. Beauv. Gob., arrest gedateerd 4 september 1854, en IDEM, *Ministère de la Maison de l'Empereur. Manufacture Impériale de Beauvais*, brief van Badin aan de minister, gedateerd 29 augustus 1854.

armleggers voor zitbanken en zestien armleggers voor armstoelen.¹⁵⁶ Ongetwijfeld vertraagden de opeenvolgende bestellingen van de keizerin voor de salons in de Tuilerieën en het Elysée de afwerking van het ameublement voor de Pruisische prinses. Pas in mei 1869 was het ameublement volledig voltooid.¹⁵⁷

Sinds Napoleon I tot aan de val van Napoleon III in 1870 weefde de manufacture van Beauvais tientallen tapisserie ameublementen voor de keizerlijke, respectievelijk koninklijke of nationale residenties. Doorheen deze gehele periode werden er zowel tapisserieën geweven naar nieuwe, eigentijdse patronen als naar laatachtttiende-eeuwse patronen die al dan niet door de patroonschilders werden aangepast. Bij de abdicatie van Napoleon III waren de paleizen volledig gestoffeerd. Toch bleef Beauvais in de laatste drie decennia van de negentiende eeuw in belangrijke mate meubelbekledingen produceren. Geleidelijk werd in het productieproces echter opnieuw meer aandacht besteed aan het weven van wandtapijten. In de voorraden van de *Mobilier national* zouden de ongebruikte bekledingen zich dan ook verder opstapelen.

¹⁵⁶ Parijs, Arch. Nat., AJ19 1028, GM, *Magasin des matières premières. Entrées. 28 août 1858-11 novembre 1859*, nrs. 10517-10526.

¹⁵⁷ De juiste samenstelling van het ameublement is niet bekend. Behalve de *causeuse* en de acht armstoelen telde het ameublement in ieder geval nog twee zitbanken en acht taboeretten. COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 98.

X.3. De manufactuur van Beauvais tijdens de Derde Republiek in de laatste drie decennia van de negentiende eeuw

Na de omverwerping van het Tweede Keizerrijk viel de manufactuur van Beauvais gedurende korte tijd onder de bevoegdheid van het Ministerie van Handel. Hiertoe werd beslist bij een decreet van 5 september 1870. Enkele maanden later, op 2 januari 1871 werd bij decreet afgekondigd dat de manufactuur voortaan, net zoals de Gobelins, ressorteerde onder het *Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts*.¹⁵⁸ Samen met de nationale manufacturen van de Gobelins en Sèvres kreeg Beauvais een jaarlijkse werkingstoelage. Bij een ministerieel besluit van 14 juli 1871 werd het bestuur van de beide tapisseriemanufacturen opnieuw gesplitst. De manufactuur kende in de laatste drie decennia nog drie administrateurs.¹⁵⁹

De producten van de manufactuur zouden worden gebruikt ter aankleding van de nationale paleizen en als diplomatiek geschenk. Op geregelde tijdstippen werden gebruikte meubeltapisserieën afgestoten. Chabal-Dussurgey creëerde tijdens de Derde Republiek wel nog enkele nieuwe patronen, maar ook sommige van diens bestaande patronen werden opnieuw geweven. Ongetwijfeld bleven Chabals composities lange tijd geliefd bij het publiek, maar wellicht ook een tekort aan middelen, en een zeker conservatisme speelden mee bij de hernemingen van de patronen. Oude patronen uit het Eerste Keizerrijk of de Restauratieperiode werden niet meer geweven.¹⁶⁰ De vernieuwende stromingen van de art nouveau bij het einde van de negentiende eeuw gingen aan de manufactuur van Beauvais grotendeels voorbij.¹⁶¹ Pas onder het bestuur van Jean Ajalbert zou de deur worden opengezet voor de avant-garde.¹⁶²

Reeds tijdens de laatste drie decennia van de negentiende eeuw was men zich zowel in de manufactuur als bij de overheid bewust van de problematiek aangaande de artistieke waarde van de producten van de nationale manufacturen. Opnieuw werden commissies gecreëerd die moesten toezien op de kwaliteit ervan. Van hen werd verwacht dat ze oplossingen naar voor schoven om, indien nodig, de artistieke kwaliteit te verhogen. Op regelmatige tijdstippen, doorgaans naar aanleiding van nationale of internationale tentoonstellingen, presenteerden de leden van deze commissies een rapport aan de minister waarin ze hun opvattingen en bevindingen hieromtrent neerschreven.

Bestaande en nieuwe patronen met natuurgetrouwe bloemen, met barokke, rococo en klassieke motieven

In de eerste jaren van de Derde Republiek werden voornamelijk bestaande patronen herweven, onder meer van de ameublementen voor de Tuilerieën en het Elysée, en werd er verdergewerkt aan een nieuw ameublement naar patronen van Diéterle. Einde 1873 of begin 1874 werd een inventaris aangelegd van de tapisserieën die werden voltooid tussen september 1870 en december 1873, waaruit blijkt dat tussen september 1870 en einde december 1872 in de manufactuur van Beauvais 49 stukken tapisserie werden afgewerkt, voornamelijk meubeltapisserieën, maar ook enkele schilderijkopieën en wandtapijten.¹⁶³ In 1873 werden in totaal 28 stuks tapisserie voltooid.¹⁶⁴

In maart 1871 werd een eerste armstoelzitting op het getouw gelegd naar de nieuwe patronen van Jules Diéterle. Voor de compositie van het ontwerp zocht Diéterle inspiratie in het

¹⁵⁸ Parijs, Arch. Nat., F21 667, BA, Man. Beauv. Gob., arrest.

¹⁵⁹ Zie bijlage V.

¹⁶⁰ Pas in 1901 zou worden begonnen met een nieuwe versie van het *Prince Royal*-ameublement naar patronen van Chenavard (cf. supra). COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 105.

¹⁶¹ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 105.

¹⁶² Voor de productie van Beauvais in de eerste helft van de twintigste eeuw zie onder meer COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 109-122; COURAL 1992; en COURAL & GASTINEL-COURAL 1993.

¹⁶³ Het betrof achttien stuks voor zitbanken, zowel ruggen, zittingen als armleggers, dertien onderdelen voor armstoelen, acht onderdelen voor stoelen, twee voetbankjes, en zeven haardschermen, schilderijkopieën of wandtapijten, en één studiestuk van een leerling.

¹⁶⁴ Het betrof negen onderdelen voor zitbanken, vijf voor armstoelen en zes voor stoelen. De rubriek *Tableaux, Feuilles de paravent, Ecran et bordures* telde acht stuks. Parijs, Arch. Nat., F21 667, BA, Man. Beauv. Gob., *Relevé de l'Inventaire des tapisseries terminées du 5 septembre 1870 au 31 décembre 1873, dans les Magasins de la Manufacture de Beauvais*.

oeuvre van Jean I Bérain, Pierre-Josse Perrot en Claude III Audran. Het is een overladen barok ontwerp met sfinxen, ramkoppen, maskers, volumineus lofwerk en bloemenguirlandes (afb. 303). Voor de armstoelen werden twee patronen gemaakt. Elk patroon werd uiteindelijk vier maal herhaald. Tussen december 1871 en augustus 1875 werd gestart met de overige onderdelen.¹⁶⁵ Het ameublement zou oorspronkelijk één zitbank, vier kleine zitbanken, vier armstoelen en een kamerscherm tellen. In december 1872 werd beslist het aantal armstoelen op te trekken tot acht.¹⁶⁶ De patronen voor het kamerscherm werden geschilderd door Chabal-Dussurgey.

Enkele weken nadat het ameublement van Diéterle was aangevat, werd in april 1871 begonnen met een tweede uitvoering van het ameublement voor het *salon rose* van keizerin Eugénie. In de bedrijfsdocumenten werden de tapisserieën van deze set voortaan aangeduid met *meuble rose*. De nieuwe uitvoering telde één grote zitbank, één middelgrote zitbank, twee *causeuses*, vier armstoelen en zes stoelen.¹⁶⁷ Eveneens in 1871 werd gestart met het weven van zes stoelen naar de patronen van Müller (cf. supra), met een witte fond en een *contre-fond* in *jaunâtre brun*.¹⁶⁸

In 1874 bevonden zich bij de afgewerkte stukken verschillende onderdelen van de tweede uitvoering van het *meuble rose*,¹⁶⁹ en verder een stoelrug naar het patroon *style Louis XVI* van Müller, en één armstoelrug en één taboeret naar het patroon *Baptiste* van Chabal-Dussurgey.¹⁷⁰ Er waren ook drie armstoelzittingen en één armstoelrug naar het patroon van Jules Diéterle. In 1875 werden 28 stuks tapisserie voltooid.¹⁷¹ Het aantal afgewerkte tapisserieën tijdens een werkjaar geeft echter geen volledig beeld van de productie. Behalve deze voltooide stukken werd er ook nog geweven aan andere tapisserieën. Voor 1876 bijvoorbeeld is er een lijst bewaard met de tapisserieën die in dat jaar op het getouw lagen, waarbij de vorderingen aan het weefsel werden uitgedrukt in twaalfden. De inventaris dateert van 31 december 1876, er lagen 29 tapisserieën op het getouw. Vijf ervan waren wandtapijten, onder meer met voorstellingen van fabels van La Fontaine, gebaseerd op het oeuvre van Jean-Baptiste Oudry.¹⁷² Twee stukken waren boorden. De overige 22 tapisserieën waren meubelbekledingen, geweven naar de patronen van Diéterle, Müller en Chabal-Dussurgey. Van Chabal lagen er drie verschillende patronen op het getouw, namelijk voor het *meuble genre Baptiste*,

¹⁶⁵ In het midden van de zitbankrug staat een vaas op een sokkel met hierop een kleed met kwasten. De sokkel wordt geflankeerd door twee vrouwelijke gevleugelde sfinxen. Ze dragen bloemenguirlandes op het hoofd die bovenaan de vaas worden vastgeknoopt. Tussen de vaas en de sfinxen krult volumineus lofwerk. Een muziektrofee met een musette, een tamboerijn, en een luit vormt het centrale motief van de zitbankzitting. De trofee wordt ondersteund door een zwevend platform, en geflankeerd door twee hoornen des overvloed en volumineus lofwerk. Zowel op de rug als de zitting werden de motieven weergegeven tegen een gele achtergrond. Een sierlijst boordt de composities af. De *contre-fond* is bruin. De compositie voor de rug van één van de beide armstoelpatronen toont in het midden een lier met onderaan een masker, en bovenaan een draperie. De lier wordt gedragen door een sokkel waaruit langs beide zijden een hoorn des overvloed groeit. Een medaillon met een boek vormt het midden van de armstoelzitting. Dit medaillon, eveneens op een sokkel, en omgeven door lofwerk, wordt geflankeerd door groteske ramfiguren. De ramkoppen dragen een guirlande die bovenaan het medaillon wordt bevestigd. Ook voor de armstoel is de fond geel en de *contre-fond* bruin.

¹⁶⁶ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv., Atelier des calques 1862-1913*, pp. 19-20. Zie ook bijlage XLIII, fiche 54.

¹⁶⁷ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv., Atelier des calques 1862-1913*, p. 23. Zie bijlage XLIII, fiche 47.

¹⁶⁸ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv., Atelier des calques 1862-1913*, p. 25. Zie bijlage XLIII, fiche 50.

¹⁶⁹ Het waren een rug voor een middelgrote zitbank, twee zittingen voor *causeuses*, een armstoelzitting en een haarscherm.

¹⁷⁰ In 1874 werden er totaal elf onderdelen voor zitbanken, en elf onderdelen voor armstoelen voltooid, vier stuks voor stoelen, één taboeret, en vijf andere tapisserieën, hetzij wangen voor een paravent, boorden of schilderijkopieën. Parijs, *Arch. Nat.*, F21 667, BA, *Man. Beauv. Gob., Relevé de l'Inventaire des Pièces de tapisseries dans les Magasins de la Manufacture nationale de Beauvais au 31 décembre 1874*. En IDEM, *Manufacture nationale de Beauvais. Etat des pièces de tapisseries terminées complètement pendant le 1^{er} trimestre 1874*; IDEM, *le 2^e trimestre 1874*; IDEM, *le 3^e trimestre 1874*; IDEM, *le 4^e trimestre 1874*.

¹⁷¹ Zestien hiervan waren van het *meuble Baptiste*. Het betrof zes armleggers, een rug en een zitting van een zitbank, een rug en een zitting van een *causeuse*, een rug en een zitting van een armstoel, drie stoelzittingen en één taboeret. Verder werden er twee stoelzittingen en drie stoelruggen naar de patronen van Müller afgewerkt, en twee zittingen en twee ruggen voor armstoelen en één zitbankzitting van het ameublement naar de patronen van Diéterle, evenals een wang van een kamerscherm naar een patroon van Chabal-Dussurgey en één boord naar een patroon van Godefroy en Chabal-Dussurgey. Parijs, *Arch. Nat.*, F21 667, BA, *Man. Beauv. Gob., Etat des pièces de tapisserie terminées et complètement achevées pendant le 1^{er} trimestre 1875*; IDEM, *le 2^e trimestre 1875*; IDEM, *le 3^e trimestre 1875*; IDEM, *le 4^e trimestre 1875*.

¹⁷² Drie wandtapijten toonden respectievelijk *La Lice et sa Compagne*, *Le Lion devenu vieux* en *Le Coq et la Perle*. Een vierde wandtapijt had als voorstelling *La lanterne magique*. Het was eveneens geïnspireerd op het oeuvre van Jean-Baptiste Oudry. Het vijfde wandtapijt werd geweven naar een patroon van Chabal-Dussurgey met architectuurelementen, fruit en bloemen. Parijs, *Arch. Nat.*, F21 667, BA, *Man. Beauv. Gob., Manufacture Nationale de Beauvais. Etat des pièces de tapisseries en cours d'exécution pendant l'année 1876*.

voor een *meuble fleurs, fond gris vert d'eau*, en voor een *meuble fleurs fond bleu*.¹⁷³ Met deze laatste twee ameublementen naar patronen van Chabal werd begonnen in het voorjaar van 1876. Het *meuble fleurs fond gris vert d'eau* telde één zitbank, vier armstoelen, vier stoelen en vier taboeretten en werd geweven tussen april 1876 en januari 1889.¹⁷⁴ Het andere ameublement met bloemen op een fond in *bleu persan* bestond uit één zitbank en acht stoelen. De eerste stukken werden eveneens op het getouw gelegd in april 1876. Het ameublement was pas volledig voltooid in december 1896.¹⁷⁵

Ondertussen was Pierre-Adolphe Badin teruggetreden als administrateur en was zijn plaats ingenomen door Jules Diéterle. Tijdens het bestuur van Diéterle werd opnieuw meer de nadruk gelegd op het weven van wandtapijten. Godefroy en Desroy schilderden daartoe een reeks patronen met diervoorstellingen gebaseerd op het oeuvre van Jean-Baptiste Oudry. Het waren open, lichte composities met een centrale voorstelling naar Oudry omkaderd door arabesken, die algemeen herinnerden aan het oeuvre van Claude III Audran, en specifiek aan de *alentours* van de wandtapijtserie met de *Comédies de Molière* naar patronen van Oudry (cf. supra). Ook bleven schilderijkopieën naar het oeuvre van Jean-Baptiste Monnoyer en François Desportes geliefd.

In 1877 werd er verder gewerkt aan het nieuwe ameublement *meuble N°9 fond bleu persan* naar Chabal-Dussurgey en het ameublement van Diéterle. Van beide ameublementen zouden er stukken worden getoond op de wereldtentoonstelling in Parijs in 1878. Bij de selectie voor deze wereldtentoonstelling werden zowel nieuw geweven tapisserieën als stukken uit de magazijnen uitgekozen.¹⁷⁶ De meubelbekledingen werden nog steeds vlak getoond in rechthoekige houten kaders.¹⁷⁷ De tentoongestelde tapisserieën werden uitvoerig becommentarieerd door Denuelle in een eigentijds rapport bestemd voor de minister van Schone Kunsten. Hij prees de superieure kwaliteiten van de bekledingen die de oude tradities trouw bleven. Als eerste besprak hij de zitbank van *Don Quichotte* die volgens hem een letterlijke kopie was van het origineel, al betreurde hij de imitatie van vergane kleuren van oude tapisserieën. De meubelbekledingen naar Diéterle hadden volgens Denuelle een heldere compositie waarin het ornament een hoofdrol kreeg toebedeeld. De bloemencomposities van Chabal-Dussurgey werden geprezen omwille van hun natuurgetrouwe weergave.¹⁷⁸

In augustus 1877 werden de eerste bekledingen op het getouw gelegd voor een nieuwe uitvoering van het ameublement voor het *salon bleu* van keizerin Eugénie in de Tuilerieën. De set zou één grote zitbank, één middelgrote zitbank, twee *causeuses*, vier armstoelen, zes stoelen, vier taboeretten en één haardscherm tellen. De kleur van de fond was *vert bleuâtre*. Pas in februari 1899 waren de laatste stoelzittingen van deze tweede uitvoering voltooid.¹⁷⁹ In mei 1894 werd wel reeds begonnen met een derde uitvoering, die bestond uit één zitbank, vier armstoelen en twee *causeuses*, die werden geweven ter vervanging van de tapisserieën uit de tweede uitvoering die tijdens de

¹⁷³ IDEM. In 1876 werden één rug voor een *causeuse* en één rug voor een zitbank voltooid, evenals drie ruggen en vier armleggers voor armstoelen, twee stoelruggen, vijf schilderijkopieën met stillevens, één boord voor een wandtapijt en één wang voor een kamerscherm. De meubelbekledingen werden geweven naar de patronen van Chabal en Diéterle. Parijs, Arch. Nat., F21 667, BA, Man. Beauv. Gob., Manufacture Nationale de Beauvais. *Etat des pièces de tapisseries terminées complètement achevées pendant l'année 1876*.

¹⁷⁴ Parijs, Mob. Nat., B 73, Man. Beauv., *Atelier des calques 1862-1913*, pp. 37-38.

¹⁷⁵ Parijs, Mob. Nat., B 73, Man. Beauv., *Atelier des calques 1862-1913*, p. 39.

¹⁷⁶ Van het ameublement *bleu persan* werden de rug en de zitting van een zitbank en een stoel geselecteerd. Van het barok ameublement van Diéterle werden de rug en zitting van een zitbank, een *demi-canapé* en een armstoel uitgekozen. Ook de zitbank van *Don Quichotte* en de rug en de zitting van een *demi-canapé* en het haardscherm van het *meuble rose* van Chabal werden in de keuze opgenomen. Zeven schilderijkopieën onder meer naar Monnoyer en Desportes, drie wandtapijten met fabelvoorstellingen naar Oudry en één wandtapijt met architectuurelementen, bloemen en fruit naar Chabal-Dussurgey, maakten de selectie compleet. Parijs, Arch. Nat., F21 669, BA, Man. Beauv., *Etat des pièces de tapisseries terminées ou en cours d'exécution qui devront figurer à l'exposition internationale de 1878*. Zie ook EXPO 1878, pp. 26-28. Uiteindelijk werden bijkomend nog twee vleugels van het kamerscherm uitgekozen met gele fond en bruine *contre-fond* naar patronen van Chabal-Dussurgey. EXPO 1878, p. 28.

¹⁷⁷ Parijs, Arch. Nat., F21 662, BA, Man. Nat., brief van Diéterle, gedateerd 28 januari 1878.

¹⁷⁸ DENUELLE 1879, pp. 21-22.

¹⁷⁹ Parijs, Mob. Nat., B 73, Man. Beauv., *Atelier des calques 1862-1913*, pp. 45-46.

wereldtentoonstelling in Chicago in 1893 door een brand waren verwoest.¹⁸⁰ Deze derde uitvoering werd voltooid in november 1901.¹⁸¹

In 1878 maakte Chabal-Dussurgey nog een nieuw ontwerp voor een ameublement met veldbloemen en korenaren en schilderde hij ook het patroon van de zitbank. De zitbankrug toont centraal een groot samengebonden boeket met onder meer klapprozen, papavers, korenaren, wilgentakken en nachtwinde (afb. 304). Dezelfde bloemen en planten, maar in een andere groepering, werden gebruikt op de zitting. Het schilderen van de patronen voor de assorterende armstoel en stoel werden uitbesteed aan de kunstenaar Arbant.¹⁸² Deze voltooide de patronen in december 1879, en vroeg hiervoor respectievelijk 850 en 750 francs.¹⁸³ Pas in juli 1880 verzocht Diéterle de bevoegde instantie om deze rekening te vereffenen.¹⁸⁴ Het ameublement telde één zitbank, vier stoelen en vier armstoelen. De zitbankrug en -zitting werden op het getouw gelegd in september 1878. De eerste stoelzitting volgde pas in november 1880, de eerste armstoelzitting in januari 1882. Uiteindelijk werden er slechts drie stoelen en drie armstoelen geweven. De laatste stoelrug werd gestart in 1903, de laatste stoelzitting in augustus 1907. Voor de laatste armstoel was dit respectievelijk maart 1900 en maart 1901.¹⁸⁵

Vanaf 1879 ging echter een aanzienlijk deel van de capaciteit naar het weven van decoratieve wandkleden, bestemd onder meer voor het *Palais de Luxembourg* en het Louvre.¹⁸⁶ Toch werd ook nog begonnen met het weven van een derde uitvoering van het *meuble rose*. In april en juni 1879 werden respectievelijk een rug en zitting voor een middelgrote zitbank op het getouw gelegd. In 1880 volgde een grote zitbank, en in 1896 nog een haardscherf. In het voorjaar van 1900 werd tenslotte begonnen met de vier armstoelen.¹⁸⁷

Onmiddellijk na zijn aantreden als nieuwe administrateur begin 1882 vroeg Jules Badin de toestemming aan het ministeriële kabinet voor het herweven van de *canapé de Don Quichotte*, wat hem ook werd toegestaan (afb. 305).¹⁸⁸ Met uitzondering van één taboeret naar een patroon van Chabal voor het *meuble N° 8 fond gris vert d'eau* en een vleugel voor een kamerscherf, eveneens naar Chabal, waren alle andere stukken die in december 1882 op de getouwen lagen wandtapijten of schilderijkopieën.¹⁸⁹

In mei 1882 vatte de directeur van de Openbare Gebouwen en Nationale Paleizen het plan op, om in Beauvais een ameublement te laten weven voor de *Salle du Conseil des Ministres* in het Elysée.¹⁹⁰ Voor het ontwerp van het ameublement werd in het voorjaar van 1883 een wedstrijd uitgeschreven door de bevoegde commissie die toezicht hield op de artistieke kwaliteit van de manufactuur, en dit naar het voorbeeld van gelijkaardige concoursen in de manufacturen van Sèvres en de Gobelins.¹⁹¹ Er schreven zich 34 kandidaten in. Hun opdracht was het afleveren van een ontwerpschets op schaal 3/10 van het tapisseriepatroon. Als eisen werden gesteld: *une composition très claire et très écrite, un dessin net, un parti de coloration bien franc, et une exécution sobre et simple*.¹⁹² Uit de inzendingen koos de jury twee ontwerpen, enerzijds het ontwerp van Edme Couty (?-1917),

¹⁸⁰ Chantal Gastinel-Coural maakte de randbemerking dat ongeluk de tapisserieën gemaakt naar Chabals patronen leek te achtervolgen. Na de drie ameublementen van keizerin Eugénie bij de verwoesting van de Tuilerieën, en de halfronde zitbank voor het *Salon de l'Hémicycle* in het Elysée ging ook een deel van de tweede uitvoering van het *salon bleu* in de vlammen op.

¹⁸¹ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv.*, *Atelier des calques 1862-1913*, p. 44.

¹⁸² Geboorte- en sterfdatum van deze kunstenaar zijn niet bekend.

¹⁸³ Parijs, *Arch. Nat.*, F21 669, BA, *Man. Beauv.*, *Décompte des fournitures faites par M. Arbant, artiste peintre, demeurant à Paris, 8, rue Sallière. Décembre 1879*.

¹⁸⁴ Parijs, *Arch. Nat.*, F21 669, BA, *Man. Beauv.*, brief van Diéterle aan de *Sous-Secrétaire d'Etat*, gedateerd 27 juli 1880.

¹⁸⁵ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv.*, *Atelier des calques 1862-1913*, pp. 48-49. Zie ook bijlage XLIII, fiche 57.

¹⁸⁶ Zie hiervoor COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 101.

¹⁸⁷ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv.*, *Atelier des calques 1862-1913*, pp. 24, 51. Zie ook bijlage XLIII, fiche 48.

¹⁸⁸ Zie bijlage XLIII, fiche 53.

¹⁸⁹ DAUMET 1884, pp. 7-9.

¹⁹⁰ Parijs, *Arch. Nat.*, F21 2864, BA.

¹⁹¹ De commissie die bevoegd was voor Beauvais werd pas in oktober 1882 opnieuw opgericht. DAUMET 1884, p. 1. De leden van de commissie waren de kunstschilders Jean-Léon Gérôme, Philippe Rousseau, François-Louis Français, Lechevalier-Chevignard, de architecten Daumet en Reiber, de decoratieschilders Adan, Ouri en Prigont, en Roger Ballu, inspecteur van de Schone Kunsten. Gerspach, hoofd van het bureau van de nationale manufacturen werd gekozen als secretaris. AJALBERT 1921, p. 150.

¹⁹² AJALBERT 1921, p. 153.

een docent aan de *Ecole des Beaux-Arts* van Nice, en anderzijds dit van Eugène Lambert (1825-1900), een kunstenaar verbonden aan de manufactuur van Sèvres.¹⁹³ Beide kunstenaars moesten nadien het model deels uitvoeren op ware grootte. Uiteindelijk verkoos de commissie het patroon van Couty met centraal op de rug en op de zitting een medaillon met een figuurlijke voorstelling in *camaïeu rose*, omgeven door lofwerk in grijstinten, tegen een gele achtergrond en afgeboord met een sierlijst. Het medaillon op de rug werd ondersteund door een sokkel en langsheen de boorden liepen bloemenguirlandes.¹⁹⁴ Het ameublement zou echter nooit worden geweven.¹⁹⁵

De kunstenaar Desroy kreeg in 1884 van administrateur Badin de opdracht voor het schilderen van een reeks patronen voor een ameublement style *Louis XVI*. In hetzelfde jaar nog werd hiervan een stoelrug en -zitting op het getouw gelegd.¹⁹⁶ Oorspronkelijk zou het ameublement behalve de zitbank nog uit armstoelen en stoelen bestaan, maar uiteindelijk werd er slechts één stoel en de zitbank geweven. De zitbank zou pas in 1909 op het getouw worden gelegd en voltooid bij het einde van 1910.¹⁹⁷ De voorstelling op het patroon was erg traditioneel en toonde de geijkte motieven: pastorale muziekinstrumenten, bloemkorven, guirlandes, lofwerk (afb. 306).¹⁹⁸ Desroy was het hoofd van de weefateliers en leidde daarnaast tevens de tekenschool. In de weefateliers waren omstreeks 1883 nog steeds een 50-tal wevers tewerkgesteld.¹⁹⁹ In de tekenschool kregen de leerlingen les in het tekenen naar model en naar pleistermodel, en volgden er lessen in geometrie. De tekenschool werd enkel nog bezocht door de leerling-wevers van de manufactuur.²⁰⁰ Ten opzichte van het ancien régime was de weefopleiding in de late negentiende eeuw met de helft ingekort. Ze bedroeg nog slechts drie jaar *grâce aux méthodes nouvelles et à la forte éducation qu'on donne aux élèves de nos manufactures nationales*.²⁰¹

In de laatste decennia van de negentiende eeuw was de productiviteit in Beauvais niet bijzonder hoog. Volgens een rapport van Henry Havard, lid van de commissie voor de manufactuur, vervaardigden de wevers van eerste en tweede categorie omstreeks 1888 iets meer dan 2/3 vierkante meter per jaar.²⁰² Zulke lange werktijden verklaren de beperkte productie en de hoge kostprijs van de tapisserieën. Maar in tegenstelling tot de privé-industrie waren de nationale manufacturen niet onderworpen aan de wetten van de economische realiteit. Volgens Havard was de taak van de Gobelins en Beauvais in de eerste plaats het bewaren van het handwerk en het opleiden van uitstekende vakmensen. Beauvais was *un conservatoire de perfection technique, en même temps qu'une école supérieure de tapisserie*.²⁰³

Midden de jaren 1880 verkeerde de manufactuur volgens sommigen echter in een artistieke crisis. Zo wisten de tapisserieën van Beauvais op de wereldtentoonstelling in Antwerpen in 1885 bijvoorbeeld geen onderscheiding in de wacht te slepen. Volgens administrateur Badin bleek uit de gesprekken die hij had met enkele vooraanstaande kunstkenner dat de tapisserieën niet op grote bewondering konden rekenen. Het was niet zozeer de techniek als wel de voorstellingen die niet werden geapprecieerd.²⁰⁴ Badin maakte zich ongerust en vroeg zich in een brief aan de bevoegde minister af wat ze zouden moeten tonen op de komende wereldtentoonstelling in Parijs in 1888

¹⁹³ DAUMET 1884, p. 13.

¹⁹⁴ DAUMET 1884, p. 14.

¹⁹⁵ AJALBERT 1921, p. 153.

¹⁹⁶ DAUMET 1884, p. 12.

¹⁹⁷ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv., Atelier des calques 1862-1913*, p. 63. Zie bijlage XLIII, fiche 58.

¹⁹⁸ In het midden van de rug van de zitbank bevindt zich een ranke vaas, gevuld met bloemen. Ze wordt langs beide zijden geflankeerd door twee hoge bloemkorven die werden opgehangen aan een strik. Links en rechts van de bloemkorven hangen guirlandes. Rondom loopt een boord van fijn lofwerk waarrond zich slanke bloemenguirlandes slingeren. Het compositieschema van de zitting is grotendeels hetzelfde. Het centrale motief is een trofee met een musette, een herderhoed, een herderstaf en bloemen. De trofee wordt geflankeerd door twee platte korven gevuld met bloemen, opgehangen aan een strik. Guirlandes hangen tussen de trofee en de korven en aan het lofwerk dat de compositie omkadert. De rug en zitting van de armstoel, en de zitting van de stoel hebben een boekje als centraal motief. Op de armstoelrug staat het boekje in een ranke vaas, en wordt het aangevuld met een pijlenbundel en een toorts. Sierlijk lofwerk en bloemenguirlandes vormen de omkadering.

¹⁹⁹ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 106, voetnoot 5.

²⁰⁰ DAUMET 1884, p. 11.

²⁰¹ HAVARD 1889, p. 12.

²⁰² HAVARD 1889, p. 9.

²⁰³ HAVARD 1889, pp. 5, 10.

²⁰⁴ AJALBERT 1921, p. 157.

*puisque les modèles les plus importants nous font défaut.*²⁰⁵ Eigenaardig genoeg was in het rapport van de jury van de wereldtentoonstelling een ander geluid te horen. Volgens rapporteur Davoust stonden de producten van Beauvais ver boven elke onderscheiding: *les magnifiques tapisseries exposées par ces deux manufactures d'Etat ont provoqué un sentiment universel d'admiration, tant chez les visiteurs que parmi les membres du jury qui ont regretté de ne pas avoir de récompense assez élevée pour justifier le mérite de ces deux expositions.*²⁰⁶ Was de jury diplomatiek? Of poogde Badin bij de minister een lans te breken voor nieuwe patronen? Vast staat dat het probleem van goede patronen als een rode draad loopt doorheen de geschiedenis van de manufactuur.

Tussen 1884 en 1889 werden voornamelijk enkele grotere wandtapijten geweven, waaronder *Les Saisons* naar François-Louis Français (1814-1897).²⁰⁷ In 1886 werd nog begonnen met het weven van een kamerscherm naar patronen van Alexis Mazerolle (1826-1889), eveneens met voorstellingen van de vier seizoenen. Elk seizoen wordt voorgesteld door een mythologische figuur: Ceres voor de zomer, Flora voor de lente, Typhon voor de winter en Bacchus voor de herfst (afb. 307). De vleugels met Ceres en Flora kregen een fond in zijdegaren, deze met Typhon en Bacchus werden uitgevoerd in gouddraad. De figuren zijn voorgesteld als antieke sculpturen op een sokkel, en onder een baldekijn dat is opgehangen aan acanthusranken. Onderaan de beelden liggen muziekinstrumenten. Rond de voetstukken groeien planten eigen aan het uitgebeelde seizoen. De vleugels met Flora en Bacchus werden op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1889 aan het publiek voorgesteld. Volgens rapporteur Havard waren de kleurstellingen in dit kamerscherm echter te zwaar.²⁰⁸ De vleugels met Ceres en Typhon werden pas voltooid respectievelijk in februari 1890 en juni 1892.²⁰⁹ Reeds in april 1889 werd begonnen met een tweede uitvoering van dit kamerscherm. Het laatste stuk daarvan, Typhon, werd voltooid in november 1896. Ditmaal kregen de vleugels met Ceres en Flora een achtergrond in gouddraad, en waren die met Typhon en Bacchus uitgevoerd in zijdegaren.²¹⁰

Op de wereldtentoonstelling van 1889 was ook een haardscherm te zien, *Amour sur Hippogriffe*, dat tussen juli 1887 en april 1889 werd geweven naar een patroon van Jean-Léon Gérôme (1824-1904) en Achille Cesbron (1849-1915).²¹¹ Centraal in de compositie bevindt zich een médaillon met hierin een naakte knaap op het gevleugelde fabelwezen tegen een goudkleurige achtergrond (afb. 308). Het médaillon wordt omgeven onder meer door sering en rozen, en ondersteund door een sokkel. Links en rechts wordt het geflankeerd door een vaas met hierin ranke balusters waarrond bloeiende twijgen slingeren. De achtergrond is blauw. Opmerkelijk in dit patroon was volgens Havard het hernieuwde gebruik van gouddraad en zilverdraad.²¹² Beauvais stuurde behalve dit haardscherm en de twee vleugels van het kamerscherm, nog de zitbank van *Don Quichotte*, twee zitbanken, een *causeuse*, twee armstoelen en een haardscherm naar patronen van Chabal-Dussurgey, en verder twee schilderijkopieën naar Jean-Baptiste Monnoyer en 21 wandtapijten.²¹³ Eén van de beide zitbanken, de *causeuse*, de twee armstoelen en het haardscherm maakten deel uit van de tweede uitvoering van het *salon bleu*. De andere zitbank behoorde tot het *Meuble N° 11* met veldbloemen en korenaren naar het patroon van Chabal-Dussurgey (cf. supra).

Met een nieuw ameublement *style Louis XVI* naar een ontwerp van Jules Diéterle, waarvan de patronen werden geschilderd door Chabal, werd begonnen in oktober 1889. De set telde één zitbank, twee *causeuses*, zes armstoelen en zes stoelen. Het laatste onderdeel, een stoelzitting, werd op het getouw gelegd in november 1892. Anderhalf jaar later, in mei 1894 was het ameublement voltooid.²¹⁴

²⁰⁵ AJALBERT 1921, p. 157.

²⁰⁶ RAPPORTS 1886, p. 166.

²⁰⁷ HAVARD 1889, p. 21; en COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 102.

²⁰⁸ HAVARD 1889, p. 24.

²⁰⁹ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauvais, Atelier des calques 1862-1913*, p. 64. Zie ook bijlage XLIII, fiche 61.

²¹⁰ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauvais, Atelier des calques 1862-1913*, p. 64.

²¹¹ HAVARD 1889, pp. 24-25; COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 104; en Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv., Atelier des calques 1862-1913*, p. 50. Zie ook bijlage XLIII, fiche 62.

²¹² HAVARD 1889, p. 25.

²¹³ Zie hiervoor EXPO 1889, pp. 71-72. Bij de getoonde wandtapijten waren er onder meer vier *verdure* wandtapijten voor de Eretrap in het *palais de Luxembourg* naar patronen van Jean Maisiat, Eugène Petit, Tony Faivre en Eléonore Escallier.

²¹⁴ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv., Atelier des calques 1862-1913*, p. 69. Zie ook bijlage XLIII, fiche 59.

In 1891 schilderde Jacques Galland nog het patroon voor een *cantonnière*, bestemd voor het *Salon de Thiers* in het Louvre. Het weven startte op 5 juni 1891. Op 31 december 1892 was ze klaar.²¹⁵ Het is een eenvoudige, ietwat stroeve compositie waarvoor Galland bijna volledig teruggreep op de boord die hij in 1885 had ontworpen voor de wandtapijtserie *Les Saisons* van Français.²¹⁶

Tussen juli 1893 en februari 1901 werden nieuwe delen geweven voor een bestaand ameublement in het kasteel van Compiègne. Eén zitbank werd volledig nieuw geweven. Voor een tweede werd het middendeel van de bestaande zittingbekleding vervangen. Verder werden er vier volledige nieuwe armstoelbekledingen geweven, evenals twee middenstukken voor armstoelzittingen.²¹⁷ Eveneens in 1893 werd een bekleding geweven voor een bank, bestemd voor de *Galerie d'Apollon* in het Louvre, naar een ontwerp van Emile Mangonot.²¹⁸ Centraal in het patroon bevindt zich een lier op een sokkel, met hierop een masker omkranst met zonnestralen. De lier wordt geflankeerd door twee parfumbranders in bandwerk waaraan bloemenguirlandes zijn opgehangen. De hele compositie wordt afgeboord met bandwerk met schelpmotieven en acanthus. In het najaar van 1894 werden de eerste stukken op het getouw gelegd van een nieuw ameublement naar patronen eveneens van Emile Mangonot.²¹⁹ Het was een omvangrijke set, bestemd voor het *Salon de Réception* in het Ministerie van Buitenlandse Zaken. Behalve de meubelbekledingen voor zitbanken, armstoelen, stoelen en een haardscherm, bevatte de set ook de verscheidene onderdelen van de wandbekleding. De kunstenaar interpreteerde typische rococomotieven op een persoonlijke manier wat resulteerde in een rijkelijke, galante en zeer beweeglijke compositie. Voor de meubelpatronen gebruikte hij de grillige rocaille als uitgangspunt die hij verder aanvulde met soepele, krullende acanthusbladeren en rank bandwerk. Deze *alentours* omsluit boeketten, bloemkorven en bloemguirlandes (afb. 309). De bloemen werden zeer vrij geschilderd, met een losse toets, en staan allemaal in het hoogtepunt van hun bloei. Het zijn doorgaans grote bloemen zoals rozen, sneeuwbalbloemen, grote viooltjes, clematis. Het ameublement dat werd aangevat in 1894 telde één zitbank, zes armstoelen en zes stoelen en had een witte *fond* en *contre-fond* in *orangé*. In 1896 werd echter beslist het ameublement uit te breiden, en de kleuren van de achtergronden aan te passen. De bekledingen voor de eerste uitvoering werden afgewerkt, maar uiteindelijk niet gebruikt. In juni 1896 werd begonnen met het weven van de tweede uitvoering, ditmaal met achtergronden in *orangé* en blauw. Deze tweede uitvoering bestond uit één grote zitbank, twee zitbanken, acht armstoelen, twaalf stoelen en een haardscherm.²²⁰ Het overgrote deel van het ameublement was voltooid in 1899. Het laatst klaar was één kant van het haardscherm, namelijk in juni 1902.²²¹ Op de wereldtentoonstelling in Parijs in 1900 werd een deel van het ameublement geëxposeerd. Alle wandonderdelen werden er getoond. Dit waren drie wandtapijten, vijf bovendeurstukken met voorstellingen van de vijf werelddelen, en vier penanten. Van het zitameublement werden de grote zitbank, één zitbank, vier armstoelen en één kant van het haardscherm aan het publiek voorgesteld.

Op 3 augustus 1899 tenslotte werd begonnen met het weven van 24 stoelzittingen voor de eetzaal in het paleis van het Elysée met boeketten op een grijze *fond* en wijnrode *contre-fond* naar een patroon van Chabal-Dussurgey. De laatste zitting was klaar op 2 april 1900.²²² In juni 1901 werden ze genoteerd in het journaal van de *Mobilier national*. Enige tijd later werden achttien stoelen met deze tapisserieën opgemaakt en overgebracht naar het Elysée.²²³

²¹⁵ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv., Atelier des calques 1862-1913*, p. 58. Zie ook bijlage XLIII, fiche 60. Jacques Galland was de zoon van Pierre-Victor Galland. De geboorte- en sterfdatum van deze kunstenaar blijven vooralsnog onbekend.

²¹⁶ Een cartouche met hierin een naakte knaap op een gevleugeld paard in *camaïeu* vormt het centrale motief. Links en rechts van de cartouche, die is opgehangen aan een strik, liggen lauriertwijgen. Sierlijsten met parels en gekrulde acanthus in goudtinten boorden het geheel af.

²¹⁷ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv., Atelier des calques 1862-1913*, p. 72.

²¹⁸ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv., Atelier des calques 1862-1913*, p. 71. Zie ook bijlage XLIII, fiche 63. De geboorte- en sterfdatum van deze kunstenaar zijn niet bekend.

²¹⁹ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 105.

²²⁰ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv., Atelier des calques 1862-1913*, pp. 75-78. Zie ook bijlage XLIII, fiche 64.

²²¹ Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv., Atelier des calques 1862-1913*, p. 78.

²²² Parijs, *Mob. Nat.*, B 73, *Man. Beauv., Atelier des calques 1862-1913*, p. 80. Zie ook bijlage XLIII, fiche 65.

²²³ Parijs, *Arch. Nat.*, AJ 19 1038, GM, *Magasin des matières premières. Entrées 21 février 1896 - 19 septembre 1902, Feuille N°5 - Etat 38*, nr. 6433.

Nu en dan werd meubeltapisserie nog gebruikt als diplomatiek geschenk. In 1873 bijvoorbeeld werd een haardscherf met bloemen op een witte fond en blauwe *contre-fond* naar een patroon van Chabal, cadeau gegeven aan de keizer van Birma.²²⁴

In de registers van de *Garde-Meuble* werd in de jaren 1880 regelmatig de verkoop of afstoting genoteerd van meubelen bekleed met tapisserie van Beauvais. In 1880 bijvoorbeeld werden twee armstoelen en vijf stoelen verkocht met tapisserieën met voorstellingen van rozetten.²²⁵ In hetzelfde jaar werden één zitbank, twee *causeuses* en acht armstoelen verkocht met Beauvais tapisserieën, afkomstig uit het kasteel van Lamotte-Beuvron.²²⁶

Met uitzondering van het kamerscherf naar Mazerolle, de haardschermen naar Cesbron en Gérôme en het ameublement van Mangonot was de productie van meubelbekledingen in de manufactuur van Beauvais tijdens de Derde Republiek erg behoudsgezind. De natuurgetrouwe bloemencomposities van Chabal-Dussurgey bleven voortdurend aanwezig.

²²⁴ Parijs, Arch. Nat., F21 667, BA, *Man. Beauv. Gob.*, *Concessions de Tapisseries du 4 septembre 1870 au 31 décembre 1874*.

²²⁵ Parijs, Arch. Nat., AJ19 1050, GM, *Journal général. Entrées 2 août - 31 décembre 1857*, nrs. 16219-16220.

²²⁶ Parijs, Arch. Nat., AJ19 1058, GM, *Magasin des meubles confectionnés. Entrées. 21 avril 1876 - 31 décembre 1877*, nrs. 54028-54030.

X.4. De Marche: Aubusson en Felletin

X.4.1. De fabrikanten en hun productie

De heropleving van de interesse voor meubeltapisserie die zichtbaar werd omstreeks 1845 leidde tot een ware bloeiperiode van de tapisseriewerijen in de Marche in de tweede helft van de negentiende eeuw. Het aanbod werd in sterke mate bepaald door de productie van enkele toonaangevende manufacturen. Hun producten vonden de weg naar klanten in binnen- en buitenland, en werden op grootschalige wijze gepromoot op de opeenvolgende werelddtentoonstellingen die telkens honderdduizenden bezoekers wisten te trekken. In de kunstnijverheid die in toenemende mate werd geïndustrialiseerd wisten de handgeweven tapisserieën zich als luxeproduct te handhaven. Er werden tevens weefprocédés ontwikkeld die toelieten om machinale tapisserie-imitaties te vervaardigen. Tapisserie werd een voorwerp van discussie in menig debat over kunst en kunstnijverheid. Het minutieuze kopiëren van de patronen en de patronen zelf werden door critici op de korrel genomen. Maar deze intellectuele discussies en kritieken hadden in de tweede helft van de negentiende eeuw nauwelijks invloed op de Franse commerciële tapisserieproductie en het koopgedrag van de consument. De nieuwe interesse voor oude tapisserieën die zich ontwikkelde vanaf het midden van de negentiende eeuw leidde er toe dat deze werden gerestaureerd, oude voorraden werden verkocht, en nieuwe tapisserieën naar oude voorbeelden werden geweven. Alle stijldiogenen uit het ancien régime werden hernomen.

De politieke strubbelingen met de val van de Julimonarchie in 1848 lieten hun sporen na in de Franse luxenijverheid. Tijdens de Tweede Republiek werd de tapisserie- en tapijtproductie in de Marche door een kleine baisse getroffen, maar met de restauratie van het keizerrijk in 1852 leefde ze terug op, en tijdens het *Second Empire* kenden de manufacturen van Aubusson en Felletin een ware bloeiperiode.²²⁷ Met de politiek woelige periode in 1870 en omstreeks 1882 was er in de tapisserienijverheid wederom een inzinking, maar de periode van 1893 tot de eeuwwisseling kenmerkte zich opnieuw door een sterke groei.²²⁸

Het weven van tapisserieën gebeurde in de Marche in de tweede helft van de negentiende eeuw nog voor een groot deel zoals voordien. Technisch veranderde er weinig. Wol en zijde bleven de voornaamste grondstoffen, aangevuld met katoen dat steeds vaker werd gebruikt voor de kettingdraden. De praktijk uit het laatste kwart van de achttiende eeuw om linnen en katoen als inslaggaren te gebruiken was verdwenen. De natuurlijke verfstoffen bleven deels behouden. Maar met de ontwikkeling van goedkopere synthetische aniline verfstoffen in de tweede helft van de negentiende eeuw liep het gebruik van de dure natuurlijke kleurstoffen sterk terug.²²⁹ De garens gekleurd met anilineverven waren echter sneller aan verkleuring onderhevig.²³⁰ Het gebruik van katoenen kettingdraden, de gelijkmatige machinaal gesponnen wol- en zijdegarens die mogelijk werden door toenemende verfijningen in de spinnerij in de eerste helft van de negentiende eeuw, en de soms hoge kettingdichtheid gaven de tapisserieën uit de tweede helft van de negentiende eeuw een vrij gladde textuur, vaak vergelijkbaar met machinaal geweven ripsweefsels. De textuur van het weefsel en de eigenschappen van de garens zoals de samenstelling, de aard en de typische verkleuringen van garens geverfd met synthetische verfstoffen, zijn belangrijke hulpmiddelen bij het dateren van meubeltapisserieën geweven na 1860.

Een deel van de tapisserieën werd nog steeds vervaardigd bij de wevers thuis. Ze kregen hun opdrachten van een weverondernemer die hen ook de nodige grondstoffen ter beschikking stelde. Deze praktijk zou trouwens blijven bestaan tot in de twintigste eeuw.²³¹ De overige tapisserieën werden geweven in grote ateliers of fabrieken waar behalve tapisserie ook tapijt werd vervaardigd in allerlei technieken, en waar er soms ook borduurwerk op stramien werd gemaakt. Ook bestonden er nog zelfstandige wevers die voor eigen rekening werkten. Het belangrijkste onderscheid tussen de thuiswerkers en de fabrieksarbeiders was de betaling. De thuiswerkers werden nog steeds vergoed

²²⁷ CHOCQUEEL 1863, p. 155, en BABONNEIX 1935, p. 178.

²²⁸ BABONNEIX 1935, p. 142.

²²⁹ PERATHON 1908, pp. 104-105.

²³⁰ MARCEL 1904, p. 82.

²³¹ BABONNEIX 1935, p. 130.

per voltooid stuk, de fabrieksarbeiders daarentegen werden wekelijks uitbetaald maar voor hen golden bepaalde minimumeisen omtrent de geweven oppervlakte.²³² Omstreeks 1855 waren in Aubusson om en bij de 3.500 mensen actief in de textielnijverheid.²³³ Ongeveer een derde hiervan weefde tapisserieën of knoopte tapijten.²³⁴ Tijdens de korte crisisperiodes daalde de tewerkstellingsgraad. In 1884 werd er in Aubusson nog tapisserie geweven en tapijt geknoopt door 380 mannen, 135 vrouwen, 15 leerjongens en 16 meisjes, in Felletin waren er toen nog 150 werknemers actief.²³⁵ Tijdens de grote bloeiperiode bij het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw werkten er circa 1.800 tapisseriewevers en wevers van tapijten.²³⁶ Over de omvang van de productie zijn de gegevens schaars. Volgens een rapport uit 1889 weefde een arbeider tussen de zes en tien vierkante meter tapisserie van goede tot zeer goede kwaliteit.²³⁷ In Beauvais bedroeg dit omstreeks dezelfde tijd slechts driekwart meter per jaar (cf. supra). Zes vierkante meter tapisserie komt ongeveer overeen met acht à tien armstoelzittingen, of drie zitbankzittingen. Bij Tabard en Tricot, een middelgrote manufactuur uit Aubusson, werden in 1870 een 180-tal stuks meubeltapisserie binnengebracht. Het betrof voornamelijk bekledingen voor ruggen en zittingen van zitbanken, armstoelen en stoelen, maar er werden ook enkele *cantonnieres* en gordijnen geweven.²³⁸ Voor alle manufacturen samen bedroeg de productie van meubelbekledingen dus al snel verscheidene honderden stuks per jaar.

De fabrikanten uit Aubusson, waarvan vaststaat dat ze omstreeks het midden van de negentiende eeuw meubeltapisserieën weefden, waren *Braquenié frères*, Castel, Chassaigne, Desroches, Fougerol, Paris, *Réquillart, Roussel & Chocqueel*, en Sallandrouze. Rond deze periode werden ook in Felletin opnieuw meubeltapisserieën geweven, namelijk bij Sallandrouze de Lamornaix, Tabar en Trapet.²³⁹ De grote fabrikanten bezaten een eigen verkooppunt in Parijs. Zij gaven in de Marche de toon aan. Sommige, zoals *Braquenié frères* en *Réquillart, Roussel & Chocqueel*, haalden een aanzienlijk deel van hun inkomsten uit de productie van machinale weefsels. De kapitaalreserves die ze hiermee opbouwden, lieten hen toe om in de tapisserienijverheid te investeren, onder meer in de aankoop van nieuwe en kwaliteitsvolle patronen.

De eerste grote fabriek, de firma *Réquillart, Roussel & Chocqueel* bezat behalve een fabriek in Aubusson, een grote textielfabriek in Tourcoing. In beide bedrijven samen stelde ze omstreeks 1860 ongeveer 1.800 arbeiders te werk. In de fabriek in Aubusson werkten bovendien twaalf kunstenaarontwerpers. Daarnaast werden ontwerpen besteld bij kunstenaars in Parijs.²⁴⁰ Behalve de tapisseriewevers die in de fabriek werkten, besteedde de firma ook opdrachten uit aan thuiswerkers.²⁴¹ De klemtoon in de tapisserieproductie bij *Réquillart, Roussel & Chocqueel* lag op deurvoorhangen en meubelbekledingen. Wandtapijten werden omstreeks het midden van de negentiende eeuw nog wel geweven, maar bijna uitsluitend op bestelling.²⁴² In 1865 bezat deze firma 70 tapisserieweefgetouwen in haar fabriek in Aubusson.²⁴³ Het verkoopshuis van de firma in Parijs was gevestigd in de *rue Vivienne*, nummers 18-20. In februari 1869 werd de handelsvennootschap stopgezet.²⁴⁴ Winoc Chocqueel kocht de tapisserieateliers in Aubusson. Het handelsadres in Parijs in de *rue Vivienne* bleef behouden.

De tweede grote firma, *Braquenié frères*, was de voortzetting van de firma *Demy-Doineau & Compagnie* die sinds 1840 tapisserieateliers bezat in Aubusson (cf. supra). In april 1842 ging Alexandre Braquenié, die voordien ervaring had opgedaan in de tapijtnijverheid in Doornik, een

²³² BABONNEIX 1935, p. 124.

²³³ CHOCQUEEL 1863, p. 136.

²³⁴ SAY 1996, p. 7. De overige 2.000 bedienden machinale weefgetouwen voor het weven van ander textiel waaronder moquette, ze borduurden, of waren tewerkgesteld in de ververijen.

²³⁵ COURRIER 1884, pp. 301-303.

²³⁶ HUNTER 1912, p. 204.

²³⁷ LEGRAND 1891, p. 334.

²³⁸ Guéret, *Arch. Dép.*, 30 J 12, FT, *Journal de caisse* 1870.

²³⁹ ALMANACH 1858, p. 1535, en EXPO 1855, pp. 160-161, en ROY-PIERREFITTE 1855, p. 14.

²⁴⁰ DICTIONNAIRE 1861, p. 1602.

²⁴¹ TURGAN 1868-1884, dl. 4, p. 91.

²⁴² TURGAN 1868-1884, dl. 4, p. 95.

²⁴³ SIRAT 1998, p. 46.

²⁴⁴ SIRAT 1998, p. 46.

samenwerkingsakkoord aan met Pierre-Antoine Demy.²⁴⁵ Enkele jaren later kwam Alexandres broer, Charles-Henri, zich bij hen voegen in Parijs. Bij de dood van Pierre-Antoine Demy zette diens weduwe, Louise-Désirée Doineau, het bedrijf verder in samenwerking met de gebroeders Braquenié.²⁴⁶ In 1858 besliste de weduwe Demy zich uit het bedrijf terug te trekken, en op 8 mei 1858 gingen Alexandre en Charles-Henri een officieel samenwerkingsakkoord aan, en veranderden ze de naam in *Braquenié frères*.²⁴⁷ In 1860 startten de bouwwerken van een nieuwe fabriek in Aubusson, gelegen aan de hoofdweg naar Clermont-Ferrand. Het toezicht op de nieuwe weverij werd toevertrouwd aan Jules Peemans, een wever afkomstig uit Doornik.²⁴⁸ De productie bestond behalve tapisserie, onder meer uit moquette, geknoopte tapijten en borduurwerk op stramien. Er werkten meer dan 100 tapisserie- en tapijtwevers.²⁴⁹ Het handelshuis van de firma *Braquenié frères* in Parijs was gelegen vlak naast dit van hun concurrent, in de *rue Vivienne*, nummer 16. In 1876 beëindigden de gebroeders Braquenié hun samenwerking. Charles-Henri Braquenié zette de zaak voort, en werkte voortaan samen met twee schoonzonen, Edgar Defosse en Philippe Dautzenberg. De nieuwe firma droeg de naam *Braquenié & Cie*. In 1893 kwam ook zijn zoon, Charles-Louis, in de zaak terecht.²⁵⁰

Een derde belangrijke fabrikant was *Duplan-Hamot & Compagnie*. De geschiedenis van deze firma toonde gelijkenissen met die van Demy-Doineau, de voorloper van *Braquenié frères*. Begin de jaren 1860 nam Duplan de zaak over van *Cartier fils*, een handelshuis in Parijs, gelegen in de *rue de Richelieu* nummer 83. Dit huis was gespecialiseerd in tapijten en zijden meubeltextiel, en was een voormalige koninklijke hofleverancier.²⁵¹ Duplan verkocht behalve tapijten, ook allerlei geweven en bedrukt meubeltextiel, en tapisserieën uit Aubusson. Het handelshuis was gelegen in de *rue de Richelieu* nummer 75.²⁵² Na enige tijd besliste Duplan om zelf tapijten en tapisserieën te produceren en opende hij een fabriek in Aubusson. De ateliers waren actief in 1874.²⁵³ Omstreeks dezelfde tijd ging Duplan een samenwerkingsakkoord aan met Hamot. Uiteindelijk zou enkel Hamot de firma leiden in de laatste jaren van de negentiende eeuw. De verkoop was nog steeds gecentraliseerd in de *rue de Richelieu*.²⁵⁴ De firma Hamot stelde meer dan 100 tapisserie- en tapijtwevers tewerk.²⁵⁵

Een vierde grote manufactuur in Aubusson was in handen van vader en zoon Croc. Deze manufactuur werd reeds opgericht in 1832. Omstreeks het midden van de negentiende eeuw legde zij zich in hoofdzaak toe op het vervaardigen van tapijten.²⁵⁶ Kort nadien begonnen ook zij met het weven van meubeltapisserieën, mogelijk na de afsluiting van een samenwerkingsakkoord met Jorrand.²⁵⁷ Bij het einde van de negentiende eeuw bleef enkel de naam Jorrand behouden. De manufactuur verschaftte toen werk aan meer dan 100 wevers van tapisserie en tapijt.²⁵⁸ Het

²⁴⁵ Voor een overzicht van de geschiedenis van de firma *Demy-Doineau* vóór de samenwerking met Alexandre Braquenié, zie SIRAT 1998, pp. 15-16, 45-49.

²⁴⁶ SIRAT 1998, p. 78.

²⁴⁷ SIRAT 1998, p. 97. Hier kan worden opgemerkt dat in de catalogus van de wereldtentoonstelling in Parijs in 1855 de firma reeds stond vermeld als *Braquenié Alexandre et Compagnie*.

²⁴⁸ SIRAT 1998, p. 97.

²⁴⁹ SAY 1996, p. 7. Bij een bevraging in 1911 telde de manufactuur Braquenié 112 wevers. MATHIAS 1987, p. 85. De archieven van de firma Braquenié worden bewaard in het *Musée départemental de la Tapisserie* in Aubusson. Ze bestrijken een periode van bijna 175 jaar, van omstreeks 1825 tot 1990. De archieven zijn nog niet geïnventariseerd of gecatalogiseerd en zijn nog steeds niet toegankelijk voor onderzoek. In de zomer van 2004 werd een begin gemaakt met de inventarisatie van de wandtapijtpatronen. Deze inventarisatie gebeurt door mevrouw Giffault, conservator van het museum. Er bestaan momenteel geen middelen om de inventarisatie te versnellen. De massa bedrijfspapieren liggen opgeslagen in een aparte ruimte van het museum. Voorlopig blijft het onduidelijk wanneer het materiaal voor onderzoekers ontsloten kan worden. Met dank aan Michèle Giffault voor haar vriendelijke medewerking.

²⁵⁰ SIRAT 1998, p. 119.

²⁵¹ ALMANACH 1830, p. 273 ; en ALMANACH 1864, p. 1122.

²⁵² ALMANACH 1864, p. 1122.

²⁵³ In de *Annuaire et Almanach du Commerce* van 1874 wordt Duplan als fabrikant in Aubusson vermeld. ALMANACH 1874, p. 2244.

²⁵⁴ ALMANACH 1890, p. 2050.

²⁵⁵ SAY 1996, p. 7.

²⁵⁶ Op de wereldtentoonstelling van 1855 bijvoorbeeld, toonde deze firma uitsluitend vloerkleden in allerlei vormen en technieken: moquette, knooptapijten, imitatie smyrnatapijten, *jaspé*, tafelkleden en bedmatten. EXPO 1855, p. 160.

²⁵⁷ In de *Annuaire et almanach du commerce* uit 1870 vermeldde de vennoten Croc en Jorrand uitdrukkelijk dat ze behalve *moquette en tous genres*, en knooptapijt, ook *tapis ras* en *tapisseries* maakten. ALMANACH 1870, p. 2225.

²⁵⁸ Uit een enquête van 1911 bleek dat er bij Jorrand op dat ogenblik 146 tapisserie- en tapijtwevers werkten. MATHIAS 1987, p. 85.

verkoopshuis van de manufactuur *Croc & Jorrand* was gevestigd in de *rue du Sentier* nummer 20 te Parijs.

Tijdens de bloeiperiode in de jaren 1860 werden in de Marche ook enkele nieuwe tapisserieateliers opgericht. Kort na 1860 begonnen de gebroeders Bournaret een tapisserie- en tapijtfabriek in Felletin.²⁵⁹ Zij openden in de late negentiende eeuw een handelshuis in Parijs, gevestigd in de *rue du Sentier* nummer 9, en werden er vertegenwoordigd door de gebroeders Pinton.²⁶⁰ In 1869 startten ook François Tabard en Pierre Tricot een weefatelier. Het was aanvankelijk een kleine onderneming die zich voornamelijk richtte op de productie van meubeltapisserieën.²⁶¹ De zetel van de manufactuur werd gevestigd in de *rue Vaveix* in Aubusson.²⁶² In mei 1872 beschikten ze over elf eigen weefgetouwen, en lagen er tapisserieën op het getouw bij achttien wevers. Dertien ervan weefden op dat ogenblik meubeltapisserieën. De overige vijf werkten aan vloertapijten.²⁶³ Aanvankelijk hadden beide vennoten geen eigen vertegenwoordiger of vast verkooppunt in de Franse hoofdstad, maar verdeelden ze hun tapisserieën via textielfirma's die bij hen bestellingen plaatsten of tapisserieën aankochten. In 1872 lagen er meubeltapisserieën van Tabard en Tricot bij de Parijse handelshuizen Briceud, *Coffin & Cie*, Dorange, Hotet, Louvet, Piotet, en Yeminez. Korte tijd later werd besloten om in Parijs met een vaste vertegenwoordiger te werken, Langlois. Hij onderhield contacten met private klanten en handelshuizen, en met kunstenaarontwerpers (cf. infra). Einde jaren 1870 stopten Tabard en Tricot de samenwerking. Tricot richtte een eigen manufactuur op. Na de dood van François Tabard in 1883 werd zijn atelier verder gezet door zijn weduwe, Marie-Magdelaine Brignolas, die het atelier verplaatste naar de *rue de la Terrade* in Aubusson.²⁶⁴ In 1896 nam haar zoon Etienne-Léon Tabard de zaak over.²⁶⁵ De manufactuur groeide in deze periode uit tot een middelgrote onderneming, en ging zich in de late negentiende eeuw ook toeleggen op het borduren van meubelbekledingen op stramien. Omstreeks 1900 beschikte ze over een 80-tal wevers. Het overgrote deel van de tapisseriewevers werkte thuis en werd nog betaald per afgewerkt stuk. Ongeveer een vierde van de wevers was in het weefatelier van Tabard tewerkgesteld, en kreeg een vaste dagvergoeding.²⁶⁶

Omstreeks 1900 telde de Marche zes of zeven fabrieken met meer dan 100 werknemers. Een 30-tal ondernemers had tussen de vijf en 30 werknemers.²⁶⁷

De wereldtentoonstellingen boden aan de fabrikanten van de Marche een uitgelezen kans ter promotie van hun producten. Aan de eerste wereldtentoonstelling in Parijs, in 1855, namen de belangrijkste fabrikanten deel.²⁶⁸ Zulke participatie zorgde voor een bekendmaking van de productie bij een ruimer publiek, zwengelde zodoende de binnenlandse en buitenlandse vraag aan, en droeg bij tot de bloei van de nijverheid.²⁶⁹ In de officiële catalogus van de wereldtentoonstelling te Londen in 1862, werd in de inleiding bij de rubriek *Tapis* vermeld dat de interesse voor tapisserie gedurende de voorbije tien jaar ontzettend was toegenomen, waardoor de productie in Aubusson bijna was verdubbeld.²⁷⁰ Specifiek voor de binnenlandse markt exposeerden de fabrikanten hun tapisserieën op regionale nijverheidstentoonstellingen. De catalogi en rapporten die werden opgesteld naar aanleiding van deze nationale en internationale tentoonstellingen geven informatie over de getoonde tapisserieën en de appreciatie ervan, en vormen een nuttige bron voor het onderzoek. De informatie over de productie bij de kleine fabrikanten in deze bronnen is echter schaars, temeer omdat deze zelden aan zulke tentoonstellingen deelnamen. Bovendien gaat de aandacht van de verslaggevers steeds uit naar de grote, toonaangevende huizen. In zekere mate volgden de middelgrote en kleine

²⁵⁹ ALMANACH 1864, p. 1750.

²⁶⁰ ALMANACH 1890, p. 2050.

²⁶¹ SAY 1996, pp. 3, 7.

²⁶² AVIZOU 1994, p. 3.

²⁶³ Guéret, Arch. Dép., 30 J 12, FT, *Inventaire général. Tabard & Tricot fabricants à Aubusson. Arrêté le 31 Mai 1872.*

²⁶⁴ AVIZOU 1994, p. 3.

²⁶⁵ SAY 1996, pp. 7, 52.

²⁶⁶ Guéret, Arch. Dép., 30 J 7, FT, *Grand Livre 1902-1905.*

²⁶⁷ BABONNEIX 1935, pp. 130, 132.

²⁶⁸ De deelnemende fabrikanten waren Braquenié, Castel, Chassigne, Croc, Desroches, Fougerol, Paris, Réquillart Roussel & Chocqueel, Sallandrouze, Sallandrouze de Lamornaix en Trapet. EXPO 1855, pp. 160-161.

²⁶⁹ DE CHAMPEAUX 1878, pp. 42-43.

²⁷⁰ EXPO 1862, pp. 150-151.

ondernemingen de trends die zich bij de grote huizen aftekenden. Maar in tegenstelling tot deze grote fabrikanten konden zij zich geen uitgebreide équipe van kunstenaarontwerpers veroorloven, en al evenmin konden ze dure patronen aankopen bij onafhankelijke toonaangevende ontwerpstudio's. Hun tapisserieaanbod was noodgedwongen beperkter en minder vernieuwend, en ging grotendeels terug op oude patronen. Uiteindelijk vormde dit geen onoverkomelijk probleem. De achttiende-eeuwse patronen bleven immers bijzonder populair. Toch werden de producten van de kleinere fabrikanten door de tijdgenoten dikwijls als artistiek minderwaardig beschouwd, een tekortkoming die volledig werd toegeschreven aan het gebrek aan goede patronen, en niet aan de technische bekwaamheid van de wevers.²⁷¹

De tapisserieën die door de fabrikanten van de Marche naar de nationale en internationale tentoonstellingen werden gezonden, kregen doorgaans lovende recensies. Vaak sleepten de ondernemers onderscheidingen in de wacht. Maar er waren ook kritische stemmen die de kopieën van oude patronen en tapisserieën afwezen. Op de werelddtentoonstelling in Parijs in 1855 werden meubelbekledingen, deurvoorhangen en gordijnen in tapisserie getoond door de drie firma's, namelijk *Braquenié Alexandre & Compagnie, Réquillart, Roussel & Chocqueel*, en Charles Sallandrouze de Lamornaix.²⁷² De Belgische jury omschreef de meubeltapisserieën uit Aubusson op deze expositie als *gracieuses*.²⁷³ In een tijdschriftartikel noemde de Franse recensent en kunstcriticus, Théodore Labourieu, de deurvoorhangen van Braquenié prachtig, en de meubelbekledingen van Réquillart, Roussel & Chocqueel uitmuntend.²⁷⁴ De firma *Braquenié Alexandre & Compagnie* werd op deze tentoonstelling zelfs onderscheiden met een gouden medaille. Dezelfde fabrikanten namen in 1858 ook deel aan de regionale nijverheidstentoonstelling te Limoges. Over de tapisserieën en tapijten van Braquenié schreef recensent Riche: *ici tout est de bon goût, tout est d'un grand effet, sans que l'effet général soit poussé jusqu'à l'exagération de la ligne du contour ou de la couleur*.²⁷⁵ Twee jaar later, op de tentoonstelling in Besançon, werden de tapisserieën van Braquenié opnieuw bejubeld: *MM. Braquenié brillent au premier chef par leurs belles tapisseries de luxe à l'Exposition de Besançon. Ces fabricants, c'est un fait incontestable, visent à élever la tapisserie d'Aubusson au luxe le plus splendide, à l'art le plus exquis*.²⁷⁶ In Besançon toonden de gebroeders Braquenié onder meer twee deurvoorhangen met fruitcomposities.

De fabrikanten waren er zich echter terdege van bewust dat het leveren van kwaliteit en het betrachten van innovatie, noodzakelijk waren voor het voortbestaan van de tapisserienijverheid. Naar aanleiding van de werelddtentoonstelling te Londen in 1862 schreef Winoc Chocqueel in zijn rapport : *la fabrication d'Aubusson finirait par ne plus avoir sa raison d'être, si elle ne tendait de plus en plus à la perfection; c'est aussi le but des efforts les plus sérieux de nos fabricants. Ils ont, dans le cour du siècle dernier, fait survivre leur belle industrie que la vogue des riches étoffes de soie semblait devoir détruire. Ils sauront non-seulement soigner de plus en plus l'exécution du tissu, mais encore s'inspirer des modèles les plus purs et tiendront ainsi leur art toujours bien au-dessus de la production industrielle des plus belles étoffes tissées*.²⁷⁷ De textuur van de tapisserieën van de grote fabrikanten werd inderdaad steeds fijner en vlakker. Voor de modellen werd teruggегреpen naar de Franse meesters uit de achttiende eeuw zoals Antoine Watteau, Nicolas Lancret, Jean-Baptiste Oudry en François Boucher. De tendens naar strakkere weefsels, en het kopiëren en interpreteren van de achttiende-eeuwse modellen wist het publiek te bekoren. De recensies bleven positief, al klonk nu en dan ook reeds een kritische noot. Uit de inzendingen van de fabrikanten naar de werelddtentoonstelling te Parijs in 1867 bleek opnieuw duidelijk dat meubeltapisserieën grote populariteit genoten. Alle deelnemers hadden ze in hun aanbod opgenomen. De firma *Braquenié frères* toonde drie tapisserie ameublementen: één met voorstellingen van fabels van La Fontaine, één met lofwerk en bloemenguirlandes, en één met voorstellingen en *camaïeu bleu* tegen een maïsgele achtergrond in style Louis XVI. Een zitbank met lofwerk op een witte fond en grijsgroene *contre-fond* werd getoond door Sallandrouze de Lamornaix. Volgens de rapporteur was de bekleding *un de plus jolis spécimens du style Louis XVI*. De firma

²⁷¹ COURRIER 1884, p. 302.

²⁷² EXPO 1855, pp. 160-161.

²⁷³ RAPPORTS 1856, p. 383.

²⁷⁴ LABOURIEU 1857, p. 137.

²⁷⁵ RICHE 1858, p. 124.

²⁷⁶ DURANT 1860, p. 213.

²⁷⁷ CHOCQUEEL 1862, pp. 15-16.

Réquillart, Roussel & Chocqueel exposeerde behalve een zitameublement en een rug van een zitbank, ook een *cantonnrière*. Het ameublement toonde scènes uit de *commedia del arte* met kinderen, gebaseerd op het oeuvre van Antoine Watteau. De zitbankrug had bloemencomposities op een fond in *bleu d'outremer, d'une grande vigueur de coloris*. Bloemen en ornamenten vormden de voornaamste motieven in de *cantonnrière style Louis XVI*. Het rococo en het laatachtttiende-eeuwse classicisme bleken het meest populair. Castel exposeerde eveneens een rug voor een zitbank in *style Louis XVI* met een voorstelling in grisaille op een rode grond *d'une très grande finesse et d'une remarquable recherche de dessin*. Twee armstoelen Louis XIII met een vroegbarok patroon met *arabesques de différents tons*, in de stand van Duplan, sprongen enigszins uit de band. Minder gedurfd was een zitbank Louis XVI bij fabrikant Paris, met witte fond en watergroene *contre-fond*. Deze tapisserie werd door de rapporteur echter afgekeurd omwille van haar harde kleurstellingen en weinig doordacht ontwerp.²⁷⁸ Dezelfde kritiek weerklonk reeds op de tentoonstelling van de *Union centrale des Arts décoratifs*, te Parijs in 1865. Braquenié toonde hier een vloerkleed *dont les colorations sont peut-être trop vives*. Behalve het vloerkleed waren er ook tapisserie meubelbekledingen, onder meer een zitbank Louis XIV. De kleurstellingen van deze zitbank werden meer geapprecieerd.²⁷⁹ Dezelfde kritiek met betrekking tot de harde kleuren kregen trouwens ook de meubeltapisserieën van de manufactuur van Beauvais te verduren. Maar met zulke harde kleurcontrasten anticipeerden de tapisseriewevers op de toekomstige verkleuringen, waaraan de tapisserieën door de blootstelling aan het daglicht onderhevig waren.

De tapisserieën van de manufacturen van de Gobelins en Beauvais golden als de na te volgen of te bereiken norm. Volgens een rapport over de Aubusson tapisserieën op de werelddtentoonstelling te Parijs in 1867, was er een geoefend oog nodig om de tapisserieën van Braquenié te onderscheiden van die van deze keizerlijke manufacturen.²⁸⁰ Bijna identieke bewoordingen werden gebruikt in het verslag over Braqueniés deelname aan de werelddtentoonstelling in Londen in 1872. Dit stelde dat er soms twee keer moest worden gekeken vooraleer de producten van Braquenié van de tapisserieën van de staatsmanufacturen konden worden onderscheiden.²⁸¹ Twee jaar later, opnieuw in Londen, toonde de firma een zitameublement *style Louis XVI*, en armstoelen met voorstellingen van muzen. Volgens de rapporteur droegen deze meubelen bij tot het succes van de tentoonstelling, en trad de firma hiermee in de sporen van de staatsmanufacturen.²⁸² Dezelfde teneur was nog terug te vinden in een rapport, verschenen naar aanleiding van de werelddtentoonstelling in Parijs in 1878: de tapisserieën van de firma *Braquenié & Cie* werden er beschreven als bijna vergelijkbaar met die van de Gobelins en Beauvais: *ces produits de MM Braquenié et Cie sont arrivés à un degré de perfection qui les rend presque comparables aux produits des Gobelins et de Beauvais*.²⁸³

Ook de tapisserieën van de overige grote fabrikanten uit Aubusson en Felletin mochten doorgaans op de goedkeuring van de kunstkritiek rekenen. Zo liet Viollet-le-Duc zich in 1871 positief uit over een tapisserie wandtapijtje van Duplan met een voorstelling van een wolvenjacht, te zien op de werelddtentoonstelling te Londen. Hetzelfde wandtapijt werd minder gewaardeerd door Gruyer, die de voorkeur gaf aan Duplans tapisserieën met lofwerk, die volgens hem naadloos aansloten bij de beste kunsttradities.²⁸⁴ In het rapport, verschenen naar aanleiding van de werelddtentoonstelling te Parijs, in 1878, werden de tapisserieën van *Duplan-Hamot & Compagnie* magnifiek genoemd, met onder meer enkele *très heureuses imitations de tableaux de Boucher*, en een *canapé d'un genre original*. Samen met Braquenié, Chocqueel en Sallandrouze de Lamornaix behoorde *Duplan-Hamot & Compagnie* volgens de rapporteur tot de belangrijkste tapisseriewevers van de Marche.²⁸⁵

Op de werelddtentoonstelling te Parijs in 1878 was de tapisserienijverheid van de Marche met negen fabrikanten sterk vertegenwoordigd. Het waren de firma's *Bournaret frères*, *Braquenié & Compagnie*, *Chassaigne*, *Chocqueel*, *Croc & Jorrand*, *Duplan-Hamot & Compagnie*, *Sallandrouze de*

²⁷⁸ EXPO 1867 A, pp. 3-5 ; HAVARD 1889, p. 20 ; en AJALBERT 1921, pp. 159-160.

²⁷⁹ Het rapport sprak van een *harmonieux éclat des tons*. EXPO 1865, p. 393.

²⁸⁰ EXPO 1867 B, p. 378.

²⁸¹ LACROIX 1873, p. 52.

²⁸² LIX 1874, p. 261.

²⁸³ CROUE 1880, p. 3.

²⁸⁴ RAPPORTS 1872, pp. 26, 75-76.

²⁸⁵ CROUE 1880, p. 3.

Lamornaix, Tabard, en Tricot.²⁸⁶ Allen hadden ze meubeltapisserieën in hun aanbod: meubelbekledingen, haardschermen, deurvoorhangen, *cantonnières* en gordijnen. De gebroeders Bournaret toonden een ameublement met landschapsgezichten. Volgens een rapport exposeerde Chocqueel meerdere uitstekende meubeltapisserieën, waaronder een stoelrug geïnspireerd op een vijftiende-eeuwse Duitse tapisserie. Het betrof een figuurlijke voorstelling met een zwarte *contre-fond*.²⁸⁷ Toch konden de tapisserieën uit de Marche niet rekenen op de goedkeuring van alle kunstcritici. Denuelle laakte het kleurgebruik van de fabrikanten in een rapport uit 1879, gericht aan de Minister van Schone Kunsten. Zowel Braquenié, Chocqueel, Duplan-Hamot, en Sallandrouze de Lamornaix begingen volgens Denuelle dezelfde fout om in hun kleurgebruik de vergane tinten van oude tapisserieën te benaderen. De correcte composities van deze imitaties wist Denuelle wel te appreciëren. Hij was echter ronduit afwijzend ten opzichte van de productie van de andere Aubusson manufacturen: *la plupart sont des reproductions affaiblies d'anciennes tapisseries dont elles n'ont ni le caractère ni l'aspect*.²⁸⁸

De wereldtentoonstelling te Parijs in 1889 bevestigde een trend van de voorbije jaren: de vraag naar meubeltapisserie kende een dip. Enkel de fabrikanten Bernaux, *Croc & Jorrand*, en Tricot exposeerden in Parijs nog tapisserie meubelbekledingen uit Aubusson. Volgens het juryrapport was de interesse in zulke tapisserie sterk afgenomen. Enkel *portières* en wandtapijten wisten de clientèle nog te bekoren. Eén van de mogelijke oorzaken werd gezocht in de snelle opkomst van fantasiestoffen geweven op jacquardgetouwen.²⁸⁹ De afname van de populariteit van meubeltapisserie liep in ieder geval samen met de baisse in de tapisserieproductie in de Marche in de jaren na 1882 (cf. supra). Rond dezelfde periode kon ook in de manufactuur van Beauvais een daling in de productie van meubeltapisserie worden vastgesteld, samengaand met een vernieuwde interesse in het weven van wandtapijten (cf. supra). Maar in de jaren 1890 trad vrij snel een herstel op in de vraag. En bij het begin van de twintigste eeuw bestond voor tapisserie meubelbekledingen opnieuw een markt.

De tapisserieën die door de fabrikanten uit de Marche naar de wereldtentoonstellingen werden gezonden, bieden ook een staalkaart van het aanbod aan voorstellingen. Het meest populair waren voorstellingen met boeketten, guirlandes en lofwerk die teruggingen op laatachtttiende-eeuwse voorbeelden. Zij kregen de benaming *style Louis XVI*. De populariteit van deze composities tijdens het Tweede Keizerrijk kan grotendeels worden verklaard door het imiteergedrag van de Franse clientèle dat zich in sterke mate richtte naar de keizerlijke hofcultuur. Die werd gekleurd door de voorliefde van keizerin Eugénie voor de laatachtttiende-eeuwse kunstnijverheid en haar interesse voor de figuur van koningin Marie-Antoinette.²⁹⁰ Boeketten in een *alentours* van lofwerk, laurier- of eikenbladeren bleven ook na de val van Tweede Keizerrijk bijzonder populair. Patronen met voorstellingen van fabels naar La Fontaine waren doorheen de hele tweede helft van de negentiende eeuw geliefd, evenals pastorale scènes gebaseerd op het oeuvre van Antoine Watteau, Nicolas Lancret en François Boucher. Er waren ook patronen met ornamenten in barokstijl, al dan niet gecombineerd met figuurlijke voorstellingen. Pas in de late negentiende eeuw dienden de laatmiddeleeuwse tapisserieën tot inspiratiebron.

X.4.2. De patroonschilders en de patronen

Voor de aanmaak van de patronen beschikten de grote fabrikanten over een équipe van kunstenaarontwerpers. Zoals eerder vermeld had de firma *Réquillart, Roussel & Chocqueel* omstreeks 1860 een twaalfstal ontwerpers in dienst die modellen leverden voor de tapijt- en tapisserieproductie. De oude achttiende-eeuwse patronen bleven daarbij een belangrijke bron. Toen de firma Demy-Doineau in 1840 het voormalige tapisserieatelier Paris in Aubusson overnam, verwierf zij ook de

²⁸⁶ EXPO 1878 A, pp. 177-180.

²⁸⁷ BIAIS 1879, pp. 435-436.

²⁸⁸ DENUELLE 1879, p. 23.

²⁸⁹ LEGRAND 1891, p. 334.

²⁹⁰ Zie voor de interesse van de keizerin voor de laatachtttiende-eeuwse kunstnijverheid, PARIJS 1979, pp. 18-19.

oude patronen.²⁹¹ Het lijkt geen twijfel dat deze oude patronen in de latere firma Braquenié werden gekopieerd. In 1862 richtten de gebroeders Braquenié een ontwerpatelier op in een pand gelegen in de *rue de l'Université* nummer 221 te Parijs. Tussen 1862 en 1897 werkten in deze studio een achttiental kunstenaarontwerpers onder de leiding van Waucquier.²⁹² Ieder had zijn eigen specialiteit. Chassevent bijvoorbeeld legde zich toe op het schilderen van fabels van La Fontaine. Tetry was gespecialiseerd in pastorale scènes, en Tétréel nam de ornamentale boorden en details voor zijn rekening.²⁹³ Sommige medewerkers hielden zich uitsluitend bezig met het kopiëren van oude Gobelins, Beauvais of Vlaamse wandtapijten.²⁹⁴ Het atelier leverde behalve tapisserieontwerpen, ook modellen voor ander interieurtextiel waaronder moquette, bedrukt textiel en meubelstoffen.

Ondanks de eigen studio's deden de fabrikanten bijkomend beroep op onafhankelijke ontwerpstudio's in Parijs. Eén van de belangrijkste ontwerpstudio's was dit van Eugène Adan,²⁹⁵ gelegen in de *rue du Faubourg Saint-Denis*, nummer 103. Deze kunstenaar leverde onder meer modellen aan de firma's *Braquenié frères*, *Réquillart*, *Roussel & Chocqueel*, en *Duplan & Compagnie*.²⁹⁶ Adan legde zich voornamelijk toe op patronen waarin ornamenten de hoofdrol speelden zoals bandwerk, grotesken, arabesken en lofwerk. Op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1867 toonde hij een groot ontwerp in de zogenaamde *style pompéien*, gebaseerd op antieke fresco's, en verder een ontwerp *style Louis XVI* en een ontwerp *Louis XIV, genre Bérain*.²⁹⁷ Ook in de tapisserieën geweven naar Adans ontwerpen, die op deze tentoonstelling in Parijs te zien waren, nam het ornament een belangrijke plaats in. *Braquenié frères* exposeerde van hem een ameublement in *style Louis XVI*. *Réquillart*, *Roussel & Chocqueel* zonden een ameublement *genre Watteau*. Voor dit ontwerp werkte Adan voor de figuren samen met Nicolas Henri de Gray (1822-?). *Duplan & Compagnie* exposeerde twee armstoelen *Louis XIII* met arabesken, naar Eugène Adan.²⁹⁸ Behalve Adan stelden in Parijs in 1867 nog twaalf andere kunstenaars en ontwerpstudio's modellen en patronen voor, bestemd voor tapijten, wandtapijten, meubeltapisserieën, meubelstoffen, behangselpapier of wandpanelen. Acht van hen toonden ontwerpen voor tapisserieën.²⁹⁹ Het waren Chassevent, Hugot en Turin, Henry, Arthur Martin, Tétréel, Vion, en Waucquier en Delfosse. Arthur Martin leverde bijvoorbeeld de ontwerpen voor de tapisserie deurvoorhangen *genre néo-grec*, van het *Pavillon Impérial* op deze wereldtentoonstelling. Henry toonde modellen voor zittingen en ruggen van zitbanken.³⁰⁰ Een andere kunstenaar die ontwerpen leverde voor de tapisserienijverheid was Polisch.³⁰¹ Hij was niet vertegenwoordigd met een aparte stand op de wereldtentoonstelling, maar tapisserieën geweven naar zijn modellen, waren te zien bij tapisseriefabrikant Castel, en bij de stoffeerder Fourdinois. Castel toonde van hem een zitbankrug in *style Louis XVI*. De meubelmaker en stoffeerder Fourdinois exposeerde een bed met tapisseriebehangsels naar Polisch (cf. infra).³⁰² Ook de ontwerper Victor Leclair (1830-1885) was enkel vertegenwoordigd door tapisserieën geweven naar zijn ontwerpen. De firma *Réquillart*, *Roussel & Chocqueel* toonde van hem onder meer een zitbankrug met bloemen.³⁰³ Ook kunstenaars die verbonden waren aan de keizerlijke of nationale manufacturen leverden patronen aan de privé-industrie. Tapisserieën naar ontwerpen van Chabal-Dussurgey, en Pierre-Victor Galland (1822-1892), kunstenaars verbonden aan de keizerlijke manufacturen, werden

²⁹¹ SIRAT 1998, p. 46.

²⁹² SIRAT 1998, p. 105.

²⁹³ De levensdata van Chassevent, Tetry en Tétréel zijn niet gekend.

²⁹⁴ SIRAT 1998, p. 120.

²⁹⁵ De levensdata van deze kunstenaar blijven vooralsnog onbekend.

²⁹⁶ Op de wereldtentoonstelling van 1867 te Parijs toonden deze drie fabrikanten meubeltapisserieën geweven naar ontwerpen van Eugène Adan. EXPO 1867 A, pp. 3-5.

²⁹⁷ EXPO 1867 A, p. 2.

²⁹⁸ EXPO 1867 A, pp. 3-5.

²⁹⁹ Het is echter niet uitgesloten dat sommige ontwerpen mogelijk dienden voor borduurwerk op stramien.

³⁰⁰ EXPO 1867 A, pp. 2-3. Het is niet duidelijk of de kunstenaars Chassevent en Tétréel op dat ogenblik reeds voor de ontwerpstudio van Braquenié werkten, en ze hiernaast ook nog als zelfstandige kunstenaarontwerper actief waren. Sirat vermeldt in zijn boek niet wanneer deze kunstenaars in de studio werkten.

³⁰¹ Levensdata van deze negentiende-eeuwse ontwerper zijn niet bekend.

³⁰² EXPO 1867 A, pp. 3-4.

³⁰³ EXPO 1867 A, p. 4.

in Parijs in 1867 respectievelijk tentoongesteld bij *Réquillart, Roussel & Chocqueel*, en *Braquenié frères*.³⁰⁴

Sommige van deze ontwerpateliers die in 1867 op de werelttentoonstelling aanwezig waren, exposeerden opnieuw in Parijs in 1878. Er waren daar ook verscheidene nieuwe namen. In 1878 waren er in Parijs 324 ateliers die zich bezighielden met industrieel ontwerp. Sommige hiervan waren gespecialiseerd in textiel. Dit gold zeker voor het atelier van Eugène Adan. Dit exposeerde ontwerpen voor tapijten, tapisserieën, borduurwerk en behangselpapier.³⁰⁵ Ook het atelier Carrère, uit de *rue Saint-Placide*, nummer 18, maakte ontwerpen voor de tapisserienijverheid in Aubusson, evenals Pierre-Victor Galland wiens atelier was gelegen in de *rue Fontaine-Saint-Georges*, nummer 25. Een nieuwe naam was Eugène Petit, die ook patronen leverde aan de manufactuur van Beauvais (cf. supra). Andere namen die ontwerpen maakten voor de tapijtnijverheid, en mogelijk ook voor de tapisserieateliers, waren onder meer Delaye, Gourdet, Lameire, Libert, Pignot en Regereau.³⁰⁶

Voor de kleine fabrikanten uit de Marche was het minder evident om voor hun tapisseriepatronen beroep te doen op een zelfstandig ontwerpatelier uit Parijs. De prijzen van patronen waren vaak zeer hoog, en de kleine fabrikanten konden zulke investeringen vaak niet bekostigen. Léopold Gravier, onderprefect van Aubusson, kaartte deze problematiek aan in een rapport uit 1884, opgesteld naar aanleiding van een bevraging door de overheid naar de toestand van de Franse kunstnijverheid. De grote fabrikanten waren in staat de ontwerpers en de patroonschilders goed te betalen. Volgens Gravier bedroeg de prijs voor een wandtapijtpatroon al snel tussen de 1.500 en 3.000 francs, en hielden de grote fabrikanten soms voorraden patronen klaar ter waarde van 50.000 francs opdat hun wevers niet zonder werk zouden vallen.³⁰⁷ Zoiets was voor de kleine fabrikanten onmogelijk. Ook de prijzen voor meubelpatronen waren vrij hoog. In 1873 vroeg de Parijse kunstenaarontwerper Alexandre Waucquier bijvoorbeeld 685 francs voor de patronen van een armstoel, een *causeuse*, en een zitbank.³⁰⁸ Noodgedwongen gebruikten de kleine fabrikanten dan ook oude patronen, die vaak door het herhaaldelijke kopiëren en retoucheren aan artistieke kwaliteit inboetten.³⁰⁹ Deze kleine fabrikanten deden voor hun patronen beroep op lokale kunstenaars die teruggrepen naar de plaatselijke patroontraditie, soms werd een patroon gekocht in Parijs. De *Almanach du Commerce* noteerde in de tweede helft van de negentiende eeuw voor Aubusson gemiddeld een zevental kunstenaarontwerpers, actief voor de tapijt- en tapisserienijverheid. In 1858 bijvoorbeeld vermeldde de *Almanach* de namen van Chatagnon, Deshérand, Fradet, Giraud, Armand Grellet, en Langlade.³¹⁰ In de *Almanach* uit 1870 werden Bourrasson, de gebroeders Chateaufort, Fradet, Armand Grellet, Guillard en Veylaud opgenomen.³¹¹

De waarde van de tapijt- en meubelpatronen in de jonge manufactuur van Tabard en Tricot werd in het voorjaar van 1872 slechts op 500 francs geschat. Deze patronen werden onder meer geleverd door een zekere Rancillon.³¹² Een andere kunstenaar die voor hen patronen maakte, was een zekere Coffin. In juli 1872 bezorgde Coffin patronen met landschappen, en voor *cantonnières*.³¹³ Naarmate de manufactuur Tabard uitbreidde, nam ook het aantal patronen toe en werd het aanbod meer gevarieerd. Tijdens het bestuur van de weduwe Tabard werkte de manufactuur voornamelijk samen met de Parijse kunstenaars Kuhner en Wiart.³¹⁴ In 1896 startte de lange samenwerking met

³⁰⁴ EXPO 1867 A, pp. 3-4.

³⁰⁵ EXPO 1878 A, p. 65.

³⁰⁶ EXPO 1878 A, pp. 65-73.

³⁰⁷ COURRIER 1884, pp. 302-303.

³⁰⁸ Deze prijs werd teruggevonden in een factuur van het atelier Waucquier aan de tapisseriemanafactuur van Ingelmunster (cf. infra). Kortrijk, RA, *Fonds de Plothe*, P 12.859, Factuur van *Alexandre Waucquier et Cie* aan Emile Bouillot, gedateerd 6 juni 1873.

³⁰⁹ BABONNEIX 1935, p. 92.

³¹⁰ ALMANACH 1858, p. 1534.

³¹¹ ALMANACH 1870, p. 2225. De levensdata van deze lokale negentiende-eeuwse kunstenaars blijven vooralsnog onbekend. Ze worden niet in de grote kunstenaarslexica zoals Bénézit, Thieme & Becker of Sauer vermeld.

³¹² Guéret, Arch. Dép., 30 J 12, FT, *Inventaire général. Tabard & Tricot fabricants à Aubusson. Arrêté le 31 Mai 1872.*

³¹³ Guéret, Arch. Dép., 30 J 12, FT, *Inventaire général. Tabard & Tricot fabricants à Aubusson. Arrêté le 31 Mai 1872.*

³¹⁴ Guéret, Arch. Dép., 30 J 114, FT, *Correspondance reçue 1883-1894*; en 30 J 115, *Fonds Tabard, Correspondance reçue 1895-1896*. De levensdata van deze kunstenaars zijn niet gekend.

Michel Maingonnat.³¹⁵ Omstreeks 1900 beschikte de manufactuur Tabard over tientallen meubelpatronen. Tussen 1896 en 1900 werden er 106 nummers voor nieuwe patronen genoteerd, waarvan meer dan de helft meubelpatronen. De meeste nummers telden meerdere stuks patronen.³¹⁶ Ze geven een representatief overzicht van de motieven en voorstellingen die geliefd waren in de bloeiperiode bij het einde van de negentiende eeuw. Er waren meubelpatronen met bloemvazen, met jacht- en diervoorstellingen, en fabels gebaseerd op het oeuvre van Jean-Baptiste Oudry, met voorstellingen geïnspireerd op de vertellingen van Perrault, en de roman van Don Quichotte, met plattelandskinderen, met voorstellingen naar het oeuvre van Watteau en Boucher. De lijst telde ook een aanzienlijk aantal patronen die gekopieerd waren van meubeltapisserieën in de collecties van het *Musée des Arts décoratifs* en de *Mobilier national* in Parijs, het museum van de Gobelins, en enkele vooraanstaande private kunstcollecties. Onder meer de laatachttiende-eeuwse Beauvais bloempatronen met een *alentours* van seringen van Feuglet (cf. supra) werden door Michel Maingonnat in 1896 voor de manufactuur Tabard in de collectie van de *Mobilier national* gekopieerd.³¹⁷ Verder waren er kopieën naar Le Prince en Casanova.³¹⁸ Bij een inventaris, opgesteld in april 1901, werd de waarde van de beschikbare patronen op 11.577 francs geschat.³¹⁹ Het grootboek vermeldde voor 1902 de reguliere uitbetaling aan vier kunstenaars: Maingonnat, Valdent, Blanchon en Carret.³²⁰

In 1869 werd in Aubusson opnieuw een tekenschool ingericht. De vorige was gesloten bij het einde van de achttiende eeuw, en hoewel reeds in 1804 de tapisserienijverheid ijverde voor een heroprichting, zou het duren tot in 1869 vooraleer in samenwerking met het gemeentebestuur van Aubusson, opnieuw een tekenschool werd geopend. Dit nieuwe schooltje telde een 30-tal leerlingen. In 1881 werd de gemeenteschool hervormd en het leerlingenaantal steeg tot 100. In 1884 werd de school, mede dankzij de inspanningen van Léopold Gravier, voorzitter van de commissie van de *Ecole des Arts*, bij decreet omgevormd tot de *Ecole nationale d'art décoratif*.³²¹ De officiële opening vond plaats op 26 augustus 1884.³²² De school ressorteerde voortaan rechtstreeks onder de bevoegdheid van de heer Louvriér de Lajolais, directeur van de *Ecoles nationales d'art décoratif* van Limoges en Parijs.³²³ Er werd onderwezen in de tekenkunst, onder meer in anatomie, maar ook in bloemen en ornamenten, en als enige in Frankrijk werd er ook het weven van tapisserie aangeleerd. Verder waren er ook lessen borduren en tapijt knopen.³²⁴ In 1884 telde de school driehonderd leerlingen. Dankzij de inspanningen van de regionale functionarissen en de toegezegde steun van de nationale overheid werd de basis gelegd voor een gestuurde opleiding, zowel in het aanleren van de beginselen van de tekenkunst en het schilderen van patronen, als in het onderwijzen van de weeftechniek. Deze gestructureerde opleiding en de bloei van de tapisserienijverheid in het laatste decennium van de negentiende eeuw en het begin van de twintigste eeuw stonden in voortdurende wisselwerking met elkaar. Niet alle tapisseriewevers kregen hun opleiding in de school. Sommigen werden opgeleid binnen de ateliers van de grote fabrikanten. Een aantal van hen vervulde hun opleiding aan de school. En niet alle afgestudeerden gingen in een groot atelier werken. Sommigen vestigden zich als zelfstandige wevers.³²⁵

De oprichting van de school betekende echter niet dat er resoluut voor een nieuwe vormtaal werd gekozen. Uit de invulling van het lessenpakket bleek reeds dat grote aandacht ging naar het tekenen en schilderen van bloemen en ornamenten. De patronen bij de fabrikanten in de Marche, zowel bij de grote firma's als in de kleine ateliers, bleven zich tot aan het einde van de

³¹⁵ Guéret, Arch. Dép., 30 J 115, FT, *Correspondance reçue 1895-1896*. De levensdata van Maingonnat blijven vooralsnog onbekend.

³¹⁶ Zie bijlage XXXVIII.

³¹⁷ Guéret, Arch. Dép., 30 J 111, FT, *Nouveaux dessins 1896-ca. 1970*; en IDEM, 30 J 115, *Fonds Tabard, Correspondance reçue 1895-1896*, brief van Maingonnat aan Tabard, gedateerd 3 juli 1896.

³¹⁸ Guéret, Arch. Dép., 30 J 111, FT, *Nouveaux dessins 1896-ca. 1970*.

³¹⁹ Guéret, Arch. Dép., 30 J 101, FT, *Inventaire général 1896-1907, Inventaire du 10 avril 1901*.

³²⁰ Guéret, Arch. Dép., 30 J 7, FT, *Grand livre 1902-1905*.

³²¹ COURRIER 1884 A, p. 428.

³²² COURRIER 1884 A, p. 428.

³²³ PERATHON 1908, p. 106.

³²⁴ PERATHON 1908, p. 106; en BABONNEIX 1935, p. 36.

³²⁵ BABONNEIX 1935, pp. 37, 107, 120.

negentiende eeuw bijna uitsluitend inspireren op de oude stijldiomen. Pas in de twintigste eeuw zette de vernieuwing zich in.³²⁶

De eerder gehanteerde driedeling in de patronen, namelijk bloemen en groenwerk, diervoorstellingen, en voorstellingen met mensen, kan dan ook voor de tweede helft van de negentiende eeuw behouden blijven. De patronen waren kopieën of interpretaties van oude voorbeelden of spiegelde zich hiernaar. Vaak dienden de reeksen oude patronen die nog bij de fabrikanten aanwezig waren als uitgangspunt. Tevens ontstond de praktijk om oude tapisserieën die voor restauratie in de ateliers werden binnengebracht te kopiëren. De nieuw ontstane interesse voor historische tapisserieën omstreeks het midden van de negentiende eeuw bezorgde de manufacturen extra restauratiewerk, en bezorgde hen onrechtstreeks een belangrijke bron voor hun kennis van oude patronen. De ontwerpstudio van Braquenié in de *rue de l'Université* bijvoorbeeld, was in hetzelfde gebouw gehuisvest als de ateliers waar de binnengebrachte oude tapijten en tapisserieën werden gerestaureerd.³²⁷ Ook de museale collecties, privé-collecties en tentoonstellingen dienden als inspiratiebron, evenals de oude en nieuw uitgegeven platenalbums. De tweede helft van de negentiende eeuw kende een reeks uitgaven van platenbundels die onder meer door de eigentijdse kunstenaars als bron konden worden gebruikt. Een voorbeeld is de *Recueil d'estampes relatives à l'ornementation des appartemens au 16^e, 17^e et 18^e siècles*, uitgegeven te Parijs in 1863. De bundel bevat onder meer prenten naar het oeuvre van Marot, Bérain, Meissonnier, Salembier, De Cuvillies en Oppenord. Bijzonder interessant voor de tapisserienijverheid was de publicatie bij Baudry in 1881, van de bundel *Les tapisseries décoratives du Garde-Meuble*, samengesteld door Edouard Guichard en met teksten van Alfred Darcel. De manufactuur Tabard bijvoorbeeld bezat zulke platenbundels. Bij een inventaris in 1902 werden in de rubriek met de patronen ook de *Documents livres Boucher, Watteau, Garde Meuble, etc.* opgenomen.³²⁸

De meubeltapisserieën uit de tweede helft van de negentiende eeuw kenmerken zich door een verregaande eenvormigheid. Een meubelbekleding in *Louis XVI* stijl van omstreeks 1865 verschilt in weinig of niets met een gelijkaardige bekleding uit 1895. De *alentours* die vroeger enigszins houvast bood voor de datering, wordt dit in deze periode steeds minder. De letterlijke kopieën, en het aanbod van tapisserieën in bijna alle historische stijldiomen, bemoeilijken de datering. Meer dan het patroon moeten technische kenmerken van het weefsel als leidraad dienen bij een toeschrijving en datering. Maar ook dan nog blijft een concrete datering vaak riskant. In de late negentiende eeuw wonnen tapisserieën met een kleinere kettingdichtheid en grovere textuur aan belang. Typisch waren de groenwerk en papavertapisserieën die bewust de textuur van historische tapisserieën nabootsten. Met de slijtagesporen na enige jaren van gebruik, maakt dit een datering nog moeilijker.³²⁹ De manufactuur Tabard bijvoorbeeld beschikte bij het einde van de negentiende eeuw over patronen met bloemvazen voor *facture simple*.³³⁰ De strakke textuur die opgang maakte tijdens het Tweede Keizerrijk bleef evenwel behouden, en kan ook worden aangetroffen bij meubeltapisserieën die stilistisch nauw bij de originele historische patronen aansloten. Regelmatig duiken negentiende-eeuwse patronen uit de Marche op de kunstmarkt op. Ze worden geveild of worden te koop aangeboden door gespecialiseerde handelaars. De manufactuur Robert Four uit Aubusson, met huidig verkooppunt in de *rue de Saint-Pères*, nummer 8 in Parijs, verkoopt onder meer oude patronen. Bij Christie's in Londen werden op 26 maart 1996 bijvoorbeeld, dertig tapisseriepatronen geveild. Bij Drouot werden op 25 april 1992 enkele tientallen patronen te koop aangeboden uit de collectie van de manufactuur Hecquet te Aubusson. Deze oude patronen geven niet alleen een beeld van de productie, maar ze kunnen ook nuttig zijn bij het dateren en toeschrijven van bewaarde tapisserieën. Het spreekt voor zich dat de modellen en patronen in het archief Braquenié en de patronen van de manufactuur Tabard, bewaard in het *Musée départemental de la Tapisserie* in Aubusson, van

³²⁶ Voor de vernieuwende tapisserieproductie in Aubusson bij het begin van de twintigste eeuw, zie onder meer VERNE & CHAVANCE 1925, FIGARO 1925, en DESHAIRS 1925-1930.

³²⁷ SIRAT 1998, p. 105.

³²⁸ Guéret, Arch. Dép., 30 J 101, FT, *Inventaire général 1896-1907, Inventaire du 10 avril 1901*.

³²⁹ Francis Watson, voormalig conservator van de *Wallace Collection*, wees in een artikel uit 1961 reeds op de moeilijkheden om negentiende-eeuwse meubeltapisserieën met sporen van slijtage te onderscheiden van achttiende-eeuwse bekledingen. WATSON 1961, p. 168.

³³⁰ Guéret, Arch. Dép., 30 J 111, FT, *Nouveaux dessins 1896-ca.1970*. Zie bijlage XXXVIII, nr. 203.

onschatbare waarde zijn voor het kunsthistorisch onderzoek. Enkele maquettes van meubeltapisserieën en ameublementen werden opgenomen in het boek over de firma Braquenié, verschenen in 1998, enkele andere maquettes werden verkocht op een veiling bij Sotheby's Parijs op 27 oktober 2005.³³¹ De tientallen patronen van de firma's Braquenié en Tabard dienen nog te worden gecatalogiseerd en ontsloten te worden voor onderzoek.³³² Het aantal meubeltapisserieën uit de tweede helft van de negentiende eeuw en de vroege twintigste eeuw dat in de kunsthandel circuleert is enorm, evenals het aantal bewaarde tapisserieën in privé-collecties. Hier is het enkel mogelijk om een greep te doen in het uitgebreide aanbod en even stil te staan bij enkele representatieve stukken. Grote musea hebben doorgaans minder meubeltapisserieën uit deze periode. De museale interesse in deze laatnegentiende-eeuwse kopieën en pastiches was klein of zelfs onbestaand.

Patronen met bloemen, band-, lof- en groenwerk

Meubeltapisserieën met bloemencomposities waren veruit in de meerderheid in de productie van de manufacturen in de Marche tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw. Bijna alle historische bloempatronen werden hernomen: patronen met papavers, met bloemvazen, met bloemkorven, met boeketten tegen een imitatiedamasten achtergrond, boeketten met lofwerk, al dan niet in combinatie met draperieën, boeketten in médaillons. Tapisserieën met *millefleurs* zouden pas in de late negentiende eeuw opnieuw vaker worden geweven. De bloempatronen werden geleverd in uiteenlopende kwaliteiten, gaande van tapisserieën met grote kettingdichtheid en gladde textuur tot tapisserieën met kleine kettingdichtheid en grovere textuur. Oude patronen werden letterlijk gekopieerd, of met lichte aanpassingen. En er ontstonden nieuwe patronen, gebaseerd op historische voorbeelden. Niet zelden werden motieven uit verschillende stijldiogenen met elkaar gecombineerd.

Voornamelijk boeketten tegen een lichte fond en een contrasterende *contre-fond*, omkaderd door een sierlijst van gestileerde acanthus waren bijzonder populair. In 1862 weefde de firma *Braquenié frères*, een omvangrijke bestelling voor de hertog van Padua, bestemd voor het *grand salon* in het kasteel van Courson, in het departement van de Essonne. Het ameublement is bewaard gebleven, en bestaat behalve venstergarnituren, uit armstoelen, stoelen, een zitbank en een tafelkleed (afb. 310). Elke venstergarnituur is samengesteld uit een rabat en twee verticale stroken, de *pentes*. In het midden van de rabat bevindt zich een médaillon met hierin de initialen van de hertog en met bovenop een hertogskroon. Het médaillon wordt geflankeerd door bloeiende twijgen, en is omgeven door goudkleurig lofwerk en witte en zachtroze bloemenguirlandes. De achtergrond is rozerood. Een doorlopende strook met barok bandwerk tegen een crèmekleurige achtergrond en een rozerode *contre-fond* vormt het hoofdmotief op de *pentes*. Langsheen elke *pente* loopt langs de binnenzijde een bloemenslinger. Imitatiefransjes boorden de venstergarnituren af. Boeketten tegen een crèmekleurige achtergrond vullen de zittingen en ruggen van de zitmeubelen. Ze worden omkaderd door goudkleurig lofwerk, tegen een rozerode achtergrond. Het tafelkleed toont eveneens bloemen in pasteltinten omgeven door rank lofwerk tegen dezelfde fond en *contre-fond*. De combinatie van neoklassiek lofwerk en bloemenguirlandes met het barok bandwerk is een schoolvoorbeeld van het eclecticisme tijdens het *Second Empire*. De tapisserieën werden gemonteerd op karkassen in rococostijl. Ondanks de klassieke en barokke motieven is dit een ameublement in zogenaamde *style Louis XV*. De tapisserieën werden geweven naar nieuw ontworpen patronen.

Uit dezelfde periode dateert een zelfde omvangrijk ensemble dat hoogstwaarschijnlijk geweven werd bij Braquenié. Een deel van het ameublement is bewaard in een particuliere collectie, en telt nog acht venstergarnituren, twee zitbanken, tien armstoelen en acht stoelen. Het ensemble werd omstreeks 1860 geweven voor Charles Jérôme hertog Pozzo di Borgo, en was bestemd voor

³³¹ Zie hiervoor SIRAT 1998, en BRAQUENIE 2005.

³³² SAY 1996, p. 9.

het *grand salon* in het kasteel van Montretout bij Parijs.³³³ De zitbankrug is zowel aan voor- als achterzijde bekleed met tapisserie. De voorzijde heeft een groot boeket als centraal motief, de achterzijde toont centraal de initialen CPDB in bloemen onder een hertogkroon (afb.). Het monogram is ook terug te vinden op de buitenwangen van de zitbank, de voorzijde van de stoel- en armstoelruggen en op de venstergarnituren. De zittingen van stoelen en armstoelen zijn gevuld met gestrikte boeketten. De *fond* is crèmekleurig, de *contre-fond* rood.³³⁴ De tapisserieën werden gemonteerd op karkassen in rococostijl. In het voorjaar van 1856 liet hertog Pozzo di Borgo bij *Braquenié Alexandre & Compagnie* ook een ander ontwerp voor een zitbank maken, eveneens met monogrammen. In het midden van de rug van de zitbank bevonden zich de wapenschilden van de hertog en zijn echtgenote, Victorie des Balbes Berton de Crillon. Het centrale motief werd langs weerszijde geflankeerd door een boeket en een cartouche met hierin de verstrengelde initialen PC tegen een witte *fond*. Een bloemenguirlande omwonden met een blauw lint loopt langs de omtrek van de rug. De zitting is gevuld met een langgerekt boeket, afgeboord met een bloemenguirlande. Alle motieven werden weergegeven tegen een gele achtergrond (afb. 311). De waterverftekening wordt bewaard in het archief Braquenié.³³⁵

De kunstenaarontwerpers varieerden eindeloos met boeketten, lofwerk en bandwerk. De curven in het bandwerk en het lofwerk, en de aard van het boeket, maakten dat een ontwerp als barok, rococo of klassiek werd gecatalogiseerd. Bloemen in vazen omkaderd door strak bandwerk met schelpmotieven werden bijvoorbeeld beschouwd als *Louis XIV*. In een particuliere collectie worden twee waterverfontwerpen bewaard voor een volledige tapijtkamer met wandtapijten, venstergarnituren en meubelbekledingen met barokke motieven. De wandtapijten zijn kopieën van de Gobelins reeksen *Les Mois Grotesques par bandes* en de *Portières des Dieux*, beide naar Claude III Audran (cf. supra). De bijhorende meubelbekledingen tonen bloemvazen tegen een gele achtergrond, met een *alentours* van bandwerk en een rode *contre-fond* (afb. 312). Een grote bloemenvaas op een goudkleurige sokkel met griffioenkoppen tegen een crèmekleurige achtergrond vormt het hoofdmotief in de gordijnen. Goudkleurig bandwerk en groene en roze acanthus tegen een gele *fond* vullen de rest van het oppervlak. De compositie wordt omkaderd door een rode imitatie damast boord en goudkleurig imitatiepassement. De gordijnval is door bandwerk onderverdeeld in gelijke compartimenten, afwisselend gevuld met acanthus of bloemen. Op 5 december 1992 werden bij Christie's in Monaco een zitbank, vier armstoelen en vier stoelen geveild met tapisserieën geweven naar patronen die sterk verwant zijn met deze ontwerp-tekening. De bloemvazen in deze set werden weergegeven tegen een witte *fond*, omkaderd door bandwerk en acanthus met een kersenrode *contre-fond*. Dit ameublement dateert uit de periode 1860-1880, en werd naar alle waarschijnlijkheid eveneens geweven bij Braquenié. Bij Christie's in Londen werd op 6 juli 1994 een zitbank verkocht met in het midden van de rug en de zitting een vaas met bloemen, ditmaal afgeboord met golvend rank lofwerk, waardoor het patroon omschreven wordt als *style Louis XV*. De tapisserie bekleding dateert van omstreeks 1870. Een ameublement met boeketten in ranke vazen met onderaan twee kruisende lauriertwijgen, en omkaderd door strak lofwerk met bloemenguirlandes, duidelijk te identificeren als *style Louis XVI*, bevond zich bij het begin van de twintigste eeuw in een anonieme Belgische collectie. De tapisserieën, gemonteerd op laatnegentiende-eeuwse neoklassieke karkassen, dateren tevens uit de late negentiende eeuw (afb. 313).

Bloemen met bandwerk of lofwerk waren ook een geliefde combinatie voor venstergarnituren en deurvoorhangen. Een typisch voorbeeld van een barok gordijn, geweven omstreeks 1860-1880, werd op 11 januari 1996 bij Christie's in New York te koop aangeboden. Centraal in het gordijn bevindt zich een vaas gevuld met bloemen, gedragen door een sokkel van bandwerk met maskers, acanthus en een palmet. Bandwerk met onder- en bovenaan acanthus boordt de compositie af. Onderaan staat een schaal gevuld met bloemen op een sokkel. Fijne bloeiende twijgen slingeren rond het bandwerk. De *fond* van het gordijn is crèmekleurig, de *contre-fond* rood (afb. 314). Op dezelfde veiling was er een *cantonnière* waarin laatbarokke en rococo motieven met

³³³ Dit kasteel dat nog aan de markiezin de Pompadour had toebehoord, werd door de hertog gekocht in 1841. Het werd zwaar beschadigd tijdens de Frans-Pruisische oorlog in 1870-1871. In 1896 werd het afgebroken, en door de toenmalige hertog opnieuw opgebouwd in Dangu, in het departement van de Eure. ALCOUFFE 1979, p. 128.

³³⁴ ALCOUFFE 1979, p. 128.

³³⁵ SIRAT 1998, p. 179; en ALCOUFFE 1979, p. 128.

elkaar werden gecombineerd. Vazen en boeketten op sokkels van rocailles werden afgeboord door een sierlijst met acanthusbladeren en acanthusknoppen. Hier en daar bij de bloemvazen vliegen vogels. Ook deze venstergarnituur dateert uit 1860-1880.

Een voorbeeld uit dezelfde periode van een *cantonnière* in barokstijl met licht Moorse invloed behoorde tot de voormalige collectie Tritton in *Godmersham Park*, Kent. Blikvanger bovenaan is een boeket omgeven door krullen in lobverband, mozaïekvelden, acanthusbladeren en bandwerk. De zijkanten van de *cantonnière* zijn gevuld met festoenen aan strikken, fijne geometrische sierlijsten en acanthusbladeren. De achtergrond is crèmekleurig, de *contre-fond* rood.³³⁶ Een voorbeeld van een elegante *cantonnière* in rococostijl werd op 20 september 1999 bij Sotheby's geveild. Ze toont bloemenguirlandes tegen een crèmekleurige achtergrond, in een fijne *alentours* van aaneengeschakelde S-vormige acanthus en tegen een *contre-fond* in *eau-de-nil*.

Meubeltapisserieën met boeketten, bloemkorven of bloemvazen, in een boord van bladeren en bloemen genoten tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw eveneens grote populariteit. In de bedrijfspapieren van de manufactuur Tabard duiken zulke patronen herhaaldelijk op. Bij het einde van de negentiende eeuw beschikte het atelier over patronen met *alentours* van onder meer viooltjes, sering, laurier of eikenbladeren.³³⁷ Vaak leunden zulke patronen dicht aan bij originele achttiende-eeuwse patronen. Dit blijkt bijvoorbeeld uit een patroon dat in maart 1996 bij Christie's werd geveild. Het hoofdmotief is een boeket, opgehangen met een kwast aan een bloemenguirlande. Bovenaan zit een gestreepte strik. De achtergrond is crèmekleurig, de *contre-fond* zalmroze (afb. 315). Soms betrof het letterlijke kopieën, zoals het patroon met sering in de collectie van Tabard, gebaseerd op een achttiende-eeuws Beauvais patroon (cf. supra).

De grovere textuur en naïeve compositie van sommige tapisserie bekledingen is aantrekkelijk, maar zaait vaak twijfel omtrent het tijdstip van productie. Zelfs in het eerste kwart van de twintigste eeuw, enkele decennia na de vervaardiging van de tapisserieën, werden ze vaak foutief gedateerd. Omtrent de datering van tapisserieën met een gladde textuur en sterk afgelijnde motieven bestaat er vaak veel minder onzekerheid. Een voorbeeld van een tapisseriebekleding die qua textuur en compositie echter nauwer aansluit bij de achttiende-eeuwse tapisserieën, bevindt zich in de *Wallace Collection* te Londen. De rug van de armstoel toont een bloemkorf opgehangen aan een touw, omkaderd door laurier en bloemenguirlandes. De zitting toont een boeket met rozen, sering en irissen.³³⁸ De tapisserie heeft nog niet de strakke textuur, typisch voor vele tapisserieën geweven in de tweede helft van de negentiende eeuw. Bovendien heeft de armstoel nog zijn originele opmaak, en kunnen het karkas en bijgevolg ook de tapisseriebekleding gedateerd worden tussen 1840 en 1853.³³⁹ Uit dezelfde periode dateren de tapisseriebekledingen van een ameublement in de *Frick Collection* te New York. De set telt een zitbank en vier armstoelen. De tapisserieën werden met enige voorzichtigheid toegeschreven aan de manufactuur van Beauvais, maar meer waarschijnlijk werden ze omstreeks 1850 geweven in de Marche. De boeketten op de ruggen en zittingen tegen een lichtblauwe grond worden omgeven door grote goudkleurige acanthusbladeren omwonden met bloemenguirlandes. Op de zittingen worden de boeketten samengehouden door een parelsnoer. De *contre-fond* is blauw (afb. 316).³⁴⁰ Van iets latere datum zijn de tapisserie bekledingen van een zitameublement uit de voormalige collectie Demont, geveild bij galerie Georges Petit 25 mei 1921.³⁴¹ Het ensemble telt één zitbank en vier armstoelen. Op de ruggen vormt een bloemkorf, met twee kwasten opgehangen aan een *alentours* van bloemen, het hoofdmotief. Een boeket, met onderaan kwasten, eveneens omgeven door een *alentours* van bloemen, vult de zittingen. De boeketten met rozen, sering, pioenen en kamperfoelie, werden weergegeven tegen een lichte fond (afb. 317). Patroon en weefsel zijn van goede kwaliteit. Stilistisch sloten zulke patronen nauw aan bij de

³³⁶ De *cantonnière* maakte deel uit van een set van vier die op 10 december 1992 bij Christie's in Londen werd geveild.

³³⁷ Guéret, *Arch. Dép.*, 30 J 101, FT, *Inventaire général 1896-1907, Inventaire du 10 avril 1901*; en IDEM, 30 J 111, FT, *Nouveaux dessins 1896-ca.1970*. Zie ook bijlage XXXVIII, nrs. 215, 218, 219, 220, 224, 281, 287.

³³⁸ Inventarisnummer F243. Zie HUGHES 1996, cat.nr. 39, p. 212.

³³⁹ HUGHES 1996, cat.nr. 39, p. 214.

³⁴⁰ Inventarisnummers 14.5.54 tot 58. FOCARINO 1992, p. 232-240. Het motief van het parelsnoer werd ook aangetroffen bij een Aubusson ameublement dat op 26 mei 1913 bij Georges Petit in Parijs werd verkocht. Gelijkaardige tapisserieën die met zekerheid aan Beauvais kunnen toegeschreven worden, blijven vooralsnog onbekend.

³⁴¹ Het ameublement werd geveild bij Georges Petit op 23-25 mei 1921.

achttiende-eeuwse voorbeelden. Dit geldt ook voor een ameublement dat in oktober 1990 bij Drouot in Parijs te koop werd aangeboden. Gestrikte boeketten werden er weergegeven in een brede *alentours* van laurierbladeren. De tapisserieën kunnen gedateerd worden in het laatste kwart van de negentiende eeuw.

Er bestonden talloze variaties op de laatachttiende-eeuwse lofwerkpatronen. Voor sommige werd inspiratie geput uit Beauvais patronen. Andere gingen terug op laatachttiende-eeuwse en vroege negentiende-eeuwse patronen uit de Marche, of waren eigentijdse interpretaties. In 1957 bevonden zich bij de Londense antiquair John, twee armstoelen en een zitbank bekleed met tapisserieën, die waren geïnspireerd op het Beauvais ameublement voor de ontvangstsalon van de hertog van Nemours (cf. supra). De gelijkenis is treffend, maar er zijn verschillen in de details. De compositie van de Londense set is bijvoorbeeld meer opengetrokken, de bloemkorf heeft meer ruimte (afb. 318). Het lofwerk bij de Beauvais bekleding vormt een rechthoekig kader, bij de Londense bekledingen is deze bovenaan boogvormig. Hierdoor lopen de guirlandes in beide sets ook anders. Hoezeer ze ook verwant zijn, voor beide sets werden andere patronen gebruikt. Deze tapisserieën werden geweven in het laatste kwart van de negentiende eeuw, bij een grote fabrikant uit de Marche die zich zulke kostbare patronen kon veroorloven. Documenten in het Tabard archief wijzen er meermaals op dat de manufacturen in de Marche patronen kopieerden van Beauvais en de Gobelins. Kort na 1900 bevonden zich bijvoorbeeld bij Tabard patronen voor een zitbank en zes armstoelen die gekopieerd waren van een Beauvais ameublement in Fontainebleau.³⁴² De Fontainebleau patronen waren uitgevoerd in olieverf en werden ter plaatse geschilderd.³⁴³ Uit de late negentiende eeuw dateerden verder nog enkele patronen, gebaseerd op een ameublement in het Elysée, geschilderd door Michel Maingonnat.³⁴⁴ Wellicht werden ook de tapisseriebekledingen op vier armstoelen en een *causeuse*, uit de voormalige collectie van het kasteel van Montmartin, geveild in 1993, niet in Beauvais maar in de Marche geweven. De bloemkorven en lofwerk zijn zo goed als identiek met de oorspronkelijke achttiende-eeuwse Beauvais lofwerkpatronen die eerder aan Jean-Baptiste Huet werden toegeschreven (cf. supra), maar er zijn verschillen in de details. De bloemkorf op de *causeuse* bijvoorbeeld is met meer en met andere bloemen gevuld. De gebogen rug van de *causeuse* vroeg ook aanpassingen aan het patroon, meer bepaald in de sierlijst en de guirlandes bovenaan (afb. 319).³⁴⁵ De ameublementen bij de Londense antiquair en het kasteel Montmartin werden geweven in de late negentiende eeuw. Van omstreeks 1870-1890 zijn ook de tapisseriebekledingen van een zitbank en zes armstoelen uit de voormalige collectie Boulland.³⁴⁶ Laatachttiende-eeuwse patronen dienden hier als voorbeeld, maar het lofwerk en de boeketten zijn qua uitvoering onmiskenbaar negentiende-eeuws (afb. 320).³⁴⁷

Voor de meubeltapisserieën met lofwerk uit de voormalige collectie Heldring werden dan weer eigentijdse lofwerkpatronen gebruikt. De zitbank en vier armstoelen werden op 15 mei 1934 geveild bij *Frederik Muller & Cie* te Amsterdam. Ranke vazen met bloemen, vertrekkend uit acanthusknoppen worden geflankeerd door inwaarts krullend lofwerk, waaraan een kleine bloemenguirlande is opgehangen (afb. 321). Deze compositie is schatplichtig aan lofwerkpatronen van de Beauvais manufactuur. Rond het boeket en lofwerk loopt een gedraaid lint als sierlijst, de *plate-bandes* hebben lauriertwijgen, de *fond* is crèmekleurig en de *contre-fond* lichtgroen. Deze tapisserieën van omstreeks 1870-1880 werden geweven in één van de grote manufacturen in de Marche.

Boeketten in ranke vazen, samen met lofwerk werden ook gebruikt in venstergarnituren. Vier paar gordijnen met boeketten en veelkleurig lofwerk op een crèmekleurige *fond*, en roze *contre-fond* van omstreeks 1860-1880 werden bij Drouot te koop aangeboden op 4 juni 1993. Van iets

³⁴² Guéret, Arch. Dép., 30 J 111, FT, *Nouveaux dessins 1896-ca. 1970*.

³⁴³ Guéret, Arch. Dép., 30 J 101, FT, *Inventaire général 1896-1907, Inventaire du 10 avril 1901*.

³⁴⁴ Guéret, Arch. Dép., 30 J 111, FT, *Nouveaux dessins 1896-ca. 1970*. Zie ook bijlage XXXVIII, nrs. 221, 226.

³⁴⁵ Deze set werd verkocht met andere stukken uit de boedel van het kasteel op 2-3 oktober 1993.

³⁴⁶ Dit ameublement met lofwerk werd op 30-31 maart 1925 in Parijs geveild bij Georges Petit.

³⁴⁷ Op de armstoelruggen en -zittingen wordt een klein boeket, waarvan de stengels onderaan verdwijnen in een acanthusknop, omringd door rank krullend lofwerk. Een vaas op een acanthusknop, gevuld met een weelderig boeket van rozen en kamperfoelie, wordt op de zitbankrug aan beide kanten geflankeerd door rank krullend lofwerk met daarin een hoorn gevuld met bloemen. Het centrale boeket op de zitting wordt omgeven door lofwerk en bloemenguirlandes. Lofwerk, boeketten en guirlandes werden geplaatst tegen een crèmekleurige *fond* en grijze *contre-fond*.

lagere kwaliteit en recentere datum was een paar gordijnen met boeketten en lofwerk dat op 24 juni 1990 nog in dit veilinghuis werd verkocht.

Het lofwerk werd vaak gecombineerd met andere motieven dan bloemvazen. Op een zitbank die op 18 november 1992 bij Christie's in Londen te koop werd aangeboden werd het lofwerk samen gebruikt met een klassieke parfumbrander onder een bloemenkroon (afb. 322). Een boeket op een klassieke schaal vormt het centrale motief op de zitting. Zulke klassieke sierobjecten waaronder parfumbranders waren een veelvoorkomend motief in tapisserieën tijdens het *Second Empire*, onder meer in patronen van Eugène Adan.³⁴⁸ Het is echter riskant om uitsluitend op basis hiervan het patroon voor deze zitbank aan deze kunstenaarontwerper toe te schrijven. Mogelijk werd de bekleding geweven omstreeks 1860-1880. Parfumbranders bleven als motief echter ook in het laatste decennium van de negentiende eeuw populair. De firma Tabard uit Aubusson liet omstreeks 1896 nog patronen schilderen in *style Louis XVI* met parfumbranders en *alentours* van bloemen.³⁴⁹ Tussen de nieuwe patronen van de firma Tabard bevond zich ook een patroon met een trofee op de zitting. Trofeeën met muziekinstrumenten tegen een witte fond, in een omlijsting van rank lofwerk tegen een zachtroze *contre-fond*, vormen ook de motieven op de tapisseriebekleding van een zitbank, twee armstoelen en twee stoelen, geveild bij Christie's South Kensington op 21 juni 1995. Meer dan bij de vorige zitbank, werd hier teruggegrepen naar historische voorbeelden. Toch is het patroon onmiskenbaar negentiende-eeuws, in het bijzonder in de afboordende sierlijst. De tapisserieën werden geweven omstreeks 1870-1900. Van omstreeks 1870 dateert ook een ameublement dat op 29 september 1999 bij Sotheby's in Londen werd verkocht. Deze set telde een zitbank, twee armstoelen en vier stoelen. Slanke bloemkorven, met een touw opgehangen aan een draperie en omgeven door lofwerk en lauriertwijgen vormen het hoofdmotief (afb. 323). Het is een kostbaar ameublement, het weefsel en het patroon zijn van hoge kwaliteit. Grote aandacht ging naar de uitvoering van de bloemen en de draperieën. Het lijkt geen twijfel dat deze tapisserieën werden geweven bij een grote firma, zoals Braquenié, Chocqueel, Croc en Jorrand, of Duplan en Hamot.

Het draperiemotief, voor het eerst gebruikt door Jean-Baptiste Huet omstreeks 1780 (cf. supra), bleef in meubeltapisserieën populair doorheen de tweede helft van de negentiende eeuw. Sinds hun opkomst waren de draperiepatronen in de productie van de Marche nooit verdwenen. Ze werden voortdurend opnieuw gekopieerd en geweven. Dikwijls blijft een datering bij gebrek aan bijkomende gegevens noodgedwongen ruim. Tabard en Tricot weefden vrijwel onmiddellijk na de oprichting van de manufactuur in 1869 meubeltapisserieën met draperieën. Bij het opstellen van de bedrijfsinventaris in mei 1872 bevond zich één armstoelbekleding met draperieën in het magazijn.³⁵⁰ In 1896 werden door Tabard nieuwe patronen met boeketten en blauwe draperieën aangekocht. De patronen kregen de naam Chantilly.³⁵¹ Wellicht waren ze gebaseerd op een ameublement dat zich toen in het kasteel van Chantilly bevond, naar analogie van de patronen Fontainebleau en Elysée (cf. supra). In 1901 beschikte de manufactuur in haar magazijnen over enkele ameublementen met draperieën. In de voorraden waren er meubelbekledingen met draperieën en bloemen, en met draperieën en dieren.³⁵²

Met enige voorzichtigheid kunnen de tapisseriebekledingen, geweven naar typische Aubusson patronen met boeketten en draperieën, uit de voormalige collectie van prinses d'Altona Colonna, gedateerd worden omstreeks 1850-1870 (afb. 324).³⁵³ Een zitameublement, bekleed met tapisserieën uit dezelfde periode, met bloemvazen en goud- en rooskleurig lofwerk, tegen een witte fond en

³⁴⁸ Eugène Adan maakte onder meer de patronen voor wandtapijten met klassieke *trépieds* voor het echtpaar Willet uit Amsterdam. Zie hiervoor SMIT 1997, pp. 87-92.

³⁴⁹ Guéret, Arch. Dép., 30 J 111, FT, *Nouveaux dessins 1896-ca.1970*. Zie bijlage XXXVIII, nr. 224.

³⁵⁰ Guéret, Arch. Dép., 30 J 12, FT, *Journaux de caisse, Inventaire général. Tabard & Tricot fabricants à Aubusson. Arrêté le 31 Mai 1872*.

³⁵¹ Guéret, Arch. Dép., 30 J 111, FT, *Nouveaux dessins 1896-ca.1970*; en IDEM, 30 J 92, *Fonds Tabard, Livre de commande 1900-1902*. In het bestelboek uit 1900-1902 werden onder het nummer 207, een ameublement Chantilly genoteerd dat bestond uit één zitbank en vier bergères.

³⁵² Guéret, Arch. Dép., 30 J 101, FT, *Inventaire général 1896-1907, Inventaire du 10 avril 1901*.

³⁵³ Het ameublement, één zitbank, zes armstoelen en twee taboeretten, werden geveild in het Hôtel Drouot te Parijs op 23-25 november 1922.

lichtbruine *contre-fond*, en met blauwe draperieën werd op 10 juli 1992 geveild bij Drouot in Parijs. De set telde een zitbank en zes armstoelen, en behoorde bij het begin van de twintigste eeuw tot de collectie Mango.³⁵⁴

Draperieën in combinatie met bloemenguirlandes waren als motief bijzonder geliefd voor venstergarnituren. In het archief Braquenié wordt een ontwerp-tekening bewaard van een *cantonnière* met draperieën, bloemenguirlandes en palmtakken (afb. 325). Het Rijksmuseum in Amsterdam bezit drie *cantonnières* die sterk gelijken op deze ontwerp-tekening. Inspiratie werd geput bij de achttiende-eeuwse Beauvais wandtapijtreeks *Les Pastorales à draperies* (cf. supra).³⁵⁵

Beauvais en Gobelins tapisserieën oefenden een grote aantrekkingskracht uit op de cliëntèle, en de privé-industrie in de Marche speelde hier handig op in. Een voorbeeld van een vrije kopie van een patroon van Chabal-Dussurgey bevond zich in de voormalige collectie Eidinger. Twee zitbanken en zes armstoelen waren bekleed met tapisserieën geïnspireerd op de patronen met médaillons, bloemen, draperieën en kwasten die Chabal-Dussurgey omstreeks 1855 schilderde voor het ontvangstsalon in het paleis van Saint-Cloud (cf. supra). De fond van de tapisserieën was crèmekleurig, de *contre-fond* rood (afb. 326).³⁵⁶

Ook de Gobelins bloempatronen van Maurice Jacques (1712-1784) en Louis Tessier (1719-1782) met boeketten op een damasten achtergrond werden in de tweede helft van de negentiende eeuw in de Marche geweven. Op 13 december 1992 werd bij Drouot een zitameublement met zulke tapisserieën geveild. Een andere set bevond zich in de vroege twintigste eeuw in een anonieme Belgische collectie (afb. 327). In beide sets waren de boeketten niet identiek met de Gobelins patronen. De samenstelling van de boeketten verschilde. De set bij Drouot sloot nog het dichtst bij het oorspronkelijke patroon aan. De boeketten van het andere ameublement waren compacter, en met minder gevoel voor compositie samengesteld. Er was nauwelijks nog plaats voor de damasten achtergrond. Beide sets dateren uit het laatste kwart van de negentiende eeuw. Het damastmotief werd tevens gebruikt voor venstergarnituren. Bij Drouot werden op 18 december 1992 bijvoorbeeld drie *cantonnières* geveild met bloemenguirlandes tegen een rozerode damasten fond. Bovenaan hebben de *cantonnières* een goudkleurige imitatiekroonlijst met in het midden een cartouche, en een ramkop aan de zijkanen, waaraan de guirlandes zijn opgehangen. Imitatiefranjes boorden de venstergarnituur af (afb. 328). Er bestond blijkbaar een zekere vraag naar meubeltapisserieën met damastimitatie. De manufactuur Tabard en Tricot namen zulke patronen kort na de oprichting van de manufactuur in 1869 reeds in hun aanbod op. In 1870 werd er een paar gordijnen geweven met een damasten fond.³⁵⁷ Het kasteel van Maintenon in het departement van de Eure-et-Loire bezit een omvangrijk ameublement met een imitatie-damasten fond, geweven in de Marche omstreeks 1860. Het ameublement werd vervaardigd voor de *Grande Galerie* van het kasteel en is nog grotendeels in situ. In de zaal zijn er momenteel nog twaalf *cantonnières*, twaalf armstoelen, vier zitbanken en zes taboeretten. De zitmeubelen hebben rozentuilen op een rode damasten achtergrond (afb. 329). De *cantonnières* tonen draperieën, kwasten en guirlandes van rozen op een wijnrode achtergrond. Voor het damastpatroon werd inspiratie gezocht in laatbarokke damasten met gestileerde palmetten, de zogenaamde *damasco della palma*. De tapisserieën zijn gemonteerd op vergulde karkassen in barokstijl. Er werd een eigentijds patroon gebruikt, maar het is duidelijk dat de achttiende-eeuwse Gobelins tapisserieën met imitatie-damasten achtergronden als inspiratiebron dienden.

Misschien mede door de aandacht in de manufactuur van Beauvais voor geweven kopieën en meubeltapisserieën naar het oeuvre van Jean-Baptiste Monnoyer met bloemstillevens, ontstonden ook in de Marche patronen met rijkelijke vazen gevuld met fruit en bloemen. Twee armstoelen met op de rug een barokke vaas met vruchten en bloemen, staand op een stenen sokkel, met onderaan bijkomend fruit en bloemen, en omringd door ranken kamperfoelie, werden op 13 oktober 1993 geveild bij Drouot. Terecht werden ze in de veilingcatalogus gedateerd als negentiende-eeuws. Een

³⁵⁴ Het ameublement uit de collectie Mango werd op 26 juni 1924 geveild bij Christie's in Londen.

³⁵⁵ Inventarisnummers BK-17263-A/B/C. Zie HARTKAMP-JONXIS & SMIT 2004, cat.nr. 115, pp. 385-387. Een verwante *cantonnière* met draperieën, palmen en bloemenguirlandes werd geveild op 1 juni 1991 bij Sotheby's in New York. Twee paar venstergarnituren met uitsluitend bloemenguirlandes, draperieën en imitatiepassement werden bij Drouot verkocht op 5 december 1997.

³⁵⁶ Veiling bij Lepke, Berlijn, 29 november 1927.

³⁵⁷ Guéret, *Arch. Dép.*, 30 J 12, FT, *Journaux de caisse* 1870-1872.

gelijkaardige, prachtige set met overdadige vruchten- en bloemcomposities tegen een gele fond werd bij Drouot verkocht op 11 april 1995. De rijkelijke vruchtencoupe op de zitbankrug werd geflankeerd door fabelscènes, onder meer *De Haan en de Parel*. De sierkruiken, omgeven door fruit en bloemen herinneren aan enkele gewezen Beauvais stillevens uit de Restauratieperiode (afb. 330). Maar ook tijdens het Tweede Keizerrijk en de Derde Republiek werden nog regelmatig zulke stillevens op het getouw gelegd (cf. supra). Deze tapisserieën kunnen wellicht gedateerd worden omstreeks 1870-1900. Hetzelfde geldt voor een ameublement dat enkele weken later, op 14 juni 1995 opnieuw bij Drouot te koop werd aangeboden. Ook hier vullen sierkruiken op een stenen sokkel, en coupes, gevuld met bloemen en vruchten de ruggen en zittingen van de zes armstoelen en de zitbank. De coupe op de rug wordt geflankeerd door twee hoorns des overvloed. De tapisserieën van twee assorterende taboeretten zijn gevuld met vruchtengroepen, omgeven door bloemen. Hetzelfde ameublement bevond zich in 1956 in de collectie van de Parijse juwelier en antiquair Jean Parmentier.³⁵⁸

Er werden ook eenvoudiger patronen met bloemvazen gewezen, die meer aansloten bij de achttiende-eeuwse tapisserieën, evenals papaverpatronen die voornamelijk in de late negentiende eeuw opnieuw bijzonder geliefd werden. Eerder werd reeds gewezen op de aanwezigheid van eenvoudige bloempatronen in de collectie van de manufacture Tabard. Zij beschikten ook over papaverpatronen voor zitmeubelen en *cantonnières*.³⁵⁹ Het museum Smidt van Gelder in Antwerpen bezit een armstoel met zulk eenvoudig bloempatroon. De typering van de bloemen en de vruchten is naïef, de textuur van het weefsel is grof (afb. 331). Vergelijkbare tapisserieën bekleedden een zitameublement uit de voormalige collectie van de markiezin d'Andigné.³⁶⁰ Dit ameublement en de armstoel in het Antwerpse museum zijn een voorbeeld van de grovere tapisserieproductie uit de late negentiende eeuw. Zulke tapisserieën werden zowel bij grote als middelgrote en kleine wevers gemaakt. Ze staan in schril contrast met twee armstoelen die in 1999 uit de collectie van het kasteel van Bailleul, bij Drouot werden geveild (afb. 332). Zowel het weefsel als de compositie zijn hoogkwalitatief. De bloemen en vruchten werden met zin voor detail gewezen. Het is een eenvoudige maar verzorgde compositie waarbij de ontwerper zich inspireerde op achttiende-eeuwse patronen zonder er letterlijk naar terug te grijpen.³⁶¹ Deze tapisserieën werden vervaardigd omstreeks 1870-1890.³⁶²

Sommige tapisserieën met papavers leunden sterk aan bij de achttiende-eeuwse originelen. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de patronen voor een armstoelzitting en -rug die op 26 maart 1996 bij Christie's in South Kensington werden geveild (afb. 333). Een bergère met papavertapisserie, teruggaand op een vroeg achttiende-eeuws patroon, maar met een duidelijke negentiende-eeuws uiterlijk, bevond zich in 1980 bij de antiquair Lecoules in Parijs (afb. 334). De bekleding van deze bergère dateert uit de late negentiende eeuw.

Ook de papaverpatronen met doorkijkjes naar landschappen werden in de tweede helft van de negentiende eeuw opnieuw gewezen. Op 13 oktober 1980 werden bij Drouot te Parijs, acht armstoelen en een zitbank geveild met zulke laatnegentiende-eeuwse tapisseriebekledingen. Een ander voorbeeld is het ameublement, bestaande uit vier armstoelen en een zitbank, dat op 15 december 1990, eveneens bij Drouot, werd geveild. Een laatnegentiende-eeuws patroon met papavers en een landschapje werd op 24 juni 1990 nog bij Drouot te koop aangeboden. Kenmerkend bij vele van deze patronen zijn de oplichtende, sappige en ietwat naïef geschilderde grote bladeren onderaan in de *alentours* (afb. 335).

In de Marche werden in de tweede helft van de negentiende eeuw ook meubeltapisserieën gewezen met *verdures*. Vaak geven deze bekledingen zonder *alentours* en oversneden boompertijen de

³⁵⁸ Jean Parmentier adverteerde in 1956 met het ensemble in het nummer 554 van *Connoisseur*. Afgaand op de foto hoorde bij het ameublement ook nog twee kussens met dezelfde voorstelling als op de taboeretten.

³⁵⁹ Guéret, *Arch. Dép.*, 30 J III, FT, *Nouveaux dessins 1896-ca. 1970*. Zie bijlage XXXVIII, nr. 274.

³⁶⁰ De set, bestaande uit een zitbank en zes armstoelen werd in 1933 bij Jean Charpentier in Parijs verkocht.

³⁶¹ Een vergelijkbare bekleding, maar uitsluitend met papavers, was in 1976 in het bezit van de Parijse antiquair Lecoules.

³⁶² Uit dezelfde collectie werden nog twee armstoelen verkocht, eveneens met bloemvazen op de rug, en bloemkorven op de zitting. De vazen en korven staan op een sokkel, onder een pergola waar rond bloemen slingeren. Aan de sokkel hangt een barokke draperie. Weefsel en compositie zijn opnieuw hoogkwalitatief. De bekledingen werden in de Marche gewezen in het laatste kwart van de negentiende eeuw.

indruk dat ze werden geknipt uit wandtapijten, maar de patronen werden vaak doelbewust zo geconcipieerd. Dikwijls werden op het achterplan gebouwtjes geplaatst. Twee armstoelen met zulke laatnegentiende-eeuwse *verdure*-tapisserieën werden op 17 april 1888 bij Drouot in Parijs geveild.

Verdure-patronen werden ook voor venstergarnituren en *portières* gebruikt. In het archief Braquenié wordt bijvoorbeeld een waterverfontwerp van circa 1860 bewaard voor gordijnen, een gordijnval en assorterend zitmeubilair (afb. 336).³⁶³ De gordijnen tonen uitsluitend bomen en struikgewas. In het midden van de gordijnval werd een doorkijkje gecreëerd met een zicht op de ruïnes van de abdij van Jumièges. Deze ruïnes werden ook als motief op de rug van de zitmeubelen gebruikt. Een tweede ontwerp in het archief Braquenié, voor een *cantonnière*, toont bomen met vogels in de kruinen. Als voorbeeld zijn er vier *cantonnières* met weelderige boompertijen, met bovenaan een kleine figuurlijke voorstelling die op 25 mei 1997 bij Drouot te koop werden aangeboden.

Zulke patronen met landschappen behoorden tot de eerste die bij Tabard en Tricot werden geweven. Reeds in 1870 werden meubelbekledingen met landschappen vervaardigd.³⁶⁴ Bij de inventarisatie van de bedrijfsmiddelen in 1872 bevonden zich in de magazijnen twee stoelzittingen met landschappen ter waarde van 120 francs, lag er een derde zitting op het getouw bij wever Coulon, en had de firma Louvet te Parijs een vierde exemplaar in voorraad ter waarde van 80 francs.³⁶⁵ Bij het einde van de negentiende eeuw had deze manufactuur ameublementen met landschappen in fijne en grovere kwaliteit, en beschikte ze eveneens over ensembles met voorstellingen van ruïnes.³⁶⁶

Patronen met voorstellingen van dieren, fabels en menselijke figuren

Dikwijls werden patronen met voorstellingen van dieren en mensen samen gebruikt. Er wordt daarom geopteerd om ze hier samen te behandelen. In de tweede helft van de negentiende eeuw hadden wellicht alle manufacturen in de Marche ameublementen met fabels en diervoorstellingen in hun aanbod. Ook de manufactuur Tabard en Tricot begon vrijwel onmiddellijk zulke bekledingen te weven na de oprichting van het atelier in 1869. In juni 1872 zond deze manufactuur vanuit Aubusson een ameublement met landschappen en diervoorstellingen naar de firma Hotet in Parijs. Het ensemble bestond uit een zitbank, vier armstoelen en vier stoelen, en had een waarde van 1.370 francs.³⁶⁷ De manufactuur bleef zulke bekledingen weven doorheen de late negentiende eeuw. Zo kreeg in 1888 de manufactuur een vraag van een apotheker uit Bourges, voor twee bekledingen met fabels.³⁶⁸ En in juli 1895 bestelde de meubelfabrikant en stoffeerder Ely-Labastire uit Brest bij Tabard een ameublement met fabels van La Fontaine, waarbij uitdrukkelijk werd gevraagd dat bij elke bekleding zou worden vermeld welke fabel werd uitgebeeld.³⁶⁹ Tussen 1896 en 1900 bestelde de manufactuur nog twee reeksen fabelpatronen, waarvan één gebaseerd op het oeuvre van Jean-Baptiste Oudry. Ook de dier- en jachtaferelen van deze kunstenaar bleven geliefd. In dezelfde periode liet de manufactuur patronen schilderen naar Oudry voor een zitbank, twee armstoelen en zes vleugels voor een kamerscherm. De *alentours* van de zitbank en de armstoelen was in style *Louis XIV*.³⁷⁰

Indien een Aubusson ameublement uitsluitend fabels en dierscènes had, werden deze inderdaad vaak in een overladen barokke *alentours* geplaatst met een lichte fond en contrasterende *contre-fond*. Het centrale motief in de barokke *alentours* bestaat op de zitbanken en de armstoelen

³⁶³ SIRAT 1996, p. 202.

³⁶⁴ Guéret, Arch. Dép., 30 J 12, FT, *Journaux de caisse*. 1870.

³⁶⁵ Guéret, Arch. Dép., 30 J 12, FT, *Journaux de caisse*, *Inventaire général*. Tabard & Tricot fabricants à Aubusson. Arrêté le 31 Mai 1872.

³⁶⁶ Guéret, Arch. Dép., 30 J 12, FT, *Journaux de caisse*, *Début d'inventaire pour 1897*.

³⁶⁷ Guéret, Arch. Dép., 30 J 12, FT, *Journaux de caisse*. 1872.

³⁶⁸ Guéret, Arch. Dép., 30 J 214, FT, *Correspondance 1883-1894*, brief van apotheker Mornet aan weduwe Tabard, gedateerd 13 december 1888.

³⁶⁹ Guéret, Arch. Dép., 30 J 215, FT, *Correspondance 1895-1896*, brief van Ely-Labastire aan weduwe Tabard, gedateerd 27 juli 1895.

³⁷⁰ Guéret, Arch. Dép., 30 J 111, FT, *Nouveaux dessins 1896-ca.1970*. Zie bijlage XXXVIII, nrs. 204, 209, 245, 246, 297.

dikwijls uit een cartouche met een gekartelde rand, die langs weerszijde geflankeerd wordt door een gedraaide hoorn des overvloed, gevuld met een boeket van papaver, rozen en kamperfoelie. Een sierlijst van bandwerk, schelpmotieven en acanthus boordt de compositie af. Een ameublement met zulke *alentours*, bestaande uit een zitbank en zes armstoelen, werd op 17 november 1995 te Parijs bij Drouot geveild. Meubeltapisserieën met verwante boorden werden onder meer geweven in de Belgische manufactuur van de gebroeders Braquenié te Ingelmunster (cf. infra). De fabelvoorstellingen in dit ameublement gaan niet rechtstreeks terug op de eerder besproken fabelprenten van Marcus Gheeraerts, François Chauveau of Jean-Baptiste Oudry. De voorstelling op de zitbankrug bijvoorbeeld toont een leeuw bij een geveld hert, omringd door een luipaard, een hond en een vos of een wolf. Dit lijkt geen fabel van La Fontaine te zijn, althans niet met de geijkte dieren. Maar met enige verwisselingen van de personages betreft het hier misschien een voorstelling van de eerste fabel uit het zevende boek, *De Dieren die lijden aan de pest*.³⁷¹ De concrete bron en de ontwerper van deze fabelpatronen blijven vooralsnog onbekend. Een zitbank met een tapisserie bekleding met een identieke *alentours* en centrale fabelvoorstelling op de rug, behoorde tot de voormalige collectie Henle (afb. 337).³⁷² De *alentours* van de armstoelen is verschillend, maar de motieven waarmee werd gevarieerd zijn steeds dezelfde: een cartouche in bandwerk, acanthus en bloemenguirlandes. Twaalf armstoelen met fabels in een verwante *alentours* van bandwerk, acanthus en bloemenguirlandes, werden op 7 juli 1927 bij Christie's in Londen geveild. De gekartelde cartouche, in combinatie met bloemtweigen en volumineuze acanthus werd aangetroffen op een ameublement dat op 1 december 1910 bij Drouot werd verkocht (afb. 338). De kwaliteit van de fabelvoorstellingen in al deze ameublementen is middelmatig. De typering van de dieren is elementair, en heeft niets gemeen met de hoogkwalitatieve fabelprenten van Gheeraerts of Oudry. Deze fabelpatronen, hoogstwaarschijnlijk ontstaan omstreeks het midden van de negentiende eeuw, bleven lange tijd in gebruik, en werden gecombineerd met variaties op de barokke *alentours*. Zonder bijkomende gegevens blijft een datering noodgedwongen vaag.

Er werden in de tweede helft van de negentiende eeuw ook nog meubeltapisserieën geweven met vogelvoorstellingen. Patronen met vogels en lofwerk bevonden zich bijvoorbeeld bij het einde van de negentiende eeuw in de collectie van de manufactuur Tabard.³⁷³ Bij Sotheby's in Londen werden op 29 september 1999 een zitbank, drie armstoelen en drie stoelen geveild met natuurgetrouwe voorstellingen van vogels, omgeven door een sierlijst van bandwerk met acanthus. Het ameublement werd geweven naar eigentijdse patronen en dateerde uit de late negentiende eeuw (afb. 339). Eveneens uit de late negentiende eeuw waren twee armstoelen met vogels tegen een witte achtergrond, omgeven door acanthus, die op 27 mei 1993 bij Christie's in Londen werden verkocht. Deze vogelvoorstellingen sloten nauw aan bij laattachtende-eeuwse vogelpatronen uit de Marche (cf. supra).

In de collectie patronen van de manufactuur Hecquet uit Aubusson, die op 15 april 1992 bij Drouot in Parijs werd geveild, bevond zich ook een patroon voor een ovale rug of een zitting van een zitbank met vogels. Een haan en een hen op een oever en twee zwanen op een vijver vormen het centrale motief. Een fijne sierlijst van acanthusbladeren met bovenaan een bloemenguirlande boordt de centrale scène af. In dezelfde collectie bevond zich ook een zitting voor een stoel of armstoel met een voorstelling gebaseerd op *Vos die een haan vangt*, een doek van Jacques Charles Oudry uit het Musée de la Chasse in Parijs, dat teruggaat op een tekening van zijn vader, Jean-Baptiste Oudry (afb. 340)(cf. supra). De diervoorstelling wordt weergegeven in een boord van bloemen. Heel waarschijnlijk werd dit dierpatroon dat bestemd was voor een zitting, gecombineerd met een patroon voor een rug met een voorstelling met figuren. Een ameublement met een verwante *alentours* met bloemen aan de Hecquet patronen, daterend uit het laatste kwart van de negentiende eeuw, werd op 3 december 1935 geveild bij galerie Charpentier in Parijs (afb. 341). De twee rozen in het midden van de boord onderaan zijn bijvoorbeeld identiek, evenals de uitwerking van de anemonen. De boord versmalt eveneens naar boven toe. De set telde twee armstoelen en een

³⁷¹ In deze fabel wordt de ezel die een onschuldig vergrijp heeft gepleegd, door de andere dieren verscheurd om verlossing van de pest af te smeken. Mogelijk werd in deze voorstelling de ezel door het hert vervangen.

³⁷² De zitbank werd samen met vier armstoelen bij Sotheby's te koop aangeboden op 3 december 1997.

³⁷³ Guéret, Arch. Dép., 30 J 101, FT, *Inventaire général 1896-1907, Inventaire du 10 avril 1901*.

zitbank. De rug en zitting van de armstoelen hebben fabelvoorstellingen. De rug van de zitbank toont een figuurlijke voorstelling, de zitting een dierscène. De fabelpatronen gaan terug op de gravures van Jean-Baptiste Oudry voor de uitgave van de fabels van La Fontaine uit 1755-ca.1759 (cf. supra), maar het zijn geen letterlijke kopieën.³⁷⁴ De scène op de rug van de zitbank is met kinderen.³⁷⁵ De kinderen zijn geïnspireerd op het oeuvre van François Boucher en Jean-Baptiste Huet.

De verscheidenheid in patronen met voorstellingen met figuren was enorm. Behalve kopieën van achttiende-eeuwse modellen ontstonden nieuwe patronen. Voor een deel van de nieuwe patronen was de achttiende-eeuwse Franse schilderkunst de bron bij uitstek, zowel voor de inhoud als voor de vorm, maar er werden ook nieuwe patronen gecreëerd die inhoudelijk bij de achttiende-eeuwse leefwereld aanleunden, maar waarbij de vormgeving van de personages uitgesproken eigentijds was. De firma Braquenié bijvoorbeeld weefde wandtapijten en meubeltapisserieën met pastorale taferelen gebaseerd op het oeuvre van Nicolas Lancret. In een private collectie zijn er waterverftekeningen van deze manufactuur bewaard, van omstreeks 1860-1870, met ontwerpen voor een zitbank, armstoelen en stoelen met personages naar Lancret (afb. 342). Op de ruggen van de armstoelen en de stoelen wordt telkens een gezeten paar afgebeeld in een landelijke omgeving. De zitbank toont centraal vier dames die bij elkaar zitten in een parklandschap. Links en rechts van hen zit een paartje. De taferelen worden afgeboord met goudkleurig rank lofwerk, de fond is watergroen.³⁷⁶

De manufactuur Tabard beschikte over verschillende patronen met figuren naar Antoine Watteau en François Boucher, onder meer van de hand van patroonschilder Kuhner.³⁷⁷ Tussen 1896 en 1900 liet de manufactuur bijkomend nog enkele patronen schilderen voor een zitbank, een *causeuse*, een bergère en een armstoel met voorstellingen naar Watteau.³⁷⁸ Bij de tapisserievoorraden van deze manufactuur bevond zich in 1901 bijvoorbeeld een haardscherm met als onderwerp *Les Enfants à la cage*, geïnspireerd op de serie met plattelandskinderen van Boucher, en in de lijst met patronen werden onder meer een zitbank en een armstoel genoteerd met figuren naar Boucher in een *alentours* van laurier, evenals vier vleugels voor een kamerscherm naar Boucher.³⁷⁹

Het moeilijkst te dateren zijn de tapisserieën met plattelandskinderen en een *alentours* met draperieën. Deze patronen werden doorheen de hele negentiende eeuw telkens opnieuw gekopieerd en herweven. Dit gebeurde niet uitsluitend in de middelgrote en kleine ateliers, ook de grote fabrikanten lieten meubeltapisserieën weven naar oude patronen. Vaak is de laatachttiende-eeuwse productie nauwelijks of niet van de negentiende-eeuwse te onderscheiden. Bij Sotheby's in Zürich werd op 24 november 1993 een ameublement te koop aangeboden met plattelandskinderen en draperieën, waarbij in de veilingcatalogus bij uitzondering zowel de tapisserieën als de karkassen als negentiende-eeuws stonden vermeld (afb. 343). Heel vaak worden de meubelkarkassen wel gedateerd in de negentiende eeuw, maar worden de tapisserieën vaak ten onrechte beschouwd als zijnde achttiende-eeuws. Niet zelden dateren beide echter uit dezelfde periode. Het kleurgebruik, de aard, de samenstelling en de structuur van de vezels kunnen indicaties geven voor een datering, maar het blijft een moeilijke oefening. De centrale voorstelling op de zitbank van het Zürich ameublement toont *De Kersenplukker*, naar het bekende motief van Jean-Baptiste Huet dat voor het eerst aanwijsbaar is in Beauvais in 1787 (cf. supra). Hetzelfde motief is gebruikt voor een zitbank die te koop werd aangeboden bij Sotheby's in Monaco op 15 juni 1996. De scène is weergegeven in een médaillon omgeven door bloemenguirlandes en met twee kruisende lelietakken onderaan, waarbij de bloemen bijzonder natuurgetrouw werden geweven. Maar het meest geliefd was Huets *L'Escarpolette*, de kinderen die een boomstam gebruiken als wip. De manufactuur Tabard liet bij het einde van de

³⁷⁴ De ene armstoel toont op de rug La Fontaines fabel *De Hond die zijn prooi laat vallen voor zijn schaduw* (boek VI, nr. 17). De andere armstoel heeft op de rug de fabel *De Raaf en de Vos* (boek I, nr. 2).

³⁷⁵ Uiterst links zit een jongen bij een hond die net een kruik doet breken. Een meisje en een jongen rechts van hem schrikken op. Wat verder zitten twee jongens bij een boom.

³⁷⁶ Tapisserieën met pastorales naar Nicolas Lancret werden onder meer ook in Mechelen, in België, geweven. Dit blijkt uit een bewaarde platenalbum (cf. infra).

³⁷⁷ Guéret, Arch. Dép., 30 J 214, FT, *Correspondance 1883-1894*, brief van Langlois aan de weduwe Tabard, gedateerd 27 juni 1890. Levensdata van deze kunstschilder blijven vooralsnog onbekend.

³⁷⁸ Guéret, Arch. Dép., 30 J 111, FT, *Nouveaux dessins 1896-ca.1970*. Zie bijlage XXXVIII, nrs. 205, 251.

³⁷⁹ Guéret, Arch. Dép., 30 J 101, FT, *Inventaire général 1896-1907, Inventaire du 10 avril 1901*.

negentiende eeuw nog een patroon voor een haardscherf schilderen met dit bekende motief, en beschikte daarnaast ook nog over andere patronen met *jeux d'enfants*.³⁸⁰ Het patroon met de wip was ook aanwezig in de collectie van de manufactureur Hecquet. Er zijn wel enkele verschillen tussen het Hecquet patroon en Huets origineel. In het Hecquet patroon waren de kinderen opgegroeid tot adolescenten. Deze leeftijdaanpassing kon ook enigszins worden waargenomen op een zitbank die op 18 november 1992 bij Christie's in Londen werd geveild. De jongen die onder op de wip zit heeft niet langer de typische kinderlijke trekken met bolle wangen, maar is een opgroeiende jongeman. De uitwerking van de draperieën bij deze zitbank is nieuw. De bloemenguirlandes hangen niet langer parallel met de gordijnen, maar lopen er schrijlings over. Onderaan werd de traditionele sierlijst in gestileerde acanthus vervangen door bloemenguirlandes, opgehangen aan gekrulde acanthusbladeren. Deze zitbankbekleding dateert wellicht uit de periode 1880-1900. Een negentiende-eeuws patroon met een sterk verwante *alentours* aan deze zitbank, werd op 24 juni 1990 geveild bij Drouot (afb. 344). Het was een patroon voor een *causeuse* met *De Musettespeler* van Jean-Baptiste Huet (cf. supra). Ook hier werden de kinderen iets ouder gemaakt. De voorstelling is voor het overige een letterlijke kopie van het originele Beauvais patroon.

Ook patronen met kopieën naar de plattelandskinderen en pastorales van François Boucher werden in de Marche in de tweede helft van de negentiende eeuw opnieuw op het getouw gelegd. De manufactureur Tabard beschikte over meerdere patronen gebaseerd op het oeuvre van deze kunstenaar, en in de collectie van de manufactureur Hecquet bevonden zich bijvoorbeeld patronen voor een haardscherf en zitmeubelen met taferelen naar Boucher, afgeboord met een parellijst en tegen een damasten achtergrond. Het patroon voor het haardscherf toont Bouchers *De Vogeldrager*, het knaapje met in elke hand een vogel. Een ander patroon voor een rug van een stoel of armstoel gaat terug op *Het Meisje dat een bloemenkrans vlecht*. Beide kinderen behoren tot de reeks met plattelandskinderen die voor het eerst werden geweven in de Gobelins omstreeks het midden van de achttiende eeuw (cf. supra). De scène op de rug van de zitbank was dan weer geïnspireerd op *De Slaapster*, uit de Beauvais reeks *La Noble pastorale* van omstreeks 1757 (afb. 345) (cf. supra). De figuren zijn eenvoudig, naïef geschilderd. Enkel compositorisch gaan ze op de oorspronkelijke patronen terug, kwalitatief blijven ze er ver onder. De Gobelins patronen met plattelandskinderen naar Boucher werden ook als inspiratiebron gebruikt voor een ameublement uit de voormalige collectie Rikoff van omstreeks 1870-1890.³⁸¹ De rug van één zitbank toont *De Vissende Kinderen*, de scène met het vissende meisje dat verrast wordt door een knaap achter haar (afb. 346) (cf. supra). Een armstoel toont *Het Meisje dat kippen voedert*. Beide voorstellingen leunen zeer nauw aan bij de oorspronkelijke patronen. De taferelen werden weergegeven in médaillon binnen een atypische *alentours*. Op het médaillon liggen bloemen, en onderaan werden twee kruisende bloeiende twijgen bevestigd. Rondom loop een sierlijst van bizar krullend lofwerk op een rozerode damasten ondergrond. De zittingen tonen fabels en diervoorstellingen. De pastorales en plattelandskinderen van Boucher dienden ook als uitgangspunt voor een reeks tapisseriebekledingen die op 13 maart 1997 bij Sotheby's in New York werd verkocht. Maar in tegenstelling tot het vorige ameublement gaat dit er niet letterlijk op terug. De kinderen gaan gekleed in dezelfde kleding, benaderen in lichaam en uitdrukking Bouchers figuren, en houden zich eveneens bezig met landelijke activiteiten, maar verschillen toch duidelijk van de achttiende-eeuwse voorbeelden. De set in New York telde vier armstoelen en een zitbank. Op één van de armstoelen haalt een meisje een emmer op uit een waterput. Op een tweede laat een knaap een vogel vliegen uit een kooi. De kinderen herinneren aan Bouchers *De Kleine Tuinierster* en *De Kleine Vogelaar*, maar verschillen daarvan toch. De scènes werden weergegeven in een boord van laurier omgeven door bloemen. De textuur van het weefsel en de uitvoering van de figuren laten toe dit ameublement te dateren in de late negentiende of vroege twintigste eeuw.³⁸²

Ook bepaalde Beauvais patronen van Jean-Baptiste Le Prince werden gekopieerd. De manufactureur Tabard beschikte bij het einde van de negentiende eeuw bijvoorbeeld over patronen

³⁸⁰ Guéret, Arch. Dép., 30 J 111, FT, *Nouveaux dessins 1896-ca. 1970*; en IDEM, 30 J 101, *Inventaire général 1896-1907, Inventaire du 10 avril 1901*. Zie ook bijlage XXXVIII, nr. 231, 264.

³⁸¹ Het ameublement telde twee zitbanken en acht armstoelen, en werd op 4-7 december 1907 geveild bij Georges Petit.

³⁸² Een vergelijkbaar ameublement met plattelandslui in een omkadering van laurier werd bij Sotheby's in Londen geveild op 29 september 1999. De set telde eveneens een zitbank en vier armstoelen.

voor een zitbank en armstoelen met figuren naar deze kunstenaar.³⁸³ Kopieën naar Le Prince werden geschilderd door Michel Maingonnat.³⁸⁴

Het oeuvre van de Franse rococomeeesters diende ook als inspiratiebron voor de patronen van een ameublement van omstreeks 1870-1890 dat op 3 december 1999 bij Drouot in Parijs werd verkocht. De set telde een zitbank en vier armstoelen. De composities zijn van een goede kwaliteit. De ruggen tonen pastorales met jonge adolescenten (afb. 347). De scènes werden afgeboord met een *dentours* van acanthus en bloemen, tegen een damasten achtergrond.

Er bestaan verschillende negentiende-eeuwse meubeltapisserieën met voorstellingen van putti. Voor de meeste werd inspiratie geput uit achttiende-eeuwse voorbeelden, maar er werden ook nieuwe patronen ontworpen. Onder meer de patronen met naakte putti van François Boucher werden herhaaldelijk opnieuw geweven. Doorgaans zijn de tapisserieën van zeer goede kwaliteit. Een voorbeeld zijn twee armstoelen die zich in 1990 in de collectie bevonden van *Cheriton Antiques* in Narbeth, Pembrokeshire (afb. 348). De scènes met putti zijn gebruikt op de ruggen. De zittingen hebben diervoorstellingen. Beide armstoelen tonen putti uit de Gobelins reeks met *De Kunsten* van omstreeks het midden van de achttiende eeuw (cf. supra). Op één armstoel is *Beeldhouwkunst* uitgebeeld, op de andere *Schilderkunst*. De voorstellingen worden afgeboord met een sierlijst die een gedraaid lint imiteert. De *plate-bande* is gevuld met lauriertwijgen. De gelaatstypering en ook de lichaampjes van de kinderen verschillen met de achttiende-eeuwse voorbeelden. De typische bolle wangen, de wipneuzen, en de mollige armen en benen zijn minder uitgesproken. Een ameublement waarbij de voorstellingen nog iets verder afstaan van het origineel, werd bij Drouot te Parijs geveild in maart 1988. De set telde een zitbank, een bankje, zes armstoelen en een haardscherm. De voorstellingen gaan bijna letterlijk terug op de meubelbekledingen uit de voormalige collectie Yvon, die nu worden bewaard in de *Huntington Collection* in San Marino (cf. supra). Het staat vast dat Léon Tabard omstreeks 1900 de Gobelins meubelbekledingen met putti uit de collectie Yvon liet kopiëren.³⁸⁵ Een patroon met putti, geïnspireerd op het oeuvre van Boucher, maar geen letterlijke kopie, bevond zich ook in de collectie laatnegentiende-eeuwse en vroeg twintigste-eeuwse patronen van de manufacture Hecquet die op 25 april 1992 bij Drouot werden geveild (afb. 349).

Een eigentijds ontwerp met putti uit het laatste kwart van de negentiende eeuw werd gebruikt voor een zitameublement dat zich in 1978 in de collectie van de antiquair Ernest Alexander in Londen bevond (afb. 350). Het ameublement bevatte een zitbank, twee bergères en vier armstoelen. Op de rug van de zitbank worden spelende putti weergegeven in een landschap. Het tafereel wordt afgeboord door acanthusbladeren en bandwerk. Bovenaan hangen bloemenguirlandes. Spelende putti vormen ook het motief op één van beide bergères.

Het Louvre in Parijs, en de *Frick Collection* in New York bezitten meubeltapisserieën met voorstellingen van putti die tot een zelfde allegorische patronenreeks behoren. Deze serie bevat vier patronen met voorstellingen van *De Vier Jaargetijden* en evenveel patronen met *De Vier Elementen*. Elk jaargetijde en element wordt uitgebeeld door een putto met bijhorende attributen. Geen van beide collecties bezit de volledige reeks. Daarenboven werden de puttipatronen in beide ameublementen met patronen uit andere reeksen gecombineerd. Het ameublement in het Louvre bestaat uit een zitbank, acht armstoelen, een bergère en een haardscherm. De tapisserieën behoorden tot de voormalige collectie George-Thomy Thiery, en werden in 1902 aan het Louvre gelegateerd.³⁸⁶ Voor vier van de acht armstoelen werden voor de rugbekledingen de patronen met *De Vier Jaargetijden* gebruikt. De *Lente* toont een putto bij een bloemenmand met een bloemenguirlande in de handen (afb. 351). Een putto met een sikkel bij een hooischoof verbeeldt de *Zomer*. Een putto bij een

³⁸³ Guéret, Arch. Dép., 30 J 101, FT, *Inventaire général 1896-1907, Inventaire du 10 avril 1907*; en IDEM, 30 J 111, *Fonds Tabard, Nouveaux dessins 1896-ca.1970*.

³⁸⁴ Guéret, Arch. Dép., 30 J 215, FT, *Correspondance 1895-1896*, brief van Maingonnat aan Tabard, gedateerd 13 augustus 1896.

³⁸⁵ Guéret, Arch. Dép., 30 J 101, FT, *Inventaire général 1896-1907, Inventaire du 10 avril 1901*; en IDEM, 30 J 111, *Fonds Tabard, Nouveaux dessins 1896-ca.1970*.

³⁸⁶ De oorspronkelijke negentiende-eeuwse karkassen in rococostijl werden in 1943 naar de *Mobilier national* overgebracht. Met dank aan de heer Daniel Alcouffe, hoofdconservator van de afdeling sierkunst van het Louvre, voor het bezorgen van deze informatie.

wijnrank en een gevulde plukmand vormt het motief in de *Herfst*, en een putto die zich warmt bij een vuurtje beeldt de *Winter* uit. De zittingen van deze armstoelen tonen fabels van La Fontaine.³⁸⁷ Het patroon met de voorstelling van *Water* werd gebruikt voor de zitting van de bergère. Dit element wordt uitgebeeld door een putto op de rug van een dolfijn. De rug van de bergère, de rug van de zitbank, de ruggen van de overige vier armstoelen, en het haardscherf hebben voorstellingen met goden, de zittingen tonen met uitzondering van de bergère diervoorstellingen en fabels (cf. infra).

De *Frick Collection* bezit zes armstoelen met voorstellingen van de *Jaargetijden* en de *Elementen*, die deel uitmaken van een ameublement met acht armstoelen, twee zitbanken en een haardscherf. De zes patronen met putti werden gebruikt voor de ruggen. Vier er van zijn identiek met de tapisserieën in het Louvre: *Zomer*, *Herfst*, *Winter* en *Water* (afb. 352). Eén armstoel heeft een voorstelling die sterk verwant is met de *Lente*. Deze toont een putto bij een mand met op zijn schoot een bloemenguirlande. De houding en het gelaat van de putto is verschillend. In de *Lente* houdt het kind de guirlande bijvoorbeeld in de opgeheven linkerarm. Omdat de andere patronen wel identiek zijn, is het wellicht een andere allegorie, en wordt hier niet *Lente* maar *Aarde* uitgebeeld. De zesde armstoelrug stelt *Lucht* voor: een vliegende putto met vlindervleugels. De zittingen van de zes armstoelen hebben diervoorstellingen.³⁸⁸ De twee overige armstoelen tonen op de rug kinderen uit de Gobelins reeks met de plattelandskinderen naar François Boucher, en op de zittingen fabels (afb. 353).³⁸⁹ Eén zitbank heeft net zoals het Louvre ameublement een voorstelling met goden op de rug, en met dieren op de zitting. De andere zitbank heeft een pastoraal tafereel op de rug, en een dierscène op de zitting. Het haardscherf sluit noch inhoudelijk, noch qua vorm aan bij de overige tapisserieën. Het toont een papegaai in een barokke *alentours*.³⁹⁰

De tapisserieën met putti in de *Frick Collection* worden op basis van materiaaltechnische gegevens gedateerd in de tweede helft van de negentiende eeuw. De tapisserieën vertonen namelijk verkleuringen die typisch zijn voor laatnegentiende-eeuwse weefsels.³⁹¹ De tapisserieën met de plattelandskinderen zouden daarentegen uit de achttiende eeuw dateren. De *alentours* van de armstoelen met de putti en diervoorstellingen enerzijds, en van de plattelandskinderen en fabels anderzijds, zijn bijzonder nauw aan elkaar verwant, maar zijn niet identiek. Het lijkt alsof de ene *alentours* model stond voor de andere. De cartouche bij de plattelandskinderen is minder hoekig dan die bij de putti, de lijnvoering is veel vloeiender. Dezelfde soepelheid wordt ook aangetroffen in de cartouche van de fabel. De acanthus en parelmotieven zijn veel zachter, en zijn niet zo sterk afgelijnd als in de cartouche met de diervoorstellingen van de armstoelen met de putti. De vlindervleugels rafelen in de eerste enigszins uit, terwijl in de laatste deze strak zijn afgetekend. Het ameublement in de *Frick Collection* behoorde tot 1914 toe aan de hertog van Devonshire, en stond tot dan opgesteld in diens landhuis Chatsworth, in Derbyshire. De hertog verwierf het ameublement uit de voormalige collectie van lady Canterbury. In de boedelinventarissen van Chatsworth uit 1844 en 1859 stond het ameublement vermeld in de *Fourth State Room*.³⁹² De tapisserieën met de plattelandskinderen behoorden wellicht tot de oorspronkelijke bekleding, de andere werden in de loop van de negentiende eeuw aangekocht, mogelijk om de oorspronkelijke te vervangen.³⁹³ Een mogelijke piste is dat de *alentours* in Chatsworth werd gekopieerd door Louise-Désirée Doineau, de echtgenote van Pierre-Antoine Demy, en zakenpartner van de gebroeders Braquenié. Mevrouw Doineau maakte tijdens reizen in Engeland immers waterverftekeningen van meubeltapisserieën, en bezocht hierbij de meest toonaangevende collecties.³⁹⁴ Het is zeer goed denkbaar dat mevrouw Doineau de tapisserieën in de staatsievertrekken in Chatsworth heeft gekopieerd.

³⁸⁷ Dit zijn respectievelijk *De Patrijs en de twee Hanen*, *De Wolf die herder werd*, *De Hond die zijn prooi laat vallen voor zijn schaduw*, en *De Teef en haar Kameraad*.

³⁸⁸ Dit zijn respectievelijk een paradijsvogel, een hond die een zwaan aanvalt, een vogel bij een fruitmand, twee eenden en een zwaan in een vijver, een draak, en een hond die achter patrijzen jaagt.

³⁸⁹ Eén armstoel toont *De kleine druivenplukker*, de andere *Het herderinnetje met de vruchtenmand* (cf. supra), en op de zittingen *De Haan en de Parel*, en *De Twee Duiven*.

³⁹⁰ Voor een bespreking van het volledige ameublement, zie FOCARINO 1992, pp. 212-231. De tapisserieën werden alle toegeschreven aan de Gobelins. Dit klopt wellicht enkel voor de bekledingen van twee armstoelen met voorstellingen van plattelandskinderen. De overige bekledingen werden in Aubusson vervaardigd.

³⁹¹ FOCARINO 1992, p. 222.

³⁹² FOCARINO 1992, p. 222.

³⁹³ FOCARINO 1992, p. 222.

³⁹⁴ SIRAT 1996, p. 98.

De *alentours* van de zittingen in het Louvre ameublement is nauw verwant met de *alentours* van de zittingen met diervoorstellingen in de *Frick Collection*. De vorm van de cartouche op de rug, en de vlindervleugels bovenaan zijn in beide ameublementen hetzelfde. In het Louvre ameublement wordt de cartouche bekroond met een vruchtenkorf, geflankeerd door vruchten, in de *Frick Collection* zit op die plek een acanthusblad en bloemenguirlandes. Dezelfde *alentours* zoals in het Louvre, met cartouche, vlindervleugels en bloemkorven werd gebruikt in twee armstoelen met godenvoorstellingen die omstreeks 1890-1900 in Mechelen werden geweven (cf. infra).

De in beide ameublementen ontbrekende voorstelling van het element *Vuur* is bekend via een ameublement uit de voormalige collectie Lans, die op 6-7 juni 1905 werd geveild bij Georges Petit te Parijs. Dit ameublement telde een zitbank en vier armstoelen. Op één armstoel werd het *Vuur* uitgebeeld door een putto bij een aambeeld (afb. 354).³⁹⁵

Het is vooralsnog niet duidelijk of deze puttipatronen rechtstreeks teruggaan op achttiende-eeuwse modellen of dat ze daarentegen werden ontworpen omstreeks het midden van de negentiende eeuw. Tot hiertoe zijn enkel tapisserieën met deze voorstellingen bekend die met zekerheid of quasi zekerheid als negentiende-eeuws kunnen worden gedateerd.³⁹⁶

Het lijkt geen toeval dat deze allegorische puttipatronen met voorstellingen met goden werden gecombineerd. Dit gebeurde zowel bij het ameublement in het Louvre als in de *Frick Collection*. De rugbekledingen van de vier resterende armstoelen van het Louvre ameublement, de ruggen van de bergère en van de zitbank, en het haardscherf tonen antieke goden. Dit zijn respectievelijk *Terra*, *Neptunus*, *Juno*, *Flora* en *Zefir*, *Diana* en *Acteon*, *Mercurius* en *Amor*, en *Vulcanus* (afbn. 355, 356 en 357).³⁹⁷ De godenfiguren werden deels ontleend aan de zeventiende-eeuwse Gobelins serie met *De Elementen* naar ontwerpen van Charles Le Brun uit 1664.³⁹⁸ De *alentours* is dezelfde als bij de puttipatronen: een cartouche met bandwerk en acanthus, bovenaan bekroond door een fruitkorf, vruchten en vlindervleugels, en met bloemenguirlandes onderaan. De armstoelzittingen hebben fabels als onderwerp, de zitbank een diervoorstelling.³⁹⁹

De rugbekleding van de zitbank in de *Frick Collection* heeft een voorstelling van *Venus* en *Amor*. De plaatsing van de figuren is identiek met die van de Louvre zitbank. Voor beide zitbanken werd ook dezelfde *alentours* gebruikt. Een grote cartouche, gevormd uit een geprofileerde sierlijst met acanthus en bloemenguirlandes vormt het hoofdmotief. Bij de zitbank in de *Frick Collection* zit bovenaan in het midden een masker, bij de Louvre zitbank is dit een schelpmotief. Beide cartouches worden geflankeerd door hoornen des overvloed, gevuld met vruchten, en omkaderd door lofwerk. De diervoorstelling op de zitting van beide banken is dezelfde. Het zijn twee kraanvogels bij wat struikgewas in een landschap, binnen een geprofileerde cartouche, omgeven door lofwerk en bloemenguirlandes (afb. 358). Dit patroon met de kraanvogels, in een verwante *alentours*, werd op 26 maart 1996 bij Christie's in Londen te koop aangeboden (afb. 359). De vogels, de plantengroei en de *alentours* op de beide tapisserie zittingen zijn evenwel van hogere kwaliteit dan het geveilde patroon. De fabel- en diervoorstellingen in het Louvre ameublement zijn geïnspireerd op het oeuvre van Jean-Baptiste Oudry. Ze gaan er evenwel niet letterlijk op terug en verraden de hand van een andere kunstenaar.

Mogelijk werden deze putti- en godenpatronen geassorteerd met de in oorsprong achttiende-eeuwse wandtapijtreeks met *Les Amours des Dieux* naar François Boucher, die in de

³⁹⁵ In de veilingcatalogus werd nog de zitbank afgebeeld, en een tweede armstoel. Op de zitbank werd de *Aarde* voorgesteld, op de armstoel de *Zomer*.

³⁹⁶ Focarino dateerde ook het ameublement uit de collectie Lans in de late negentiende eeuw en noemde de tapisserie van inferieure kwaliteit. FOCARINO 1992, p. 224. Dezelfde allegorische puttireeks werd ook in de Mechelse ateliers geweven op het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw (cf. infra).

³⁹⁷ *Terra* draagt een kasteel als kroon, en ligt aangeleund tegen een paard met vruchten aan haar voeten. *Neptunus* berijdt een schelp getrokken door drie paarden. *Juno* zit op de wolken vergezeld van een pauw, de rustende *Flora* draagt een bloemenkroon en wordt een guirlande aangereikt door *Zefir*. *Diana* zit neer bij de gewonde *Acteon*. *Mercurius* leunt tegen een rots, en houdt zijn rechterhand opgeheven, in zijn linker draagt hij zijn staf. *Amor* zit bij hem. *Vulcanus* is in zijn smidse en slaat met een hamer op het aambeeld.

³⁹⁸ De figuren van *Neptunus*, *Terra*, *Vulcanus* en *Juno* bijvoorbeeld waren duidelijk geïnspireerd op deze serie. Zie voor deze serie, FENAILLE 1903, dl. 2, pp. 51-66.

³⁹⁹ De fabels zijn respectievelijk *De Vos en de Druiven*, *De Vos en de Ooievaar*, *De Haas en de Schildpad*, en *De Wolf en het Lam*. De diervoorstelling toont twee kraanvogels bij een struik.

tweede helft van de negentiende eeuw bij Braquenié werd geweven. In een private collectie wordt een waterverftekening van de firma Braquenié bewaard voor een tapijtkamer met wandtapijten en bijhorende meubelbekledingen naar deze patronen (afb. 360). Op één van de stoelen wordt Juno voorgesteld, gezeten op een wolk en vergezeld van een pauw. De compositie is niet identiek, maar wel heel erg verwant met de tapisserie rugbekleding op de armstoel in het Louvre. De zitbank in de ontwerptekening toont een godin op een schelp getrokken door paarden met visstaarten. Dezelfde dieren trekken de schelp van Neptunus op de rugbekleding van het Louvre ameublement. In het ontwerp werden de tapisserieën geplaatst op rococokarkassen, ze hebben evenwel geen *alentours*.

Wanneer alle gegevens naast elkaar worden gelegd, lijkt het verdedigbaar dat het Louvre ameublement en de set in de *Frick Collection* in de manufacture van Braquenié werden geweven omstreeks 1860-1880. Inspiratie voor de patronen werd gezocht bij laatzeventiende-eeuwse en achttiende-eeuwse tapisserieën en meesters. De patronen zelf kwamen wellicht in stand in de ontwerpstudio van de firma in Parijs.

De andere manufacturen in de Marche weefden ook tapisserieën met mythologische voorstellingen. In 1891 schilderde de kunstenaar Wiart bijvoorbeeld voor de manufacture Tabard een patroon voor een armstoel met zulk motief.⁴⁰⁰ En tussen 1896 en 1900 liet Tabard een ander mythologisch patroon schilderen met als onderwerp *Diane chasseresse*.⁴⁰¹ In 1897 tenslotte bevond zich in de magazijnen van de manufacture in Aubusson *un meuble Dieux complet sauf 1 dos* ter waarde van 500 francs, evenals *un fauteuil mythologie vieux tons*.⁴⁰²

In de ontwerpstudio van Braquenié ontstond mogelijk ook een reeks eigentijdse fabelpatronen, die behalve fabels met dieren, ook fabels toonde waarin mensen een belangrijke rol speelden. De fabels worden getransponeerd naar een achttiende-eeuwse omgeving, maar de uitwerking van de figuren en de bijna schildertechnische uitvoering van het weefsel verleent aan deze tapisserieën de typische uitstraling van de strakke, ietwat steriele, negentiende-eeuwse productie. Een ameublement naar zulke patronen werd in maart 1985 bij Drouot in Parijs geveild. De set bevatte een zitbank, zes armstoelen en vier stoelen. Fabels met mensen werden voorbehouden voor de ruggen, dierfabels werden gebruikt voor de zittingen. De fabel op de rug van de zitbank was *De Molenaar, zijn Zoon en de Ezel* (La Fontaine boek III, nr. 1). Het tafereel beeldt het ogenblik uit waarop de molenaar en zijn zoon enkele dorpelingen passeren die hen nawijzen omdat de oude vader voorop loopt en de zoon de ezel berijdt. Zowel het patroon als het weefsel zijn hoogkwalitatief. De scène wordt afgeboord met een sierlijstje van gestileerde acanthus.⁴⁰³ Mogelijk waren de patronen het resultaat van een samenwerking tussen de kunstenaars Chassevent en Genty, beide werkzaam in de Braquenié studio, en respectievelijk gespecialiseerd in fabels en pastorales.⁴⁰⁴ Niettegenstaande het nieuwe karakter van de patronen waren sommige schatplichtig aan de traditie van Jean-Baptiste Oudry. Een armstoel toont op de rug de fabel met *De Kleine Vis en de Visser* (boek IV, nr. 3). De kunstenaar inspireerde zich voor de compositie duidelijk op de gravure van Oudry voor de fabeluitgave uit 1755-ca. 1759. Een tweede ameublement, geweven naar patronen uit dezelfde reeks, werd bij Drouot te koop aangeboden op 10 juni 1987. De zitbank had opnieuw de fabel met *De Molenaar, zijn Zoon en de Ezel* als onderwerp (afb. 361). Maar ditmaal werd een andere episode uit de fabel uitgebeeld. Deze keer berijdt de vader de ezel en loopt de zoon er achter aan. Opnieuw krijgen beiden de kritiek van de dorpsvrouwen te verduren. In de scène ging veel aandacht naar de uitwerking van de figuren en de achtergrond, waarin gebouwen en boompertijen met zin voor detail werden opgenomen. Een strakke neoklassieke sierlijst van gestileerde acanthus boordt de fabelvoorstellingen af. Een stilistisch zeer sterk verwante patronenreeks werd gebruikt voor de tapisseriebekledingen die op 13 maart 1997 bij Sotheby's in New York werd geveild. Er werden geen fabels, maar eenvoudige landtaferelen uitgebeeld, met landlieden die in de tuin of op het veld

⁴⁰⁰ Guéret, Arch. Dép., 30 J 214, FT, *Correspondance 1883-1894*, brief van Langlois aan weduwe Tabard, gedateerd 26 januari 1891.

⁴⁰¹ Guéret, Arch. Dép., 30 J 111, FT, *Nouveaux dessins 1896-ca. 1970*. Zie bijlage XXXVIII, nr. 257.

⁴⁰² Guéret, Arch. Dép., 30 J 12, FT, *Journaux de caisse 1870-1872, Début d'inventaire 1897*.

⁴⁰³ De sierlijst is identiek met dat van het ameublement met natuurgetrouwe vogels dat geveild werd bij Sotheby's in Londen op 29 september 1999 (cf. supra).

⁴⁰⁴ De levensdata van deze kunstenaar zijn niet bekend.

werkten. Er was dezelfde schildertechnische aandacht voor de kostuums en de achtergrondmotieven zoals in de fabelreeks.

Het zijn aantrekkelijke reeksen die, behalve bij de fabeltraditie, aansloten bij de tapisserieën met scènes uit het landleven gebaseerd op het oeuvre van David Teniers (cf. supra). Zogenaamde Tenierspatronen waren ook in de manufactuur Tabard aanwezig bij het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw. Enigszins tot dezelfde traditie van vrolijke rustieke taferelen behoorden ook de patronen voor een zitbank en twee armstoelen, met scènes uit de roman van *Don Quichotte*, eveneens in de collectie Tabard.⁴⁰⁵ Onder meer in 1891 schilderde de kunstenaar Wiart voor Tabard patronen met voorstellingen uit *Don Quichotte*.⁴⁰⁶ En mogelijk kunnen ook de patronen *Don Juan*, eveneens van Wiart, tot dezelfde traditie gerekend worden.⁴⁰⁷

Meubeltapisserieën met chinoiserieën waren in de tweede helft van de negentiende eeuw zeldzaam in vergelijking met andere patronen. Een voorbeeld is een chinoiseriepatroon dat op 26 maart 1996 bij Christie's in South Kensington werd geveild. Het toont een oosterling in een wagentje, voortgetrokken en geduwd door twee oosterlingen. Onderaan rechts ligt een Chinees met een opiumpijp op een bank. Verder is er een boompje, een gebouwtje bij een rots en een tuinhek, met hiertussen enkele vogels en een draak. De compositie werd geplaatst tegen een zalmroze achtergrond. De compositie herinnert vaag aan de achttiende-eeuwse chinoiserieën van Jean Baptiste Pillement, Alexis Peyrotte (1699-1769) en François-Thomas Mondon.⁴⁰⁸ Bij de manufactuur Tabard werden er nauwelijks sporen teruggevonden van chinoiseriepatronen. Omstreeks 1902 werden zulke patronen aangekocht voor welgeteld één zitbank en één armstoel.⁴⁰⁹

De verscheidenheid aan patronen bij de tapisseriewevers in de Marche in de tweede helft van de negentiende eeuw was enorm. Gemeenschappelijk was hun gerichtheid op de achttiende-eeuwse tapisseriepatronen, ongeacht of het composities met bloemen, dieren of figuren betrof, en ongeacht of er letterlijk werd gekopieerd of vrij geïnterpreteerd. Patronen die teruggingen op zestiende-eeuwse of zeventiende-eeuwse stijldiomen waren zeldzaam. Empirepatronen of patronen die dateerden uit de Restauratieperiode werden blijkbaar niet langer aantrekkelijk gevonden, en bijgevolg amper gekopieerd. Tussen de voorraden meubelbekledingen van de manufactuur Tabard bijvoorbeeld bevond zich in 1901 welgeteld één stoelbekleding in Empirestijl.⁴¹⁰ Bij het begin van de twintigste eeuw begon deze manufactuur aarzelend met het aankopen van vernieuwende patronen. In het grootboek voor de jaren 1900-1902 werden onder het bestelnummer 205, een zitbank, twee armstoelen en twee stoelen genoteerd in *style moderne*.⁴¹¹ In de komende jaren zouden steeds meer ontwerpen van avant-garde kunstenaars in dit atelier worden geweven.

De populariteit van meubeltapisserie in het derde kwart van de negentiende eeuw droeg bij tot de ontwikkeling van goedkopere imitatieweefsels, vervaardigd op jacquardweefgetouwen, de zogenaamde *tapisserie de Neuilly*. Zowel in textuur als in patronen richtten deze machinaal geweven tapisserieën zich naar de handgeweven voorbeelden.

⁴⁰⁵ Guéret, Arch. Dép., 30 J 111, FT, *Nouveaux dessins 1896-ca.1970*.

⁴⁰⁶ Guéret, Arch. Dép., 30 J 214, FT, *Correspondance 1883-1894*, brief van Langlois aan weduwe Tabard, gedateerd 26 januari 1891.

⁴⁰⁷ IBIDEM.

⁴⁰⁸ De levensdata van François-Thomas Mondon zijn niet gekend.

⁴⁰⁹ Guéret, Arch. Dép., 30 J 111, FT, *Nouveaux dessins 1896-ca.1970*.

⁴¹⁰ Guéret, Arch. Dép., 30 J 101, FT, *Inventaire général 1896-1907, Inventaire du 10 avril 1901*.

⁴¹¹ Guéret, Arch. Dép., 30 J 92, FT, *Livre de commande 1900-1902*.

X.5. De machinale tapisserie-imitaties: de *tapisseries de Neuilly*

Omstreeks 1847 startte de kunstenaaruitvinder Planchon zijn onderzoek om op basis van het jacquardgetouw een weefprocédé te ontwikkelen om handgeweven tapisserieën te imiteren.⁴¹² Hij was niet de eerste die dit probeerde. Reeds omstreeks 1820 weefde een zekere Sandrin in Parijs meubelstoffen met brocheereffecten die tapisserie nabootsten (cf. supra). Planchon werd in zijn onderzoek gesteund door twee industriëlen, de gebroeders Grimon-Perez. Behoorlijke resultaten werden verkregen omstreeks 1855, en in 1857 werd besloten de productie te commercialiseren.⁴¹³ In 1858 werd het bedrijf *Planchon & Compagnie* opgericht. De ateliers bevonden zich in Neuilly bij Parijs, het handelshuis situeerde zich op de prestigieuze *Place Vendôme* nummer 3 te Parijs.⁴¹⁴ Het nieuwe weefsel kreeg de naam *tapisserie de Neuilly*. De imitatietapisserieën kregen onmiddellijk grote bijval. Ze werden geprezen omwille van hun artistieke kwaliteit, hun gladde textuur, en vooral omwille van hun betrekkelijk lage prijs. Ze waren tot 60% goedkoper dan de handgeweven tapisserieën uit de Marche.⁴¹⁵ De *tapisserie de Neuilly* werd het goedkope, machinale substituut van tapisserie. In een tijdperk waar de imitatie even hoog werd geprezen als het origineel, was dit een voordeel, eerder dan een nadeel. Het was nieuw, het oogde mooi en het was goedkoop. Het was het ideale product voor de burgermaatschappij van het *Second Empire*. In een rapport uit november 1865, gericht aan het Ministerie van het Keizerlijk Huis, beschreef Planchon de eigenschappen van handgeweven tapisserie die voor hem vooral nadelen hadden, en promootte zodoende zijn weefprocédé.⁴¹⁶ Planchon bekritiseerde onder meer de variaties in het aantal inslagen in de verschillende delen van een tapisserieweefsel, het ontstaan van galen die dienden te worden dichtgenaaid, en de ongelijke textuur te wijten onder meer aan het niet gelijktijdig weven van de verschillende motieven. Dit alles werd in *tapisserie de Neuilly* vermeden. Het jacquardmechanisme bouwde het weefsel immers inslag per inslag op, van zelfkant tot zelfkant. Het weefsel werd hierdoor gladder, had geen galen en was hierdoor sterker. Het weven van tapisserie was bovendien tijdrovend, en vaak moesten de goedkopere tapisserieën omwille van economische redenen aan artistieke kwaliteit inboeten. Alle argumenten die Planchon aanvoerde, klopten. *Tapisserie de Neuilly* was een typisch product van de industriële revolutie. Het werd relatief goedkoop en machinaal geproduceerd, imiteerde dure ambachtelijke producten en was bestemd voor een ruim koperspubliek. De elite trok er haar neus niet voor op. Ook zij kochten dit nieuwe textiel en betuigden zodoende hun steun aan de industriële vooruitgang. In 1861 telde de fabriek van *Planchon & Compagnie* reeds een tweehonderdtal werknemers.⁴¹⁷

De nieuwe firma nam deel aan regionale en internationale tentoonstellingen. Ze was bijvoorbeeld vertegenwoordigd op de regionale tentoonstelling in Rouen in 1859, en exposeerde er tafelkleden, deurvoorhangen, en zitameublementen.⁴¹⁸ In een tijdschriftartikel die de tentoonstelling recenseerde, klonk het als volgt: *les tapisseries de Neuilly sont une conquête nouvelle dans l'art industriel: ils répondent à ce besoin de luxe général que ni les Gobelins, ni Beauvais, ne peuvent satisfaire ; ici encore c'est l'art à bon marché qui résout un problème réputé autrefois insoluble pour qui n'était ni prince, ni millionnaire.*⁴¹⁹ Maar ook prinsen kochten *tapisserie de Neuilly*. De Franse keizer en keizerin bestelden kort na de oprichting van het bedrijf *tapisserie de Neuilly* voor de aankleding van het keizerlijke jacht *L'Aigle*. In september 1864 werd een draperie in *tapisserie de Neuilly* gekocht voor de slaapkamer van de keizer in het paleis van het Elysée. Het motief bestond uit boeketten op een rode damasten fond.⁴²⁰

⁴¹² LABOURIEU 1857, p. 101.

⁴¹³ LABOURIEU 1857, p. 102.

⁴¹⁴ EXPO 1862, p. 151.

⁴¹⁵ LABOURIEU 1857, p. 102.

⁴¹⁶ Parijs, Arch. Nat., F21 671, BA, Man. Gob., *Etude sur les différents systèmes en usage pour fabriquer des tapisseries sur les nouveaux procédés mécaniques appliqués à ce genre de fabrication et les moyens de développer cette production en France*, rapport van Planchon, gedateerd 29 november 1865.

⁴¹⁷ DICTIONNAIRE 1861, p. 1601.

⁴¹⁸ DURAND 1859, p. 249.

⁴¹⁹ DURAND 1859, p. 249.

⁴²⁰ Parijs, Arch. Nat., AJ19 698, GM, *Inventaire des magasins. Entrées. Maison du l'Empereur. 1864*, nr. 6624.

In 1862 nam Planchon deel aan de wereldtentoonstelling in Londen. Op dat ogenblik werd reeds 25% van de totale productie naar het buitenland geëxporteerd.⁴²¹ De firma behaalde een bronzen medaille. Kort nadien werd de firma overgenomen door Walmez, Duboux en Dager. Zij verplaatsten het handelshuis naar de *Place des Victoires* nummer 8 en openden een tweede verkooppunt op de *Place des Petits-Pères* nummer 8. Deze firma bezat behalve de weverij in Neuilly, nog een fabriek in Roubaix. Daarenboven openden zij in Parijs een atelier voor tapisserieën in hoge en lage schering, gevestigd in de *rue Saint-Maur*.⁴²² De tapisserieën kregen de toepasselijke naam *tapisseries de Paris*. Het ging het bedrijf voor de wind. Op de wereldtentoonstelling van 1867 te Parijs, hingen zowel imitatietapisserieën als handgeweven tapisserieën van *Walmez, Duboux & Dager* in het keizerlijke paviljoen. Ze kregen hiervoor een zilveren medaille. De wandtapijten in *tapisserie de Neuilly*, naar een ontwerp van André-Charles Voillemot (1823-1893), bekleedden de muren van het *salon Louis XIV* in het keizerlijke paviljoen. De deurvoorhangen en de gordijnen waren in *tapisserie de Paris*. Ze hadden een mauve fond met hierin paarse motieven in *style Louis XIII*, en een rode boord met goudkleurige motieven in *style Louis XIV*. De vier zitbanken, vier armstoelen en een *borne* waren bekleed met *tapisserie de Neuilly* in *style Bérain* op een kersenrode achtergrond. De patronen voor de meubeltapisserieën waren van Marius Vasselon, een leerling van Chabal-Dussurgey.⁴²³ De vestibules die toegang gaven tot het salon hadden eveneens deurvoorhangen in *tapisserie de Paris* met een zwarte fond *à sujet grec*. De bijhorende zitmeubelen waren bekleed met gelijkaardige tapisserie.⁴²⁴

De samenwerking tussen de drie vennoten was van korte duur. Henry Walmez ging uiteindelijk alleen door. Het handelshuis op de *Place des Petits-Pères* werd gesloten. Op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1878 toonde Henry Walmez behalve meubelbekledingen in *tapisserie de Neuilly*, ook handgeweven meubeltapisserieën en wandtapijten. Het is ironisch hoe een bedrijf dat oorspronkelijk werd opgericht om de concurrentie aan te gaan met de tapisseriemanufacturen, en hiervoor allerlei economische en technische argumenten aanhaalde, uiteindelijk ook handgeweven tapisserie ging vervaardigen. De tapisserieën van Walmez werden door de vakpers gunstig onthaald.⁴²⁵ De firma haalde echter het einde van de eeuw niet. En de eens zo bejubelde *tapisserie de Neuilly* werd niet langer geweven. Nieuwe, nog goedkopere jacquardweefsels, die op hun beurt de textuur en de patronen van de handgeweven tapisserie imiteerden, kwamen op.

Volgens de eigentijdse kunstkritiek konden de machinaal geweven tapisserie-imitaties nauwelijks of niet van handgeweven tapisserieën onderscheiden worden.⁴²⁶ Indien een zekere afstand in acht wordt genomen, is het inderdaad moeilijk om verschillen te ontdekken. Motieven, materialen, textuur en kleurgebruik zijn hetzelfde. Bij een nader onderzoek is het vrij makkelijk om het machinale weefsel te herkennen. Het heeft immers de typische wat hoekige overgangen in de motieven, zo typisch voor jacquardweefsels, en te wijten aan de geometrische opbouw van de ponskaarten en het machinale weefproces.

Een mooi ameublement, bekleed met *tapisserie de Neuilly* bevindt zich in de collecties van de *Residenz* te München (afb. 362). Het telt een zitbank, twee *marquises*, elf armstoelen en een haardscherm. Drie armstoelen en de zitbank zijn bekleed met *tapisserie de Neuilly* daterend uit 1867.⁴²⁷ De machinale tapisserieën tonen trofeeën op de rug en boeketten op de zitting, in een *alentours* van sierlijk band- en lofwerk. De fond is crèmekleurig, de *contre-fond* zacht watergroen. De

⁴²¹ EXPO 1862, p. 151.

⁴²² ALMANACH 1864, p. 1123.

⁴²³ De levensdata van Vasselon zijn niet bekend.

⁴²⁴ NIVILLER 1869, pp. 57-58, en EXPO 1867 A, p. 3.

⁴²⁵ CROUE 1880, p. 3.

⁴²⁶ LABOURIEU 1857, p. 102.

⁴²⁷ Inventarisnummers Ny. 94-96 en WAF M I 80 a III. Zie HOYER & OTTOMEYER 1995, cat.nrs. 50 en 78, pp. 204 en 273.

collecties van de *Residenz* bevatten nog een tweede ameublement in *tapisserie de Neuilly*. Hun aankoop dateert wellicht ook van omstreeks 1867.⁴²⁸ Het is een eenvoudig, minder aantrekkelijk ameublement van twee zitbanken en twaalf armstoelen. Er werden twee verschillende patronen gebruikt. De zitbank toont een boeket, met een strik opgehangen aan een golvende sierlijst. De fond is beige en de *contre-fond* olijfgroen. De armstoel heeft centraal een boeket in een medaillon omgeven door een fijne bloemenguirlande. Hier is de fond wit, de *contre-fond* beige. De kleuren zijn flets, enkel de roze en rode tinten frissen het weefsel nog wat op.

⁴²⁸ Inventarisnummers WAF M I 314 a I, II, en c I tot XII. Zie HOYER & OTTOMEYER 1995, cat.nr. 80, pp. 277-278.

Hoofdstuk XI. De distributie en het gebruik van meubeltapisserieën in Frankrijk in de negentiende eeuw

XI.1. De distributie van meubeltapisserieën

De grootste veranderingen in de distributie van meubeltapisserieën vonden plaats in de voormalige koninklijke manufacturen van de Gobelins en Beauvais. Sinds de wijziging van hun statuut en de aanhechting van de manufacturen aan de Civiele Lijst van de Keizer bij het begin van de negentiende eeuw, werden de voltooidde tapisserieën tijdelijk opgeslagen in de magazijnen van de respectievelijke weefateliers om nadien op geregelde tijdstippen naar de centrale opslagplaats van de *Garde-Meuble* in Parijs te worden overgebracht.¹ De verkooppunten van de manufactuur van Beauvais in Parijs en in het buitenland hielden op te bestaan van zodra deze manufactuur niet langer een privé-onderneming was. De zeldzame private klanten dienden zich voortaan rechtstreeks tot de manufactuur te wenden (cf. supra).

In de *Garde-Meuble* te Parijs werden de tapisserieën ondergebracht in het *Magasin des matières premières* waar onder meer ook het andere interieurtextiel werd binnengebracht en bewaard. Van hieruit werden de tapisserieën verdeeld. De meubeltapisserieën die werden geweven met een specifieke bestemming, verlieten doorgaans reeds na enkele weken of maanden het magazijn om te worden opgemaakt. Een groot deel bleef echter ongebruikt. Nu en dan werden ameublementen omwille van uiteenlopende redenen, zoals slijtage of smaakwisselingen, na een bepaalde tijd vanuit een residentie terug naar de *Garde-Meuble* overgebracht. De opnieuw binnengebrachte meubelen werden bewaard in het *Magasin des meubles confectionnés*. Sommige werden gedemonteerd. De afgenomen tapisserieën werden dan opnieuw opgeslagen of afgestoten. Zo beschikte de *Garde-Meuble* bij het einde van de negentiende eeuw over vele tientallen ongebruikte en gebruikte meubeltapisserieën, deze laatste gemonteerd of gedemonteerd. Een groot aantal maakt tot vandaag deel uit van de collecties van de *Mobilier national* te Parijs.

De distributie van meubeltapisserieën, die waren bestemd voor het gebruik in de keizerlijke, koninklijke of nationale residenties, kende dus een eigen organisatie en dynamiek, verbonden aan de werking van de *Garde-Meuble*, en was afhankelijk van het beleid van de verantwoordelijke administratie en de regerende staatshoofden.

Vanzelfsprekend was de distributie in de Franse privé-industrie anders georganiseerd. Eigenlijk waren er in de negentiende eeuw geen fundamentele verschillen in vergelijking met het ancien régime. Fabrikanten die het zich konden veroorloven, hadden eigen handelshuizen in Parijs. De anderen brachten hun waren aan de man via handelscontacten. Dit waren agenten, winkels die interieurtextiel verkochten, en stoffeerders. Met de opkomst in Parijs van de *grands magasins* in het laatste kwart van de negentiende eeuw, werden meubeltapisserieën ook in deze grootwarenhuizen te koop aangeboden. Eerder werd reeds gewezen op het belang van de nationale nijverheidstentoonstellingen en de wereldtentoonstellingen voor de promotie van de private tapisserieproductie.

Bij het begin van de negentiende eeuw beschikten mogelijk alleen de samenwerkende manufacturen van Guillaume Rogier en Jean Sallandrouze de Lamornaix over een eigen handelshuis in Parijs. Het was gelegen in de *rue des Vieilles-Audriettes*, nummer 6.² In een document uit 1804, omtrent de vorming van een kamer van koophandel te Aubusson, waar de namen van de tapisseriefabrikanten Rogier, Roby, Rebel en Maingonnat als mogelijke kandidaten werden genoemd, werd enkel bij Rogier expliciet vermeld dat hij een handelshuis bezat in Parijs.³ Van Roby en Maingonnat is geweten dat zij bij het begin van de negentiende eeuw hun meubeltapisserieën verkochten via *Bellanger & Vayson*, een

¹ Bij de eerdere bespreking van de tapisserieproductie in de manufacturen van de Gobelins en Beauvais werden deze verzendingen reeds herhaaldelijk vermeld (cf. supra).

² EXPO 1806, p. 42.

³ Guéret, Arch. Dép., 9 M 25, *Industrie. Tapis et tapisserie. Correspondance, états de situation 1812-1840*, brief van de onderprefect aan de prefect, gedateerd 21 floréal an 12 (11 mei 1804).

gereputeerd handelshuis in Parijs, gespecialiseerd in tapijten en tapisserie, gevestigd in de *rue d'Anjou-Honoré*, nummer 9.⁴

Een andere distributeur van tapisserieën uit de Marche was Achille Bouchet, in de *rue Taitbout*, nummer 15. Bouchet was hofleverancier en verkocht zowel geweven en geknoopte vloertapijten, moquette en meubeltapisserieën.⁵ In het tweede kwart van de negentiende eeuw nam het aantal handelshuizen dat tapisserieën uit de Marche verkocht gestadig toe. Bij de belangrijkste waren de huizen Cartier, in de *rue Richelieu*, nummer 83, en Demy-Doineau, in de *rue Vivienne*, nummer 16.⁶ Demy-Doineau bijvoorbeeld verkocht onder meer tapisserieën van Tabar en Roby.⁷ Ook Joseph Gaudin, uit de *rue Bleue*, nummer 19, distribueerde tapijten, tapisserieën en moquette van de manufacturen uit de Marche. Hij werkte als handelsagent en ontving hiervoor een commissie op de verkochte waren.⁸ Een uitgebreid assortiment meubeltapisserieën uit de Marche werd aangeboden in de winkel van Tournier, in de *rue Grammont*, nummer 14. Behalve meubeltapisserieën verkocht hij ook moquette, haard- en bedkarpetten, en reinigde en conserveerde hij tapijten.⁹

In 1830 bedroeg het aantal fabrikanten uit de Marche met een handelshuis in Parijs minstens drie. Behalve de voormalige handelspartners Rogier en Sallandrouze de Lamornaix, respectievelijk gevestigd in de *rue Notre-Dame-des-Victoires*, nummer 16, en de *rue des Vieilles-Audriettes*, nummer 3, was dit Sallandrouze in de *rue Richelieu*, nummer 92.¹⁰ In 1832 opende de manufacture van de gebroeders Paris uit Aubusson, een handelszaak in de *rue d'Anjou-Dauphine*, nummer 11.¹¹

Het Parijse handelshuis Demy-Doineau besloot in 1840 om zelf tapisserie te gaan weven, en kocht hiervoor tapisserieateliers in Aubusson. De nieuwe manufacture groeide in de tweede helft van de negentiende eeuw uit tot één van de belangrijkste tapisserieweverijen (cf. supra). Een kwart eeuw later ging ook Duplan, de opvolger van Cartier, tapisserie weven. Ook hij werd een belangrijke producent (cf. supra). Ook de Noord-Franse textielfabrikant Réquillart, Roussel & Chocqueel opende omstreeks 1840 een handelshuis in Parijs, en ging in navolging van Demy-Doineau vanaf circa 1845 tapisserie weven in Aubusson. De zaak was gevestigd in het voormalige *hôtel Colbert-Desmarets*, in de *rue Vivienne*, nummer 20.

Een opvallend verschil met de achttiende eeuw was de plaats waar de handelshuizen zich in de negentiende eeuw vestigden. Terwijl tijdens het ancien régime de fabrikanten uit de Marche hun tapisserieën voornamelijk in de *rue de la Huchette*, *rue Boucher* en *rue Buci*, verkochten, gelegen op de linkeroever van de Seine, in het vijfde en het zesde arrondissement, in de buurt van de *Pont Saint-Michel*, verhuisde het zwaartepunt in de negentiende eeuw naar de rechteroever, in het tweede arrondissement, rond het *Palais Royal* en het *Palais de la Bourse*. Nadat de koning tijdens de Restauratie in *Palais Royal* resideerde, kende de buurt rond dit paleis een ware heropleving. Nieuwe, overdekte winkelgalerijen werden aangelegd, en het nieuwe beursgebouw werd er ingewijd in 1826.¹²

Ook tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw bleef het tweede arrondissement de uitverkoren plaats voor de tapisseriedistributie. De fabrikanten die een huis openden in Parijs, deden dit bij voorkeur hier. Sommige manufacturen verhuisden hun verkooppunt naar een ander pand in dezelfde buurt. In 1858 beschikte de manufacture Croc over een handelshuis in de *rue du Sentier*, nummer 34. De manufacture Grellet-Aumont had een verkoopshuis op de *boulevard Bonne-Nouvelle*, nummer 25. Het verkoopshuis van de manufacture Paris bevond zich in de *rue de Cléry*, nummer 9. De firma's Braquenié frères en Requillart, Roussel & Chocqueel waren nog steeds gevestigd in de *rue Vivienne*. Het handelshuis van Sallandrouze de Lamornaix et Compagnie bevond zich op de *boulevard Poissonnière*, nummer 23. In 1870 beschikten volgens de *Almanach du Commerce*, zeven

⁴ Parijs, Arch. Nat., O3 1884, ACR, *Pétition des fabricants de tapis et tapisseries de la Ville d'Aubusson à Son Excellence Monseigneur le Ministre de la Maison du Roi*, gedateerd 12 maart 1817; en MERCURE TECHNOLOGIQUE 1820, dl. 3, p. 340.

⁵ EXPO 1823, p. 132; en ALMANACH 1830, p. 273.

⁶ ALMANACH 1830, pp. 273-274; en SIRAT 1998, p. 16.

⁷ SIRAT 1998, p. 18.

⁸ ALMANACH 1830, p. 274.

⁹ ALMANACH 1830, p. 274.

¹⁰ ALMANACH 1830, p. 274.

¹¹ ALMANACH 1832, p. 484.

¹² SIRAT 1998, p. 16.

tapisseriefabrikanten uit de Marche over handelshuizen in Parijs. Het waren *Braquenié frères*, Chocqueel, Croc, Duplan, Olivier, Sallandrouze de Lamornaix, en Trapet.¹³ Met uitzondering van Chocqueel, Olivier en Trapet bestonden deze huizen nog steeds bij het einde van de negentiende eeuw. Sallandrouze de Lamornaix was ondertussen wel opgevolgd door Coispeau.¹⁴ Einde jaren 1870 opende ook de manufactuur Tabard een huis in Parijs. Aanvankelijk was het gevestigd in de *rue de Cléry*, nummer 11, maar begin jaren 1880 verhuisde het naar de *rue Condoret*, nummer 44.

Behalve de handelshuizen van de fabrikanten hadden in de tweede helft van de negentiende eeuw ook de Parijse winkels van interieurtextiel nog steeds tapisserieën van de Marche in hun aanbod. Enkele voorbeelden zijn de huizen *A la cille d'Aubusson* op de *boulevard des Italiens*, *A St. Thomas-d'Aquin* uit de *rue du Bac*, Marchand en Piron uit de *rue Vivienne*, Berger uit de *rue Mandar*, Louvet uit de *rue de Cléry*, Haclin uit de *rue des Jeûneurs*. In 1869 werd in Parijs door Aristide en Marguerite Boucicaud het eerste grootwarenhuis opgericht, *Au Bon Marché*, gelegen op de linkeroever, in het zesde arrondissement, aan de *rue de Sèvres*. De nieuwe grootwarenhuizen groeiden uit de *magasins de nouveautés*, ontstaan in de eerste helft van de negentiende eeuw, die op hun beurt hun oorsprong vonden in de boetieks van de *marchands de frivolités* uit de tweede helft van de achttiende eeuw.¹⁵ Het aanbod van producten en diensten in de grootwarenhuizen was enorm uitgebreid en modegevoelig, en richtte zich in hoge mate op de rijke middenklasse. De grootwarenhuizen werden toonaangevend op het vlak van de binnenhuisinrichting en het textielaanbod.¹⁶ Het warenhuis *Au Bon Marché* nam op een bepaald ogenblik ook tapijten en tapisserieën van de Marche in hun aanbod op. Het kocht onder meer bij de manufactuur Tabard. De handelsagent van Tabard in Parijs, Langlois, was verantwoordelijk voor de praktische afspraken tussen *Au Bon Marché* en de manufactuur. Op 9 augustus 1891 bijvoorbeeld meldde Langlois per brief aan mevrouw Tabard dat hij enkele dagen voordien zes deurvoorhangen aan dit warenhuis had geleverd.¹⁷ In het orderboek van 1900-1902 werden voor *Au Bon Marché* nog twee zitbanken, zes armstoelen en twee stoelen genoteerd.¹⁸

Behalve het openen van een eigen winkel of het samenwerken met winkels die interieurtextiel verkochten, trachtten de fabrikanten hun tapisserieën te verkopen via agenten, of ze onderhielden contacten met stoffeers. Het ene sloot het andere niet uit. De fabrikanten gebruikten alle kanalen die hun commerciële inventiviteit en financiële draagkracht toelieten. Niet zelden contacteerden de klanten de manufacturen zelf, op zoek naar een volledig ameublement of enkele bekledingen.

De grote fabrikanten beschikten behalve over hun eigen winkels in Parijs, ook over vertegenwoordigers in andere Franse en buitenlandse steden, en maakten gebruik van handelsreizigers.¹⁹ Kleine manufacturen, zoals de jonge firma Tabard en Tricot, waren aangewezen op de distributie van hun tapisserieën via winkels van interieurtextiel en stoffeers. In de beginjaren verkocht de manufactuur Tabard en Tricot haar producten onder meer bij de Parijse textielhandelaar Louvet uit de *rue de Cléry*. In Lyon onderhielden Tabard en Tricot contacten met de handelszaken van Yeminez, en met Hotet. Deze firma's hadden ook verkooppunten in Parijs.²⁰ Op 23 mei 1870 bijvoorbeeld stuurde de manufactuur Tabard en Tricot vanuit Aubusson een partij

¹³ De huizen waren respectievelijk gevestigd in de *rue Vivienne* 16, *rue Vivienne* 18-20, *rue du Sentier* 20, *rue Richelieu* 75, *rue de la Paix* 3, *boulevard Poissonnière* 23, en *rue Grammont* 14. ALMANACH 1870, pp. 1326-1327.

¹⁴ ALMANACH 1890, p. 2050.

¹⁵ TISE 1989, p. 74. Voor een uitgebreide toelichting bij het ontstaan en functioneren van deze grootwarenhuizen, zie TISE 1989.

¹⁶ SCHOESER & DEJARDIN 1991, p. 112.

¹⁷ Guéret, Arch. Dép., 30 J 214, FT, *Correspondance 1883-1894*, brief van Langlois aan de weduwe Tabard, gedateerd 9 augustus 1891.

¹⁸ Een zitbank, twee armstoelen en twee stoelen werden geweven naar patronen met seringén, en kostten 2.300 francs. Guéret, Arch. Dép., 30 J 92, FT, *Livre de commande 1900-1902*.

¹⁹ BABONNEIX 1935, p. 137.

²⁰ Guéret, Arch. Dép., 30 J 12, FT, *Journaux de caisse 1870-1872, Journal de caisse 1870*; en IDEM, *Inventaire général. Tabard & Tricot fabricants à Aubusson, arrêté le 31 Mai 1872*.

meubeltapisserieën naar Yeminez in Parijs.²¹ Drie dagen later volgde een verzending naar het adres van Yeminez in Lyon.²² Naar Hotet in Parijs werd op 30 juni 1872 een ameublement verstuurd, bestaande uit een zitbank, vier armstoelen en vier stoelen met voorstellingen van dieren en landschappen.²³ Na enkele jaren reeds besloot de manufactuur Tabard een handelshuis te openen in Parijs. De zaken werden er waargenomen door Langlois. De opening van een eigen huis betekende niet dat de contacten met andere textielwinkels werden stopgezet. Tabard bleef zijn tapisserieën bijvoorbeeld ook via het huis Berger uit de *rue Mandar* distribueren.²⁴ Uit de briefwisseling tussen Langlois en de weduwe Tabard blijkt dat de vertegenwoordiger er in Parijs geregeld op uit trok om opdrachten te ronselen. In zijn brieven deed hij verslag van succesvolle verkopen, en van mogelijke gerezen problemen die de verkoop soms bemoeilijkten. Opvallend is dat de ameublementen zelden volledig in het verkoopshuis in Parijs lagen opgeslagen. Dikwijls diende Langlois na het afsluiten van een verkoopcontract de ontbrekende stukken uit Aubusson te laten overkomen.²⁵ De manufactuur Tabard bouwde in de loop der jaren ook een netwerk uit van handelsagenten. Bij het begin van 1884 bijvoorbeeld werd overwogen om een zekere heer Gorceix uit Limoges als vertegenwoordiger aan te werven.²⁶ Ook in het buitenland werden partners gezocht. In 1881 ontstonden de eerste contacten tussen François Tabard en de Weense firma Schlein. Maar omwille van de matige interesse van de Oostenrijkse cliëntèle werden die contacten niet lang aangehouden. In 1896 zocht de firma Schlein opnieuw toenadering met de weduwe Tabard, omdat ondertussen de interesse voor meubeltapisserie in Wenen opmerkelijk was toegenomen.²⁷

Een deel van de meubeltapisserieën werd gedistribueerd via stoffeerders en meubelhandelaars. De tapisserieën die in de winkels van de tapisseriefabrikanten en de andere textielwinkels werden verkocht, waren halffabrikaten. De meubelbekledingen moesten nog worden opgemaakt, de venstergarnituren, de tafelkleden en deurvoorhangen dienden te worden gevoerd. Het verwondert niet dat wellicht een groot deel van de cliëntèle zich rechtstreeks tot een stoffeerder wendde met de vraag of die een tapisserie ameublement in zijn aanbod had, of het nodige kon doen om zulk een ameublement op te maken of te laten weven. Ook het stoffeerderambacht evolueerde in de negentiende eeuw. De afschaffing van de gilden bij het einde van de achttiende eeuw doorbrak het strakke keurslijf van de kunstambachten en hun restricties. Er ontwikkelden zich grote meubelbedrijven die onder één dak uiteenlopende stielen samenbrachten. Sommige *ébénistes*, meubelmakers die zich oorspronkelijk uitsluitend toelegden op de vervaardiging van meubelen in fineerwerk met edele houtsoorten, begaven zich op het terrein van de *menuisier en meubles*, de meubelmaker die werkte in volhout, doorgaans van inlandse oorsprong. Meubelkarkassen werden in hoofdzaak gemaakt door de meubelmakers in volhout. En vaak gebeurde dit in gespecialiseerde ateliers. Enkele grote meubelbedrijven die zowel *ébénistes* als *menuisiers* tewerkstelden, hadden ook een stoffeerderatelier, en gingen bijgevolg ook de opmaak van het karkas verzorgen. De afgewerkte producten werden in eigen handelshuizen of via meubelhandelaars verhandeld. Zelfstandige stoffeerders die hun karkassen aankochten bij meubelfabrikanten en deze nadien in de eigen ateliers opmaakten, bleven niettemin bestaan. Behalve meubelopmaak verzorgden de stoffeerders ook de

²¹ De verzending telde de volledige bekleding voor een zitbank, de bekledingen voor drie armstoelruggen, zeven armstoelzittingen, zeven stoelruggen, zeven stoelzittingen, twee zitbankruggen, één zitbankzitting, vier wangen voor een zitbank en zes armleggers. Guéret, Arch. Dép., 30 J 12, FT, *Journaux de caisse 1870-1872, Journal de caisse 1870*.

²² Deze verzending telde de bekledingen voor één zitbankzitting, één armstoelzitting, twee armstoelruggen, twee stoelzittingen, vier wangen en zes armleggers. IBIDEM.

²³ Guéret, Arch. Dép., 30 J 12, FT, *Journaux de caisse 1870-1872, Journal de caisse 1872*. Bij de opstelling van de bedrijfsinventaris einde mei 1872 had Hotet in zijn huis in Lyon meubeltapisserieën van Tabard in voorraad ter waarde van 200 francs. IDEM, *Inventaire général. Tabard & Tricot fabricants à Aubusson, arrêté le 31 Mai 1872*.

²⁴ Guéret, Arch. Dép., 30 J 214, FT, *Correspondance 1883-1894*, brief van Langlois aan de weduwe Tabard, gedateerd 23 juli 1884.

²⁵ Dit blijkt onder meer uit twee brieven betreffende twee verkopen uit 1891. In beide gevallen moeten er vanuit Aubusson bijkomend bekledingen worden opgestuurd. Guéret, Arch. Dép., 30 J 214, FT, *Correspondance 1883-1894*, brief van Langlois aan de weduwe Tabard, gedateerd 28 augustus 1891; en IDEM, brief van Langlois aan de weduwe Tabard, gedateerd 12 december 1891.

²⁶ Guéret, Arch. Dép., 30 J 214, FT, *Correspondance 1883-1894*, brief van Langlois aan de weduwe Tabard, gedateerd 13 februari 1884.

²⁷ Guéret, Arch. Dép., 30 J 215, FT, *Correspondance 1895-1896*, brief van de firma Schlein aan de weduwe Tabard, gedateerd 26 mei 1896.

aanmaak en de afwerking van gordijnen, wandbespanningen, bedgarnituren, beschermhoezen, en verstrekten ze diensten zoals het reinigen of herstellen van interieurtextiel.

De belangrijkste Franse meubelfabrikant uit de late achttiende en vroege negentiende eeuw was de firma Jacob-Desmaller.²⁸ In 1803 beschikte de firma over twee ateliers voor *menuiserie en meubles* en één stoffeerderatelier. In 1808 werkten er in het bedrijf een 340-tal arbeiders.²⁹ Tijdens het *Premier Empire* was Jacob-Desmaller de voornaamste hofleverancier voor meubilair. Tussen 1796 en 1813 bedroeg het zakencijfer van de firma bijna 10 miljoen francs. De opdrachten voor de keizerlijke huishouding waren goed voor één vijfde van dit bedrag. Ongeveer een derde was export. Bijna de helft was binnenlandse privé-consumptie.³⁰ De firma maakte meubelkarkassen in zeer uiteenlopende prijsklassen. De prijzen van armstoelen voor een salon varieerden van 36 tot 1.200 francs, die van de zitbanken van 108 tot 3.600 francs.³¹ Op de nationale nijverheidstentoonstelling te Parijs in 1806 behaalde de firma een gouden medaille. Op dezelfde tentoonstelling was een eervolle vermelding weggelegd voor meubelmaker Papst, uit de *rue de Charonne*, nummer 7.³² Papst maakte voornamelijk meubelen in notelaar.³³ Van beide meubelmakers mag met bijna zekerheid worden aangenomen dat sommige van hun karkassen werden bekleed met tapisserieën afkomstig uit de Marche. Een andere belangrijke stoelenfabriek werd in 1824 opgericht door de gebroeders Jeanselme. Het werd een bloeiende zaak. Tot in 1847 legde de firma zich uitsluitend toe op de fabricage van zitmeubelen. Tijdens de regeerperiodes van Louis-Philippe en Napoléon III werd ze hofleverancier. Behalve een eigen winkel, distribueerden de gebroeders Jeanselme hun meubelen via grote meubelzaken, en leverden ze aan stoffeerdere.³⁴

De *Almanach de Commerce* noteerde in 1830 een 400-tal namen van stoffeerdere en meubelhandelaars.³⁵ Onder meer de meubelhandelaar Morel, gevestigd op de *boulevard et place de la Madeleine*, nummer 25bis, verhandelde producten van meubelmakers en stoffeerdere. Meubelameublementen met tapisserie waren hoogstwaarschijnlijk te vinden bij Mazières-Irlande in de *rue Montmartre*, nummer 13. Dit huis verkocht salons, tapisserieën en tapijten. Een ander belangrijk huis was Werner, gevestigd in de *rue de Babylone*, nummer 25. Werner vervaardigde niet alleen meubelen en karkassen in inlands hout, maar was ook stoffeerder en decorateur. Hij leverde behalve aan de Franse koning ook aan de hertog van Bordeaux en de koning van Beieren. Zijn meubels werden verdeeld doorheen heel Frankrijk, en uitgevoerd naar het buitenland. De firma behaalde zilveren medailles op de nationale nijverheidstentoonstellingen van 1819, 1823 en 1827.³⁶

Tijdens de Restauratie bloeide de meubelindustrie op. In 1847 waren er volgens een bevraging door de overheid, in Parijs 5.713 werkplaatsen actief op het vlak van woninginrichting.³⁷ Het aantal ateliers voor meubelfabricage bedroeg 1.915. Hiervan telden 178 werkplaatsen meer dan tien werknemers. 844 ateliers hadden tussen de twee en tien werknemers. Het overgrote deel van de meubelateliers situeerde zich in het achtste arrondissement. Vele werkten voor meubelhandelaars. In 1847 bedroeg hun gezamenlijke zakencijfer bijna 28 miljoen francs.³⁸ Daarnaast bestonden er 257 ateliers die zich uitsluitend toededen op de vervaardiging van zitmeubelkarkassen. Hiervan stelden 48 werkplaatsen meer dan 10 arbeiders tewerk, en 134 ateliers hadden tussen de twee en tien arbeiders.³⁹ In 1847 waren er in Parijs een 500-tal stoffeerdere. In 95 ateliers werkten

²⁸ Voor een toelichting van deze fabrikant en zijn productie, zie LEDOUX-LEBARD 1984, pp. 267-372.

²⁹ LEDOUX-LEBARD 1984, pp. 276-279.

³⁰ LEDOUX-LEBARD 1984, p. 279.

³¹ LEDOUX-LEBARD 1984, pp. 281-282. Het spreekt voor zich dat de prijzen voor het merendeel van de privé-consumptie zich respectievelijk rond de 36 en 108 francs situeerden.

³² EXPO 1806, pp. 210-211.

³³ LEDOUX-LEBARD 1984, p. 514.

³⁴ LEDOUX-LEBARD 1984, pp. 374, 376.

³⁵ Deze lange lijst met namen omvatte zowel de grote toonaangevende stoffeerdere met tientallen werkkrachten en de grote meubelzaken als de kleine zelfstandige stoffeerdere en meubelwinkels. Binnen het raam van dit proefschrift konden slechts enkele steekproeven worden uitgevoerd bij de grote stoffeerdere over wiens productie onder meer via hun participatie aan de nationale en wereldtentoonstellingen een beeld kan worden gevormd. Een grondig onderzoek naar de omvangrijke en gediversifieerde groep van de stoffeerdere in het negentiende-eeuwse Parijs dient nog te gebeuren.

³⁶ ALMANACH 1830, p. 275.

³⁷ De verschillende groepen werden samengebracht onder de noemer *Ameublement*. Deze groep bevatte onder meer *ébénistes et menuisiers en meubles, fabricants de fauteuils et de chaises, en tapisseries*. STATISTIQUE 1848, p. 98.

³⁸ STATISTIQUE 1848, pp. 39, 157.

³⁹ STATISTIQUE 1848, p. 161.

meer dan tien arbeiders, in 301 ateliers waren er dit tussen de twee en tien. De stoffeerdere waren verspreid over de hele stad, al was er een concentratie waarneembaar in de rijkere stadsdelen. Het grootste aantal werd aangetroffen in het tweede arrondissement, namelijk 132.⁴⁰ Dit was ook het arrondissement waar de handelshuizen van de tapisseriefabrikanten en andere textielwinkels gevestigd waren.

Na de revolutie in 1848 kende de meubelindustrie en stoffeernijverheid een inzinking, maar tijdens het *Second Empire* hernam de activiteit. In 1860 werd door de Parijse Kamer van Koophandel een enquête georganiseerd. Hieruit bleek dat er toen een 2000-tal meubelfabrikanten waren, met circa 8000 arbeiders, en bijkomend 607 ateliers voor de vervaardiging van zitmeubelkarkassen, goed voor 3.421 arbeidsplaatsen en een zakencijfer van bijna 11 miljoen francs. In 1860 waren er 580 stoffeerdere. Zij stelden 3.591 arbeiders te werk, en haalden een zakencijfer van 25,5 miljoen francs.⁴¹ Parijs was hét centrum voor meubel- en stoffeerkunst. Hierna volgden in afnemende mate van belangrijkheid de steden Lyon, Bordeaux, Rouen, Marseille en Reims.⁴² Volgens het juryrapport van de wereldtentoonstelling te Parijs van 1867 bleek uit de inzendingen de superioriteit van de Franse hoofdstad op het vlak van de kunstnijverheid.⁴³ In 1878 was de totale Franse stoffeerderindustrie goed voor een omzet van om en bij de 100 miljoen francs. Hiervan werd 70 miljoen behaald in Parijs.⁴⁴ Op dat ogenblik waren er in deze stad een 1000-tal stoffeerderateliers. Over heel Frankrijk verspreid waren er dit een 2000-tal.⁴⁵ Op twintig jaar tijd was het aantal stoffeerdere in Parijs dus bijna verdubbeld. Deze opmerkelijke stijging was ook terug te vinden in de officiële catalogus van de wereldtentoonstelling te Parijs in 1878. De toename situeerde zich echter voornamelijk in de huizen die een goedkoper assortiment van meubelen aanboden.⁴⁶ Parijs bleef de centrale as voor interieurkunst.⁴⁷

Bij de toonaangevende stoffeerdere in het derde kwart van de negentiende eeuw hoorden de gebroeders Duval, het huis *Damon, Namur & Compagnie*, Henri Fourdinois, en Roudillon. Ook vermeldenswaard zijn de huizen *Guéret & Compagnie*, Lemoine, Guichard, Monbro, Hebert, Schmit en Piollet, de gebroeders Trouvé, en Worms. Het huis Duval verzorgde de aankleding van het keizerlijke paviljoen op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1867. Dit paviljoen bestond uit een centraal salon, geflankeerd door twee kleinere salons, en had twee halfcirkelvormige vestibules. Het centrale salon of *salon de l'Empereur*, had draperieën en deurvoorhangen in *tapisserie de Paris*. De meubelbekledingen waren in *tapisserie de Neuilly*. Beide stoffen waren afkomstig uit de weefateliers van de firma *Walmez, Duboux & Dager* (cf. supra). Op de vloer lag een Aubusson tapijt. Ook de vestibules hadden deurvoorhangen en rabatten in *tapisserie de Paris*. De stoelen en taboeretten waren eveneens bekleed met tapisserie.⁴⁸ De meubelfabrikant en stoffeerder Henri Fourdinois was tevens aanwezig op de wereldtentoonstelling in 1867. Hij toonde er onder meer een bed met tapisserie bekleding in *style Louis XVI*. De tapisserieën werden gebruikt voor het voeteneinde, het hoofdeinde, de rabatten en de buitengordijnen van het bed. De binnengordijnen waren in satijn. De voorstellingen op de tapisserieën bestonden uit lofwerk, bloemkorven, bloemkransen, guirlandes, fakkels en driehoeten. Het tapisserieontwerp werd geleverd door Niviller, een kunstenaarontwerper in dienst van Fourdinois (cf. supra). Het gehele bedontwerp was van Henri Fourdinois.⁴⁹ De gebroeders Guéret exposeerden op de wereldtentoonstelling van 1867 behalve een wandtapijt uit de manufactuur Chocqueel, naar een patroon van Victor Leclaire (cf. supra), ook twee armstoelen bekleed met tapisserie. Beide toonden bloemen en ornamenten, maar de ene was in *style Louis XIV*, de andere in *style Louis XVI*.⁵⁰ Verscheidene zitmeubelen, waarvan minstens één met tapisseriebekleding, waren te zien in de stand van Guichard. De tapisseriebekleding had een

⁴⁰ STATISTIQUE 1848, pp. 195-196.

⁴¹ EXPO 1867, p. 7.

⁴² EXPO 1878 A, p. 141.

⁴³ EXPO 1867, pp. 3-4.

⁴⁴ EXPO 1878 A, p. 142 ; en TRONQUOIS & LEMOINE 1880, p. 34.

⁴⁵ TRONQUOIS & LEMOINE 1880, p. 34.

⁴⁶ EXPO 1878 A, p. 142.

⁴⁷ TRONQUOIS & LEMOINE 1880, p. 34.

⁴⁸ NIVILLER 1869, p. 57.

⁴⁹ NIVILLER 1869, p. 24; en EXPO 1867 A, p. 3.

⁵⁰ EXPO 1867 A, p. 3.

voorstelling van een boeket in een medaillon omgeven door lofwerk.⁵¹ Het huis Lemoine was op de tentoonstelling in Parijs vertegenwoordigd met een ameublement *Louis XVI*, bekleed met *tapisserie de Neuilly*.⁵²

Op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1878 waren er in de Franse sectie een twintigtal huizen van stoffeerdere aanwezig. Dit was slechts een fractie van het totale aantal, dat toen voor heel Frankrijk circa 2.000 bedroeg (cf. supra). Bij de exposanten was opnieuw Henri Fourdinois die verscheidene meubeltapisserieën toonde. Volgens een juryrapport was de stand van Fourdinois de meest volledige en meest gevarieerde van de Franse sectie.⁵³ Een ander rapport loofde de perfectie van de meubelen, en de keuze van de bekledingen die steeds in overeenstemming waren met de geest van het meubel.⁵⁴ Fourdinois had steeds een uitgebreid assortiment meubeltapisserieën in zijn aanbod. Dit bestond niet enkel uit meubelbekledingen, maar ook uit gordijnen, *cantonnières* en deurvoorhangen. In de bibliotheek Forney te Parijs wordt uit het bedrijfsarchief van Fourdinois een groot aantal stereoscopische foto-opnamen bewaard, die dateren van omstreeks 1870. Een 40-tal foto's tonen één of meerdere meubelen of venstergarnituren in tapisserie. Een uitgebreide waaier aan patronen komt in de foto's aan bod. Er zijn zitbanken en armstoelen met boeketten en lofwerk, met bloemvazen op sokkels, met bloemcomposities in bandwerk, met medaillons en trofeeën. Bij de venstergarnituren zijn er *cantonnières* met draperieën en palmen, met lofwerk, met trofeeën en bloemenslingers, met maskers en cartouches.⁵⁵ Deze foto-opnamen deden dienst als verkoopscatalogus voor de cliëntèle.

In de jaren 1880 was er een dip in de interesse voor meubeltapisserieën. Dit bleek onder meer uit het beperkte aantal tapisserie bekledingen dat getoond werd op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1889 (cf. supra). Maar begin jaren 1890 hernam de industrie zich. Tijdens deze jaren gebeurde de distributie van de tapisserieën via de geijkte afzetkanalen.

De bewaarde bedrijfscorrespondentie van de manufactuur Tabard verschaft bijkomende gegevens over de rol van de meubelfabrikant en stoffeerder bij de distributie van meubeltapisserieën. De manufactuur Tabard onderhield goede contacten met een stoffeerder uit Guéret, genaamd Brunet, die winkel hield op de *Grande-Place*. De manufactuur stuurde doorgaans meubeltapisserieën op vraag van de stoffeerder die deze dan aan zijn klanten voorlegde. Nu en dan dienden kleine aanpassingen aan de tapisserieën te worden uitgevoerd.⁵⁶ Van stoffeerdere uit heel Frankrijk kreeg de manufactuur aanvragen om stalen meubeltapisserie op te sturen, hetzij om voor te leggen aan een specifieke klant, hetzij om als voorbeeldbekleding in hun algemene meubelaanbod op te nemen. Het huis Ely-Labastire, uit Brest, contacteerde de manufactuur Tabard in juli 1895 met een zeer specifieke vraag vanwege een klant die een ameublement wenste met voorstellingen van fabels van La Fontaine.⁵⁷ In juni 1895 kreeg de manufactuur een concrete vraag van de meubelmaker Peyrat uit Toulouse, gespecialiseerd in het kopiëren van oude meubelen. Een klant wenste een bed in renaissancestijl met een hemel en rabatten in tapisserie. Behalve deze concrete vraag, polste hij naar de mogelijkheid om enkele stalen of foto's te krijgen om die aan geïnteresseerde klanten te kunnen voorleggen.⁵⁸ Het antwoord van de manufactuur Tabard was positief. Ook het prestigieuze Parijse huis Dager uit de *rue Vivienne*, nummer 49, kocht meubeltapisserieën bij Tabard. Op 2 juli 1896 lieten de gebroeders Dager in een brief aan de weduwe Tabard weten dat ze graag een aantal bekledingen met bloemen en menselijke figuren voor armstoelen en zitbanken zouden willen laten opsturen.⁵⁹ De karkassen voor deze zitmeubelen werden gemaakt in de ateliers van Dager in de *faubourg Saint-*

⁵¹ NIVILLER 1869, p. 56.

⁵² NIVILLER 1869, p. 23.

⁵³ VACHON 1879, p. 394.

⁵⁴ TRONQUOIS & LEMOINE 1880, p. 36.

⁵⁵ FOURDINOIS s.d., doos 1.

⁵⁶ Guéret, Arch. Dép., 30 J 214, FT, *Correspondance 1883-1894*, brief van Brunet aan de weduwe Tabard, gedateerd 3 februari 1884.

⁵⁷ Guéret, Arch. Dép., 30 J 215, FT, *Correspondance 1895-1896*, brief van Ely-Labastire aan de weduwe Tabard, gedateerd 27 juli 1895.

⁵⁸ Guéret, Arch. Dép., 30 J 215, FT, *Correspondance 1895-1896*, brief van Peyrat aan de weduwe Tabard, gedateerd 26 juni 1895.

⁵⁹ Guéret, Arch. Dép., 30 J 215, FT, *Correspondance 1895-1896*, brief van de gebroeders Dager aan de weduwe Tabard, gedateerd, 2 juli 1896.

Antoine. Andere stoffeerders die meubeltapisserieën van de manufactureur Tabard gebruikten, waren onder meer Coblençe, Deschamps, Gagne-Petit, en Stroh alle vier uit Parijs, Georgler uit Lyon, en Foussard uit Tours.⁶⁰ Vooral met de stoffeerders Coblençe, uit de *rue Caumartin*, en Deschamps, uit de *rue Charenton*, werden omstreeks 1900 zaken gedaan. Het orderboek uit 1900-1902 bevat bestellingen voor tientallen meubelbekledingen vanwege deze beide huizen.⁶¹ Interessant om te vermelden is ook de bestelling van een ameublement bij Tabard door de manufactureur Croc en Jorrand. Blijkbaar werkten de tapisseriemanufacturen nu en dan in onderaanneming voor elkaar.⁶²

In de late negentiende eeuw gingen sommige Franse tapisseriefabrikanten ook zelf meubelkarkassen aankopen en opmaken. Dit gebeurde reeds op een zeer bescheiden schaal in de Zuidelijke Nederlanden bij het einde van de achttiende eeuw (cf. supra). Léon Tabard was er zich terdege van bewust dat de cliëntèle bij voorkeur opgemaakte meubelen kocht, en nam de beslissing om zelf karkassen aan te kopen en deze te laten bekleden. De bijkomende kosten en investeringen die dit vergde, werden door de extra winstmarges gedekt. Bij de opstelling van de bedrijfsinventaris in de manufactureur Tabard in april 1901 bevonden zich in de bedrijfsvoorraden vier gepolychromeerde stoelen, bekleed met tapisserie met voorstellingen van dieren en draperieën, en één vergulde armstoel met een *alentours* van lauriertwijgen.⁶³ Zulke opgemaakte stoelen werden zowel voor de vrije markt vervaardigd, als op bestelling. In april 1901 waren er twee voltooide ameublementen in de manufactureur aanwezig, die waren gemaakt op bestelling. Het waren kostbare ensembles, die elk 2.000 francs kostten. Beide sets waren gemonteerd op vergulde karkassen, en telden elk één zitbank en vier armstoelen.⁶⁴ Aanvankelijk kocht Tabard de karkassen in Frankrijk, maar bij het begin van de twintigste eeuw werden de meubelkarkassen ingevoerd vanuit Italië. Behalve nieuwe karkassen gebruikte Léon Tabard ook oude karkassen die vervolgens met nieuwe tapisserieën werden opgemaakt.⁶⁵

⁶⁰ Guéret, Arch. Dép., 30 J 215, FT, *Correspondance 1895-1896*.

⁶¹ Guéret, Arch. Dép., 30 J 92, FT, *Livre de commande 1900-1902*.

⁶² Guéret, Arch. Dép., 30 J 92, FT, *Livre de commande 1900-1902*, pp. 74-75. De bestelling bestond uit één zitbank en zes armstoelen.

⁶³ Guéret, Arch. Dép., 30 J 101, FT, *Inventaire général 1896-1907, Inventaire du 10 avril 1901, Meubles dorés et montés*.

⁶⁴ Guéret, Arch. Dép., 30 J 101, FT, *Inventaire général 1896-1907, Inventaire du 10 avril 1901, Meubles bois dorés de commande*.

⁶⁵ SAY 1996, p. 7.

XI.2. De cliëntèle

De cliëntèle die meubeltapisserieën kocht in de negentiende eeuw verschilde niet met die van het ancien régime. Het merendeel van de klanten behoorde tot de aristocratie, de financiële elite en de rijke middenklassen.

Tijdens de late achttiende eeuw en in de negentiende eeuw waren aankopen door particulieren van nieuwe meubeltapisserieën uit de manufacturen van de Gobelins of Beauvais zeldzaam. Omstreeks 1796 waren enkele particulieren geïnteresseerd om Gobelins bekledingen te kopen, en het revolutionaire bewind dacht er eveneens aan om een deel van de tapisserieën tijdens een diplomatieke missie te koop aan te bieden, maar beide mogelijkheden bleven zonder verder gevolg (cf. supra). In de manufactuur van Beauvais daarentegen werden wel enkele nieuwe tapisserieën aan particulieren verkocht. Een aantal werd door buitenlanders aangeschaft als reissouvenir (cf. supra).⁶⁶ De particuliere bestelling van een Beauvais tapisserie zitameublement in de late jaren 1850 door Victoria prinses van Pruisen, was uitzonderlijk. Via de afstoting en verkoop van gebruikte meubeltapisserieën door de *Garde-Meuble* in de tweede helft van de negentiende eeuw, kwamen oudere Beauvais tapisserieën wel nu en dan in het commerciële circuit terecht. De journaals van het *Magasin des meubles confectionnés* noteren herhaaldelijk de verkoop van meubelen bekleed met tapisserie. Het journaal voor het jaar 1858 bijvoorbeeld vermeldt de verkoop van een armstoel en een stoel bekleed met Beauvais tapisserie.⁶⁷ Beide meubelen waren afkomstig uit het paleis van de Tuilerieën. Een ander voorbeeld is de verkoop in 1880 van tien taboeretten, bekleed met Beauvais tapisserie, die tot december 1875 stonden opgesteld in het kasteel van Meudon.⁶⁸

Tot hiertoe zijn de concrete gegevens die werden teruggevonden aangaande de cliëntèle die in de eerste helft van de negentiende eeuw meubeltapisserieën aankocht uit de Marche betrekkelijk schaars. Bedrijfsarchieven van tapisseriemanufacturen die hierin duidelijkheid kunnen scheppen, zijn niet bewaard of niet toegankelijk.⁶⁹ De namen van klanten die werden aangetroffen, situeren zich vaak in de hoogste maatschappelijke kringen. Dikwijls werden ze bij gelegenheid door de manufactuur vernoemd ter promotie van de eigen producten. De vennoten Rogier en Sallandrouze bijvoorbeeld mochten Maximiliaan-Jozef hertog van Beieren tot hun klantenkring rekenen, en vermeldten dit in de catalogus van de nationale nijverheidstentoonstelling in 1801. Beiden leverden ook herhaaldelijk aan de keizerlijke *Garde-Meuble*. Doorgaans betrof het leveringen van vloerkleden. Op de nationale nijverheidstentoonstelling te Parijs in 1806 bijvoorbeeld toonden de vennoten Rogier en Sallandrouze enkele vloerkleden die bestemd waren voor de keizer.⁷⁰ De tapisserie meubelbekledingen met antieke vazen en schalen van omstreeks 1820, bewaard in de *Residenz* te München (cf. supra), tonen echter aan dat de hoogkwalitatieve meubeltapisserieën uit de Marche ook gekocht werden door andere Europese vorstenhuizen. In 1834 kocht de Franse koning Louis-Philippe een vloertapijt bij de manufactuur van de gebroeders Paris.⁷¹ Tijdens de Julimonarchie werden herhaaldelijk meubeltapisserieën bij fabrikanten uit de Marche aangeschaft ter aankleding van de koninklijke residenties. In april 1845 bijvoorbeeld leverde de firma Sallandrouze de Lamornaix enkele vloerkleden, schouwgarituren en een deurvoorhang voor de appartementen van de hertogen d'Aumale en Montpensier in het paleis van de Tuilerieën.⁷² Een jaar voordien exposeerde Charles Sallandrouze de Lamornaix deurvoorhangen op de nationale nijverheidstentoonstelling te Parijs, die waren besteld door de minister van Binnenlandse Zaken, evenals gordijnen en deurvoorhangen

⁶⁶ Zie hiervoor bijlage XXXVII.

⁶⁷ Parijs, Arch. Nat., AJ 19 1049, GM, *Magasin des meubles confectionnés*. *Journal général*. Entrées 31 décembre 1857-27 juillet 1858, nrs. 15088 en 15089.

⁶⁸ Parijs, Arch. Nat., AJ 19 1057, GM, *Magasin des meubles confectionnés*. *Journal général*. Entrées 1^{er} février 1875-31 décembre 1875, nr. 52255.

⁶⁹ Het archief van de voormalige manufactuur Braquenié gaat terug tot circa 1825. Het oudste archief heeft betrekking op de manufactuur Paris die in 1840 door Demy-Doineau werd gekocht (cf. supra). SAY 1996, p. 7.

⁷⁰ EXPO 1806, p. 42.

⁷¹ EXPO 1834, p. 224.

⁷² Parijs, Arch. Nat., O4 2236, MLP, *Comptabilité annuelle des dépenses*. Exercice de 1845, *Sallandrouze Lamornaix : tapis et tapisseries pour les ducs d'Aumale et de Montpensier aux Tuileries*; en IDEM, AJ 19 770, GM, *Magasin des matières premières*. *Etoffes*. 1843-1846, nrs. 5576-5580. Zie ook bijlage XXXIX.

bestemd voor het stadhuis van Parijs (cf. supra).⁷³ Bij een inventarisatie van het *Magasin des étoffes* van de *Garde-Meuble* te Parijs in 1850 werden vijf deurvoorhangen in *tapisserie d'Aubusson* genoteerd. Vier waren in renaissancestijl, het vijfde had een gotisch patroon met bloemen en was opgehoogd met goud- en zilverdraad.⁷⁴

Het lijkt geen twijfel dat ook de entourage van de vorsten, en bij uitbreiding de Franse aristocratie en burgerij bij dezelfde tapisseriemanufacturen vloerkleden en tapisserieën kocht. Het huis Demy-Doineau werd hofleverancier tijdens de Julimonarchie, en snel werd de winkel in de *rue Vivienne* nummer 16, populair bij het modieuze Parijse publiek.⁷⁵ Demy-Doineau verkocht onder meer tapisserieën uit de Marche. Zodra de firma vanaf 1840 zelf tapisserie ging weven, vonden haar producten automatisch hun weg naar die clientèle. Omstreeks het midden van de negentiende eeuw groeide de manufactuur Demy-Doineau uit tot één van de meest prestigieuze textielhuizen in Parijs. Tot haar klanten behoorden de markies de Pomereu, de graaf de la Rochefoucauld, de prins de Bauffremont, en de hertogin de Polignac.⁷⁶ Demy-Doineau's opvolger, de firma van de gebroeders Braquenié, wist die klantenkring te behouden. Zij leverde tapisserieën aan onder meer de hertog van Padua, de hertog Pozzo di Borgo, de koning van Italië, de sultan van Egypte, de keizer van Mexico en vele Russische edelen.⁷⁷ Ook keizer Napoléon III liet bestellingen plaatsen bij Braquenié. In 1853 weefde de firma tapisseriebekledingen voor de keizerlijke trein.⁷⁸ In februari 1860 leverden de gebroeders Braquenié drie *cantonnières* aan de keizerlijke *Garde-Meuble*. Op 8 september 1861 verlieten deze venstergarnituren het magazijn om te worden afgewerkt en te worden geplaatst in het *Salon de Famille* in het paleis van Compiègne, waar ze assorteerden met een ameublement geweven naar patronen van Chabal-Dussurgey (cf. supra).⁷⁹ Meubelbekledingen in Aubusson tapisserie waren niettemin een uitzondering in de omvangrijke tapisseriecollecties van de *Garde-Meuble*. Bij een inventarisatie van het *Magasin des matières premières* in 1896 werden slechts zeven bekledingen als zijnde Aubusson tapisserieën in de voorraden genoteerd.⁸⁰ Twee armstoelen en twee stoelen, opgemaakt met identieke tapisserieën werden gelijktijdig geïnventariseerd in het *Magasin de tapisserie*.⁸¹ Het waren voornamelijk deurvoorhangen die in de negentiende eeuw door de centrale overheid bij de tapisseriemanufacturen in de Marche werden aangekocht. De inventaris van het *Magasin de tapisserie* uit 1896 telde enkele tientallen *portières* in Aubusson tapisserie.⁸² Dezelfde inventaris bevatte ook twee tafelkleden, geweven in de Marche.⁸³

De bewaarde laatnegentiende-eeuwse bedrijfs correspondentie van de manufactuur Tabard verschaft een weinig bijkomende informatie over de private clientèle in de late negentiende eeuw. Ze bevat enkele brieven van klanten uit de betere middenklasse die zich rechtstreeks tot de manufactuur richtten. In december 1888 ontving de weduwe Tabard bijvoorbeeld een brief van een apotheker uit Bourges, met de vraag om twee bekledingen te verkopen ter stoffering van twee laatachtttiende-eeuwse armstoelen. Volgens de brief leerde de apotheker de tapisserieën van Tabards manufactuur kennen via de nijverheidstentoonstelling te Bourges in 1879.⁸⁴ In 1894 wendde de heer Reymondon, een verkoper van linten, dassen en passementen uit Saint-Etienne, zich eveneens rechtstreeks tot de manufactuur Tabard, voor de aankoop van een volledig ameublement, bestaande uit een zitbank,

⁷³ DION-TENENBAUM 1995, p. 65.

⁷⁴ Parijs, Arch. Nat., AJ 19 755, GM, *Magasin des étoffes, Inventaire 1850*.

⁷⁵ SIRAT 1998, p. 45.

⁷⁶ SIRAT 1998, p. 98.

⁷⁷ SIRAT 1998, p. 101.

⁷⁸ SIRAT 1998, p. 101.

⁷⁹ Parijs, Arch. Nat., AJ 19 1029, GM, *Magasin des matières premières. Entrées 15 novembre 1859-20 octobre 1860*, nr. 11745 ; en MOULIN 1978, p. 251.

⁸⁰ Parijs, Arch. Nat., AJ 19 1035, GM, *Magasin des matières premières. Inventaire du 1^{er} décembre 1896, dressé en exécution de la loi du 27 juillet 1893*. Vol. I, nr. 495. Het betrof de bekleding voor één zitbank, vier armstoelen en twee stoelen.

⁸¹ Parijs, Arch. Nat., AJ 19 1070, GM, *Magasin de tapisserie, Inventaire du 31 décembre 1895 dressé en exécution de la loi du 27 juillet 1893, suite de l'inventaire*, nrs. 1211 en 1212.

⁸² De inventaris vermeldde 42 deurvoorhangen en veertien rabatten. Parijs, Arch. Nat., AJ 19 1069, GM, *Magasin de tapisserie, Inventaire du 31 décembre 1895 dressé en exécution de la loi du 27 juillet 1893*, nrs. 406, 407, 408, 410, 413, 416, 420, 421.

⁸³ IDEM, nrs. 424 en 426.

⁸⁴ Guéret, Arch. Dép., AJ 30 214, FT, *Correspondance 1883-1894*, brief van apotheker Marcel Mornet aan de weduwe Tabard, gedateerd 13 december 1888.

armstoelen, stoelen en gordijnen.⁸⁵ Het overgrote deel van de klanten wendde zich echter tot een stoffeerder, tot de handelshuizen of tot de handelsvertegenwoordigers van de tapisseriefabrikanten.

Net zoals tijdens het ancien régime was een deel van de tapisserieproductie uit de Marche bestemd voor de buitenlandse markt. De politieke omwentelingen in Frankrijk bij het einde van de achttiende eeuw en de Napoleontische oorlogen lieten hun sporen na in de tapisserieproductie en -consumptie (cf. supra). Gedurende verschillende jaren werd de export bemoeilijkt of onmogelijk gemaakt.⁸⁶ In 1791 correspondeerde de departementale overheid van de Creuse korte tijd met enkele handelaars in Hamburg over de uitbouw van een verkooppunt van tapisserieën en tapijten in deze Duitse stad, maar verdere gegevens zijn hierover vooralsnog niet bekend.⁸⁷ Volgens een rapport van Rémy, de onderprefect van het departement van de Creuse, gedateerd 5 februari 1805, zou er geen uitvoer meer van tapijten en tapisserieën geweest zijn sinds de uitbraak van de revolutie.⁸⁸ Maar dit lijkt niet te kloppen. Bij het begin van de negentiende eeuw exporteerden de vennoten Rogier en Sallandrouze onder meer naar Spanje en de Duitse gebieden, maar ook naar Rusland.⁸⁹ Over de omvang van deze uitvoer werden geen gegevens teruggevonden. Omstreeks 1812 verkeerde de tapijt- en tapisserieproductie in de Marche opnieuw in een crisis. Ook de binnenlandse vraag viel stil. De onverkochte voorraden stapelden zich op.⁹⁰ Na de val van het keizerrijk kwam er een voorzichtig herstel. In het laatste kwartaal van 1816 was er een gevoelige stijging in de productie, te danken aan een toename in de binnenlandse vraag en enige uitvoer naar het buitenland.⁹¹ Het herstel was onzeker, en de productiviteit varieerde van jaar tot jaar (cf. supra). Volgens een rapport uit 1825 waren de meeste tapisserieën bestemd voor de binnenlandse markt. Niettemin werd er geëxporteerd, onder meer naar de Verenigde Staten.⁹² In de Restauratieperiode werden de producten uit de Marche doorheen Europa gedistribueerd.⁹³ Tijdens de Julimonarchie groeide de uitvoer naar Zuid-Amerika. Dit subcontinent werd een belangrijke afnemer van Aubusson tapijten en tapisserieën.⁹⁴ Het lijkt voor zich te spreken dat in de eerste plaats de grote fabrikanten een deel van hun productie uitvoerden.

De wereldtentoonstellingen in de tweede helft van de negentiende eeuw boden de fabrikanten een uitgelezen kans om hun producten op een grote schaal en aan een internationaal publiek voor te stellen. De deelnames aan deze tentoonstellingen wierpen vruchten af, die zich vertaalden in een toenemende export. Eerder werd reeds gewezen op het internationale publiek van de firma Braquenié. De firma had klanten doorheen heel Europa, in Noord- en Zuid-Amerika, in Noord-Afrika en Voor-Azië. In 1857 gingen de gebroeders Braquenié een samenwerkingsverband aan met graaf Descantons om een tapisseriemanufactuur op te richten in Ingelmunster, bij Kortrijk, in België. Deze samenwerking was van korte duur. In 1870 openden de gebroeders Braquenié een nieuwe manufactuur in Mechelen. Een deel van de Franse productie werd via dit bijhuis in België gedistribueerd (cf. infra).

Uit het bewaarde bedrijfsarchief van de manufactuur Tabard en Tricot blijkt dat deze kleine firma in haar aanvangsjaren geen handelsbetrekkingen met het buitenland onderhield. De eerste sporen aangaande de export van tapisserieën dateerden uit 1881, toen François Tabard

⁸⁵ Guéret, Arch. Dép., AJ 30 214, FT, *Correspondance 1883-1894*, brief van C. Reymondon aan de weduwe Tabard, gedateerd 16 augustus 1894.

⁸⁶ Parijs, Arch. Nat., F12 2431, BA, Petitie van enkele tapisseriefabrikanten aan de minister van binnenlandse zaken, (ca. 1800); en IDEM, verslag van de commissie voor landbouw, handel en kunsten van het departement van de Creuse, najaar 1801.

⁸⁷ PERATHON 1908, pp. 95-96.

⁸⁸ REMY 1919-1921, p. 204.

⁸⁹ EXPO 1801, p. 11.

⁹⁰ Guéret, Arch. Dép., 9 M 25, *Industrie, Tapis et Tapisserie, Correspondance. Etats de situation, 1812-1840, Etat de situation des fabriques et manufactures de tapisserie pendant le mois d'avril 1812.*

⁹¹ Guéret, Arch. Dép., 9 M 25, *Industrie, Tapis et Tapisserie, Correspondance. Etats de situation, 1812-1840, Etat de situation des fabriques et manufactures de tapisseries pendant le 4^e trimestre 1816.*

⁹² Guéret, Arch. Dép., 9 M 25, *Industrie, Tapis et Tapisserie, Correspondance. Etats de situation, 1812-1840, Etat de situation et du produit des fabriques et manufactures de tapisseries de l'arrondissement d'Aubusson pendant le trimestre de janvier 1825.*

⁹³ CASTEL 1876, p. 278.

⁹⁴ Omstreeks 1840 kreeg de firma Demy-Doineau een bestelling voor tapisserieën vanwege een zekere Errera uit Brazilië. Het orderboek van Demy-Doineau dat meer details zou kunnen geven over de uitvoer in deze periode is echter verloren. SIRAT 1998, p. 49.

gecontacteerd werd door de Weense firma Schlein. Het initiatief hiervoor kwam uit Wenen.⁹⁵ Het was pas na 1896, tijdens het bestuur van Léon Tabard, dat deze firma zich meer naar het buitenland richtte, en een cliëntèle had in onder meer Duitsland, Oostenrijk, en het Verenigd Koninkrijk.⁹⁶ Deze landen waren belangrijke afnemers van Aubusson tapisserieën en tapijten omstreeks 1900.⁹⁷ Volgens een studie uit 1912 behoorde ook de Verenigde Staten op dat ogenblik bij de grootste buitenlandse afnemers, maar een andere studie uit 1935 spreekt dit tegen.⁹⁸

⁹⁵ Guéret, *Arch. Dép.*, 30 J 215, FT, *Correspondance 1895-1896*, brief van de firma Schlein aan de weduwe Tabard, gedateerd 26 mei 1896.

⁹⁶ SAY 1996, p. 7.

⁹⁷ BABONNEIX 1935, p. 139.

⁹⁸ HUNTER 1912, p. 204; en BABONNEIX 1935, p. 139.

XI.3. Het gebruik van meubeltapisserieën in Frankrijk in de negentiende eeuw

Keizerlijke, koninklijke en nationale residenties

Tijdens het ancien régime werden er nauwelijks meubeltapisserieën gebruikt in de Franse koninklijke residenties. De ameublementen die in de manufacturen van de Gobelins of Beauvais voor de Kroon werden geweven, kregen doorgaans een bestemming als diplomatiek geschenk (cf. supra). Vlak na de Franse revolutie verkeerden de voormalige koninklijke tapisseriemanufacturen in grote moeilijkheden. Het weven van meubeltapisserieën voor de jonge republikeinse overheidsinstanties was niet aan de orde. Pas tijdens het *Premier Empire* kwam hierin grote verandering. Na zijn kroning tot keizer in mei 1804 activeerde Napoleon de noodlijdende Franse luxenijverheid door het plaatsen van bestellingen die dienden ter aankleding van de keizerlijke residenties.⁹⁹ In oktober 1804 werden de tapisseriemanufacturen van de Gobelins en Beauvais aan de Civiele Lijst van de Keizer toegevoegd.¹⁰⁰ Voor de manufactuur van Beauvais betekende deze aanhechting een geheel nieuwe situatie. Tijdens het ancien régime genoot de werkplaats reeds enigszins van een bevoorrechte relatie met de Kroon, onder meer door de vastgestelde jaarlijkse leveringen (cf. supra), maar ze was feitelijk onafhankelijk. Vanaf de aanhechting bij de Civiele Lijst mengde de centrale overheid zich rechtstreeks in haar beleid. Beauvais werd de leverancier van meubeltapisserieën voor het Keizerlijk Huis, en voor het eerst werden deze tapisserieën ook in grote mate toegepast in de paleizen. De Gobelins weefde voornamelijk wandtapijten, maar zoals eerder mocht blijken, werden er ook enkele zitameublementen en afzonderlijke meubeltapisserieën vervaardigd (cf. supra).

De meubeltapisserieën van de Gobelins werden tijdens het *Premier Empire* voorbehouden aan de keizer en de keizerin, en de *Roi de Rome*. Zo werden er Gobelins ameublementen geweven voor het *Grand Cabinet* van de keizer in de Tuilerieën, het *Premier Salon* van de keizerin in Compiègne en de *Salle des Exercices* van de *Roi de Rome* in de Tuilerieën.

In Beauvais bestond in deze periode een feitelijke tweedeling in de productie. Enerzijds werden er meubeltapisserieën geweven gebaseerd op laatachtttiende-eeuwse patronen, anderzijds werden ameublementen gemaakt naar nieuwe patronen. Zoals eerder werd gezegd, waren deze laatste uitsluitend voorbehouden aan de keizer en zijn naaste familieleden, terwijl de eerste gebruikt werden in de appartementen van de keizerlijke hofhouding, als diplomatieke geschenken of bij een zeldzame verkoop aan particulieren. Bij de oude patronen waren voornamelijk *Les Convoies militaires* van Casanova en variaties op de lofwerkpatronen geliefd. De nieuwe patronen werden geconcentreerd naar de classicistische Empirevormtaal.

Bij de aankleding van de officiële keizerlijke residenties bleek tapisserie een belangrijk medium. Vanuit Beauvais werden tientallen ameublementen verstuurd naar de *Garde-Meuble* in Parijs, van waaruit ze over de verschillende paleizen werden verdeeld (cf. supra). De ameublementen werden aangewend in de *Premiers Salons* van de keizer in de paleizen van de Tuilerieën en Fontainebleau, het kabinet van de keizer in het paleis van Trianon, de antichambre van de keizerin in Fontainebleau, het *Grand Salon* van de *Roi de Rome* in de Tuilerieën (cf. supra). Hieraan dienen de vele ameublementen te worden toegevoegd voor de salons van prinses en officieren. Tapisserie werd in de eerste plaats toegepast in de appartementen van mannen, en in salons en werkvertrekken. In de appartementen van de keizerin beperkte het gebruik zich tot een antichambre en een salon. In meer intieme vertrekken zoals slaapkamers en toilet kabinetten werden tapisserie zitameublementen tijdens het Eerste Keizerrijk niet gebruikt. Het belang van tapisserie mag ook niet overschat worden. Bij de aankleding van de verschillende paleizen namen zijdeweefsels een veel groter aanbod in de totale stoffering in.¹⁰¹

⁹⁹ Niet alleen de manufacturen van Beauvais en de Gobelins profiteerden van de keizerlijke bestellingen. Dit gold ook voor de porseleinmanufactuur van Sèvres die eveneens aan de Civiele Lijst werd toegevoegd, en verder was dit zo voor de zijdenijverheid, voornamelijk gesitueerd in Lyon en Tours, en de tapijtnijverheid, onder meer in Aubusson, maar ook in Doornik in het Zuid-Nederlandse Henegouwen.

¹⁰⁰ Bij de creatie van een Civiele Lijst voor Lodewijk XVI in mei 1791 werden de Gobelins reeds hierin opgenomen, maar de levensduur van deze Lijst was te kort om van enige invloed te zijn op de productie.

¹⁰¹ Voor een toelichting bij de zijdenijverheid en de stoffen die voor de keizer werden geweven, zie onder meer COURAL 1980.

De samenstelling van een ameublement werd bepaald door de aard van het vertrek en door de keizerlijke etiquette. Een ameublement voor een antichambre of een galerij bestond bijvoorbeeld uit banken en taboeretten. Ameublementen voor officiële salons of ontvangstruimtes hadden bijna steeds twee troonzetels, één voor de keizer en één voor de keizerin. Deze werden aangevuld met armstoelen voor prinses, stoelen voor prinsessen, taboeretten, een kamerscherm en haardscherm, maar de samenstelling varieerde naargelang de aard en functie van de kamer.¹⁰²

Een belangrijk onderscheid met de meeste meubeltapisserieën uit de tweede helft van de achttiende eeuw, was dat de meubeltapisserieën die werden geweven tijdens het *Premier Empire* niet langer werden geweven als een aanvulling bij een wandtapijtserie. De nieuwe ameublementen bestonden uitsluitend uit meubeltapisserieën. De tapisserieën werden in een vertrek met ander textiel gecombineerd. Zulke combinatie was niet nieuw, maar voordien bevonden zich in een vertrek met een tapisserie zitameublement dikwijls ook wandtapijten. Zulke volledige tapijtkamers werden zeldzaam, maar ze verdwenen niet. Vaak waren de wanden in een vertrek met een tapisserie ameublement afgewerkt met volledige houten lambriseringen, beschilderde panelen, textiele wandbespanningen of behangselpapier. Het Gobelins ameublement met bloemen en vruchten op een lilas achtergrond in het *Premier salon* van de keizerin in Compiègne, het zogenaamde *Salon des Fleurs*, werd bijvoorbeeld gecombineerd met overgordijnen in witte zijde afgeboord met een violette galon. De gordijnen waren in geborduurde witte mousseline. De wanden waren afgewerkt met lambriseringen die beschilderde panelen bevatten met voorstellingen van bloemen.¹⁰³

Qua motieven of kleuren verschilden de meubeltapisserieën niet met de kostbare zijdeweefsels of de geweven en geknoopte vloerkleden. Enkel in textuur en glans onderscheidde het textiel zich van elkaar. Hun functie was dezelfde, namelijk het onderlijnen en uitdragen van de keizerlijke majesteit. Tapisserie bleef nog steeds geassocieerd met adeldom en de manufacturen van de Gobelins en Beauvais behielden hun prestige, maar door de feitelijke loskoppeling van wandtapijten en meubeltapisserieën, verloren deze laatste, ondanks hun emblematische patronen, voor een deel hun zeggingskracht. Het was de duurzaamheid, meer dan enige andere betekenisconnotatie, die tapisserie als bekleding geliefd maakte. Omwille van deze reden werd tapisserie aangewend in courant gebruikte vertrekken zoals antichambres, salons en kabinetten. Tapisserieën waren nog steeds betekenisdragers, maar werden ondanks de klassieke keizerlijke emblemata in hoge mate decoratief.

Tijdens de Restauratie veranderde er in de koninklijke residenties weinig in de omgang met meubeltapisserie. Onder Lodewijk XVIII werden in hoofdzaak meubeltapisserieën geweven voor het paleis van de Tuilerieën. Nog steeds bleven de tapisserieën, die vervaardigd werden naar nieuwe patronen, voorbehouden aan de vorst en zijn naaste familie. De weefsels werden aangewend in officiële ontvangstruimtes, maar ook in privé-vertrekken. Het belangrijkste ameublement dat tijdens de Restauratie voor een officieel vertrek op het getouw werd gelegd was bestemd voor de troonzaal in de Tuilerieën en werd geweven in de manufacture van Beauvais (cf. supra). Nieuw was de toepassing van tapisserieën in de toilet kabinetten van de koning, en van de hertogin d'Angoulême, respectievelijk geweven in de ateliers van Beauvais en de Gobelins. De keuze om tapisserie te gebruiken in het toilet kabinet van de koning werd mee ingegeven door de stevigheid van het tapisserieweefsel (cf. supra).

Ook Charles X zette de praktijk voort om meubeltapisserieën te gebruiken in officiële ontvangstvertrekken. Voor het kasteel van Saint-Cloud liet hij tapisserieën weven voor het Eerste en Tweede salon in zijn *petits appartements*. Een ameublement dat oorspronkelijk bedoeld was voor de *Salle des Ambassadeurs* in de Tuilerieën, werd uiteindelijk ook naar Saint-Cloud overgebracht waar het werd verdeeld over het *Salon des Aides de camp* en het *Salon de Venus*.

Koning Louis-Philippe en koningin Marie-Amélie hadden zelfs een bijzondere voorliefde voor tapisserie. Kort na hun aantreden werden bestellingen geplaatst voor officiële vertrekken in de paleizen van de Tuilerieën en Compiègne, zoals het ameublement voor het salon van de *Prince royal* in de Tuilerieën, en de zitbanken voor de balzaal in Compiègne (cf. supra). Vanaf 1838 werd gestart met het weven van meubeltapisserieën voor het privé-kasteel van het koninklijke paar in Eu. De

¹⁰² Zie hiervoor de beschrijvingen van de ameublementen in hoofdstuk VIII.

¹⁰³ JARRY 1964, p. 215.

tapisserieën werden deels vervaardigd in de Gobelins en deels in Beauvais. Ze werden aangewend in prestigieuze vertrekken zoals de hal met de staatsietrap, de portrettengalerij, en het salon van de koning, maar ook in intieme privé-vertrekken. De patronen die aanvankelijk waren bedoeld voor het salon en het boudoir van de koningin werden uiteindelijk geweven voor de hertog de Nemours en prinses Clémentine. Voor het boudoir van de koningin werd een aangepaste versie van het oorspronkelijke ontwerp gemaakt (cf. supra). Een tweede serie van de oorspronkelijke venstergarnituren in de portrettengalerij in Eu, werd geweven voor de troonzaal, de vergaderzaal en de biljartzaal in het kasteel van Saint-Cloud.

Bij een inventarisatie van het kasteel van Saint-Cloud na de troonsbestijging van Napoléon III in 1852, werden de salons aangetroffen zoals ze waren bij de val van Louis-Philippe in 1848. De gedetailleerde inventarissen bieden een interessant beeld van de wijze waarop meubeltapisserie zich verhiel tot het andere textiel in een vertrek. Een tapisserie ameublement stond namelijk zelden op zich, maar werd, zoals reeds eerder mocht blijken uit het gebruik van meubeltapisserieën in de achttiende eeuw, doorgaans met ander textiel gecombineerd. De biljartkamer, het voormalige *Salon de Venus*, in het kasteel van Saint-Cloud is hiervan een mooi voorbeeld. In het vertrek waren er vier ramen. Elk raam had een store in wit katoen of linnen ter bescherming tegen het zonlicht, twee gordijnen in geborduurde mousseline, twee overgordijnen in witte *quinze-seize* zijde, en een *cantonnière* in Beauvais tapisserie. De *cantonnière* bestond uit twee verticale panden, de *pentes*, en een *rabat*, de *lambrequin*. De *cantonnières* werden geweven naar een ontwerp van Amedée Couder (cf. supra) en hadden een rijkelijk uiterlijk geïnspireerd op renaissancegrotesken. De achtergrond was bruin. Tegen de wanden hingen vijf Gobelins wandtapijten.¹⁰⁴ In het vertrek stonden één zitbank, twaalf armstoelen, twaalf stoelen en twee haardschermen, bekleed met Beauvais tapisserie met voorstellingen van boeketten en vruchtengroepen op een witte *fond*, en bruinrode *contrefond*.¹⁰⁵ Ze werden in de inventaris omschreven als *meubles meublants*, en hadden dus in eerste instantie een decoratieve functie. Verder waren er twee taboeretten, eveneens bekleed met Beauvais tapisserie. Eén had centraal een voorstelling van een vlinder, de ander van een vogel.¹⁰⁶ In de biljartkamer stonden acht stoelen, bedoeld voor gebruik. Ze werden in de inventaris omschreven als *chaises courantes*. De stoelen waren bekleed met zijdedamast en gecapitonneerd.¹⁰⁷

In het *Salon de Famille* in het kasteel van Saint-Cloud werd bij de inrichting min of meer hetzelfde plan gevolgd. Opnieuw werden de tapisserie *cantonnières* gecombineerd met gordijnen in geborduurde mousseline en overgordijnen in witte *quinze-seize* zijde. Tegen de wanden hingen Gobelins wandtapijten. Het tapisserie zitameublement werd aangevuld met gecapitonneerde stoelen en armstoelen, bekleed met karmozijnrode zijdedamast en *brocatelle*.¹⁰⁸

Dit gebruik om tapisserie ameublementen te combineren met zitmeubelen die waren bekleed met andere stoffen, bleef behouden in de tweede helft van de negentiende eeuw. Keizerin Eugénie toonde grote interesse voor interieurinrichting en voor de laatachttiende-eeuwse kunstnijverheid in het bijzonder. Ze hield zich persoonlijk bezig met de inrichting van sommige appartementen in de keizerlijke residenties. Typerend was de mengeling van oude en eigentijdse meubelen. De keizerin liet bijvoorbeeld laatachttiende-eeuwse karkassen bekleden met eigentijdse weefsels, en opmaken volgens de nieuwe stoffeermethodes, onder meer met capitonnage.¹⁰⁹ De interesse voor de kunstnijverheid uit het verleden kiemde tijdens de Julimonarchie, maar kwam tot bloei tijdens het

¹⁰⁴ Dit waren Lodewijk XIV stelt Filips V voor aan de Spaanse ambassadeurs, De Geboorte van Maria de Medici, Hendrik IV ontvangt het portret van Maria de Medici, Het Huwelijk van Maria de Medici, Maria de Medici als Bellona.

¹⁰⁵ Het betrof het ameublement geweven naar patronen van Jean-Démosthène Dugoure, oorspronkelijk bedoeld voor de *Salle des Ambassadeurs* in de Tuilerieën (cf. supra).

¹⁰⁶ Mogelijk betrof het hier twee taboeretten van het zogenaamde ameublement van de *Prince Royal*. Verschillende bekledingen uit dit ameublement werden in 1838 en 1839 gemonteerd om te worden geplaatst, respectievelijk in het *Salon de Famille* en het *Salon van Pandora* in het kasteel van Saint-Cloud. GASTINEL-COURAL 1998, cat.nr. 43, pp. 68-69.

¹⁰⁷ Parijs, Arch. Nat., AJ 19 1155, GM, *Saint-Cloud : Palais, Inventaire du mobilier dressé en exécution de l'article 5 du senatus consulte du 12 décembre 1852, Salon de billard*, nrs. 121-138.

¹⁰⁸ De gecapitonneerde armstoelen werden in de inventaris omschreven als *commodes*, comfortabel, en onderscheidden zich van het strak opgemaakte tapisserie zitameublement. In dit vertrek werden de zitmeubelen niet als *meubles meublants* of *meubles courants* gespecificeerd. Uit de omschrijving blijkt echter duidelijk welke zitmeubelen als meest comfortabel werden beschouwd. IDEM, *Salon de famille*, nrs. 164-182.

¹⁰⁹ PARIJS 1979, p. 18.

Second Empire. In het combineren van oud en nieuw volgde de keizerin een algemene trend in de binnenhuisinrichting. Zij die het zich konden veroorloven kochten authentieke achttiende-eeuwse meubelen, niet als kunstvoorwerp, maar voor gebruik. Deze meubelen werden verder aangevuld met eigentijdse kopieën of interpretaties. Dit vertaalde zich in de typische mengeling van stijlen die dominant zou blijven tot bij het einde van de negentiende eeuw.¹¹⁰

De voorliefde van keizerin Eugénie voor tapisserie mocht eerder reeds blijken uit de ameublementen die voor haar werden geweven in de manufactuur van Beauvais. Behalve deze nieuwe sets waren er in de keizerlijke residenties de oudere tapisserie ameublementen die de keizerin behield, eventueel liet aanpassen of aanvullen met andere meubelen die vaak waren bekleed met kleurige zijdeweefsels. De inrichting van het paleis van Compiègne illustreert dit uitstekend. De Beauvais bekledingen van een ameublement uit het *Premier Empire* met voorstellingen van *Les Convois militaires* naar Casanova, in het *Salon des Aides de camp*, werden aangepast aan nieuwe middennegentiende-eeuwse karkassen, en aangevuld met twee nieuwe *causeuses* (cf. supra). De gordijnen waren uitgevoerd in karmozijnrode rips met karmozijnrode en groene boorden met gouden bijen. De zonneblinden waren in een blauw gaasweefsel. In de uitsparingen voor de vensters stonden zitbanken, bekleed met veelkleurige Chinese zijdeweefsels.¹¹¹ Voor het *Salon de Famille* in Compiègne werd een nieuw ameublement op het getouw gelegd naar bloempatronen van Chabal-Dussurgey (cf. supra). De tapisserie *cantonnières* die assorteerden met dit zitensemble, werden geleverd door *Braquenié frères*. De bijpassende overgordijnen waren in geel zijdedamast. Het tapisserie ameublement werd aangevuld met eigentijdse comfortabele zitmeubelen, waaronder een *confident* en een *indiscret*, bekleed met rood zijdedamast, en een andere *confident* en *indiscret* in geel zijdedamast. Zogenaamde *chiavari* stoeltjes en enkele comfortabele armstoelen maakten de inrichting compleet.¹¹²

De herinrichting van de keizerlijke paleizen kwam pas goed op gang na 1860 en was voor de keizer, net zoals dit voor Napoleon I was geweest, een uitgelezen middel om de kunstnijverheid te stimuleren.¹¹³ Tapisserie functioneerde nog steeds als statussymbool. De eerbied voor de tapisseriemanufacturen die de traditie van dit eeuwenoude kunstambacht voortzetten, en de al even oude connotatie van tapisserie met adeldom, droegen hiertoe bij.¹¹⁴ Keizerin Eugénie koos bijvoorbeeld tapisserie voor haar officiële ontvangstvertrekken in de Tuilerieën. En bij de herinrichting van het paleis van het Elysée vanaf 1861 werden bij de manufacturen van de Gobelins en Beauvais omvangrijke bestellingen geplaatst voor wandtapijten en meubelbekledingen, bestemd voor de ontvangstsalons op het gelijkvloers en het *grand appartement* op de eerste verdieping (cf. supra).¹¹⁵

De voorstellingen op de nieuwe meubeltapisserieën tijdens het *Second Empire* waren in hoge mate decoratief. De bloemencomposities van Chabal-Dussurgey overheersten. Ongetwijfeld werden in bepaalde patronen opzettelijk keizersbloemen verwerkt, zoals in het *meuble rose* en het ameublement voor het *salon bleu*, beide bestemd voor de ontvangstsalons van de keizerin in de Tuilerieën (cf. supra). Maar naar bijkomende diepere betekenissen lijkt niet te hoeven worden gezocht. Het waren natuurgetrouwe boeketten die ook werden aangetroffen in zijdeweefsels en bedrukt textiel. Een verklaring voor het succes van de natuurgetrouwe gebloemde stoffen, vaak met nieuwe variëteiten en planten, wordt onder meer gezocht in het ontstaan van de serre- en wintertuinen, die technisch mogelijk werden door de evoluties op het vlak van metaal- en glasconstructie.¹¹⁶ Misschien dienen deze bloempatronen in zekere zin bekeken te worden in het licht van het vooruitgangdenken dat het negentiende-eeuwse maatschappelijke discours beheerste. Maar eerder dan een expliciet teken dat naar de technologische vooruitgang verwijst, lijken deze bloempatronen er een natuurlijk gevolg van te zijn.

¹¹⁰ Voor een grondige uiteenzetting over het eclecticisme in de kunst en de binnenhuisinrichting, en haar beweegredenen, tijdens het Tweede Empire, zie PARIJS 1979, pp. 15-27, 103-107.

¹¹¹ MOULIN 1978, p. 250.

¹¹² MOULIN 1978, p. 251.

¹¹³ PARIJS 1979, p. 18.

¹¹⁴ De eerbied voor de tapisseriemanufacturen blijkt herhaaldelijk uit eigentijdse rapporten die onder meer geschreven werden bij de tentoonstellingen van de producten van de koninklijke en keizerlijke manufacturen, of bij nationale en internationale tentoonstellingen (cf. supra).

¹¹⁵ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 97.

¹¹⁶ SCHOESER & RUFÉY 1989, pp. 78, 132.

Dat tapisserie ameublementen in belangrijke mate gewaardeerd werden omwille van hun decoratieve waarde, mag ook blijken uit de oudere sets die tijdens het Tweede Keizerrijk werden behouden, al is niet uitgesloten dat hiermee impliciet ook werd gewezen op de keizerlijke afstamming. Enkel de ameublementen met expliciete koninklijke symbolen werden vervangen. Vele andere bleven op hun plaats. Wel werden de tapisserieën nog steeds afgedekt met beschermhoezen. Soms waren deze in bedrukt katoen, zoals die voor het *salon rose* in de Tuilerieën (cf. supra). Andere waren in witte *bazin*, zoals die voor het *Salon de l'Hémicycle* in het Elysée.¹¹⁷

De meubileringcampagnes van de opeenvolgende regimes maakten dat de paleizen bij het einde van het Tweede Keizerrijk volledig waren gestoffeerd.¹¹⁸ Vanuit de centrale overheid was er tijdens de Derde Republiek niet onmiddellijk nood aan nieuwe tapisserie zitameublementen. Alhoewel er in de manufactuur van Beauvais nog meubeltapisserieën werden vervaardigd, voornamelijk naar bestaande patronen, ging er vanaf 1879 meer aandacht uit naar het weven van wandtapijten die in overheidsgebouwen en -instellingen konden worden opgehangen. Er werden onder meer wandtapijten geweven voor het Elysée, het Louvre, het *Palais du Luxembourg* en het Odéon theater.¹¹⁹ De weinige zitameublementen met een specifieke bestemming uit de late negentiende eeuw werden geweven voor officiële vertrekken zoals de eetkamer op de eerste verdieping van het Elysée of het ontvangstsalon van de minister van Buitenlandse Zaken.¹²⁰ Verder werden ameublementen die tijdens het Tweede Keizerrijk voor bepaalde vertrekken waren voorzien, maar niet waren geplaatst, indien nodig afgewerkt en effectief opgesteld. Dit geldt bijvoorbeeld voor de ameublementen voor het *Salon de l'Hémicycle* en het *grand salon*, beide in het Elysée. Deze laatnegentiende-eeuwse meubelbekledingen waren puur decoratief.

Particuliere woningen

De instabiele sociaal-economische en politieke situatie in Frankrijk tengevolge van de revolutie bracht de luxenijverheid in zware moeilijkheden. Vele private huishoudens waren genooddaakt, of verkozen uit vrije wil, om hun oude meubelen te behouden en indien nodig te laten restaureren. Zelfs in de meest elegante particuliere woningen in Frankrijk werden in de eerste decennia van de negentiende eeuw nog achttiende-eeuwse meubelen en interieurstoffen aangetroffen.¹²¹ Dit verklaart ook waarom er, zowel in de manufactuur van Beauvais als in de weefateliers in de Marche, nog steeds meubeltapisserieën werden geweven naar laatachtttiende-eeuwse patronen. De weinige particuliere klanten die zich tot de manufactuur van Beauvais wendden en zich tevreden moesten stellen met tapisserieën, geweven naar patronen uit het ancien régime, hadden hier wellicht nauwelijks problemen mee. In de Marche gingen de weverondernemers gewoon door met het weven van de patronen van vóór de revolutie, eventueel met aangepaste boorden. De nieuwe Empire stijldiomen werden aanvankelijk enkel nagevolgd in een kleine kring rond de keizer.

Niet alleen het uiterlijk van de meeste meubeltapisserieën veranderde nauwelijks, ook in het gebruik wijzigde er weinig, en werden de zitameublementen bij voorkeur aangewend in het salon. Dit salon bleef in Frankrijk in de eerste helft van de negentiende eeuw de belangrijkste ontvangstruimte in de particuliere woning. Rijkere huizen beschikten vaak over meerdere salons.¹²² Er waren nauwelijks wijzigingen in de kamerdistributie in vergelijking met de late achttiende eeuw.¹²³ Ook in de aard van de meubeltapisserieën veranderde er weinig. Er werden bekledingen geweven voor de klassieke zitmeubeltypen, zoals zitbanken, armstoelen en stoelen, en voor haardschermen. Kamerschermen werden wellicht nauwelijks geweven voor particulier gebruik. Tot hiertoe werden

¹¹⁷ Parijs, Arch. Nat., AJ19 94, GM, *Palais de l'Elysée. Entrées-Sorties, Année 1867*, nrs. 4887-4891.

¹¹⁸ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 101.

¹¹⁹ Zie hiervoor COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, pp. 101, 104.

¹²⁰ COURAL & GASTINEL-COURAL 1992, p. 105.

¹²¹ SCHOESER & DEJARDIN 1991, p. 65.

¹²² THORNTON 1986, p. 219.

¹²³ De belangrijkste leefvertrekken in een rijke burgerwoning in de eerste helft van de negentiende eeuw waren de antichambre, de *grand* en *petit salon*, de eetkamer, de slaapkamer van de ouders met werkkabinet en boudoir. Zie hiervoor GARNIER-AUDIGER 1830, pp. 98-108.

hierover geen concrete gegevens teruggevonden.¹²⁴ Tapisserie bedbehangsels lijken in deze periode helemaal uit de mode te zijn geweest. Pas tijdens het Tweede Keizerrijk worden deze opnieuw aangetroffen.

In tegenstelling tot de keizerlijke en koninklijke residenties slonk tijdens het tweede kwart van de negentiende eeuw de interesse voor tapisserie zitameublementen bij de private cliëntèle, en daalde de aankoop van nieuwe ameublementen. Dit bleek eerder al uit de neergaande productiecijfers van tapisserie in de weefateliers in de Marche. Desondanks behielden de fabrikanten meubeltapisserieën in hun aanbod (cf. supra). Volgens een stoffeerderhandboek uit 1830, *Le Tapissier, décorateur et marchand de meubles*, van Anastase Garnier-Audiger werden tapisseriebekledingen nog enkel gebruikt voor fantasiemeubelen of om te variëren in de aankleding van de salons in een ruim appartement. Net als in een vorstelijke context werden ook hier de zitmeubelen met tapisseriebekledingen gecombineerd met zitmeubelen in andere weefsels. Tapisserie werd door Garnier-Audiger bij voorkeur aangewend op zitmeubelen, en was naar zijn mening te stug om te dienen als gordijnen.¹²⁵ Hij publiceerde ook de prijzen van de bekledingen voor zitbanken, armstoelen, stoelen en haardschermen van de manufactures van Beauvais en Aubusson. De prijs van een bekleding in Aubusson tapisserie bedroeg gemiddeld een derde van die in Beauvais tapisserie.

Ondanks het voorbehoud van Garnier-Audiger voor het gebruik van tapisserie als materiaal voor gordijnen, werden tapisserie gordijnen en deurvoorhangen populair vanaf de jaren 1830. Gordijnen en deurvoorhangen maakten in de Marche zelfs gedurende een korte tijd het grootste deel van de tapisserieproductie uit (cf. supra). Mogelijk uitte Garnier-Audiger zijn bedenking juist omwille van dit toenemende gebruik van tapisserie voor overgordijnen. Rond dezelfde tijd werden in opdracht van koning Louis-Philippe ook verscheidene venstergarnituren geweven in de koninklijke manufactures van de Gobelins en Beauvais, onder meer voor de kastelen van Eu en Saint-Cloud. In de tweede helft van de negentiende eeuw bleven tapisserie venstergarnituren en deurvoorhangen in de mode. Ze maakten bijna per definitie deel uit van een volledig ameublement. De hernieuwde aandacht voor de rabat aan het venster vanaf circa 1840, waarvan de verticale stroken aan weerszijde van het raam soms tot aan de grond reikten, was voor de tapisseriewevers de ideale gelegenheid om dit product in hun aanbod op te nemen. De tapisserie rabat of *cantonnière* werd gebruikt met overgordijnen en gordijnen in andere materialen, en soms bijkomend met een zonneblind.¹²⁶ Deze overdadige aankleding van het venster zou blijven bestaan doorheen de hele tweede helft van de negentiende eeuw.

Terwijl de voorliefde van de vorsten voor tapisserie tijdens de Julimonarchie niet dermate gedeeld werd door hun onderdanen, was dit anders tijdens het *Second Empire*. De private cliëntèle liet zich leiden door de heersende mode die in belangrijke mate werd gepropageerd door de grote stoffeerderfirma's, en werd nagevolgd door het keizerlijke hof en diens entourage. In zijn rapport naar aanleiding van de wereldtentoonstelling te Parijs in 1879 schreef Denuelle : *l'usage des tapisseries tend à se généraliser; elles sont devenues une partie essentielle de la décoration et de l'ameublement de nos demeures privées*.¹²⁷

De achttiende-eeuwse stijldiomen waren alom aanwezig in de binnenhuisinrichting via authentieke meubelen, kopieën en pastiches. Tapisserie werd als bekleding uitermate geschikt bevonden. Een geromantiseerde visie rond oude tapisserieën was hier zeker niet vreemd aan.¹²⁸ Ook

¹²⁴ Hierin verschilde de productie duidelijk met die in de koninklijke manufactures. De ameublementen die in de eerste helft van de negentiende eeuw in de Gobelins en in de manufacture van Beauvais werden geweven hadden doorgaans een assorterend kamerscherm (cf. supra).

¹²⁵ GARNIER-AUDIGER 1830, p. 23.

¹²⁶ De overgordijnen waren bijvoorbeeld in zijdeweefsel, de glasgordijnen in mousseline. De venstergarnituren in de koninklijke en keizerlijke residenties die eerder aan bod kwamen, zijn hiervan een schoolvoorbeeld. Voor de evolutie in de vensteraankleding in het tweede kwart van de negentiende eeuw, zie THORNTON 1986, pp. 224-225.

¹²⁷ 'het gebruik van tapisserieën lijkt zich te veralgemenen; ze zijn een essentieel onderdeel geworden in de aankleding van onze privé-woningen'. DENUELLE 1879, p. 4.

¹²⁸ Deze visie wordt onder meer verwoord in een rapport van Duval, geschreven naar aanleiding van een nijverheidstentoonstelling in 1863. Hierin steekt hij in het hoofdstuk met betrekking tot het textiel de loftrumpet over de oude tapisserieën en hun voorbeeldfunctie voor de eigentijdse kunstnijverheid. Zie hiervoor DUVAL 1864, pp. 49-54. In een ander rapport over de Franse tapisserieën op de wereldtentoonstelling te Londen in 1871 werd gewezen op de hoge

deze oude tapisserieën werden geapprecieerd en opnieuw in het interieur binnengebracht (cf. infra). De tapisserieateliers in de Marche kenden een grote bloei, en weefden zowel voor de aristocratie als de burgerij, hetzij op bestelling, hetzij voor de vrije markt. Het overgrote deel van de geproduceerde meubeltapisserieën waren zitameublementen voor salons. De kamerdistributie uit de eerste helft van de negentiende eeuw bleef in de rijke burgerwoningen grotendeels behouden. Het salon bleef ook in de tweede helft van de negentiende eeuw de voornaamste particuliere ontvangstruimte en werd bij voorkeur ingericht in één van de *Louis*-stijlen. De *style Louis XVI* genoot hiervoor vaak de voorkeur.¹²⁹ Een standaardameublement voor een salon, geweven in de Marche, bestond in de tweede helft van de negentiende eeuw doorgaans uit één zitbank, vier armstoelen en vier stoelen. In het orderboek van de manufactuur Tabard werden herhaaldelijk ameublementen in deze aantallen genoteerd. Op 4 en 30 juni 1872 bijvoorbeeld werd vanuit Aubusson telkens zulk een set naar Parijs verstuurd.¹³⁰ En het begin van een bedrijfsinventaris uit 1897 vermeldde twaalf ameublementen, geweven naar verschillende patronen, maar telkens bestaande uit één zitbank, vier armstoelen en vier stoelen.¹³¹ De stoffeerdere kenden deze standaardaantallen. In juni 1890 vroeg de stoffeerder Guinochet uit Lyon aan de firma Tabard om een ameublement op te sturen voor een klant. Maar die wenste een set met één zitbank, zes armstoelen en zes stoelen. Guinochet merkte op dat indien de manufactuur enkel ameublementen met vier armstoelen en stoelen in voorraad had, hij die alvast wenste te kopen, en op richtlijnen wachtte voor de extra bekledingen.¹³² De standaardameublementen waren arbitrair en duidelijk bedoeld om een zo ruim mogelijk segment van de markt te bespelen. Vanzelfsprekend bestonden er variaties, al naargelang de wens van de klant. Het orderboek van de manufactuur Tabard geeft een staalkaart van de mogelijke samenstelling van tapisserie ameublementen.¹³³

Maar er bestonden bij de private cliëntèle ook bijzonder uitgebreide en kostbare ameublementen. Voor het salon in het appartement van baron X, gelegen op de *boulevard Malesherbes* te Parijs, leverde de firma Braquenié omstreeks 1860 een ameublement, bestaande uit twee zitbanken, zes armstoelen, twee bergères, twee *marquises*, vier taboeretten, een kamerscherm, een haardscherm, zes vensterrabatten en twaalf gordijnen.¹³⁴ Twee ameublementen van gelijkaardige omvang werden door dezelfde firma omstreeks dezelfde tijd respectievelijk geleverd aan de hertog Pozzo di Borgo voor diens salon in het kasteel van Montretout, en aan de hertog van Padua voor het *grand salon* in het kasteel van Courson (cf. supra). Een schilderij van Auguste de la Brely uit 1875 toont het gezin van Victorien Sardou in hun *grand salon* te Marly-le-Roi. Mevrouw Sardou zit op een zitbank, bekleed met Aubusson tapisserie met de voorstelling van een boerendans. Voor de haard staat een haardscherm, eveneens bekleed met tapisserie. De wanden zijn behangen met Aubusson wandtapijten (afb. 363).

De praktijk om tapisserieën in het *grand salon* te gebruiken, waar de visite werd ontvangen, werd onder meer gepromoot door de Franse interieurspecialiste Emmeline Raymond. Zij had een vaste column in het modetijdschrift *La Mode illustrée*, en ging hier in op de trends in de binnenhuisinrichting. Bij de stoffen voor salons, vermeldde zij tapisserie ameublementen uit Aubusson. Deze zitmeubelen werden bij voorkeur gecombineerd met gordijnen in rips, effen zijde of satijn, en een *cantonnière* met dezelfde voorstelling als de meubelbekledingen.¹³⁵

Meubeltapisserieën werden echter niet langer uitsluitend in salons aangetroffen. Emmeline Raymond promootte in 1869 onder meer het gebruik van tapisseriebekledingen in de eetkamer.¹³⁶ Dit idee werd overgenomen in een publicatie uit 1887 waar tapisserie bekledingen met een gladde textuur werden aanbevolen voor eetkamerstoelen.¹³⁷ Een Franse platenbundel uit 1889 met

decoratieve waarde van de zeventiende-eeuwse en achttiende-eeuwse Beauvais tapisserieën. Ze werden beschouwd als het ideale voorbeeld voor de privé-industrie in de Marche. RAPPORTS 1872, p. 76.

¹²⁹ THORNTON 1986, pp. 315, 352.

¹³⁰ Guéret, Arch. Dép., 30 J 12, FT, *Journaux de caisse 1870-1872*.

¹³¹ Guéret, Arch. Dép., 30 J 12, FT, *début d'inventaire pour 1897*.

¹³² Guéret, Arch. Dép., 30 J 214, FT, *Correspondance 1883-1994*, brief van stoffeerder Guinochet aan de weduwe Tabard, gedateerd 18 juni 1890.

¹³³ Doorgaans werd een zitbank met een even aantal armstoelen gecombineerd met stoelen, bergères, *marquises*. Guéret, Arch. Dép., 30 J 92, FT, *Livres de commande 1900-1902*.

¹³⁴ SIRAT 1998, p. 98.

¹³⁵ RAYMOND 1871, p. 274.

¹³⁶ RAYMOND 1869, p. 147.

¹³⁷ THORNTON 1986, p. 322.

interieurs en interieuronderdelen, samengesteld door Bajot, bevat illustraties met inrichtingen voor een bibliotheek, een slaapkamer en een boudoir waarin stoelen en armstoelen met een tapisseriebekleding staan opgesteld.¹³⁸ Ook uit de aard van de productie blijkt dat tapisseriebekledingen in andere vertrekken werden aangewend. In de bedrijfsinventarissen en orderboeken van de manufactuur Tabard van bij de eeuwwisseling werden patronen en bestellingen teruggevonden voor *chaises longues*. Deze rustbanken waren volgens sommige stoffeerdereen absolute noodzaak in een boudoir.¹³⁹ Einde negentiende eeuw ontving Léon Tabard bijvoorbeeld van de Parijse stoffeerder Deschamps een bestelling voor twee *chaises longues* met een blauwgroene fond.¹⁴⁰ De bedrijfsinventaris uit april 1901 vermeldde het patroon voor een *chaise longue* met trofeeën.¹⁴¹ Een interieurhandboek uit 1896 raadde ook het gebruik van tapisserie aan in de *petit salon*. Dit vertrek werd hoofdzakelijk gebruikt in intieme familiekring, en in het bijzonder door de echtgenotes en hun kinderen. Op de zitmeubelen werd daarom bij voorkeur geopteerd voor een stevig slijtvast weefsel, bijvoorbeeld tapisserie.¹⁴²

Bij het einde van de negentiende eeuw en het begin van de twintigste eeuw was er een uitgebreid assortiment meubeltapisserieën met een ruime waaier aan voorstellingen. Bekledingen voor zitmeubelen namen nog steeds het belangrijkste deel in de totale productie in. Het betrof doorgaans bekledingen voor klassieke zitmeubeltypes: zitbanken, armstoelen, stoelen, bergères, *causeuses*, taboeretten. Bekledingen voor speciale zitbanktypes zoals hoekbanken, circulaire banken, divans of *chaises longues* bestonden ook, maar waren zeldzamer.¹⁴³ De overige productie bestond uit venstergarnituren, deurvoorhangen, bekledingen voor haardschermen en kamerschermen, en in zeer beperkte mate uit bedbehangsels. Toonaangevende stoffeerderebepaalden in hoge mate de populariteit van sommige meubeltapisserieën. Henri Fourdinois bijvoorbeeld had een bijzondere voorliefde voor dit materiaal en gebruikte tapisserie onder meer opnieuw voor bedbehangsels. Op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1867 exposeerde hij een prestigieus bed met tapisserie gordijnen en bekledingen (cf. supra). Dit bed, dat in de verslagen bij de tentoonstelling uitvoerig beschreven werd, inspireerde ongetwijfeld anderen. Ook de grote interesse in, en de navolging van oude stijldiomen bracht sommigen ertoe om tapisserie opnieuw voor bedgarnituren te gebruiken.¹⁴⁴ De rabatten en de hemel voor een renaissancebed die in 1895 door de stoffeerder Peyrat bij de manufactuur Tabard werden besteld, lijken in dit licht te moeten worden bekeken. Bij Tabard waren bedbehangsels echter een zeldzaamheid. In de bedrijfsinventaris uit 1901 werden noch patronen, noch voltooide bedbehangsels aangetroffen. Het orderboek voor de periode 1899-1902 vermeldde welgeteld één bestelling voor een bedbehangsels.¹⁴⁵

Pas bij het einde van de negentiende eeuw werden in de manufactuur Tabard vaker tapisserie kamerschermen op het getouw gelegd. De bedrijfsinventaris uit april 1901 bevatte negen nummers met patronen voor kamerschermen met variërende voorstellingen.¹⁴⁶ Kamerschermen werden zeer geliefd in de laatste decennia van de negentiende eeuw, onder meer onder invloed van het

¹³⁸ De stoelen en armstoelen in de bibliotheek tonen respectievelijk een trofee en een boeket. Voor de inrichting van de slaapkamer werden tapisseriebekledingen gekozen met lofwerk en boeketten. Plaat 50 toont een armstoel met een tapisseriebekleding voor een boudoir, met de voorstelling van een bloemenkorf en een herderstaf. Verder zijn er platen met inrichtingen voor salons waarin zitmeubelen met tapisseriebekleding zijn opgesteld. BAJOT 1889, afbn. 37, 39, 41, 42, 47, 50, 53, 54.

¹³⁹ THORNTON 1986, p. 315.

¹⁴⁰ Guéret, Arch. Dép., 30 J 92, FT, *Livres de commandes ca. 1898-1902, commission numéro 32*.

¹⁴¹ Guéret, Arch. Dép., 30 J 101, FT, *Inventaire général 1896-1907, Inventaire du 10 avril 1901*. In het orderboek werd onder het nummer 210, een bestelling genoteerd voor twee *chaises longues* met trofeeën en figuren. Guéret, Arch. Dép., 30 J 92, FT, *Livres de commandes ca. 1898-1902, commission numéro 210*.

¹⁴² DE NOUSSANNE 1896, pp. 146-148.

¹⁴³ In 1870 weefde de manufactuur Tabard en Tricot bijvoorbeeld de bekleding voor een circulaire zitbank, een zogenaamde *borne*. Guéret, Arch. Dép., 30 J 12, FT, *Journaux de caisse 1870-1872, Année 1870*. In *La Décoration intérieure*, een platenbundel die gedurende enkele jaren maandelijks werd uitgegeven in de late negentiende eeuw, werd in het nummer van oktober 1893 een zithoek besproken met een *encoignure* of hoekzitbank, bekleed met Aubusson tapisserie. DECORATION 1893, z.p.

¹⁴⁴ Een platenbundel uitgegeven in Parijs door Guilmard bevat onder meer een illustratie van een slaapkamer in style Louis XV met een bedbehangsels in tapisserie. GUILMARD s.d., afb. 24.

¹⁴⁵ Einde 1899 werd een bestelling geplaatst voor drie tapisserieën voor een bed met voorstellingen geïnspireerd op het oeuvre van François Boucher. Guéret, Arch. Dép., 30 J 92, FT, *Livres de commandes ca. 1898-1902, commission numéro 202*.

¹⁴⁶ Guéret, Arch. Dép., 30 J 101, FT, *Inventaire général 1896-1907, Inventaire du 10 avril 1901*.

japonisme.¹⁴⁷ Ze bestonden in verschillende afmetingen, en werden vaak puur decoratief in het interieur opgesteld.¹⁴⁸

De interesse voor oude tapisserieën die zich ontplooiëde tijdens het Tweede Keizerrijk was niet alleen van grote invloed op de productie en het uiterlijk van meubeltapisserieën maar ook op het gebruik ervan. Deze interesse voor oude tapisserie vloeide voort uit de algemene aandacht voor de oude kunstnijverheid. Die oude kunstnijverheid werd vooral geapprecieerd door een intellectuele kunstminnende elite, en binnen progressieve kunstenaarmilieus die zich distantieerden van de gemechaniseerde massaproductie.¹⁴⁹ Zij gebruikten de oude tapisserieën opnieuw in hun interieurs. In deze context ontstond de collectie meubeltapisserieën in het bezit van het Engelse echtpaar Bowes, woonachtig in Parijs.¹⁵⁰ Josephine Bowes verzamelde tussen 1855 en circa 1875 tientallen, voornamelijk achttiende-eeuwse meubelbekledingen in tapisserie en borduurwerk op stramien. Over de herkomst van de stukken bestaat onduidelijkheid, maar de kans is groot dat de verzameling tot stand kwam via de Parijse handelaars Lamer en Lepautre waarmee het echtpaar regelmatige contacten onderhield. Mogelijk werd hen ook een deel bezorgd door de Parijse stoffeerder Monbro die voor hen regelmatig opdrachten uitvoerde.¹⁵¹ Sommige oude tapisserieën werden door Monbro op nieuwe karkassen gemonteerd. Er stonden meubelen met oude tapisserieën in het *petit salon* van het kasteel van Louveciennes, dat het echtpaar toebehoorde, en in het *salon bleu* van hun stadswoning in de *rue de Berlin*, nummer 7, te Parijs.¹⁵² In het *salon bleu* werden armstoelen met achttiende-eeuwse tapisserieën gecombineerd met stoelen met bekledingen in achttiende-eeuws borduurwerk op stramien.¹⁵³ De boorden van de tapisserieën in beide sets werden verstevigd met nieuw ripsweefsel.

Doorgaans werden de zitmeubelen in de tweede helft van de negentiende eeuw opgemaakt met springveren. Deze springveren in de opmaak, een procédé dat opgang maakte sinds het begin van de negentiende eeuw, oefenden echter zware druk uit op zulke historische tapisserie bekledingen. Soms werden oude tapisserieën opnieuw op het getouw gelegd en werden in bepaalde partijen nieuwe kettingen ingebracht die nadien werden geweven.¹⁵⁴ De herstellingen van oude tapisserieën werden uitgevoerd in de tapisserieateliers. De firma Braquenié bijvoorbeeld beschikte over een restauratieatelier in de *rue de l'Université* te Parijs.¹⁵⁵ Ook de manufactuur Tabard voerde herstellingsopdrachten uit. Omstreeks 1898 restaureerde zij voor een klant uit Bordeaux een ameublement dat bestond uit één zitbank en zes armstoelen. Hierbij dienden de bekledingen van twee armstoelen te worden vermaakt tot twee bergères.¹⁵⁶

Sommige tapisseriefabrikanten beschikten nog over oude voorraden meubeltapisserieën die geweven werden tijdens periodes van laagconjunctuur. De opbloeiende interesse in historische tapisserieën bood hen de kans om deze voorraden alsnog op de markt te brengen. Verder verkochten voornamelijk veilinghuizen en antiquairs, stoffeerders en enkele handelszaken die zich specialiseerden in oud textiel, oude tapisserieën. De stoffeerder Monbro bijvoorbeeld verkocht oude en nieuwe ameublementen, waarvan sommige bekleed met tapisserie. Behalve een winkel in de *rue Basse-du-Rempart*, nummer 18, te Parijs, beschikte hij omstreeks 1858 ook over een winkel in Oxford

¹⁴⁷ WALKLING 1980, p. 141 ; en THORNTON 1986, p. 354.

¹⁴⁸ De Parijse stoffeerder Maincent toonde in zijn boek *La disposition des Appartements*, uitgegeven in Parijs, in 1886, verschillende plattegronden en opstanden van vertrekken. In verschillende kamers stonden *paravents*. Bij de inrichting van het Salon Louis XV koos hij bijvoorbeeld voor een kamerscherm in tapisserie. THORNTON 1986, afb. 464.

¹⁴⁹ PARIJS 1879, p. 23.

¹⁵⁰ Een groot deel van deze collectie bevindt zich vandaag in *The Bowes Museum* te Barnard Castle, in Noord-Engeland. Bij het begin van de twintigste eeuw werd helaas een deel van de collectie afgestoten. HASHAGEN 1990, p. 92. Deze collectie is van grote betekenis gebleken voor het onderhavige onderzoek.

¹⁵¹ HASHAGEN 1986, p. 79.

¹⁵² MEDLAM 1990, pp. 219, 221.

¹⁵³ MEDLAM 1990, p. 222.

¹⁵⁴ Het museum Smidt van Gelder te Antwerpen bezit één zitbank en zes armstoelen, bekleed met tapisserieën met voorstellingen van lofwerk, die dateren uit de vroege negentiende eeuw, en die in de late negentiende eeuw of vroege twintigste eeuw opnieuw op het getouw werden gelegd. Voornamelijk in de boorden werden nieuwe katoenen kettingen aangebracht. De nieuw geweven partijen vertonen de typische strakke textuur die vaak bij tapisserieën van na 1860 wordt aangetroffen.

¹⁵⁵ SIRAT 1998, p. 105.

¹⁵⁶ Guéret, Arch. Dép., 30 J 92, FT, *Livres de commande ca. 1898-1902, commission n° 12*.

Street, nummer 370 te Londen.¹⁵⁷ Hij bevoorradde zich onder meer in het veilinghuis Drouot.¹⁵⁸ Ook de stoffeerder *Vail & Compagnie*, in de *rue du Petit-Thouars*, nummer 12, te Parijs, bood oude en nieuwe zitameublementen aan, en was in het bijzonder gespecialiseerd in oude tapisserieën en zijdeweefsels.¹⁵⁹ Het aantal winkels in Parijs dat oude tapisserieën verkocht, nam gestadig toe. De *Almanach du Commerce* vermeldde in 1864 behalve *Vail & Compagnie*, ook de weduwe Saulière in de *rue Lions-Saint-Paul*, nummer 10. Zij legde zich uitsluitend toe op de aankoop en verkoop van oude tapijten en tapisserieën.¹⁶⁰ Enkele jaren later opende Charles Salagnad een winkel in de *rue Royale*, nummer 10, waar hij behalve oude en nieuwe tapisserieën ook beschilderde doeken verkocht die tapisserie imiteerden.¹⁶¹ In de *Almanach* van 1890 liet het huis *De la Forest & Maus* noteren dat zij in Parijs toen de enigen waren die zich uitsluitend met de aankoop en verkoop van oude tapisserieën bezighielden.¹⁶²

De evolutie die zich duidelijk begon af te tekenen in de late achttiende eeuw om tapisserie ameublementen ook effectief te gebruiken om op te zitten, zette zich door in de negentiende eeuw. Dit had zo zijn gevolgen voor de bewaringstoestand. Vaak werden in keizerlijke en koninklijke residenties bepaalde ameublementen reeds na enige jaren opnieuw vervangen. Ook bij de private cliëntèle werden de tapisserieën effectief gebruikt. De stevigheid van het weefsel werd hiervoor zelfs een positief argument. In de tweede helft van de negentiende eeuw stonden de tapisserie zitmeubelen niet langer langsheen de wanden van een vertrek, maar daarentegen vaak kriskras in de kamer, rond allerlei tafeltjes, en gecombineerd met andere zitmeubelen die op hun beurt waren bekleed met een waaier van textiel. Oud en nieuw werden samen gebruikt en creëerden die typische *connaissieursalons* uit de laatste decennia van de negentiende eeuw. Pas met de avant-gardestromingen in de vroege twintigste eeuw zou de meubeltapisserie zich met de vernieuwing van de patronen en de nieuwe concepten van binnenhuisinrichting van dit *bonbonnière*-imago weten te ontdoen.

¹⁵⁷ ALMANACH 1858, p. 835. Volgens Ledoux-Lebard bevond de winkel van Monbro zich sinds 1853 in de *rue du Helder*, nummer 19, en verhuisde de winkel in Londen in 1861 naar *Fifth Street* nummer 2 bij *Soho Square*. LEDOUX-LEBARD 1984, p. 493.

¹⁵⁸ LEDOUX-LEBARD 1984, p. 493.

¹⁵⁹ ALMANACH 1858, pp. 833, 835.

¹⁶⁰ ALMANACH 1864, p. 1123.

¹⁶¹ De imitatietapisserieën werden geschilderd in een atelier in de *rue de la Tour des Dames* in Parijs. ALMANACH 1874, p. 1378.

¹⁶² ALMANACH 1890, p. 2050.

Hoofdstuk XII. Meubeltapisserieën in België in de tweede helft van de negentiende eeuw

Omstreeks het midden van de negentiende eeuw leidde een privé-initiatief tot de heropleving van de tapisserienijverheid in België. In het West-Vlaamse Ingelmunster werd met Franse hulp een bescheiden manufactuur opgericht. Van bij de aanvang ging er grote aandacht uit naar de productie van meubeltapisserieën die sinds enige tijd opnieuw in trek waren (cf. supra). In 1870 openden de Franse vennoten van de manufactuur in Ingelmunster een nieuw tapisserieatelier in Mechelen. Uit dit atelier ontsproten in de late negentiende eeuw nieuwe tapisserieweverijen. Meubeltapisserieën vormden ook in de Mechelse manufacturen een aanzienlijk aandeel in de totale productie. Tegelijkertijd ontwikkelde zich in deze stad een bloeiende meubelnijverheid. De Mechelse tapisserieën werden doorgaans ter plaatse op de meubelen gemonteerd en werden verdeeld doorheen Europa en in de Verenigde Staten.

XII.1. Ingelmunster

XII.1.1. De samenwerking met de firma Braquenié (1857-1869)

De West-Vlaamse linnennijverheid in de streek rond Kortrijk en Tielt werd omstreeks het midden van de negentiende eeuw getroffen door hoge werkloosheid, onder meer veroorzaakt door de toenemende mechanisering. Bijkomend heerste er grote hongersnood door opeenvolgende mislukte aardappeloogsten. Albéric Charles Clément Descantons, graaf van Montblanc en baron van Ingelmunster, vatte vanuit een sociale bekommernis en een interesse in de tapisserienijverheid, het plan op om een tapisserieatelier in te richten op het kasteeldomein in Ingelmunster. Hij zocht hiervoor toenadering tot de textielondernemers Alexandre en Charles-Henri Braquenié die onder meer een tapisseriemanafactuur leidden in Aubusson (cf. supra). De eerste contacten werden gelegd in 1855. In 1857 besloten beide partijen samen te werken voor een periode van twaalf jaar. Op 20 mei 1857 ging de coöperatie officieel van start.¹ De gebroeders Braquenié namen vanuit Parijs de administratieve leiding in handen. De graaf zou toezien op het dagelijkse bestuur, maar de feitelijke werking ter plaatse werd waargenomen door Désiré Vanooteghem. Graaf Descantons verhuisde van Parijs naar Ingelmunster en nam er zijn intrek in het kasteel. De opzet was groots. De weefateliers werden ingericht vlakbij het kasteeldomein, waarvoor er tegenover het poortgebouw nieuwe gebouwen werden opgetrokken die plaats konden bieden aan maximaal 400 wevers.² Zulke aantallen zou de manufactuur echter nooit tewerkstellen. Omstreeks 1860 telde het bedrijf een 50-tal wevers. Meer arbeiders zouden er nooit werken. Wevers uit de Franse ateliers van de gebroeders Braquenié zorgden voor de opleiding van de lokale arbeidskrachten.³ In 1861 overleed Albéric Descantons. Zijn weduwe, Virginie de Rocques de Montgaillard, zette het bedrijf voort. Bij het verlopen van het samenwerkingscontract in 1869 besloot de firma Braquenié dit niet te hernieuwen.

De productie

Een deel van het bedrijfsarchief is bewaard zodat een beeld kan worden gevormd van de omvang en de aard van de productie, de distributie van de tapisserieën en de cliëntèle. De interpretatie van de boekhoudkundige bedrijfsgegevens, hoe rationeel ze ogenschijnlijk ook lijken te zijn, blijft moeilijk. Om een idee te vormen van de omvang van de productie tijdens de eerste werkingsjaren van de manufactuur werden allereerst de loonkosten van de wevers en de kosten voor de grondstoffen als indicatoren genomen. Na een voorzichtige start in 1857 waarbij er slechts 3.309,10 francs aan weeflonen werd uitbetaald, was er een toename in 1858 tot 8.171,97 francs, en in

¹ Mogelijk werd reeds in 1856, vóór de samenwerking met de gebroeders Braquenié, begonnen met het opzetten van de manufactuur en het weven van enkele stukken. Zie hiervoor MARECHAL 1994, p. 97, voetnoot 4.

² Het gebouw bevond zich op de hoek van de Beukendreef en de Statiestraat. In augustus 1988 werd het afgebroken. VERSCHUERE 1988, pp. 110, 112.

³ MARECHAL 1994, pp. 83-84.

1859 tot 13.888,77 francs. Ook in 1860 was er een stijging en bedroeg het totaalbedrag 16.469,41 francs. De drie daaropvolgende jaren was er een gevoelige daling, maar tussen 1864 en 1868 steeg de omvang van de uitbetaalde weeflonen opnieuw. In 1867 rondde de arbeidskosten opnieuw de kaap van 16.000 francs. In de beginjaren werd ook geïnvesteerd in de aankoop van grondstoffen. Tot de grondstoffen behoorden behalve materialen voor het weven van tapisserieën zoals kettingen, wol- en zijdegarens, en gouddraad, ook het naaigaren voor het dichten van de galen, en doeken, papier en koordjes voor het inpakken, maar ook olie en steenkool.⁴ In 1857 werd slechts voor 1.073,86 francs aan grondstoffen geboekt, maar er was een geweldige toename in de kosten voor grondstoffen in 1858, tot 9.751,81 francs. In 1859 was er een daling in de kosten voor de grondstoffen tot 7.389,02 francs, in 1860 tot 3.552,09 francs. Na 1860 was er een grote daling, die gelijkliep met de daling in het aantal gepresteerde werkuren. Blijkbaar had de manufactuur hier af te rekenen met een kleine baisse. Maar vanaf 1864 verbeterde de situatie weer.⁵ De manufactuur beschikte ook over een eigen verfatelier waar één verver en een assistent de garens kleurden. De ingrediënten voor het verven werden niet bij de grondstoffen gerekend, maar werden beschouwd als een aparte rubriek in de bedrijfsboekhouding.⁶

Er bestaan ook concrete gegevens over het aantal geweven tapisserieën. Tussen 1857 en 1868 werden er 1.804 stuks tapisserie vervaardigd, en op het ogenblik van de inventarisatie in 1868 waren er nog zestien getouwen met onvoltooide en voltooide, maar nog niet afgenomen, tapisserieën. Voor een goed begrip van dit cijfer is er enige nuancering nodig. Dit cijfer bevatte zowel grote stukken zoals vloerkleden en wandtapijten, als kleine stukken zoals armleggers. Op sommige getouwen werden meerdere stukken geweven. Op getouw nummer 15 bijvoorbeeld, lagen twaalf stoelzittingen, op getouw nummer 16, vijf stoelruggen.⁷ De getouwen waren alle in lage schering.⁸ De kettingen waren in de regel in katoen, de inslagen in wol en zijde, soms opgehoogd met gouddraad.⁹

De productie van de manufactuur tussen 1857 en 1868 was zeer verscheiden. Er werden vloerkleden, tafelkleden, wandtapijten en passtukken, maar voornamelijk gordijnen, gordijnboorden, *cantonnières*, gordijnvallen, en meubelbekledingen geweven.¹⁰ Er werd eveneens rips gemaakt, onder meer voor gordijnen en gordijnvallen en deurvoorhangen.¹¹ Ondanks zulke productiecijfers vertoonde de bedrijfsbalans een deficit. In 1868 werd ongeveer de helft van de geweven tapisserieën ook effectief verkocht. De andere helft kwam in de bedrijfsmagazijnen terecht, en vulde daar de reeds aanzienlijke voorraden verder aan. In 1868 vertegenwoordigden de voorraden een bedrag van 100.354,59 francs. Zij namen ongeveer tweederde van de bedrijfsactiva voor hun rekening. Die bedroegen in 1868 151.151,19 francs. De passiva, uitsluitend leningen, interesten, lonen en vergoedingen, bedroegen 172.422,85 francs. Er was dus een boekhoudkundig tekort van 21.271,66 francs.¹² Ook het boekjaar 1866-1867 vertoonde een tekort, namelijk van 18.423,30 francs.¹³ De verliezen stapelden zich op. Was dit één van de redenen waarom de gebroeders Braquenié in 1869 besloten om het samenwerkingsakkoord niet te vernieuwen? Uit deze boekhoudkundige gegevens blijkt andermaal hoe moeilijk het was om een tapisserieatelier winstgevend te maken. Het trage en

⁴ Er werd een onderscheid gemaakt in drie kwaliteiten wol en twee kwaliteiten ketting. Behalve hoogkwalitatieve zijdegarens werd ook afvalzijde, de zogenaamde *bourette* gebruikt. Kortrijk, RA, P 14.163, FP, *Fabrique d'Ingelmunster. Inventaire 1868*.

⁵ Kortrijk, RA, P 14.163, FP, *Fabrique d'Ingelmunster. Inventaire 1868*.

⁶ Tussen de verfstoffen bevonden zich natuurlijke pigmenten zoals indigo, cochenille en meekrap, maar ook nieuwe synthetische verven zoals anilineverven en verven op basis van chroomzouten. Voor een lijst van de verfstoffen, maar ook van zouten, sulfaten, zuren en andere ingrediënten, zie bijlage XL.

⁷ Kortrijk, RA, P 14.163, *Fabrique d'Ingelmunster. Inventaire 1868*.

⁸ VERSCHUERE 1988, p. 105; en CLERFEYT 1863, p. 10.

⁹ Het materiaal van de kettingen werd in de bedrijfsinventarissen niet gespecificeerd, maar uit allerlei andere documenten zoals nota's voor de kostprijs van de tapisserieën, de werkstaten en uit bewaarde tapisserieën is af te leiden dat hiervoor katoen werd gebruikt. Zie onder meer de kostennota voor een haardscherm, met productienummer 241. Kortrijk, RA, P 6.648, FP, losse documenten bij het grootboek.

¹⁰ In het boekjaar 1867-1868 werden er bijvoorbeeld twee vloerkleden, één tafelkleed, negentien wandtapijten en passtukken, 26 gordijnen, twee gordijnboorden, drie *cantonnières*, zes gordijnvallen, drie zitbankbekledingen, twee ruggen voor *causeuses* en één zitting, vijftien armstoelruggen, achttien armstoelzittingen, 90 armleggers, 24 stoelruggen en 30 stoelzittingen, en vier taboeretten geweven.

¹¹ Kortrijk, RA, P 14.163, FP, *Fabrique d'Ingelmunster. Inventaire 1868*.

¹² Kortrijk, RA, P 14.163, FP, *Fabrique d'Ingelmunster. Inventaire 1868*.

¹³ Kortrijk, RA, P 6.659, FP, *Fabrique d'Ingelmunster. Inventaire 1867*.

arbeidsintensieve productieproces, de hiermee samengaan hoge arbeidskosten, en de kosten van de grondstoffen joegen de prijs van tapisserie de hoogte in, en maakte dat het een luxeproduct bleef met een beperkt marktaandeel. Uit het bronnenmateriaal blijkt bovendien dat een aanzienlijk deel van de productie werd verdeeld op de binnenlandse markt. De firma Braquenié plaatste sporadisch bestellingen vanuit Parijs, maar doorgaans concentreerden ze zich op hun Franse manufacturen.¹⁴

Patronen geïnspireerd op de Franse barok, het rococo en classicisme: bloemen, ornamenten, fabels en pastorales

Tijdens de beginjaren van de manufactuur werd er geweven naar patronen uit de Franse ateliers van de gebroeders Braquenié.¹⁵ De patronen waren conservatief en grepen voor de vorm terug naar de opeenvolgende stijldiogenen van de barok, het rococo en het classicisme. Inhoudelijk gingen de patronen op oudere, voornamelijk laatzeventiende-eeuwse en achttiende-eeuwse bronnen terug. Fabels van La Fontaine, rococopastorales en rustieke scènes dienden als centrale voorstellingen. Bloemcomposities werden misschien wel het vaakst geweven. Ze waren doorgaans goedkoper dan complexere voorstellingen met dieren en menselijke figuren, en lieten zich makkelijk inpassen in elk stijldioom.

In de bedrijfsdocumenten van het atelier in Ingelmunster werden de patronen in algemene bewoordingen beschreven. De omschrijving beperkte zich doorgaans tot de aanduiding van de stijl, soms met vermelding van de voornaamste motieven. In 1870-1871 werd een inventaris aangelegd van de aanwezige ontwerpen en patronen. De lijst telt 135 nummers, en bevat zowel ontwerpen en patronen voor vloerkleden, wandtapijten als meubeltapisserieën.¹⁶ De notities zijn echter zo summier dat ze niet of nauwelijks toelaten om zonder bijkomende bronnen een bewaarde tapisserie met een ontwerp in de inventaris te identificeren. Slechts enkele schetsen en ontwerpen in gouache, evenals een tiental patronen zijn bekend.¹⁷

Het gebruik van Franse ontwerpen en patronen, de summiere omschrijvingen, en het ontbreken van de eigenlijke patronen in het bedrijfsarchief maken het bijzonder moeilijk om bewaarde ameublementen met zekerheid aan de manufactuur van Ingelmunster toe te schrijven. Nu en dan kan via zijdelingse bronnen een ameublement definitief worden geïdentificeerd of zijn er toch voldoende argumenten om een toeschrijving te rechtvaardigen.

Tot in 1986 bevond zich in de collectie van gravin de Montblanc op het kasteel van Ingelmunster nog een ameublement in tapisserie, waarvan mag worden aangenomen dat het ter plaatse werd geweven.¹⁸ Het uiterlijk is bekend via een reeks foto's bewaard in het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium te Brussel. De ruggen en de zittingen van de zitbank en de zes armstoelen tonen dierfabels (afb. 364). De centrale voorstelling wordt omkaderd door een cartouche van bandwerk en acanthusbladeren. Op de rug zijn bloemenguirlandes opgehangen bovenaan de cartouche. De cartouche wordt op haar beurt omgeven door rank bandwerk en acanthusbladeren met hiertussen bloemen. Op de zitbank worden de cartouches op rug en zitting geflankeerd door boeketten. Afgaande op de bewaarde foto's is de textuur van het weefsel zeer glad

¹⁴ In het oprichtingscontract van de manufactuur uit 1857 werd de clausule opgenomen dat bestellingen waarin expliciet werd gevraagd om de stukken te laten weven in Ingelmunster deze ook effectief in Ingelmunster zouden worden vervaardigd, ook wanneer de bestelling bij Braquenié in Parijs werd geplaatst. Graaf Descantons was blijkbaar op de hoede voor de gebroeders Braquenié en vreesde dat zij eventueel de Franse manufacturen zouden bevoordelen. MARECHAL 1972, p. 27.

¹⁵ MARECHAL 1987, p. I.

¹⁶ Zie bijlage XLI.

¹⁷ De schetsen en ontwerpen bevinden zich in het Rijksarchief te Kortrijk. Het zijn ontwerpen in gouache voor vloerkleden, één ontwerp voor gouache en waterverf voor een stoelrug met de voorstelling van een boeket in een rococo-boord, een ontwerp voor een stoelrug met een jonge vrouw en een kind aan de rand van een korenveld, een ontwerp in gouache met putti in een landschap die schapen hoeden, een schets op kalkpapier voor een gordijn met centraal een cartouche omkaderd door bandwerk en een boord van bandwerk met onderaan een brede cartouche, en een gewassen pentekening op kalk met centraal een bloemenvaas boven een kroon, geflankeerd door een griffioen en een leeuw, in een spitsovaal waarrond wingerdranken slingeren. De patronen bevonden zich in 1988 in privé-bezit. Zie hiervoor VERSCHUERE 1988.

¹⁸ In 1986 werden het kasteel en de inboedel verkocht. De huidige bewaarplaats van dit ameublement is onbekend.

en heeft het niet het ietwat pluizige, wollige uiterlijk van achttiende-eeuwse meubeltapisserieën uit de Marche, te wijten aan het manuele spinnen en de wolkwaliteit. De bloemen hebben evenmin die typische achttiende-eeuwse zachtheid, maar zijn daarentegen strak afgelijnd. Hetzelfde geldt voor de dieren. Ze zijn geweven in een steriele lijnvoering en in een ietwat naïeve typering, zonderaardacht voor het pittoreske detail. Soms zijn ze niet of nauwelijks herkenbaar. De *alentours* met bandwerk en acanthusbladeren in combinatie met fabelvoorstellingen wordt ook bij andere tapisserie ameublementen uit de tweede helft van de negentiende eeuw aangetroffen (cf. supra).¹⁹ De weergegeven fabels op de zitbank zijn inhoudelijk moeilijk herkenbaar. Op de rug houdt een leeuw een geveld hert in de klauwen (afb. 365). Dit lijkt het centrale motief van fabel zes uit het eerste boek van La Fontaine, *De Vaars, de Geit, het Schaap in het gezelschap van de Leeuw*, maar met uitzondering van de leeuw zijn de overige dieren door andere vervangen. De leeuw wordt in de voorstelling op de zitbank omringd door een luipaard, een vos of een wolf, en een hond. Op de achtergrond is nog een dier te zien dat misschien kan geïdentificeerd worden als een schaap. Mogelijk betreft het een voorstelling van de fabel *De Dieren die lijden aan de pest* (cf. supra).²⁰ Op de zitting ligt centraal een hert met aan de ene kant een wolf en aan de andere kant een hond. Een fabel met deze dieren in die onderlinge verhouding is niet gekend, maar de opstelling herinnert enigszins aan La Fontaines fabel *De Wolf die tegen de Vos pleit tegenover de Aap* (boek II, nr. 3). De fabelvoorstellingen op de armstoelruggen daarentegen tonen wel de geijkte fabels, zowel qua inhoud als qua vorm.²¹ Ondanks de onduidelijke literaire bron van sommige van de gebruikte fabelvoorstellingen werden ze in de bedrijfspapieren wel als La Fontaine fabels genoteerd. In de briefwisseling uit de jaren 1860 bijvoorbeeld is er sprake van ontwerpen voor meubelbekledingen met fabels van La Fontaine.²² Ook de lijst met ontwerpen uit 1870-1871 vermeldde '*un petit panneau Louis XVI, médaillon fable Fontaine*'.²³

Behalve fabelvoorstellingen werden er in deze vroege periode ook pastorale taferelen in meubelbekledingen geweven. De lijst met ontwerpen en patronen uit 1870-1871 bevat onder het nummer 114, ontwerpen voor *canapé, chaises, fauteuils; sujet figures pastorales & animaux Louis XVI*.²⁴ Stoelbekledingen met zulke figuurlijke voorstellingen kostten in 1864 tussen de 200 en 250 francs. Die met bloemen waren tot de helft goedkoper, en kostten gemiddeld 100 francs.²⁵

Ook de ambtswoning van de gouverneur van de Nationale Bank van België te Brussel bevat meerdere tapisserieën die werden geweven in Ingelmunster. Bovendien bevinden alle tapisserieën zich nog in de vertrekken waarvoor ze oorspronkelijk werden aangekocht. Een bijzonder mooi ameublement met bloemen met een *alentours* van gestileerd lofwerk, geweven in de jaren 1867-1868, is aanwezig in de eetkamer van het private appartement van de gouverneur op de eerste verdieping.²⁶ Het ameublement bestaat uit twee zitbanken, zes armstoelen, vier stoelen, twee divans, twee gordijnvallen en twee paar gordijnen, twee wandtapijten en tien passtukken. Boeketten, guirlandes en lofwerk op een lichtgroene fond overheersen de composities (afb. 366). De patronen inspireerden zich duidelijk op de laatachttiende-eeuwse tapisserieën en ornamentprenten met lofwerk, en werden

¹⁹ Twaalf armstoelen met gelijkaardige *alentours* en met centraal fabelvoorstellingen werden op 7 juli 1927 geveild bij Christie's in Londen. Ze werden in de catalogus foutief toegeschreven aan Beauvais. Volgens de catalogus was de fond geel en de *contrefond* bruin. Twee armstoelen werden afgebeeld. Enkel de fabels op de ruggen zijn zichtbaar. De ene rug toont *De Haan en de Parel*, de andere een niet geïdentificeerde voorstelling met een hert en een wolf of hond. De tapisserieën werden duidelijk geweven naar gelijkaardige patronen zoals het ameublement in het kasteel van Ingelmunster. Maar het staat niet vast of de twaalf armstoelbekledingen in Frankrijk of België werden vervaardigd. Een ander ameublement, met verwante, maar niet identieke boorden, werd op 1 december 1910 geveild bij Drouot in Parijs. Het telt vier armstoelen en een zitbank, en toont eveneens fabelvoorstellingen in een cartouche van bandwerk en acanthusbladeren. Volgens de catalogus was een deel van de tapisserieën middenachttiende-eeuws. De volledige bekleding van de zitbank en de zittingen van de afgebeelde armstoelen hebben echter het typische strakke uiterlijk van tapisserieën van na omstreeks 1850. Opnieuw kunnen deze tapisserieën zowel in Frankrijk als in België zijn vervaardigd.

²⁰ Dezelfde voorstelling zij het in spiegelbeeld, was te zien op de zitbank uit de collectie Henle en de zitbank die op 17 november 1995 bij Drouot in Parijs werd geveild (cf. supra).

²¹ Volgende fabels werden uitgebeeld: *De Raaf en de Vos*, *De Wolf en de Ooievaar*, *De Vos en de Ooievaar* (tweemaal), *De Haan en de parel*, *Het Hert dat zich spiegelt in het water*. Van slechts één zitting is de voorstelling gekend. Het is eveneens een fabel, namelijk *De Raaf die de Arend wil imiteren*.

²² Kortrijk, RA, FP, nr. 1997, brief van Van Ooteghem aan Lorisont, gedateerd 27 maart 1864.

²³ Kortrijk, RA, P. 12.859, FP, *stukken betreffende de tapijtweverij te Ingelmunster 1870-1878*. Zie ook bijlage XLII, nrs. 84, 91.

²⁴ Kortrijk, RA, P. 12.859, FP, *stukken betreffende de tapijtweverij te Ingelmunster 1870-1878*.

²⁵ Kortrijk, RA, FP, nr. 1997, brief van Van Ooteghem aan Lorisont, gedateerd 27 maart 1864.

²⁶ Voor een grondige bespreking van dit ameublement en zijn ontstaansgeschiedenis, zie MERTENS 2001.

geschilderd in Frankrijk, mogelijk naar ontwerpen van Eugène Adan.²⁷ Armstoelen met tapisserieën, ongetwijfeld geweven bij Braquenié in Aubusson, en onmiskenbaar naar dezelfde patronen, werden in dezelfde periode te koop aangeboden bij de Parijse stoffeerder Fourdinois. Dit blijkt uit een eigentijdse foto uit een album met het meubelaanbod van deze meubelmaker en stoffeerder, bewaard in de *Bibliothèque Forney* te Parijs (cf. supra). Twee paar gordijnen in het grote salon van het privé-appartement van de gouverneur van de Nationale Bank zijn eveneens in tapisserie van Ingelmunster. Aanvankelijk voorzag architect Wynand Janssens voor deze kamer *cantonnieres*, maar in zijn uiteindelijke plannen veranderde hij dit in gordijnvallen en gordijnen.²⁸ De gordijnen en gordijnvallen tonen opnieuw bloemcomposities tegen een lichtgroene grond.²⁹ Over de eigenlijke productie van de gordijnen werden geen verdere gegevens teruggevonden. Maar op 13 juli 1868 betaalde de bank 38.353,30 francs aan Braquenié voor de levering van de stoffen voor de private vertrekken van de gouverneur op de eerste verdieping.³⁰ Dit bedrag had bijna uitsluitend betrekking op de tapisserieën. Tot slot leverde de manufactuur ook de tapisserie gordijnboorden voor de gordijnen in de Zaal van de Algemene Raad op het gelijkvloers. De productie-inventaris van de weefateliers te Ingelmunster, opgesteld op 30 mei 1868, vermeldde boorden onder de nummers 541 en 542, bestemd voor de Nationale Bank.³¹ De voorstelling bestaat uit rank, krullend lofwerk op een crèmekleurige grond. Of de effen rips van de gordijnen ook in Ingelmunster werd geweven is niet bekend. In het West-Vlaamse atelier werd alvast rips geweven. Maar de gebroeders Braquenié leverden voor dit vertrek ook de fluwelen meubelbekledingen die in hun weverijen in Frankrijk werden gemaakt.³² Mogelijk kwam ook de rips uit Frankrijk.

Alle patronen van de tapisserieën in de Nationale Bank, met boeketten, médaillons en lofwerk inspireerden zich op het laatachtttiende-eeuwse classicisme. De lijst met ontwerpen en patronen uit 1870-1871 maakt melding van meerdere tekeningen voor zitmeubelen, *cantonnieres* en wandtapijten in *style Louis XVI*.³³ Maar hij bevat een even groot aanbod aan tekeningen voor meubeltapisserieën in zogenaamde *Louis XIV* en *Louis XV*-stijl. Enkele ontwerpen voor tapijten en gordijnen zijn in renaissancestijl. Een enkele keer komt een ontwerp voor een zitameublement voor in *style mixte*. Onder het nummer 39 werden de patronen genoteerd met een strooi patroon van rozen voor een *cantonnier*, een *lambrequin*, een zitbank en een niet nader gespecificeerd aantal armstoelen. Mogelijk is een ameublement, bewaard in de Sint-Adriaansabdij te Geraardsbergen, naar deze patronen geweven in de ateliers van Ingelmunster (afb. 367). Het ameublement telt twee zitbanken, negentien stoelen, vier taboeretten, een haardscherf en twee paar gordijnen met *cantonnieres*. De rozen liggen uitgestrooid op een amandelgroene fond en rozerode *contrefond*. Het bloemenveld wordt afgeboord door twijgen met bloeiende witte anemonen. De bekledingen bevinden zich nog op de oorspronkelijke gepolychromeerde karkassen in rococostijl. De opmaak met springveren is origineel. Sinds 1839 was de abdij eigendom van dokter Modeste De Cock die er een kuuroord inrichtte. Het ameublement diende ter aankleding van de grote salon in de oorspronkelijke abtswoning, toen omgevormd tot salon voor de kuurgasten.³⁴ Documenten over de

²⁷ MERTENS 2001, p. 21.

²⁸ Brussel, NBB, *Hist. Arch., Thematische Archiefdossiers, Dienst Verzamelingen en Letterkundige Bibliotheek*, brief van Wynand Janssens aan de gouverneur van de Nationale Bank, gedateerd 31 oktober 1868.

²⁹ De muren zijn eveneens bekleed met tapisserieën. In de lambriseringen zijn drie wandtapijten en vier passtukken opgespannen. Boven de schouw bevindt zich nog een schouwkleed. De wandtapijten tonen centraal attributen van handel en landbouw, onder meer twee kruisende hoorns des overvloed met hiertussen de staf en helm van Mercurius, waarrond twee slangen kronkelen. De amandelgroene achtergrond is gevuld met een regelmatig strooi patroon van rozetten. De boord bestaat uit vruchten, waaronder ananassen, granaatappelen, druiven, meloenen, perziken, citroenen en peren in zachtroze, gelige en oranje tinten. De patronen voor deze wandtapijten waren in de lijst uit 1870-1871 terug te vinden onder het nummer 110bis: '3 panneaux/grands fruits/fond parsemé/attribut de commerce & agriculture.' Kortrijk, RA, P. 12.859, FP, *Stukken betreffende de tapijtweverij te Ingelmunster 1870-1878*.

³⁰ Brussel, NBB, *Hist. Arch., Thematische Archiefdossiers, Dienst Verzamelingen en Letterkundige Bibliotheek, Dépenses extraordinaires 1866-1871*.

³¹ Kortrijk, RA, P. 14.163, FP, *Fabrique d'Ingelmunster. Inventaire 1868*.

³² Brussel, NBB, *Hist. Arch., Thematische Archiefdossiers, Dienst Verzamelingen en Letterkundige Bibliotheek*, notulen van de Raad, gedateerd 18 oktober 1866.

³³ Kortrijk, RA, P. 12.859, FP, *stukken betreffende de tapijtweverij te Ingelmunster 1870-1878*.

³⁴ De gebouwen en een deel van de inboedel werden in 1944 door de laatste bewoner, de heer Paul Guillemin, kleinzoon van Modeste De Cock, aan de stad Geraardsbergen gelegateerd, met de clausule dat gebouwen en park voor het publiek werden opengesteld.

aankoop van de tapisserieën werden vooralsnog niet teruggevonden. De bedrijfsarchieven van Ingelmunster maken geen melding van bestellingen door dokter De Cock, maar het is zeer goed mogelijk dat de tapisserieën niet rechtstreeks in Ingelmunster werden besteld, maar wel via een stoffeerder, die als tussenpersoon optrad, werden aangekocht.

De distributie en de clientèle

De distributie van de tapisserieën gebeurde via twee kanalen. Ofwel richtte de klant zich tot een tussenpersoon, ofwel contacteerde de klant rechtstreeks de manufactuur. De verdeling via derden concentreerde zich in Brussel. Het waren de meest prestigieuze meubelfabrikanten en stoffeerders van de hoofdstad die tapisserieën in Ingelmunster bestelden en in hun aanbod opnamen, zoals Snyers-Rang, Procureur, *Guiot frères* en Lorsont.³⁵ Snyers-Rang, Procureur en de gebroeders Guiot kochten de tapisserieën voor een specifieke bestelling of voor de vrije markt. In de jaarrekening van 1867 stond Snyers-Rang als debiteur geboekt voor een bedrag van 135 francs.³⁶ Dit komt ongeveer overeen met de prijs van één stoel. Het jaar voordien had deze firma ook effectief de bekleding voor een stoelrug en -zitting gekocht, in de bedrijfsinventaris terug te vinden onder de nummers 1605 en 1606.³⁷ Tussen de debiteurs van 1867 bevond zich ook de firma Procureur. Uit de bewaarde briefwisseling met deze stoffeerder blijkt dat hij zich steeds tot de manufactuur richtte voor specifieke bestellingen van klanten. In maart 1864 stuurde Vanooteghem aan Procureur bijvoorbeeld de factuur voor *cantonnières*, bestemd voor een zekere heer Vanhalen.³⁸ In 1865 was Procureur belast met de inrichting van een salon voor baron de Hirsch, waarvoor hij in Ingelmunster de tapisserie gordijnen bestelde.³⁹ Ook de firma *Guiot frères* kocht de tapisserieën om deze nadien door te verkopen. In 1864 bestelden ze meerdere stuks, mogelijk voor de aankleding van één salon, namelijk vier *cantonnières*, de bekledingen voor één zitbank, twee armstoelen, vier stoelen, één poef en twee *douillettes*.⁴⁰

Met de firma Lorsont werd echter een andere regeling getroffen. Zij nam de tapisserieën in bewaring en ontving op de verkoop een commissieloon dat schommelde tussen de zes en vijftien procent, afhankelijk onder meer van de betalingswijze.⁴¹ De overeenkomst met Lorsont dateerde uit juni 1863. Op 2 juli 1863 werd een brief naar de Brusselse firma geschreven met de aankondiging dat dezelfde dag een partij tapisserieën naar hen werd verstuurd.⁴² Niet enkel tapisserieën, maar ook ontwerptekeningen werden aan Lorsont bezorgd, zodat die deze aan potentiële klanten kon voorleggen. Volgens een brief van 27 maart 1864 bijvoorbeeld werden die dag onder meer de ontwerpen verstuurd voor een stoelzitting en -rug met fabels van La Fontaine.⁴³

Het is moeilijk om de onderlinge verhouding in te schatten van de aankopen via derden en die van de klanten die zich rechtstreeks tot de manufactuur wendden. Maar op basis van de briefwisseling en bedrijfsrekeningen lijkt toch te kunnen worden afgeleid dat in de jaren 1860 de klanten zich voornamelijk rechtstreeks tot de manufactuur richtten. En dit cliëntèle bestond behalve de familie Descantons, bijna uitsluitend uit leden van de Belgische adel, de rijke burgerij, hoge wereldlijke en kerkelijke functionarissen.⁴⁴

³⁵ Het onderzoek naar de meubelfabrikanten en stoffeerders in Brussel moet nog worden aangevat. De eerste gegevens over deze fabrikanten werden verzameld door Ingrid Van Cauwenbergh. Zie hiervoor VAN CAUWENBERGH 1998. De meeste van deze fabrikanten leverden aan het koninklijk huis en de overheidsdiensten. Zie onder meer VERMEIRE 1991.

³⁶ Kortrijk, RA, P 14.163, FP, *Fabrique d'Ingelmunster. Inventaire 1868*.

³⁷ Kortrijk, RA, P 6.659, FP, *Fabrique d'Ingelmunster. Inventaire 1867*.

³⁸ Kortrijk, RA, FP, nr. 1997, 77, brief van Vanooteghem aan Procureur, gedateerd 3 maart 1864.

³⁹ Kortrijk, RA, FP, nr. 1997, 98, brief van Vanooteghem aan Procureur, gedateerd 5 januari 1865.

⁴⁰ Kortrijk, RA, FP, nr. 1997, 93 en 94, brieven van Vanooteghem aan Guiot, gedateerd 26 september en 13 oktober 1864. Een *douillette* is een kleine comfortabele bergère met een typische vloeiende vormgeving van de rug en armleuningen, verwant aan een gondole.

⁴¹ MARECHAL 1971, p. 46.

⁴² Kortrijk, RA, FP, nr. 1997, 64, brief van Vanooteghem aan Lorsont, gedateerd 2 juli 1863.

⁴³ Kortrijk, RA, FP, nr. 1997, 79, brief van Vanooteghem aan Lorsont, gedateerd 27 maart 1864.

⁴⁴ Tot de meest vooraanstaande klanten behoorden de graaf van Vlaanderen, broer van koning Leopold II, en de prins de Ligne. Andere adellijke klanten die rechtstreeks bij de manufactuur aankochten, waren onder meer de graven d'Aerschot, d'Hane Steenhuyse, d'Oultremont en van Moerkerke, de markiezen de Rhodes en de San Carlos, de baronnen de

Doorgaans werd er onmiddellijk na de bestelling gestart met het weven. De omvang van de bestelling bepaalde de productieduur. De graaf van Vlaanderen plaatste zijn bestelling in het voorjaar van 1867, voor een bedrag van 5.000 francs. De tapisserieën werden geweven in het tweede semester van 1867 en in 1868. De bestelling omvatte één tafelkleed, drie vloerkleden, één zitbank, vier armstoelen en vier taboeretten, één *lambrequin*, vier paar gordijnen en enkele metrages effen rips voor tussendeurstukken en de verlenging van de *lambrequin*.⁴⁵ De betaling geschiedde in twee beurten, op 16 maart en 25 mei 1868.⁴⁶ De tapisserieën dienden ter aankleding van het paleis van de prins in Brussel, gelegen op de hoek van de Regentschapstraat en de Koningsplaats. De prins kocht het gebouw op 5 februari 1866 van de markies Joseph Arconati Visconti.⁴⁷ De bestelling voor de tapisserieën dateerde uit de periode rond het huwelijk van de prins met Marie von Hohenzollern, voltrokken op 25 april 1867. Het is niet duidelijk voor welke vertrekken de tapisserieën bestemd waren.⁴⁸ Het uiterlijk van enkele van deze tapisserieën is vaag bekend via de patronenlijst uit 1870-1871. De gordijnen en meubelbekledingen waren in barokstijl en toonden variaties met bloemen. Volgens de lijst waren ze imitaties van oude voorbeelden.⁴⁹ De prins de Ligne plaatste bestellingen tussen 1865 en 1868, voor een totaalbedrag van 9.800 francs. De betaling voor de eerste bestelling vond plaats in oktober 1866, die voor de tweede in september 1868. De laatste factuur die dateerde uit 1868, ter waarde van 600 francs, was nog steeds niet betaald in augustus 1871.⁵⁰ Zulke uitstellingen van de aflossing van de schulden waren niet ongewoon en bezorgden de manufactuur nu en dan ongetwijfeld solvabiliteitsproblemen. De bestellingen van de prins bevatten onder meer één tafelkleed, vier *portières* en acht *cantonnières*.⁵¹ Het uiterlijk van de tapisserieën van de prins de Ligne is niet bekend.

Ter promotie van haar producten nam de manufactuur ook deel aan nationale en internationale tentoonstellingen. Op een tentoonstelling in Londen in 1861 werden behalve een wandtapijt met een zicht op Ingelmunster, ook gordijnen doorweven met gouddraad, aan het publiek voorgesteld.⁵² Een jaar nadien exposeerde de manufactuur op de werelddtentoonstelling in Londen twee *Teniers*-wandtapijten, en sleepte hiermee een medaille in de wacht. In een rapport werden de *Tenieres* geprezen omwille van de smaakvolle keuze van de voorstellingen, de mooie kleurcombinaties en een uitstekende weefkwaliteit. Op de werelddtentoonstelling te Parijs in 1867 kreeg de manufactuur een zilveren medaille.⁵³ Pierre-Adolphe Badin, administrateur van de manufactures van de Gobelins en Beauvais, die deel uitmaakte van de Franse jury, prees de vooruitgang die de manufactuur had gemaakt sinds haar deelname aan de tentoonstelling in Londen in 1862. Eigenaardig genoeg werden de tapisserieën niet besproken in de rapporten van de Belgische jury.⁵⁴

Winkerslooth, Tycke de Peteghem en Surmont, ridder De Knyff, en de heren Gellinck de Walle, de Gobart, Van de Kerckhove de Denterghem en de Smet de Nayer. Andere klanten waren mevrouw Goethals en mevrouw Delaporte uit Kortrijk, de heer Verbist uit Antwerpen, advocaat Rollin uit Gent, de heer Bonte uit Herseaux, de gouverneurs van West-Vlaanderen en van de Nationale Bank van België, kanunnik Vandeputte en monseigneur Delbecque, bisschop van Gent. De namen werden teruggevonden in de bedrijfscorrespondentie, de jaarrekeningen en het grootboek van de manufactuur.

⁴⁵ Kortrijk, RA, P 6.659, FP, *Fabrique d'Ingelmunster. Inventaire 1867*; en IDEM, P 14.163, *Fabrique d'Ingelmunster. Inventaire 1868*.

⁴⁶ Kortrijk, RA, P 6.648, FP, grootboek van de manufactuur van Ingelmunster 1857-1879.

⁴⁷ *Le palais du Comte de Flandre*, s.l., s.d., p. 2.

⁴⁸ In de publicatie *Le palais du Comte de Flandre*, van omstreeks 1880, werd een aantal foto's opgenomen van de interieurs tijdens de bewoning van de graaf en de gravin van Vlaanderen, maar tapisserieën die mogelijk met de bestelling in Ingelmunster zouden kunnen worden geïdentificeerd, zijn hierop niet te zien.

⁴⁹ 'Nr. 109. Rideau, canapé & sièges Louis XIV, motif de fleurs variés/Comte de Flandre/ Imitation ancienne'. Kortrijk, RA, P. 12.859, FP, *stukken betreffende de tapijtweverij te Ingelmunster 1870-1878*. Het bijhorende vloerkleed was eveneens met bloemen en had volgens de lijst een bijzonder mooi centraal boeket. IBIDEM.

⁵⁰ Kortrijk, RA, P 6.648, FP, grootboek van de manufactuur van Ingelmunster 1857-1879.

⁵¹ Kortrijk, RA, P 6.659, FP, *Fabrique d'Ingelmunster. Inventaire 1867*; en IDEM, P 14.163, FP, *Fabrique d'Ingelmunster. Inventaire 1868*.

⁵² MARECHAL 1971, p. 95.

⁵³ EXPO 1868, dl. I, p. 83.

⁵⁴ LE TOURISTE 1873, p. 6.

XII.1.2. De manufactuur na de samenwerking met de firma Braquenié (1870-1890)

Na de stopzetting van de samenwerking met de gebroeders Braquenié in 1869 besliste gravin Descantons alleen door te gaan. Ze werd bijgestaan door twee zonen, Albéric en Ernest. Albéric was volksvertegenwoordiger in België en woonde in Ingelmunster. Ernest verbleef in Parijs, maar zou zich later ook in België vestigen.⁵⁵ Désiré van Ooteghem bleef tot 1871 instaan voor de administratie. Hierna werd hij vervangen door Maurice Schotte, de gemeentesecretaris van Ingelmunster.⁵⁶ Schotte bleef zeker in dienst tot 1890, zijn handtekening werd nog teruggevonden op werkstaten van de manufactuur uit dat jaar.⁵⁷ Voor de artistieke leiding werd vanaf 1871 beroep gedaan op Emile Bouillot (1823-1905), kunstschilder en docent aan de kunstacademie van Elsene bij Brussel.⁵⁸ Hij bleef minstens tot 1884 in dienst.⁵⁹ Na de dood van de gravin in 1889 zetten Albéric en Ernest de zaak verder. De manufactuur bleef actief tot in 1914, maar sinds 1890 stond de productie op een zeer lage pit.⁶⁰

De praktische regelingen die werden getroffen bij het uiteengaan van de zakenpartners zijn niet geheel duidelijk. Het één en het ander gebeurde blijkbaar geïmproviseerd en niet altijd met het goedkeuren van beide partijen. De gebroeders Braquenié lichtten een groot aantal stoel- en armstoelbekledingen en vloerkleden uit de bedrijfsvoorraden.⁶¹ De patronen lieten ze voor een deel ongemoeid, wat ook bleek uit de inventaris van de ontwerpen en patronen uit 1870-1871. Maar een ander deel werd teruggenomen. Een inventaris uit 1873 geeft een beeld van wat er op dat ogenblik aan tapisserieën nog voorradig is: 37 tafelkleden, 121 gordijnen, vijf zitbanken, vier stoelen, 112 armstoelzittingen, drie *cantonières*, tien wandtapijten, en verder meerdere haardkleden, taboeretten en armstoelzittingen die gemaakt werden door de leerjongens.⁶² De afwezigheid van stoelen, volledige armstoelen en vloerkleden is inderdaad opvallend.

De productie

Aanvankelijk werkte de manufactuur door op hetzelfde elan, en was er een bescheiden, doch regelmatige productie. Vanaf circa 1875 was er echter een terugval en in de jaren 1880 was de productie zelfs uitgesproken laag. In 1890 tenslotte stonden de getouwen er verlaten bij.

Begin 1870 waren er zeven weefgetouwen in gebruik waaraan 23 wevers werkten. Op alle getouwen lagen op dat ogenblik gordijnen, vervaardigd naar twee verschillende patronen. Op 5 maart 1870 werd gestart met het weven van een zitameublement, bestaande uit een zitbank, vier armstoelen en vier stoelen. Hiervoor werden in totaal zes getouwen ingezet. Twee voor respectievelijk de rug en de zitting van de zitbank, en vier voor telkens vier ruggen en zittingen voor de stoelen en armstoelen. Aan de zitting en de rug van de zitbank werkten telkens twee wevers. De vier getouwen voor de stoel- en armstoelbekledingen werden bemand door telkens één wever. Op het ogenblik dat er werd gestart met dit ameublement, waren er nog vier andere getouwen in werking, zodat er dus begin maart 1870 tien getouwen actief waren die in totaal werden bemand door 23 wevers.⁶³ Het orderboekje in 1870 was goed gevuld. In 1870 werd er doorgewerkt aan een omvangrijk ameublement voor graaf du Châtel. De bestelling omvatte veertien boorden voor gordijnen met bloemen, twee zitbanken, zes stoelen en vier armstoelen, alle met

⁵⁵ MARECHAL 1971, p. 30; en Kortrijk, RA, P 12.859, FP, *Stukken betreffende de tapijtweverij te Ingelmunster 1870-1878*, voorstel van akte, studie van notaris Prestat, rue de Rivoli 77, Parijs.

⁵⁶ MARECHAL 1971, p. 34.

⁵⁷ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* 1890.

⁵⁸ MARECHAL 1971, p. 34; en Kortrijk, RA, P 12.859, FP, *Stukken betreffende de tapijtweverij te Ingelmunster 1870-1878*, ongedateerde brief van L. Lefebvre aan de manufactuur van Ingelmunster. Emile Bouillot was behalve schilder ook beeldhouwer, en genoot zijn opleiding aan de academies van Bergen en Brussel. Gedurende 35 jaar was hij docent aan de Tekenen- en Boetseerschool te Elsene. PIRON 2000, bd. I, p. 129.

⁵⁹ VERSCHUERE 1988, p. 105.

⁶⁰ MARECHAL 1994, p. 84.

⁶¹ Kortrijk, RA, P 12.859, FP, brief van Schotte aan burggraaf de Montblanc, gedateerd 17 april 1873.

⁶² Kortrijk, RA, P 12.859, FP, brief van Schotte aan burggraaf de Montblanc, gedateerd 18 februari 1873. Een aantal *cantonières* bevonden zich nog in de voorraden van Brusselse stoffeerdiers.

⁶³ Kortrijk, RA, P 14.128, FP, *Etat des métiers* 22 januari 1870 - 19 maart 1870.

bloemvoorstellingen. Een zitbank, drie armstoelen en vijf stoelen waren reeds voltooid in 1869.⁶⁴ De overige tapisserieën werden geweven in 1870.⁶⁵ Verder was er de bestelling van een ameublement voor een Nederlandse klant bestaande uit vier gordijnen, vijf wandtapijten, acht passtukken, twee bovendeurstukken, vijftien stoelen en twee divans. De wandtapijten hadden vazen met bloemen, de meubelbekledingen bloemen. De gordijnen waren in rips met bloemboorden in tapisserie.⁶⁶ Een andere bestelling kwam van de heer Lijnen uit Antwerpen. Deze bestelling telde drie *cantonnières*, vier armstoelen, zes stoelen en één grote divan. De meubelbekledingen hadden fabelvoorstellingen.⁶⁷ In 1870 werd ook reeds begonnen met het weven van meubelbekledingen met fabels die zouden worden getoond op de wereldtentoonstelling in Wenen in 1873.⁶⁸

Over het verloop van de productie in 1872 tot en met oktober 1873 bestaan geen concrete inlichtingen. Werkstaten of nota's met bestellingen voor deze periode zijn niet bewaard. Concrete gegevens zijn er opnieuw vanaf november 1873. Dat er echter op een zeker ogenblik moeilijkheden waren, mag blijken uit een brief van de bedrijfsleider Schotte aan de artistiek directeur Bouillot, gedateerd 11 maart 1872. Hierin schrijft hij dat het moeilijk is om leerjongens aan te werven, en dat vele wevers hun vertrouwen in de werking van de manufactuur verloren hebben, omdat er een tekort is aan werk.⁶⁹ Op 8 november 1873 waren er echter opnieuw veertien getouwen in gebruik. Op elf er van werden meubeltapisserieën geweven. Vier dienden voor het weven van zitbankbekledingen, zes voor armstoelen, en één voor een *cantonnière*. Op de drie overige getouwen werden boorden voor wandtapijten en rips vervaardigd.⁷⁰ Er werkten op dat ogenblik 19 wevers en tien leerjongens.

Tot in 1876 bleef de productie nagenoeg constant. Behalve meubeltapisserieën weefde de manufactuur ook nog wandtapijten en vloerkleden. Op 2 januari 1875 bijvoorbeeld waren er twaalf getouwen in gebruik, waaraan twintig wevers en vijf leerjongens werkten. Op de weefgetouwen lagen vier *cantonnières*, de bekledingen voor een zitbank, armstoelen en stoelen. De leerjongens bemanden het getouw voor het vloerkleed.⁷¹ Een goed jaar later, op 12 februari 1876 werd er door 21 wevers gewerkt aan twaalf getouwen. Er waren 6 leerjongens. Op tien getouwen werden meubeltapisserieën geweven: meubelbekledingen en een deurvoorhang. Op de twee andere lagen respectievelijk een vloerkleed en een tapisserie voor restauratie.⁷² Volgens de werkstaten werd er begin 1876 gestart met het restaureren van tapisserieën, mogelijk om de dalende weefactiviteit op te vangen die reeds merkbaar werd in de tweede jaarhelft van 1875.

In november 1876 waren er nog slechts vijf getouwen in werking, op vier ervan lagen stoelbekledingen, op het vijfde een wandtapijt, bestemd voor het magazijn. Slechts vijf wevers waren aan het werk.⁷³ De situatie verbeterde iets begin 1877. Dertien wevers bemanden zeven weefgetouwen. Er werden twee wandtapijten geweven voor een nationale nijverheidstentoonstelling die dat jaar in Gent werd gehouden, en sinds december lag er een wandtapijtje op het getouw voor een zekere heer Capouillet. Op de overige getouwen werden meubelbekledingen geweven voor burggraaf de Montblanc. Het wandtapijt voor de heer Capouillet was de enige opdracht, geplaatst door een derde. Vanaf 23 juli 1877 werd er begonnen met het weven van de tapisserieën voor de wereldtentoonstelling in Parijs in 1878: bekledingen voor armstoelen met *personnages, genre flamand*, dus met figuren geïnspireerd op Teniers, en verder een bekleding voor een zitbank, en een wandtapijt, namelijk *De Slag bij Ingelmunster*.⁷⁴

⁶⁴ Ingelmunster, AHK, inventaris van de manufactuur 1869.

⁶⁵ Kortrijk, RA, P 12.859, FP, nota met lopende bestellingen, gedateerd 9 februari 1870.

⁶⁶ Kortrijk, RA, P 12.859, FP, nota met lopende bestellingen, gedateerd 9 februari 1870.

⁶⁷ Kortrijk, RA, P 12.859, FP, nota met lopende bestellingen, gedateerd 9 februari 1870.

⁶⁸ Kortrijk, RA, P 12.859, FP, nota met lopende bestellingen, gedateerd 9 februari 1870.

⁶⁹ Kortrijk, RA, P 12.859, FP, brief van Schotte aan Bouillot, gedateerd 11 maart 1872.

⁷⁰ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* 8 november 1873.

⁷¹ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* 2 januari 1875.

⁷² Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* 12 februari 1876.

⁷³ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* 18 november 1876.

⁷⁴ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* juli 1877 tot mei 1878; en NOTICE 1878. Het wandtapijt met *De Slag bij Ingelmunster* wordt vandaag bewaard in het gemeentehuis van Ingelmunster. Voor een toelichting bij dit wandtapijt, zie MARECHAL 1994, pp. 86-88. Er waren acht bekledingen voor armstoelen en één zitbank voorzien. Uiteindelijk werden zes meubelbekledingen verstuurd. Niet alle weefsels waren tijdig klaar (cf. infra).

Privé-opdrachten werden na 1877 steeds schaarser. In de tweede jaarhelft van 1878 werd er nog gewerkt aan een ameublement voor een heer Jacobs uit Antwerpen. Het ensemble telde vier stoelen, vier armstoelen, één zitbank, twee *cantonnieres* en een vloerkleed. In augustus werkten negentien wevers aan elf getouwen. Acht hiervan weefden voor de privé-opdracht Jacobs, de overige elf weefden meubelbekledingen die bestemd waren voor het magazijn.⁷⁵ In de komende jaren werden bijna nog uitsluitend tapisserieën vervaardigd voor het magazijn. In het eerste semester van 1879 werd er juistgeteld één armstoelbekleding geweven voor een zekere heer Catulle.⁷⁶ Gemiddeld waren er veertien wevers aan het werk. In 1880 verbeterde de situatie niet, integendeel. In februari 1880 was er nog werk voor zes wevers. Drie werkten aan een wandtapijt, drie aan meubelbekledingen. In mei was hun aantal teruggelopen tot de helft. Ze weefden meubelbekledingen voor het magazijn.⁷⁷ Er was een korte opflakking in de zomer en het najaar, met de bestelling van een vloerkleed door gravin de Montblanc en twee wandtapijten die op het getouw werden gelegd, maar de situatie was schrijnend.⁷⁸ Tussen januari en april 1881 stonden de weefgetouwen leeg.⁷⁹ In september plaatste de gravin opnieuw een bestelling, namelijk zes haardkleden en een vloerkleed.⁸⁰ Andere bestellingen bleven uit. In januari 1882 werd nog een vloerkleed voor de gravin op het getouw gelegd, gevolgd in maart 1882 door vier gordijnen. In de komende jaren volgden nog enkele restauratieopdrachten voor derden. In juni 1883 plaatste gravin de Montblanc opnieuw een bestelling voor een zitameublement waardoor gedurende ongeveer een trimester een achttal wevers aan het werk kon worden gezet. Tegelijkertijd werd begonnen met een wandtapijt dat werk gaf aan drie wevers.⁸¹

Privé-bestellingen bleven echter uit. In de daaropvolgende jaren werden nu en dan restauratieopdrachten uitgevoerd voor de gravin of voor derden, en werden er een twintigtal meubeltapisserieën geweven. De laatste grote opdracht dateerde van het najaar van 1886. Op 20 oktober werd gestart met het weven van een ameublement voor de heer Oldenhove met fabelvoorstellingen van La Fontaine. Het ameublement omvatte één zitbank, vier armstoelen, zes stoelen, een tafelkleed, een speeltafelkleed, twee poefs en zes taboeretten. Behalve de zittingen en de ruggen weefde de manufactuur ook de rips waarmee de achterkanten van de zitmeubelen werden bekleed. In de zomer van 1887 was het ameublement voltooid.⁸² In 1888 werden er door twee wevers nog welgeteld drie haardkleden geweven. Eén wever hield zich gedurende dat jaar bezig met de restauratie van tapisserie armstoelbekledingen van de gravin. In juni 1889 overleed gravin de Montblanc. Tot september 1890 werkte de wever Van Landeghem nog aan de restauratie van de bekledingen. Nadien stonden de weefgetouwen leeg.⁸³

Volgens een bedrijfsinventaris uit 1888 werden er tussen mei 1871 en december 1888, om en bij de 2.629 stuks tapisserie geweven. Dit cijfer omvat alle tapisserieën, zowel de armleggers, wangen, zittingen, ruggen als wandtapijten en vloerkleden. In 1888 waren de bedrijfsvoorraden behoorlijk groot. Toch blijkt dat meer dan de helft van de productie ook effectief werd verkocht. In 1888 lagen volgende tapisserieën in de magazijnen opgeslagen: 21 volledige bekledingen voor zitbanken, 106 volledige bekledingen voor armstoelen, 127 voor stoelen, vier bekledingen voor taboeretten, twee kussens, vier deurvoorhangen, zes *cantonnieres*, twee gordijnen, een gordijnophouder, twee tafelkleden, negentien wandtapijten, twee kleine tapisserie panelen, vier vloerkleden en één traploper, negen paar pantoffels, en verder nog losse stukken, namelijk zes zitbankruggen, twaalf armstoelzittingen en twaalf armstoelruggen, vijftien stoelzittingen en zeven stoelruggen, zestien

⁷⁵ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* 10 augustus 1878.

⁷⁶ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* januari 1879 tot juni 1879.

⁷⁷ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* februari 1880 tot mei 1880.

⁷⁸ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* juni 1880 tot november 1880.

⁷⁹ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* januari 1881 tot april 1881.

⁸⁰ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* 26 september 1881.

⁸¹ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* juni 1883 tot oktober 1883.

⁸² Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* oktober 1886 tot september 1887; en IDEM, bedrijfsinventaris van de manufactuur opgesteld in 1888.

⁸³ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* 1888-1890.

boorden, vijf fragmenten, drie wangen voor zitbanken, achttien armleggers en enkele meters rips.⁸⁴ In deze opgesomde voorraden bevonden in totaal achttien volledige standaard zitameublementen, die bestonden uit één zitbank, vier armstoelen en vier stoelen.

Concrete gegevens over de bedrijvigheid in het laatste decennium van de negentiende eeuw werden niet teruggevonden. Bedrijfsarchief voor deze periode is voor zover bekend niet bewaard. Een enkele bron vermeldde nog enige werking tot in 1895.⁸⁵ Mogelijk verkocht de manufactuur uit de voorraden en werden er nog sporadisch restauratieopdrachten uitgevoerd. Pas omstreeks 1914 zou de familie de Montblanc besloten hebben om alle commerciële activiteiten stop te zetten.⁸⁶

Het einde van de samenwerking met de gebroeders Braquenié had, zo blijkt, verstrekende gevolgen, zowel op artistiek als op economisch vlak. Na het vertrek van de gebroeders Braquenié was de manufactuur volledig op zichzelf aangewezen, zowel voor het aankopen van de patronen als voor het uitstippelen van de verkoopstrategie. Hoewel aanvankelijk de zaken nog goed gingen, wist de manufactuur uiteindelijk niet te overleven. Rendabel werd ze nooit. De associatie met de gerenommeerde Franse firma was de best denkbare promotie voor deze kleine tapisserieweverij. Op de wereldtentoonstellingen richtte de aandacht van de vakwereld en het grote publiek zich op de producten van het Franse moederbedrijf en haar Belgische dochteronderneming. Belgische klanten konden zich richten tot een atelier binnen de landsgrenzen - politiek niet onbelangrijk in het jonge België - dat tegelijkertijd een band had met de Franse luxenijverheid die internationaal nog steeds hoge ogen gooide. Na het einde van de handelsassociatie was de manufactuur niet langer een onderdeel van een grote Franse firma, maar werd het een zelfstandig atelier dat haar eigen identiteit moest uitbouwen. En dit ging gepaard met de nodige moeilijkheden. De private bestellingen verminderden en ook de grote Brusselse meubelmakers en stoffeerdere richtten zich minder tot de manufactuur dan voorheen. De samenwerking met Lorisont bijvoorbeeld stopte. De firma Snyers-Rang bleef nog wel geruime tijd klant. Maar in augustus 1874 werden er voor deze Brusselse meubelmaker en stoffeerder bijvoorbeeld nog drie *cantonnières* op het getouw gelegd.⁸⁷ In augustus en oktober 1875 werd in de werkstaten voor het laatst de naam van deze prestigieuze meubelmaker teruggevonden, namelijk voor de bestelling van een *lambrequin* en twee zitbanken.⁸⁸ Indien de Brusselse stoffeerdere nog tapisserieën aankochten, deden ze hiervoor voortaan beroep op de voorraden van de manufactuur.⁸⁹

Er ontstonden echter ook nieuwe handelscontacten. Voor de Brusselse stoffeerder Warin werden er in de zomer en het najaar van 1875 bijvoorbeeld enkele meubelbekledingen geweven.⁹⁰ Ook deze stoffeerder deed voornamelijk een beroep op de bedrijfsvoorraden.⁹¹ Belangrijker was de relatie met het Franse stoffeerderbedrijf *Derouet-Boissière & Cie*. Deze firma, gevestigd in de *rue Poissonnière* nummer 33 te Parijs, verkocht meubelstoffen en tapijten, waaronder *tapis ras* en *tapisseries d'Aubusson*. De eerste opdrachten voor Derouet-Boissière werden op het getouw gelegd op 15 september 1875.⁹² Behalve nieuwe bekledingen werden er tientallen tapisserieën uit de magazijnen van Ingelmunster naar Parijs gestuurd. In januari 1876 werd een lijst aangelegd van de verzonden stukken. Deze telde vier zitbanken, 39 armstoelen, 23 stoelen, zes taboeretten, zeventien voetbankjes, zestien haardschermen, twee armstoelruggen, 1 armstoelzitting, twee stoelruggen, twee boorden, twee tussendeurstukken en zeven meter rips, goed voor een totaalbedrag van 5.185,47 francs.⁹³ De bestelling van nieuwe tapisserieën door Derouet-Boissière bleek echter eenmalig te zijn

⁸⁴ Ingelmunster, AHK, bedrijfsinventaris van de manufactuur opgesteld in 1888. Het is niet duidelijk of er op dat ogenblik ook nog tapisserieën in voorraad waren bij stoffeerdere.

⁸⁵ VERSCHUERE 1988, p. 99.

⁸⁶ VERSCHUERE 1988, p. 99.

⁸⁷ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* 26 september 1874.

⁸⁸ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* 23 augustus 1875.

⁸⁹ In februari 1879 bestelde Snyers-Rang nog twee armstoelen en één zitbank met bloemen, Guiot bestelde een *lambrequin* en een tafelkleed. Dat hiervan geen sporen werden teruggevonden in de werkstaten, wijst er op dat deze tapisserieën niet specifiek op bestelling werden geweven, maar uit de voorraden van de manufactuur werden gelicht. Kortrijk, RA, P 12.859, FP, nota met bestellingen, gedateerd 9 februari 1879.

⁹⁰ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* 25 september 1875.

⁹¹ Begin februari 1879 vroeg hij aan de manufactuur 38 meter tapisserie gordijnboorden, en verder twee zitbanken, vier armstoelen en vier stoelen met bloemen. Kortrijk, RA, P 12.859, FP, nota met bestellingen, gedateerd 9 februari 1879.

⁹² Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* 25 september 1875.

⁹³ Ingelmunster, AHK, inventaris van de verzonden tapisserieën naar *Derouet-Boissière & Cie*, 29 januari 1876.

geweest. Na 1876 werden er specifiek voor deze firma geen nieuwe meubeltapisserieën meer geweven.

Een aanzienlijk deel van de productie tussen 1870 en 1875 waren bestellingen die rechtstreeks door de cliëntèle bij de manufactuur werden geplaatst. Een deel van de productie was bestemd voor de familie de Montblanc zelf. Een kleiner deel werd verkocht of in bewaring gegeven bij interieurwinkels. Een derde deel tenslotte kwam in de bedrijfsvoorraden terecht (cf. supra). Op 16 oktober 1873 werden drie vloertapijten en tien gordijnen naar gravin de Montblanc gestuurd in Parijs, ter waarde van 3.500 francs.⁹⁴ Voor Ernest de Montblanc werd in december 1873 gestart met het weven van enige meubelbekledingen. De aard van de cliëntèle wijzigde niet. Nog steeds plaatsten edelen en rijke burgers hun bestellingen in Ingelmunster, maar hun aantal daalde fors. Begin 1874 werd de productie opgestart van een ameublement voor de Brusselse zakenman Stoclet en voor baron de Winkerslooth. Beide bestellingen zouden gedurende een half jaar een tiental getouwen aan het werk houden.⁹⁵ Na 1875 waren de belangrijkste bestellingen die van de heren Capouillet, Jacobs, Oldenhove en baron van Loo.⁹⁶

Ter promotie nam de manufactuur nog steeds deel aan nationale en internationale tentoonstellingen, maar ondanks de grote financiële inspanningen die hiervoor werden geleverd, leken de baten die hieruit voortvloeiden verwaarloosbaar. Nochtans ontving de manufactuur bij haar deelnames regelmatig onderscheidingen. Op de wereldtentoonstelling te Wenen in 1873 kreeg ze een eervolle vermelding *hors concours*. In eigentijdse persberichten werden de producten van Ingelmunster geprezen omwille van hun mooie voorstellingen en verzorgde weeftechniek.⁹⁷ In Parijs in 1878 werden ze onderscheiden met een zilveren medaille, en in Antwerpen in 1885 kreeg de manufactuur opnieuw een eervolle vermelding.⁹⁸ Ook op een nationale nijverheidstentoonstelling, in 1877 gehouden te Gent, werd de manufactuur beloond, via een decoratie die werd uitgereikt aan één van haar wevers.⁹⁹ Maar de concurrentiestrijd met de firma Braquenié was hard en de wapens waren ongelijk verdeeld. De Franse firma was, mede dankzij de productie van ander interieurtextiel, uitgegroeid tot een belangrijke textielfabrikant met een ruime, grensoverschrijdende afzetmarkt. Ze beschikte over de nodige financiële draagkracht om voortdurend in het tapijseriebedrijf te blijven investeren, onder meer in nieuwe patronen. Hierdoor was het aanbod van Braquenié veel uitgebreider, meer modegevoelig en dus aantrekkelijker. Op de weefkwaliteit van de tapijserie uit Ingelmunster viel weinig of niets aan te merken, maar de meubelpatronen misten variëteit en dit bracht hun concurrentiepositie in gevaar.

Na het einde van de samenwerking ging de manufactuur van Ingelmunster zich meer en meer profileren als het enige Vlaamse tapijserieatelier, dat uitsluitend met Vlaamse wevers werkte en weefde naar patronen van Belgische kunstenaars.¹⁰⁰ De manufactuur noemde zich nadien *Manufacture d'Ingelmunster. Tapisseries de Flandres*. Hiermee onderscheidde ze zich van de manufactuur in Mechelen die in 1870 door de gebroeders Braquenié was opgericht (cf. infra). Dit exclusieve Belgische karakter van de manufactuur in Ingelmunster werd reeds aangehaald in een krantenartikel

⁹⁴ Kortrijk, RA, P 12.859, FP, nota met de verzonden stukken naar gravin de Montblanc, gedateerd 16 oktober 1873.

⁹⁵ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* van 3 januari 1874 tot 18 juli 1874.

⁹⁶ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* 1875 - 1890.

⁹⁷ LE TOURISTE 1873, p. 6.

⁹⁸ Net als enkele jaren voordien in Parijs, stelde de manufactuur in Antwerpen een ameublement tentoon met scènes flamandes. Aangezien in de werkstaten geen melding werd gemaakt van een nieuwe versie van deze patronen, werden in Antwerpen ongetwijfeld dezelfde meubelbekledingen getoond als in 1878. Het is echter ook mogelijk dat de armstoelbekledingen werden getoond die in 1878 niet tijdig klaar waren geraakt (cf. infra). Hoe dan ook, vanuit commercieel oogpunt was het misschien niet zo gelukkig om telkens met dezelfde thema's naar voor te treden. Alle lof van de jury ging dan ook uit naar het wandtapijt dat speciaal voor de wereldtentoonstelling werd geweven, *Filips de Schone ontvangt de schepenen van Brugge in het kasteel van Ingelmunster*. RAPPORTS 1886, p. 166. Voor een toelichting bij dit tapijt, zie MARECHAL 1994, pp. 88-89. Tot 2001 werd dit tapijt bewaard in het kasteel van Ingelmunster, tot het verwoest werd bij een brand. Het patroon voor dit wandtapijt wordt bewaard in het gemeentehuis van Ingelmunster. Met dank aan de heer Albert Verschuere voor deze inlichting. Ook op de wereldtentoonstelling te Wenen in 1873 was de manufactuur aanwezig en stelde ze drie meubelbekledingen en een wandtapijt aan het publiek voor. Ze kreeg hiervoor een eervolle vermelding buiten wedstrijd. VERSCHUERE 1988, p. 107.

⁹⁹ Voor deze tentoonstelling werden tussen maart 1876 en juni 1877 drie wandtapijten geweven met figuren, waarvan één met de voorstelling van een jager. Ingelmunster, AHK, *Etats des métiers* maart 1876 - juni 1877.

¹⁰⁰ Dit Vlaamse en Belgische karakter werd bijvoorbeeld sterk beklemtoond in de brochure die werd gedrukt naar aanleiding van de wereldtentoonstelling in Parijs in 1878. Zie hiervoor NOTICE 1878.

naar aanleiding van haar deelname aan de wereldtentoonstelling in Wenen in 1873.¹⁰¹ En juist omwille van dit nationale karakter werden de tapisserieën van Ingelmunster in de pers geprezen. Naar aanleiding van de wereldtentoonstelling in Antwerpen in 1885 verscheen het volgende in de krant *Journal de Bruxelles: je serais tenté de donner la palme aux tapisseries de Flandres sur leur concurrent de Malines, à cause de leur caractère plus national, plus flamand.*¹⁰² Met dit Vlaamse karakter werd wellicht verwezen naar de onderwerpen van de wandtapijten met episodes uit de Vlaamse geschiedenis zoals *De Slag bij Ingelmunster* en *Filips de Schone die de schepenen van Brugge ontvangt*. Feitelijk droegen ook de *Teniers*-tapijten hiertoe bij, maar deze werden ook reeds geweven tijdens de samenwerking met Braquenié.¹⁰³ Maar patronen met fabels van La Fontaine en patronen in de zogenaamde *Louis XV* en *Louis XVI*-stijl werden nog evenzeer geweven.

De patronen: voortzetting van de Franse traditie en aansluiting bij de Vlaamse met voorstellingen naar Teniers

Na het einde van de samenwerking met Braquenié diende de manufactuur van Ingelmunster zelf in te staan voor haar patronen. Ondanks de zogenaamde Vlaamse en Belgische verankering werd voor enkele belangrijke historiewandtapijten beroep gedaan op de Franse kunstenaar Adolph Sandoz (1845/48-?).¹⁰⁴ De manufactuur beschikte ook nog over een aantal patronen van voor de stopzetting van de handelsassociatie in 1869, maar na de aanstelling van Emile Bouillot als artistiek directeur in 1871 werden er nieuwe patronen aangekocht voor meubeltapisserieën. Vóór diens aanstelling kocht de manufactuur in februari 1870 een patroon bij een zekere De Pondt, mogelijk Henri De Pondt (1842-1897), een leerling van de Antwerpse kunstschilder Nicaise de Keyser.¹⁰⁵ In 1871 werd een ontwerp aangekocht bij Julien Servais, een kunstschilder uit Brussel, woonachtig op de *Place du Jeu de balles*.¹⁰⁶ Het was een ontwerp met bloemen en rococo-ornamenten.¹⁰⁷ Voornamelijk in de jaren 1872-1873 bestelde de manufactuur verschillende ontwerpen bij deze kunstschilderontwerper. De oudste teruggevonden factuur dateerde van juni 1872. Toen stuurde Servais zijn rekening aan Emile Bouillot, voor een ontwerp van een stoel- en een armstoelbekleding, en een wandtapijt. Volgens de rekening waren de ontwerpen in *Louis XVI*-stijl.¹⁰⁸ Van augustus tot december volgden nog zes facturen voor ontwerpen van een zitbankbekleding, boorden, wandtapijten, een stoelbekleding, een tafelkleed en een *lambrequin*. Alle waren volgens de facturen in *Louis XVI*-stijl, en behoorden wellicht tot een zelfde ensemble.¹⁰⁹ Tussen januari en maart 1873 leverde Servais verschillende ontwerpen voor meubelbekledingen en wandtapijten *Louis XV*.¹¹⁰ Details geven de facturen niet of nauwelijks. De wandtapijten van dit laatste ameublement hadden sommige motieven in gouddraad.¹¹¹ In juni 1873 stuurde Servais nogmaals een factuur voor een ameublement *Louis XVI*, bestaande uit de ontwerpen voor drie grote wandtapijten, een stoel, een armstoel en een zitbank.¹¹² Een rekening voor het ontwerp van een *cantonnière*, een deurvoorhang en een *lambrequin* volgde in augustus 1873.¹¹³ De eigenlijke patronen werden geschilderd door Felix Destoop, een kunstschilder, gevestigd in de *rue de Birmingham* 12, te Brussel.¹¹⁴ Hij retoucheerde ook de beschadigde patronen, en voerde de nodige

¹⁰¹ '... Ingelmunster peut se déclarer aujourd'hui absolument belge'. LE TOURISTE 1873, p. 6.

¹⁰² JOURNAL DE BRUXELLES 1885, z.p.

¹⁰³ Op een tentoonstelling in Brussel in 1861 werden twee wandtapijten uit Ingelmunster getoond met voorstellingen geïnspireerd op Teniers. MARECHAL 1972, p. 200.

¹⁰⁴ Zie hiervoor MARECHAL 1994, pp. 86-88.

¹⁰⁵ Kortrijk, RA, P 14.128, FP, *Relevé de caisse* 19 februari 1870. In april 1881 werd bij deze De Pondt nogmaals een patroon aangekocht. Details over de motieven of de bestemming ontbreken. Ingelmunster, AHK, *Relevé de caisse* 30 april 1881.

¹⁰⁶ Levensdata of andere biografische gegevens van deze kunstenaar werden niet in de kunstenaarsbiografieën teruggevonden.

¹⁰⁷ Kortrijk, RA, P 12.859, FP, *stukken betreffende de tapijtweverij te Ingelmunster 1870-1878*.

¹⁰⁸ Kortrijk, RA, P 12.859, FP, factuur van Servais aan Bouillot, juni 1872.

¹⁰⁹ Kortrijk, RA, P 12.859, FP, facturen van Servais aan Bouillot, augustus tot december 1872.

¹¹⁰ Kortrijk, RA, P 12.859, FP, facturen van Servais aan Bouillot, januari tot maart 1873.

¹¹¹ Kortrijk, RA, P 12.859, FP, factuur van Servais aan Bouillot, 12 maart 1873.

¹¹² Kortrijk, RA, P 12.859, FP, factuur van Servais aan Bouillot, juni 1873.

¹¹³ Kortrijk, RA, P 12.859, FP, nota van Servais aan Bouillot, augustus 1873.

¹¹⁴ Levensdata of andere biografische gegevens werden niet teruggevonden in de kunstenaarsbiografieën.

aanpassingen uit aan bestaande patronen. Voornamelijk uit 1872-1873, in de periode dat ook Servais zijn ontwerpen leverde, zijn er rekeningen van Destoop bewaard gebleven.¹¹⁵

In het voorjaar van 1873 bestelde Emile Bouillot de patronen voor een zitameublement bij het ontwerp bureau van Alexandre Waucquier, gevestigd in de *rue du Château d'Eau* nummer 60, te Parijs. Het betrof de patronen voor een armstoel, een *causeuse* en een zitbank. Volgens de factuur was het *un meuble Louis XVI, fond gris clair, contrefond bleu*. Waucquier vroeg hiervoor 685 francs, volgens Bouillot een hoge prijs : *je vous ferai observer que vos prix sont réellement fort élevés, ainsi ce fauteuil sans manchette ne me coûte d'habitude qu'une centaine de francs et les canapés 200 et deux cent cinquante francs au maximum*.¹¹⁶ Een omvangrijk deel van de tapisserieontwerpen werd echter geleverd door de artistieke directeur zelf, Emile Bouillot. In de catalogus van de Belgische exposanten van de wereldtentoonstelling in Wenen in 1873 werd Bouillot vermeld als de ontwerper van de tapisseriepatronen van de manufactuur.¹¹⁷ Regelmatig stuurde hij ontwerpen ter goedkeuring naar Ingelmunster. De portkosten hiervoor werden genoteerd in het kasboek, aan de achterkant van de tweewekelijkse werkstaten. Details geven deze notities zelden, doorgaans is er enkel sprake van ontwerpen zonder meer, met toevoeging van de naam van de auteur. Nu en dan is de notitie iets specifiek. In februari 1876 bijvoorbeeld werden de portkosten betaald voor twee patronen van Bouillot met fabels.¹¹⁸ De patronen waren bestemd voor een zitameublement besteld door de heer Capouillet dat vanaf 8 februari 1876 op het getouw werd gelegd.¹¹⁹ In augustus 1876 werden de portkosten betaald voor een patroon van Bouillot voor een *cantonnière*.¹²⁰ Het betrof het patroon voor de *cantonnière* die zou worden gestuurd naar de nijverheidstentoonstelling in Gent in 1877. De *cantonnière* werd op 6 september op het getouw gelegd.¹²¹ In dezelfde maand leverde Bouillot nog de patronen voor een bovendeurstuk en een zitbank.¹²²

In het voorjaar van 1877 maakte Bouillot de ontwerpen en patronen voor wandtapijten en zitmeubelen met voorstellingen geïnspireerd op Teniers. De tapisserieën waren bestemd voor de wereldtentoonstelling in Parijs in 1878.¹²³ De eerste tapisserieën hiervoor werden op het getouw gelegd op 23 juli 1877.¹²⁴ Zestien onderwerpen voor armstoelbekledingen met figuren naar Teniers werden in de werkstaten teruggevonden: *De kaartspelers, De dienst in het cabaret, De troubadour, De schaatsrijdster, De Brusselse schutter, De slede, De breidster, De Oostendse, De koksjongen, De scharenslijper, De maaister, De visverkoper, De kantklosster, De zuijschuit, De schutter, De fruitverkoopster*.¹²⁵ De voorstellingen op de assorterende zitbank werden in de werkstaten niet vermeld. Bij de opening van de tentoonstelling waren niet alle acht armstoelbekledingen klaar. Uiteindelijk werden zes bekledingen verstuurd.¹²⁶ Het is niet bekend of de patronen of de tapisserieën nog bestaan. In 1973 bevond zich nog wel een kleine tapisserie in het kasteel van Ingelmunster met dansende landlieden (afb. 368).¹²⁷ Het was ingekaderd als een schilderij. De

¹¹⁵ Kortrijk, RA, P 12.859, FP, *stukken betreffende de tapijtweverij te Ingelmunster 1870-1878*.

¹¹⁶ Kortrijk, RA, P 12.859, FP, factuur van Alexandre Waucquier et Cie aan Emile Bouillot, gedateerd 6 juni 1873.

¹¹⁷ LE TOURISTE 1873, p. 6.

¹¹⁸ Ingelmunster, AHK, *Relevé de caisse* 12 februari 1876.

¹¹⁹ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* 24 maart 1876. Bij het begin van de jaren 1870 werd ook voor de heer Braconnier een omvangrijk ameublement geweven met fabelvoorstellingen. De werkstaten die details zouden kunnen geven over de productie zijn spijtig genoeg niet bewaard. Er is een ongedateerd document met een opsomming van de onderdelen van het ameublement. Het productienummer van de meubeltapisserieën laat toe de vervaardiging van de tapisserieën te situeren omstreeks 1871-1872. In 1874 laat de heer Braconnier nog twee armstoelen met fabels weven. Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* 29 augustus 1874. Of Bouillot hiervoor de ontwerpen en patronen leverde, is niet duidelijk.

¹²⁰ Ingelmunster, AHK, *Relevé de caisse* 9 september 1876.

¹²¹ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* 9 september 1876.

¹²² Ingelmunster, AHK, *Relevé de caisse* 23 september 1876.

¹²³ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* en *Relevé de caisse*, juni-juli 1877.

¹²⁴ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* 28 juli 1877.

¹²⁵ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* juli 1877 - augustus 1878. De oorspronkelijke titels in de werkstaten waren: *Les Joueurs de cartes, La Servante du Cabaret, Le Troubadour, La Patineuse, L'Arquebusier Bruxellois, Le Traîneau, La Tricoteuse, L'Ostendaise, Le Marmiton, Le Gagne-Petit, La Moissonneuse, Le Poissonnier, La Dentellière, Le Buveur, Le Tireur, La Fruitière*.

¹²⁶ NOTICE 1878. Het is niet geheel duidelijk welke bekledingen werden getoond, maar wellicht betrof het de zitbank met vier armstoelen. Vijf bekledingen voor armstoelen lagen in augustus 1878 nog op het getouw, en met het weven van *De Fruitverkoopster* werd pas begonnen in september 1878. Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers*, augustus - september 1878.

¹²⁷ Centraal dansen twee paren op een plein. Achter hen staat een musettespeler aangeleund tegen een boom. Op het middenplan zitten andere mensen aan een tafel. Links op het middenplan slaat een man de dansers gade. Rechts op het

afmetingen zijn niet bekend, maar het was een langwerpige rechthoekige tapisserie, mogelijk betrof het de rug of de zitting van een zitbank.

In december 1878 leverde Bouillot nogmaals een patroon met fabels. Het diende voor één armstoel die op 20 januari op het getouw werd gelegd voor de heer Catulle.¹²⁸ Vanaf 1880 werden de leveringen van modellen door Bouillot echter steeds schaarser. In de jaren 1881 werden er nog welgeteld tweemaal portkosten betaald op modellen die door Bouillot vanuit Brussel naar Ingelmunster werden gestuurd, in 1882 waren er geen leveringen, in 1883 nogmaals twee keer, namelijk in januari en september.¹²⁹ De laatste verzending van patronen door Bouillot dateerde uit maart 1884.¹³⁰

In januari 1883 dook in het kasboek voor het eerst de naam op van een zekere heer Vanwelden, een kunstschilder uit Brugge, mogelijk betrof het Gustaaf Vanwelden (1852-1896), een decoratieschilder afkomstig uit Roeselare. Hij werd betaald *pour arrangement de modèles*.¹³¹ Einde mei 1883 werd Vanwelden betaald voor het schilderen van een patroon voor een zitbank, en in juni voerde hij enkele retouches uit aan een wandtapijtpatroon.¹³² Einde december 1884 werd deze kunstschilder betaald voor een wandtapijtpatroon met een *verdure*. Eenmaal werd beroep gedaan op een zekere Naert.¹³³ In februari 1887 werd aan hem 125,05 francs betaald voor patronen die moesten dienen voor het ameublement van de heer Oldenhove (cf. supra).¹³⁴ Dat Naert enkel de patronen schilderde, en niet de eigenlijke ontwerpen leverde, bleek uit een notitie in het kasboek in oktober 1886, toen er portkosten werden betaald op de verzending van ontwerpen naar Naert.¹³⁵ Het betrof ongetwijfeld de ontwerpen die door hem naar patronen moesten worden vertaald. De eerste bekledingen voor Oldenhove werden op het getouw gelegd op 20 oktober 1886, enkele dagen nadat de ontwerpen naar Naert werden verstuurd.

Het ameublement voor de heer Oldenhove had fabelvoorstellingen, zowel op de ruggen als op de zittingen van de zitmeubelen. De ontwerpen, en het merendeel van de patronen, mogen wellicht geïdentificeerd worden met de ontwerpen en patronen die Emile Bouillot maakte in de jaren 1870, aangevuld met de patronen van Naert uit 1886-1887. In de werkstaten zijn de onderwerpen van de voorstellingen terug te vinden. Het merendeel waren vertrouwde fabels. In totaal werden zeventien titels van fabels in de werkstaten genoteerd: *De Teef en haar kameraad*, *De Wolf die herder werd*, *De Hond die zijn prooi laat vallen voor zijn schaduw*, *De Ezel aangevallen door de Wolf*, eigenlijk de fabel *De Ezel en de Hond* (La Fontaines boek VIII, nr. 17), *De Vos en de Ooievaar*, *De Wolf en het Lam*, *De Hond boodschapper*, eigenlijk de fabel *De Hond die het eten van zijn meester draagt*, *De Ooievaar en de Snoek*, onbekende fabel, mogelijk gebaseerd op *De Reiger, De Wolf en de Hond* (boek I, nr. 5), *De Raaf en de Vos*, *De Leeuw en de Rat*, *De Haas en de Schildpad*, *De Aap die ... toont*, onbekende fabel, *De Dieren lijdend aan de pest*, *De Wolf die tegen de Vos pleit tegenover de Aap*, *De Arend en de Uil*, *De Haas en de Patrijs* (boek V, nr. 17).¹³⁶ In 1988 was nog een patroon bewaard met de fabelvoorstelling *De Ezel aangevallen door een wolf* (afb. 369).¹³⁷

voorplan staat een man met een schort, met een kruik in zijn hand. Op het achterplan zijn er twee gebouwtjes. De tapisserie werd afgebeeld in VERSCHUERE 1988, p. 125.

¹²⁸ Ingelmunster, AHK, *Relevé de caisse* 14 december 1878 en *Etat des métiers* 25 januari 1879.

¹²⁹ Ingelmunster, AHK, *Relevé de caisse* 1881 tot 1883.

¹³⁰ Ingelmunster, AHK, *Relevé de caisse* 15 maart 1884. In de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel wordt een wandtapijt bewaard, afkomstig uit de manufactuur van Ingelmunster. Het inventarisnummer van de tapisserie is Tp 19. Centraal bevindt zich een parfumbrander op een sokkel, ondersteut en omgeven door lofwerk. De achtergrond is gevuld met een ruitpatroon. Het ontwerp voor deze tapisserie kan wellicht worden toegeschreven aan Julien Servais of Emile Bouillot. De tapisserie dateert uit de periode 1870-1890.

¹³¹ Ingelmunster, AHK, *Relevé de caisse* 20 januari 1883.

¹³² Ingelmunster, AHK, *Relevé de caisse* 9 juni 1883 en 7 juli 1883.

¹³³ De voornaam en de levensdata van deze kunstenaar blijven vooralsnog onbekend.

¹³⁴ Ingelmunster, AHK, *Relevé de caisse* 12 februari 1887.

¹³⁵ Ingelmunster, AHK, *Relevé de caisse* 23 oktober 1886.

¹³⁶ Ingelmunster, AHK, *Etat des métiers* oktober 1886 tot juli 1887. De oorspronkelijke titels in de werkstaten luiden: *La Lice et sa compagne*, *Le Loup devenu berger*, *Le Chien qui lâche la proie pour l'ombre*, *L'Ane attaqué d'un Loup*, *Le Renard et la Cigogne*, *Le Loup et l'Agneau*, *Le Chien commissionnaire*, *La Cigogne et le Brochet*, *Le Loup et le Chien*, *Le Renard et le Corbeau*, *Le Lion et le Rat*, *Le Lièvre et la Tortue*, *Le Singe qui montre ...*, *Les Animaux malades de la peste*, *Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe*, *L'Aigle et le Hibou*, *Le Lièvre et la Perdrix*.

¹³⁷ Het patroon werd toegeschreven aan Vincent Devos, maar waarop deze toeschrijving was gebaseerd is onbekend. VERSCHUERE 1988, p. 130. De naam van Devos werd niet in de bewaarde geschreven bronnen teruggevonden. De

Wanneer een nieuw patroon op het getouw werd gelegd, werd ter controle een stuk tapisserie naar Emile Bouillot gestuurd, die het weefsel controleerde op de kleurovereenkomsten met het oorspronkelijke patroon. In de werkstaten werden hiervoor telkens de portkosten genoteerd. Zo is er een brief van Bouillot bewaard waarin hij zijn opmerkingen maakte over een zitbankzitting. Op de tapisserie zelf had hij papiertjes met opmerkingen aangebracht op de plaatsen waar iets niet in orde was. Als algemene opmerking gold dat de wevers zich voor het kleurgebruik nauwer naar het patroon moesten richten: *se conformer strictement aux nuances de la peinture*. Het betrof een zitting met bloemen. In de tapisserie waren de groenen van de blaadjes bijvoorbeeld te levendig, waardoor de bloemen flets overkwamen. Andere opmerkingen betroffen de uitwerking van de bloemen, die volgens Bouillot te afgelijnd waren, wat aan de tapisserie een zekere strengheid gaf.¹³⁸ Dit sterk afgelijnde karakter van de motieven kenmerkte trouwens meerdere meubeltapisserieën uit de tweede helft van de negentiende eeuw.

afmetingen van het patroon corresponderen met de afmetingen van de tapisserieën, meerbepaald de zittingen voor de armstoelen van de heer Oldenhove. Het is niet bekend of het patroon nog is bewaard.

¹³⁸ Kortrijk, RA, P 12.859, FP, *Notes indicatives pour le meuble à faire*, ongedateerde nota van Emile Bouillot.

XII.2. Mechelen

Na te Ingelmunster in 1857 werd er ook te Mechelen in 1870 een tapisseriemanufactuur opgericht. De tapisserienijverheid zou er meerdere decennia bloeien. Bij het einde van de negentiende eeuw waren er een drietal manufacturen actief. Vandaag de dag is er nog één, de Koninklijke Manufactuur voor Wandtapijten De Wit. In de late negentiende eeuw en tijdens de eerste decennia van de twintigste eeuw vormden meubeltapisserieën in deze manufacturen een belangrijk onderdeel in de totale productie. De grote bloeiperiode in de productie van meubeltapisserieën situeerde zich in Mechelen in de eerste helft van de twintigste eeuw.¹³⁹

De productie

Vrijwel onmiddellijk na de stopzetting van de samenwerking met graaf Descantons in 1870 richtten Alexandre en Charles-Henri Braquenié een tapisserieatelier op in Mechelen. Ze kochten hiervoor een woning in de Stassartstraat nummer 20, en installeerden er getouwen in lage schering. Allerlei redenen werden reeds naar voor geschoven om de vestiging in Mechelen te verklaren.¹⁴⁰ Vast staat dat in het oude contract met graaf Descantons was overeengekomen dat de gebroeders Braquenié geen manufactuur mochten oprichten in de provincies West- en Oost-Vlaanderen.¹⁴¹ Het lijkt niet uitgesloten dat de aanwezigheid van de omvangrijke meubelnijverheid in Mechelen mee aan de basis heeft gelegen om de manufactuur in deze stad te vestigen. Het dagelijkse bestuur van de firma werd toevertrouwd aan Florentin Houzé, een kunstschilder die zijn opleiding onder meer genoot in het atelier van de Antwerpse schilder Nicaise de Keyser.¹⁴²

De eerste wevers van de nieuwe manufactuur werden niet vanuit de Franse ateliers van de gebroeders Braquenié naar Mechelen gestuurd, maar werden daarentegen aangetrokken uit Ingelmunster. Zij zorgden voor de opleiding van de plaatselijke werkkrachten. Er werd gestart met drie wevers, maar vrij snel werden nieuwe arbeidskrachten aangeworven en in 1875 waren er vijftien wevers, in 1880 toegenomen tot 24. Hun aantal groeide tot in 1901, toen er 34 waren.¹⁴³ Hieraan dienen nog een vijf- à zestal werksters worden toegevoegd. Ze verzorgden de afwerking van de tapisserieën zoals het dichtnaaien van de galen, het aannaaien van de boorden, en het voeren. Mogelijk borduurden zij ook reeds meubelbekledingen op stramien. Zulke geborduurde bekledingen zouden in de Mechelse ateliers vanaf het begin van de twintigste eeuw een alsmear belangrijker aandeel in de productie innemen.¹⁴⁴ Van bij haar aanvang kreeg de manufactuur bestellingen voor wandtapijten.¹⁴⁵ Rekening houdend met het beperkte aantal wevers in de periode 1870-1880, is het aannemelijk dat er slechts een beperkte plaats was voor de productie van meubeltapisserieën. Aan sommige reeksen werd meerdere jaren gewerkt. Het is trouwens begrijpelijk dat het weven van meubeltapisserieën geen onmiddellijke prioriteit was voor de Mechelse ateliers. De productie van meubeltapisserieën situeerde zich hoofdzakelijk, evenwel niet uitsluitend, in de ateliers van de gebroeders Braquenié in Aubusson. Op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1878 stelde Braquenié enkele meubeltapisserieën tentoon. De tapisserieën waren gemonteerd op karkassen van de

¹³⁹ Binnen het kader van dit proefschrift is het niet mogelijk om uitvoerig in te gaan op de Mechelse productie in de twintigste eeuw. Dit vormt een onderzoek op zich. De belangrijkste klijntlijnen zullen worden uitgezet, zodat het belang van de twintigste-eeuwse Mechelse productie reeds kan worden ingeschat, en het duidelijk wordt dat meubeltapisserie ook na 1900 nog een belangrijke factor bleef in de private tapisserieateliers.

¹⁴⁰ De stedelijke en nationale overheden zouden de vestiging ondersteund hebben, mogelijk golden er gunstige financiële voorwaarden. MARECHAL 1972, p. 109.

¹⁴¹ MARECHAL 1994, p. 89.

¹⁴² PIRON 2000, bd. I, p. 708.

¹⁴³ MARECHAL 1994, p. 91.

¹⁴⁴ Het Mechelse tapisserieatelier van Laurent Geets (cf. infra) maakte na een tijd bijna nog uitsluitend borduurwerk op stramien. MARECHAL 1972, p. 137. Ook de tapisseriewever Jan Opdebeeck die vanaf 1918 het atelier van zijn vader, Frans Opdebeeck, overnam, legde zich in het tweede kwart van de twintigste eeuw in belangrijke mate op het vervaardigen van geborduurde meubelbekledingen op stramien. MERTENS 2000, p. 103.

¹⁴⁵ Zie hiervoor MARECHAL 1972, pp. 178-182 ; en MARECHAL 1994, pp. 89-95.

prestigieuze Mechelse meubelmaker Zech.¹⁴⁶ De omvang van de productie van meubeltapisserieën in Mechelen in de beginjaren is echter moeilijk in te schatten, onder meer door de ontoegankelijkheid van het bewaarde archiefmateriaal.¹⁴⁷ Een deel van de meubeltapisserieën die in de tapisserieateliers van Braquenié in Frankrijk werd vervaardigd, werd naar Mechelen overgebracht.¹⁴⁸ De tapisserieën die de lokale meubelfabrikanten op hun zitmeubelen monteerden, konden dus zowel in Frankrijk als in Mechelen zijn geweven. Dit maakt een toeschrijving van vele meubeltapisserieën aan Aubusson of Mechelen zeer moeilijk, bijna onmogelijk. De Mechelse herkomst van een meubelkarkas betekent dus niet per definitie dat ook de tapisserie op het meubel effectief in Mechelen werd geweven. Vanaf omstreeks 1890 werden echter in de Mechelse manufactuur van de firma Braquenié meer meubeltapisserieën vervaardigd.¹⁴⁹

In de laatste jaren van de negentiende eeuw openden in Mechelen drie nieuwe tapisserieateliers. De stichters werkten voordien alledrie bij Braquenié. In 1889 begon Theophile De Wit een eigen atelier. Bij het begin van de twintigste eeuw werkten er 25 wevers.¹⁵⁰ Meubeltapisserieën vormden bij De Wit een belangrijk aandeel in de totale productie. In het midden van de twintigste eeuw bezat de manufactuur een eigen meubelatelier dat meubelkarkassen maakte.¹⁵¹ In 1899 openden ook Laurent Geets en Frans Opdebeeck elk een atelier.¹⁵² Bij Geets werkten een zevental wevers, en behalve tapisserie werd er ook borduurwerk op stramien gemaakt. Bij Opdebeeck waren er in 1925 maar twee wevers in dienst, en ook hier werden voornamelijk meubelbekledingen geborduurd.¹⁵³ Maar behalve geweven en geborduurde meubelbekledingen werden er ook wandtapijten gemaakt.¹⁵⁴ De omvang van de productie van meubeltapisserieën in Mechelen bij het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw bestond dus jaarlijks uit enkele tientallen stuks. De tapisserieën werden in belangrijke mate door de plaatselijke meubelfabrikanten aangekocht.¹⁵⁵

De patronen: oude tapisserieën als voornaamste inspiratiebron

De manufactuur Braquenié zette de toon. Haar productie diende de andere ateliers, zeker in hun beginjaren, als voorbeeld. Gegevens over de aard van de productie bij Braquenié en de andere ateliers kunnen bij gebrek aan toegankelijk archiefmateriaal deels worden teruggevonden in rapporten en catalogi van nationale en internationale tentoonstellingen. Een bijzonder belangrijke bron zijn enkele bewaarde platenbundels met afbeeldingen van tapisserieën en meubelensembles, daterend uit de late negentiende en de vroege twintigste eeuw (cf. infra). De patronen voor de meubeltapisserieën die in Mechelen werden geweven waren conservatief en gingen bijna allemaal terug op historische voorbeelden die lichtjes werden aangepast, maar soms ook letterlijk werden gekopieerd. Bestellingen van Belgische overheden werden daarentegen doorgaans geweven naar nieuw ontworpen patronen. Zo werd een groot aantal wandtapijtpatronen voor bestellingen vanwege de overheid gemaakt door de Mechelse kunstschilder en ontwerper Willem Geets (1838-

¹⁴⁶ RAPPORTS 1879, p. 25. Voor meer informatie over Zech en de andere Mechelse meubelmakers, zie VAN CAUWENBERGH 2000.

¹⁴⁷ Een deel van het bedrijfsarchief van de firma Braquenié werd geschonken aan het *Musée départemental de la tapisserie* in Aubusson. Het archief is echter nog niet geïnventariseerd en momenteel nog niet raadpleegbaar (cf. supra).

¹⁴⁸ MARECHAL 1972, p. 126.

¹⁴⁹ MARECHAL 1994, p. 93.

¹⁵⁰ MARECHAL 1972, p. 137. Archiefmateriaal uit de late negentiende eeuw of vroege twintigste eeuw is spijtig genoeg niet bewaard gebleven in de manufactuur. Met dank aan An Volckaert, wetenschappelijk medewerker bij de Koninklijke Manufactuur voor Wandtapijten De Wit.

¹⁵¹ Dit atelier was lange tijd gevestigd in de Zakstraat in Mechelen. Met dank voor deze inlichting aan de heer Jan Poelmans, stoffeerder te Mechelen. Wanneer het meubelatelier werd opgestart, is minder duidelijk. Mogelijk gebeurde dit reeds in de eerste decennia van de twintigste eeuw.

¹⁵² Archiefmateriaal van beide weefateliers is voor zover bekend niet bewaard gebleven.

¹⁵³ MARECHAL 1972, p. 138 ; en MERTENS 2000, p. 103.

¹⁵⁴ Laurent Geets stelde op de wereldtentoonstelling in Brussel in 1910, een wandtapijt voor met een jachttafereel. Dat hij hoge kwaliteit leverde, bleek uit de gekregen onderscheidingen. Op de wereldtentoonstelling van Saint-Louis in 1904 kreeg Geets een gouden medaille, in Amsterdam 1907, een zilveren medaille. EXPO 1910, p. 390.

¹⁵⁵ Zie hiervoor MERTENS 2000.

1919).¹⁵⁶ De meubeltapisserieën zullen echter bijna steeds zijn geweven naar bestaande Franse patronen. Soms werden voor specifieke bestellingen niettemin nieuwe meubelpatronen geconcipieerd.

Tussen 1883 en 1886 weefde Braquenié tapisserieën ter aankleding van de rookkamer van de Senaat. De patronen voor de wandtapijten waren van Willem Geets.¹⁵⁷ De ontwerpen voor de meubeltapisserieën werden echter geleverd door Hendrik Beyaert (1823-1894).¹⁵⁸ Architect Beyaert werd in december 1883 belast met de wederopbouw van het Paleis der Natie dat in januari 1883 door een zware brand werd geteisterd. De Kamer der Volksvertegenwoordigers liep hierbij de meeste schade op, maar ook de rookkamer en de leeskamer van de Senaat waren vernield.¹⁵⁹ Het ameublement voor de nieuwe rookkamer bestond uit twee zitbanken, veertien armstoelen, vier stoelen en twee venstergarnituren.¹⁶⁰ Elke venstergarnituur bestond uit een gordijnval in tapisserie met een paar gordijnen in rips en een boord in tapisserie. De uitvoering van de meubelkarkassen en de stoffering ervan werd toevertrouwd aan de Brusselse firma Wallaert.¹⁶¹ Behalve de zitmeubelen met tapisserie werden er in de jaren 1880 ook vier armstoelen met een bekleding van leder in de rookkamer voorzien. Het vertrek deed behalve als rookkamer, ook dienst als wachtkamer van de koningin wanneer de koning een plechtige zitting van de Senaat bijwoonde, bijvoorbeeld bij de opening van het parlementaire jaar. Er werd op gerekend dat de tapisserieën van de rookkamer klaar zouden zijn tegen de opening van het parlementaire jaar in 1886. In een brief gedateerd, 27 september 1886, gaf de firma Braquenié haar woord dat de tapisserieën voltooid zouden zijn op 15 oktober.¹⁶² De meubelkarkassen van Wallaert waren reeds klaar begin september.¹⁶³ Twee kleinere wandtapijten met voorstellingen van *De Kunst* en *De Adel* zouden pas in 1891 voor de rookkamer worden geweven.¹⁶⁴ In 1920 werd de firma Braquenié opnieuw gecontacteerd door de quaestuur van de Senaat om de versleten bekledingen van de beide zitbanken, van twaalf armstoelen en twee stoelen te vernieuwen.¹⁶⁵ Het uiterlijk van de meubeltapisserieën is zeer sober. Centraal op de rug van de zitmeubelen bevindt zich een goudkleurige en rode gekroonde letter B. Rondom loopt een boord van lichtgele en lichtgroene lauriertwijgen op een blauwgroene achtergrond. De zittingen zijn bijna volledig effen en hebben enkel een boord van lauriertwijgen.

Naar aanleiding van de vijftigste verjaardag van het koninkrijk België in 1880, werd in Brussel een grote overzichtstentoonstelling georganiseerd onder meer met eigentijdse kunstnijverheid. De architect Jules Van Ysendyck had op basis van zijn ontwerpen een zogenaamde *Salle flamande* laten uitvoeren. Het was een bemeubeld vertrek in renaissancestijl. De zitmeubelen en de deurvoorhangen waren geweven bij Braquenié in Mechelen en hadden een strooipatroon van bloemen op een zwarte achtergrond. De karkassen voor het ameublement werden geleverd door de Mechelse meubelmaker Teugels.¹⁶⁶ Volgens het rapport van Théodore Fumière was het ameublement zeer geslaagd en toonde het *la salle de réception d'un bon bourgeois du XVI^e siècle, c'est-à-dire ou il recevait les étrangers*.¹⁶⁷ Het ameublement was een typisch voorbeeld van een renaissancekamer uit de tweede helft van de negentiende eeuw, waarbij voor de meubeltapisserieën, de strooipatronen van bewaarde zeventiende-eeuwse tapisserieën als voorbeeld werden genomen.

¹⁵⁶ Voor een toelichting bij de wandtapijten naar patronen van Willem Geets, zie MARECHAL 1972, pp. 114-116 ; en MARECHAL 1994, pp. 89-95.

¹⁵⁷ Zie hiervoor MARECHAL 1994, p. 93.

¹⁵⁸ NOTICE 1897, p. 9.

¹⁵⁹ VICTOIR & VANDERPERREN 1992, p. 205.

¹⁶⁰ Brussel, PN, *Hist. Arch. van de Quaestuur van de Senaat, Propositions pour la fourniture des meubles du Fumoir et du Salon de Lecture*, niet gedateerde nota (1883).

¹⁶¹ Brussel, PN, *Hist. Arch. van de Quaestuur van de Senaat, Propositions pour la fourniture des meubles du Fumoir et du Salon de Lecture*, niet gedateerde nota (1883).

¹⁶² Brussel, PN, *Hist. Arch. van de Quaestuur van de Senaat*, brief van de firma Braquenié aan Hendrik Beyaert, gedateerd 27 september 1886.

¹⁶³ Brussel, PN, *Hist. Arch. van de Quaestuur van de Senaat*, brief van de quaestuur van de Senaat aan de firma Braquenié, gedateerd 6 september 1886.

¹⁶⁴ MARECHAL 1994, pp. 90, 93.

¹⁶⁵ Brussel, PN, *Hist. Arch. van de Quaestuur van de Senaat*, brief van de firma Braquenié aan de secretaris van de quaestuur van de Senaat, gedateerd 9 november 1920.

¹⁶⁶ VAN CAUWENBERGH 2000, p. 33.

¹⁶⁷ FUMIERE 1880, pp. 40-42.

In 1891 plaatste ook Duquesne Watelot de la Vinelle, arrondissementscommissaris van Doornik, bij Braquenié in Mechelen een bestelling voor een volledige tapijtkamer. Het ameublement telde zes wandtapijten, twee zitbanken, twaalf armstoelen en assorterende venstergarnituren.¹⁶⁸ Het uiterlijk van de meubeltapisserieën is niet gekend. De wandtapijten stelden pastorales voor.

Op de werelddtentoonstellingen kregen de tapisserieën van de Mechelse ateliers van Braquenié gunstige kritieken. Aanvankelijk stelde de manufactuur echter bijna uitsluitend wandtapijten tentoon. Dit is niet verwonderlijk. Er werden bijna geen meubeltapisserieën geweven. Bovendien onderscheidde de Mechelse wandtapijten zich in hun voorstellingen en onderwerpskeuze duidelijk van de tapisserieën die in de Franse ateliers van Braquenié werden geweven, die elders op de tentoonstelling te zien waren. In hun Franse stand toonde de firma Braquenié doorgaans wel zitameublementen (cf. supra). De Franse jury beschreef de Mechelse wandtapijten op de werelddtentoonstelling in 1871 in Londen als *fabuleux*.¹⁶⁹ Het juryverslag van de werelddtentoonstelling van Philadelphia in 1876 vermeldde uitsluitend wandtapijten.¹⁷⁰ In Parijs in 1878 toonde de manufactuur twee wandtapijten, doorweven met gouddraad, bestemd voor het Brusselse stadhuis, en ontving hiervoor een gouden medaille.¹⁷¹ En op de werelddtentoonstelling in Amsterdam in 1883 exposeerde het Mechelse atelier een wandtapijt, bestemd voor de rookkamer van de Senaat, namelijk *Filips de Goede die de Oosterse Ambassadeurs ontvangt*. Het wandtapijt werd een meesterwerk genoemd. Volgens de rapporteur werden de tapisserieën van Braquenié door de jury van de werelddtentoonstelling in Parijs in 1878 niet voor niets omschreven als *sans pareilles*.¹⁷² Op de werelddtentoonstelling in Antwerpen in 1885 werden opnieuw wandtapijten getoond, bestemd voor de rookkamer van de Senaat.¹⁷³ Ongetwijfeld betrof het onder meer wandtapijt *Margaretha van Parma ontvangt de unie van de edelen*, dat in 1885 werd voltooid.

Op de werelddtentoonstelling van Parijs in 1900 toonde Braquenié Mechelen behalve wandtapijten voor het eerst ook meubelbekledingen, wat er op mag wijzen dat in Mechelen deze tak in de productie belangrijker was geworden.¹⁷⁴ Op de werelddtentoonstelling in 1910 te Brussel werd dit bevestigd. Het Mechelse atelier exposeerde er zitbanken, armstoelen en stoelen onder meer met *perroquets éclatants perdus dans les fleurs, des singes aimables jouants dans les fruits*.¹⁷⁵ De karkassen waarop de tapisserieën werden gemonteerd waren Belgisch. De Belgische meubelindustrie beleefde toen een ware bloeiperiode, en maakte karkassen in alle mogelijke stijlen voor de binnenlandse en buitenlandse markt.¹⁷⁶ De Mechelse tapisseriewevers vonden in de Belgische meubelindustrie een grote afnemer.

De firma Braquenié te Mechelen beschikte over een ruime keuze aan patronen die teruggingen op historische tapisserieën. Inspiratie werd geput uit museale en privé-collecties en platenbundels. De groeiende aandacht voor de kunstnijverheid uit het verleden vertaalde zich onder meer in de oprichting van het *South Kensington Museum* te Londen in 1852, en de *Union des Arts décoratifs* in Parijs in 1864. De vaste collecties en de tentoonstellingen van deze musea vormden ook een belangrijke bron voor de eigentijdse kunstnijverheid. Ook de retrospectieve tentoonstellingen die werden ingebed in de werelddtentoonstellingen, openden de kunstcollecties voor de vakwereld en het grote publiek. De toenemende interesse in de historische kunstnijverheid vertaalde zich bovendien in een toenemend aantal publicaties met heliogravures (cf. supra).

Behalve over waterverftekeningen met ontwerpen van tapisserieën en tapijtkamers beschikte de manufactuur Braquenié ook over eigen albums met foto-opnamen van wandtapijten en meubeltapisserieën, die aan de cliëntèle konden worden voorgelegd. In de jaren 1880 maakte de

¹⁶⁸ MARECHAL 1972, p. 128.

¹⁶⁹ VIOLLET-LE-DUC 1871, p. 26.

¹⁷⁰ Er hingen twee wandtapijten naar patronen van Gallait, acht naar patronen van Audran en één naar een Lodewijk XIV patroon. RAPPORTS 1877, p. 164.

¹⁷¹ CROUE 1880, p. 2.

¹⁷² FUMIERE 1883, p. 112.

¹⁷³ RAPPORTS 1886, p. 166.

¹⁷⁴ EXPO 1900 A, p. 307.

¹⁷⁵ LE LIVRE D'OR 1910, p. 561.

¹⁷⁶ LE LIVRE D'OR 1910, p. 561.

fotograaf Keuller uit Brussel verscheidene zulke opnamen.¹⁷⁷ De bewaarde platenbundels werden spijtig genoeg niet gedateerd, zodat het niet duidelijk is wanneer ze juist werden samengesteld, maar het aanbod wijzigde niet dermate. De meeste tapisserieën die reeds in de jaren 1880 in de bundels werden opgenomen, bleven wellicht ook in de meer recentere exemplaren behouden. Eén zulk bewaard platenalbum bevat negen bladen en draagt als titel *Manufactures de tapisseries Braquenié & Cie. Aubusson, Felletin & Malines*. Elk blad toont tussen de vier en zes wandtapijten. Elke tapisserie kreeg een nummer en ook de afmetingen werden vermeld. De hoge nummers van de afgebeelde tapisserieën zijn een indicatie voor de enorme omvang van het aangeboden assortiment.¹⁷⁸ Opvallend zijn de kleine afmetingen van sommige tapijten die duidelijk voor minder grote vertrekken werden geconcipieerd. Er zijn onder meer laatzeventiende-eeuwse *verdures* naar patronen uit de manufactuur van Beauvais, *verdures* geïnspireerd op het oeuvre van Jean-Baptiste Oudry eerder geweven in Aubusson, enkele wandtapijten met pastorales gebaseerd op het oeuvre van François Boucher en verschillende *Tenières*.¹⁷⁹ Deze bundel telt slechts vier afbeeldingen voor meubeltapisserieën. Het zijn vier haardschermen. Eén haardscherm toont een traditioneel bloemstillevens met een bloemenvaas. In een tweede bevindt zich centraal een gestrikt boeket, geïnspireerd op de middenachttiende-eeuwse patronen van de bloemenschilders Maurice Jacques en Louis Tessier. Een derde tapisserie, getiteld *Cordelière*, heeft centraal een médaillon van laurier met hierin een mand gevuld met bloemen. Rond het médaillon werden guirlandes en touwen met kwasten opgehangen.¹⁸⁰ De voorstelling gaat terug op laatachttiende-eeuwse Aubusson tapisserieën. Het vierde haardscherm tenslotte inspireerde zich op het oeuvre van François Boucher, en kreeg de titel *La Pêche*. Aan de oever van een waterpartij zit een jongeman met een vislijn, met naast hem een jongedame. Een andere jonge vrouw staat achter hen. De houdingen van de gezeten vrouw en de visser gaan letterlijk terug op Bouchers patroon *De visser* uit de serie *La Noble Pastorale* (cf. supra). De visser is alleen iets meer van op de rug gezien, en de tweede vrouw werd aan de compositie toegevoegd.

In de Koninklijke Manufactuur voor Wandtapijten De Wit in Mechelen wordt eveneens een oud platenalbum bewaard, in dit geval met een 80-tal bladen met afbeeldingen van tapisserie zitmeubelbekledingen.¹⁸¹ De platen in het album zijn niet alle even oud en kunnen gedateerd worden van de late negentiende tot de eerste helft van de twintigste eeuw. De herkomst van de platen is wellicht ook niet uniform. Oorspronkelijk werd een deel van de opnamen misschien gemaakt voor de firma Braquenié. Op een gegeven ogenblik kwam het album in het bezit van manufactuur De Wit, die de bundel verder aanvulde. De oudste afbeeldingen tonen in de regel nog niet gemonteerde meubeltapisserieën, slechts enkele tapisserie bekledingen zijn reeds aangebracht op meubelen. Bij de meest recente foto-opnamen zijn de meubeltapisserieën doorgaans wel gemonteerd op karkassen. Een deel van de meubelen werd vervaardigd en opgemaakt in het voormalige meubel- en stoffeeratelier van manufactuur De Wit in de Zakstraat te Mechelen, en na afwerking gefotografeerd voor het platenboek. Het overgrote deel van de foto-opnamen dateert uit de late negentiende en vroege twintigste eeuw. Het bewaarde album geeft geen uitputtend overzicht. De Mechelse tapisserieateliers beschikten over meer patronen.¹⁸² Ongeacht de herkomst en het niet uitputtende karakter ervan is de bundel een kostbaar document voor de geschiedenis van de Mechelse tapisserieateliers. De afgebeelde tapisserieën werden in de Mechelse ateliers vervaardigd, of konden er op bestelling geweven worden. Ondanks de soms mindere kwaliteit van de oude afbeeldingen zijn de kwaliteitsverschillen tussen de tapisserieën nog duidelijk zichtbaar. Fijne weefsels kunnen van grovere weefsels worden onderscheiden. Uit het album blijkt verder dat de cliëntèle voor zijn meubeltapisserieën om het even welke historische stijl kon kiezen, gaande van vijftiende-eeuwse

¹⁷⁷ MARECHAL 1972, p. 131.

¹⁷⁸ In het album dat slechts een selectie van 41 wandtapijten en vier haardschermen bevat, variëren de nummers tussen 451 en 4403. De haardschermen dragen de nummers 962, 2636, 2639, 2643.

¹⁷⁹ Een exemplaar van deze bundel wordt bewaard in het documentatiecentrum van het Kunsthistorisch Instituut van de Universiteit Leiden.

¹⁸⁰ Een haardscherm, geweven naar dit patroon, maar met een andere centrale voorstelling behoorde tot de voormalige collectie Alexis Rouart. Het werd verkocht bij Drouot in Parijs op 12-13 mei 1911.

¹⁸¹ Met dank aan de heer Yvan Maes, zaakvoerder van de Koninklijke Manufactuur voor Wandtapijten De Wit, die zo vriendelijk was om mij de platenbundel te laten inkijken.

¹⁸² Dit blijkt uit andere geschreven bronnen en uit bewaarde meubeltapisserieën die aan Mechelen kunnen worden toegeschreven.

hoofse voorstellingen tot laatchttiende-eeuwse patronen met lofwerk, fabels of plattelandskinderen. Het is echter opvallend dat de Beauvais en Gobelins meubelpatronen uit het Empire en de Restauratieperiode niet in dit album aan bod komen. Wellicht waren zulke voorstellingen minder geliefd, overeenkomstig de productie in de Marche (cf. supra).

Er kan zoals steeds een onderscheid gemaakt worden tussen patronen met bloemen en groenwerk, met diervoorstellingen, en voorstellingen met menselijke figuren. Bijna alle patronen in het album, en bij uitbreiding bijna de volledige Mechelse productie van meubeltapisserieën, gingen terug op oude voorbeelden, en waren imitaties of interpretaties van historische stijlen.

Het aanbod met bloemmotieven en groenwerk was ronduit het meest omvangrijk en gevarieerd. De bundel bevat 56 bladen met meubelbekledingen met bloem- en *verdure*-patronen. Er was een keuze uit eenvoudige en complexe composities. Stilistisch waren enkele *millefleurs*-patronen het oudst. Ze werden gevolgd door patronen met renaissancegrotesken. Hierna kwamen de vroege achttiende-eeuwse patronen met bloemvazen, met bloemenmanden en fruitkorven, al dan niet met papegaaien (afb. 370). Het uiterlijk van sommige patronen werd opzettelijk naïef gehouden om het 'authentieke' karakter van de tapisserie te vergroten. Opvallend is evenwel het ontbreken in de bundel van patronen met de typische zeventiende-eeuwse gestrooide bloemen op een zwarte grond, hoewel eerder reeds mocht blijken dat dit patroon wel degelijk in Mechelen werd geweven.¹⁸³ De laatzeventiende-eeuwse en vroege achttiende-eeuwse papaverpatronen zijn wel vertegenwoordigd in de bundel. Interessant om te vermelden is een zogenaamd patroon *à la chinois*, met grote krullende bloemen (cf. supra), dat letterlijk werd gekopieerd van een armstoel in het Louvre die is bekleed met middenachttiende-eeuws borduurwerk op stramien.¹⁸⁴ Eveneens opmerkelijk is de letterlijke kopie van het Bérain groteskenpatroon voor de armstoelbekledingen van graaf Carl Piper van omstreeks 1698 (afb. 371)(cf. supra).¹⁸⁵ Er waren nog andere patronen die letterlijk teruggingen op Beauvais tapisserieën, zoals het patroon, getiteld *Les Jasmins* (afb. 372). Dit was een letterlijke kopie van de patronen met boeketten met boorden van seringen naar Feuglet uit 1785-1786 (cf. supra). Ook de middenachttiende-eeuwse Gobelins patronen van Maurice Jacques en Louis Tessier op een damastgrond werden gekopieerd, zij het in een eenvoudigere versie (afb. 373). De patronen geïnspireerd op de laatchttiende-eeuwse Aubusson patronen waren echter het talrijkst. Ze toonden boeketten, bloemvazen of bloemenmanden in een médaillon van fijn of voller lofwerk, al dan niet met bloemenslingers of krullende linten (afb. 374). Ook waren er patronen waarbij de centrale bloemencomposities omkaderd werden door eikenbladeren of door jasmijn zoals in sommige Beauvais patronen (cf. supra).

Een ietwat aparte plaats wordt ingenomen door de *verdure*-patronen. De meeste patronen werden zo geconcipeerd alsof het lijkt dat de meubelbekledingen uit grotere *verdure* wandtapijten werden geknipt. Ze tonen partijen met struikgewas en loofbomen met hier en daar een gebouw of een dier.

De meeste patronen met dieren in de platenbundel werden samen gebruikt met voorstellingen met menselijke figuren. Het overgrote deel van de diervoorstellingen in het album waren fabels. Sommige fabel- en diercomposities kunnen duidelijk worden teruggebracht tot het oeuvre van Jean-Baptiste Oudry, maar de rechtstreekse bron waarop ze teruggaan is moeilijk te achterhalen. Vele voorstellingen naar Oudry waren in de voorgaande decennia uitgegroeid tot ware archetypen. De patroonschilders deden hiervoor wellicht in de eerste plaats beroep op historische tapisserieën en tapisseriepatronen, die ze kenden via bewaarde exemplaren of via heliogravures, en in mindere mate op originele prenten en schilderijen. De bundel bevatte slechts één serie patronen waar zowel op de ruggen als op de zittingen diervoorstellingen voorkwamen. Het patroon was gebaseerd op laatchttiende-eeuwse of vroege negentiende-eeuwse Aubusson patronen met parelmedaillons omkaderd door bloemenguirlandes en kwasten opgehangen aan koorden (afb. 375).

¹⁸³ Een afbeelding in een oud album met meubelen van de Mechelse firma L. Vander Voort toont vier stoelen met zittingen in tapisserie met een patroon van gestrooide bloemen op een donkere grond. Het album dateert uit de late negentiende of vroege twintigste eeuw.

¹⁸⁴ De afbeelding behoort echter wel tot de meer recente foto-opnamen in de bundel, en kan wellicht gedateerd worden in het tweede kwart van de twintigste eeuw.

¹⁸⁵ Drie armstoelbekledingen van de set van graaf Piper behoren sinds 1913 tot de collectie van het *Metropolitan Museum of Art*, voordien bevonden ze zich in de collectie van Benjamin Altman (cf. supra). STANDEN 1985, dl. 2, cat.nr. 65, p. 460. Ook deze afbeelding dateert wellicht pas uit het tweede kwart van de twintigste eeuw.

Alle diervoorstellingen in deze set gingen terug op het oeuvre van Jean-Baptiste Oudry. Op de rug van de zitbank werd de fabel *De Haan en de Parel* voorgesteld, op de zitting was het de fabel *Het Hert en de Wijnstok*. Beide composities werden ontleend aan de illustraties van de uitgave van de fabels van La Fontaine uit 1755-ca.1759 (cf. supra). Maar eerder dan de oorspronkelijke prenten, dienden wellicht oude patronen die in de Franse manufacturen circuleerden, of bewaarde tapisserieën in openbare of privé-collecties als voorbeeld.

Bij de patronen met figuurlijke voorstellingen waren deze, geïnspireerd op vijftiende-eeuwse voorbeelden, stilistisch de oudste. Ze toonden bijvoorbeeld op de armstoelrug een jonkvrouw of troubadour in een bos met op de achtergrond een gebouwtje, en op de zitting een bloeiende plant. Net zoals bij de bloempatronen werd er ook hier geput uit Beauvais patronen. Bijzonder waren de meubeltapisserieën naar de patronen van Jean-Jacques Lagrenée *le Jeune* uit de reeks met *Les Arts et les Sciences* van 1786 (afb. 376). Enkele patronen waren gebaseerd op de serie van Jean-Baptiste Huet *Les Pastorales à draperies* uit 1780-1782 (cf. supra). Eén patroon bijvoorbeeld had als centrale motief het dansende meisje met het hondje aan de leiband, ontleend aan het patroon *De tamboerijnspeeler die zijn hond laat dansen* (afb. 377). Een andere rugbekleding, die in het De Wit album behoorde tot een andere reeks, had als centrale motief het dansende paartje uit *De musettespeler*. Ditzelfde motief keerde nogmaals terug op een rug van een andere zitbank, ditmaal met de eigenlijke musettespeler, en met een boord van acanthusknoppen en bloemen. Vanzelfsprekend mocht ook Huets bekende en populaire motief *De wip* niet ontbreken (cf. supra). Het werd gewoontegetrouw gebruikt voor een rug van een zitbank. De kinderen op de boomstam die dienst doet als wip, werden weergegeven in een boord van rank lofwerk en bloemen (afb. 378). De assorterende stoelbekledingen hebben op de rug eveneens voorstellingen met plattelandskinderen naar Huet, onder meer *Het meisje dat duiven voedert* (cf. supra). De voorstelling op de bijhorende zitting van de zitbank was geïnspireerd op het oeuvre van Jean-Baptiste Oudry en toonde een roofvogel met een eend in de klauwen. Dit motief gaat duidelijk terug op Oudry's *Havik met een patrijs in de klauwen*, onder meer terug te vinden op een Gobelins zitting in het Rijksmuseum en een schilderij in de *Wallace Collection* (cf. supra). Dit motief werd gecombineerd met een ander motief van Oudry dat gebruikt werd in de meubelbekledingen bij de Beauvais serie *La Noble Pastorale*, namelijk een opgeschrikte zwaan met opengesperde vleugels die wordt bedreigd door een hond (cf. supra).

Een andere serie toonde naakte putti op de ruggen en fabels van La Fontaine op de zittingen. De putti stellen *De Vier Seizoenen* voor, en werden weergegeven in een boord van acanthus en bloemen (afb. 379). Dezelfde patronen, uitgezonderd de boorden, werden gebruikt voor de set met putti en goden in het Louvre te Parijs (cf. supra). Beide series gaan terug op hetzelfde basispatroon. Net zoals in het Louvre ameublement werden de putti gecombineerd met fabelvoorstellingen. De kwaliteit van de fabelpatronen op de zittingen is zeer goed. Het oeuvre van Jean-Baptiste Oudry was opnieuw de inspiratiebron. De fabelvoorstellingen *De Vos en de Ooievaar* en *De Haan en de Parel* gaan letterlijk terug op de illustraties in de uitgave van 1755-ca.1759. Maar net zoals voor de vorige patronen werd hier wellicht niet naar de oorspronkelijke bron teruggegrepen, maar diende oude patronen en tapisserieën rechtstreeks als voorbeeld.

Behalve patronen die letterlijk teruggrepen naar bestaande modellen, waren er ook patronen waarvoor inspiratie werd geput uit oudere voorbeelden, die op een eigen wijze werden geïnterpreteerd, en zo uitgroeiden tot nieuwe voorstellingen. De enige afbeelding van een kamerscherm in het album is hiervan een voorbeeld. Pastorale scènes met herderinnen en een herder vormen het onderwerp (afb. 380). De voorstellingen werden omgeven door ranke arabesken. De scènes herinneren doelbewust aan de achttiende-eeuwse idyllische landelijke scènes, maar gaan niet letterlijk op het oeuvre van een achttiende-eeuwse kunstenaar terug. Het zijn eigentijdse ontwerpen, opgevat als een rococopastorale. Dit geldt ook voor een andere set, ditmaal met galante voorstellingen. Elke stoel- en armstoelrug heeft één figuur, een man of een vrouw. Op de rug van de bijhorende zitbank maakt een jongeman een vrouw het hof. De figuren gaan gekleed en zijn gekapt zoals de personages in de *fêtes champêtres* van Nicolas Lancret en Antoine Watteau (afb. 381). Ze wandelen of zitten neer in een landschap, sommige bespelen een muziekinstrument. De mannen en vrouwen werden niet letterlijk overgenomen uit het oeuvre van deze Franse meesters, maar hun oeuvre vormde voor deze patronen ontegensprekelijk de inspiratiebron.

Het ontbreken van tapisserie gordijnen, *cantonnières*, tafelkleden, haardschermen of schouwrabatten in het album van manufactuur De Wit is opvallend. Wel zijn er afbeeldingen van enkele kleinere tapisserieën die zouden kunnen geïdentificeerd worden als schouwklenden. Het is enerzijds moeilijk om aan het ontbreken van zulke meubeltapisserieën definitieve conclusies te verbinden als zouden deze niet of nauwelijks nog vervaardigd geweest zijn. Maar anderzijds boette het tapisserie gordijn, de *cantonnière*, en de schouwrabat zeker vanaf het tweede decennium van de twintigste eeuw gevoelig aan belang in. Nieuwe denkbeelden rond de versobering van de aankleding van het venster en de schouwmantel bij het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw, lieten hun sporen na in de productie van meubeltapisserie.¹⁸⁶ Dit geldt ook voor het haardscherm dat in het interieur stilaan naar de achtergrond verdween. Open haarden werden hoe langer hoe meer door kachels vervangen en het haardscherm verloor hiermee alle functie. In sommige interieurs werd het nog geplaatst als siervoorwerp. Het kamerscherm bleef in de rijkere interieurs nog enigszins in gebruik voor het creëren van knusse zithoeken.

Vele Mechelse meubelen met tapisserie bekledingen bevinden zich nog in private collecties. Nu en dan worden ze ook in musea aangetroffen. Voornamelijk op de Belgische kunstmarkt duiken ze regelmatig op, maar soms worden bij de internationale veilinghuizen ameublementen te koop aangeboden die als Frans worden omschreven, maar die even goed Belgisch zouden kunnen zijn. De grens tussen laatnegentiende-eeuwse en vroege twintigste-eeuwse Franse en Belgische meubeltapisserieën is dikwijls moeilijk te trekken, juist omwille van de gemeenschappelijke patronen die in de Franse en Belgische tapisserieateliers werden gebruikt. Sommige bewaarde Mechelse ameublementen dateren wellicht uit de late negentiende eeuw, een omvangrijker deel echter werd geweven in de eerste helft van de twintigste eeuw, de bloeiperiode van de Mechelse meubeltapisserie.¹⁸⁷

In het Museum Vleeshuis te Antwerpen bevindt zich een tapisserie zitameublement dat mag gedateerd worden in de late negentiende of vroege twintigste eeuw, en kan toegeschreven worden aan een Mechelse manufactuur. Het bestaat uit twee armstoelen en een zitbank. De gepolychromeerde karkassen werden alvast gemaakt in Mechelen.¹⁸⁸ De opmaak met springveren is nog origineel. De meubelbekledingen met *verdure*-voorstellingen zijn sterk verwant met zulke bekledingen in het album De Wit. Twee armstoelen met identieke karkassen en gelijkaardige tapisserieën bevinden zich respectievelijk in de verzameling Poelmans te Mechelen, en in de collectie van kasteel Rosendaal bij Arnhem (afb. 382). Dit kasteel bezit nog een tweede armstoel met Mechelse tapisserie. Het karkas is identiek met dat van de stoel met de *verdure*-bekleding, alleen is het niet gepolychromeerd, maar geboend (afb. 383).¹⁸⁹ De tapisserieën van deze tweede armstoel werden geweven naar papaverpatronen die nauw aansluiten bij de modellen in het album De Wit. De papavers zijn in zachtgele, roze en blauwige tinten en werden weergegeven tegen een lichtgele crèmekleurige achtergrond.

In de collectie van het Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn te Mechelen worden twee armstoelen bewaard met tapisseriebekledingen die dateren uit het eerste kwart van de twintigste eeuw. De tapisserieën werden geweven in Mechelen, wellicht in manufactuur De Wit.¹⁹⁰ Beide rugbekledingen tonen mythologische figuren. Eén zitting heeft een fabelvoorstelling, de andere een diervoorstelling. De zeegod *Neptunus*, gezeten op een schelp voortgetrokken door drie paarden, vormt het motief van de eerste armstoelrug. De scène is gevat in een rijkelijke *alentours* die bestaat uit bandwerk, acanthusbladeren, waaier- en schelpmotieven met bovenaan een korf gevuld met fruit. De figuur van *Neptunus* is zo goed als identiek met die op de tapisserie armstoel in de collectie van het Louvre, die deel uitmaakt van het zogenaamde *Mobilier des Dieux* dat hier eerder werd besproken en gedateerd werd omstreeks 1860-1880 (cf. supra). Op de zitting van de armstoel in Mechelen

¹⁸⁶ In het gezaghebbende boek voor interieurinrichting *Decoration of Houses* van Ogden Codman en Edith Wharthon, gepubliceerd in 1897, werden gordijnen in zware stoffen uit het interieur verbannen. SCHOESER & RUFY 1989, p. 145.

¹⁸⁷ MERTENS 2000, pp. 102-103.

¹⁸⁸ De karkassen zijn nauw verwant aan een armstoel in de collectie van het museum Smidt van Gelder te Antwerpen die aan de Mechelse meubelfabrikant Levasseur wordt toegeschreven. Zie hiervoor MECHELEN 2000, p. 169.

¹⁸⁹ In de Mechelse meubelateliers bestonden verschillende afwerkingen die onder meer aan het meubel een patina gaven. Dit werk gebeurde door zogenaamde *bruinders*. VAN SANTFOORT 2000, pp. 79-80.

¹⁹⁰ MECHELEN 2000, pp. 153-154.

werden twee zwanen voorgesteld in een waterpartij, de *alentours* is identiek met het Louvre ameublement. De andere armstoel toont centraal de geliefden *Sylvia en Amintus* uit het zestiende-eeuwse boek *Aminta* van Tarquato Tasso (afb. 384).¹⁹¹ Op de zitting werd de fabel *De Wouw en de Nachtegaal* weergegeven. De compositie van de fabelvoorstelling gaat terug op de illustratie in de fabeluitgave van La Fontaine uit 1755-ca. 1759. Het OCMW in Mechelen bezit nog een derde armstoel met tapisserie die dateert uit de eerste decennia van de twintigste eeuw. Opnieuw werd een mythologische figuur als centraal motief op de rug gebruikt, maar ze verschilt grondig van de twee vorige voorstellingen. Inspiratiebron vormde de Gobelins wandtapijtserie *Les portières des Dieux* die vanaf het einde van de zeventiende eeuw werd geweven naar ontwerpen van Claude III Audran (cf. supra). Op de rug werd Ceres voorgesteld onder een pergola begroeid met twijgen en wijnranken. Voor de zitting werd het patroon *Les Jasmins* gebruikt, gebaseerd op het Beauvais bloempatroon met sering van Feuglet, en terug te vinden in het album *De Wit* (cf. supra). Het centrale boeket werd behouden, maar de sering in de boord werden handig vervangen door druiventrossen.

De verzameling Selleslagh in Zemst bij Mechelen heeft een zeldzame armstoel met Mechelse tapisserie. Niet alleen het uiterlijk van de tapisserieën is bijzonder, maar uitzonderlijk is ook dat het loodje van de manufactuur bewaard is gebleven. Doorgaans gaat dit merkteken verloren bij de opmaak van het meubel. De tapisserieën werden geweven in manufactuur De Wit in de eerste decennia van de twintigste eeuw (afb. 385). De patronen inspireerden zich op de befaamde wandtapijten met Indische figuren die vanaf het einde van de zeventiende eeuw werden geweven in de Engelse ateliers van John Vanderbank, tapisseriewever bij de koninklijke *Great Wardrobe*.¹⁹²

Een voorbeeld van een tapisserie bekleding geweven naar een eigentijds patroon, maar dat zich duidelijk inspireerde op het stijldioom van de laatbarok, wordt bewaard in kasteel Twickel bij Delden, Nederland. Het centrale gedeelte van de rug en de zitting werden gevuld met een barok ruitpatroon op een gele fond. De boord bestaat uit bandwerk gevuld met acanthusknoppen, acanthusbladeren en schelpmotieven ontleend aan de laatbarokke vormtaal. Bovenaan in de rugpartij werd een fijne bloemenguirlande opgehangen, in het midden opgehouden door een strik, met centraal een kleine neerhangende festoen. De boord werd weergegeven tegen een oudroze achtergrond. Rondom werd de tapisserie afgewerkt met zijden galons en franjes. De boorden van de zitting zijn in zijdefluweel. Karkas en tapisserie dateren van omstreeks 1900 en werden wellicht beide in Mechelen vervaardigd.

Op 19 mei 1995 werden bij Sotheby's in Londen twee armstoelen geveild met tapisserie bekledingen. De tapisserieën en de opmaak dateren uit de late negentiende of vroege twintigste eeuw. Dit blijkt onder meer uit de textuur van het weefsel en de aard van de opmaak. De rug werd bijvoorbeeld afgewerkt met een dubbele rij siernagels, een courante praktijk bij Mechelse meubelen met tapisseriebekleding. De tapisserieën tonen boeketten in een omkadering van krullende gestrikte linten en fijne bloemstengels. Deze voorstelling is een lichte variatie op twee platen in het album *De Wit*. De kans bestaat dus dat deze tapisserieën in Mechelen werden vervaardigd, evenals de opmaak. De veilingcatalogus zweeg wijselijk over de herkomst van de tapisserie bekleding en waagde zich evenmin aan een datering. Hoe moeilijk het is om een ameublement aan Aubusson of Mechelen toe te schrijven blijkt bijvoorbeeld uit een set die op 30 november 1994 te koop werd aangeboden bij Christie's South Kensington in Londen. Het ameublement telt één zitbank en vier armstoelen. De tapisserieën hebben gestrikte boeketten in een omkadering van ranke bloeiende twijgen. De set werd in de catalogus omschreven als zijnde Frans, begin twintigste eeuw. De datering was correct. Maar tapisserieën met zulke patronen werden evengoed in Mechelen geweven. Enkel bijkomende gegevens zoals naamplaatjes of etiketten van stoffeerdere kunnen eventueel helpen bij een toeschrijving, maar ook dan nog blijft het moeilijk om de plaats van vervaardiging met zekerheid te kennen.

¹⁹¹ *Sylvia en Amintus* werden niet gebruikt in het Louvre ameublement waardoor de hypothese dat de Mechelse patronen zich eventueel gebaseerd waren op het Louvre ameublement kan worden uitgesloten.

¹⁹² Zie hiervoor MECHELEN 2000, pp. 172-173. Voor een toelichting bij de wandtapijten van John Vanderbank, zie STANDEN 1981.

De distributie van de Mechelse meubeltapisserieën gebeurde traditiegetrouw via twee kanalen. Ofwel richtte de klant zich rechtstreeks tot een manufactuur, ofwel gebeurde de aankoop via een tussenpersoon. De cliëntèle was zeer divers door de productdiversificatie, de ruime waaier aan patronen en de keuze in de fijnheid van het weefsel, en situeerde zich zowel bij de adel, de hoge burgerij als bij de betere middenklasse.

Vanaf het laatste kwart van de negentiende eeuw beschikten steeds meer Mechelse meubelmakers over een stoffeerderatelier, en begonnen zij zich te profileren als volwaardige decorateurs die de volledige binnenhuisinrichting verzorgden.¹⁹³ Voorbeelden zijn de firma's Teugels-Schippers, Van der Auwera, Van Thielen-Poelmans, Vander Voort, Horckmans en Mutsaers-Noez. Maar pas vanaf het eerste kwart van de twintigste eeuw bekleedden de Mechelse fabrikanten op regelmatige basis een deel van hun karkassen met tapisserie.¹⁹⁴ Oude bedrijfscatalogi uit de eerste decennia van de twintigste eeuw tonen herhaaldelijk meubelen met tapisserie bekleding.¹⁹⁵ De creatie van een meubelatelier door manufactuur De Wit was een commercieel slimme zet. Indien de klant zich rechtstreeks tot de manufactuur richtte, kon hij indien hij dit wenste de tapisserieën ter plaatse laten opmaken en diende hij zich niet apart tot een meubelmaker en stoffeerder te richten. Ook voor de producent had deze formule voordelen, behalve de winstmarge op de tapisserie was er die op het meubel en de opmaak.

¹⁹³ MERTENS 2000, p. 101.

¹⁹⁴ MERTENS 2000, p. 102.

¹⁹⁵ Een bedrijfsalbum van de meubelfabrikant Vander Voort, van omstreeks 1920, in het bezit van Marcel Kocken uit Mechelen, bevat meerdere zitmeubelen met tapisserie en borduurwerk op stramien.

XII.3. Brussel

Bijna een eeuw na de sluiting van het laatste tapisserieatelier te Brussel, opende in 1878 op privé-initiatief een nieuwe manufactuur in de *rue des Ailes* nummer 56 te Schaarbeek, een voorstad van Brussel. De oprichter was Arthur Lambrechts, een kunstschilder die zijn opleiding kreeg in het atelier van Portaels. Hij ontwikkelde een interesse voor de tapijtweefkunst en sinds 1868 beschikte hij over een eerste weefgetouw. Tien jaar later ging de *Manufacture de Tapisseries d'Art* officieel van start.¹⁹⁶ Het atelier weefde wandtapijten en meubeltapisserieën en restaureerde oude tapisserieën. In tegenstelling tot de oude traditie en de gangbare praktijk in de Franse en Belgische tapisserieweverijen werkten er in dit atelier uitsluitend vrouwen.¹⁹⁷ Omstreeks 1890 werden de oorspronkelijke ateliers vergroot. De geproduceerde tapisserieën waren hoogkwalitatief. Reeds enkele jaren na de oprichting ontving de manufactuur een bronzen medaille op de wereldtentoonstelling te Amsterdam in 1883, gevolgd door een zilveren medaille op de wereldtentoonstelling te Antwerpen in 1885. Ondanks de behaalde medaille in Amsterdam werden de tapisserieën van de manufactuur Lambrechts niet besproken in de respectievelijke rapporten van Fumière en Davoust, in tegenstelling tot de tapisserieën van Braquenié. Op de wereldtentoonstelling van Brussel in 1910 hing een wandtapijt uit het atelier van Lambrechts in het Eresalon. Het stelde het kasteel van Heverlee voor, en was een bestelling van de hertog van Arenberg.¹⁹⁸ Er waren op deze tentoonstelling ook enkele weefsters aan het werk. Hun werk en de beslissing van Lambrechts om uitsluitend vrouwen te werk te stellen werden door bepaalde verslaggevers bijzonder op prijs gesteld.¹⁹⁹ Maar misschien eerder dan filantropische overwegingen speelden bij Lambrechts economische redenen mee om goedkopere vrouwelijke werkkrachten in te schakelen.

Tussen 1878 en 1910 werden er in het Brusselse tapisserieatelier een 3000-tal tapisserieën geweven en gerestaureerd.²⁰⁰ Net zoals in het atelier van Ingelmunster omvatte dit cijfer zowel wandtapijten als meubeltapisserieën. Er werd voornamelijk geweven naar patronen gebaseerd op historische voorbeelden. Arthur Lambrechts maakte zelf echter ook nieuwe patronen. Vooralsnog blijft een groot aantal vragen onopgelost. Het ontbreken van enig archiefmateriaal is een grote hindernis. Het aandeel van de meubeltapisserieën in de totale productie kan zonder concrete cijfergegevens niet worden ingeschat. Vermoedelijk werden naar analogie van Ingelmunster en Mechelen meubeltapisserieën geweven met *verdure*-motieven, met allerlei bloemcomposities, met diervoorstellingen, hoofse en galante scènes en pastorales. Er werden evenmin gegevens teruggevonden over de stoffeerdere en meubelfabrikanten die bij Lambrechts tapisserie bekledingen aankochten, al mag worden verondersteld dat in eerste instantie enkele voornamen Brusselse stoffeerdere interesse toonden zoals Warin, Lorisont, en Snyers-Rang. Mogelijk ligt in de oprichting van het atelier van Lambrechts in Brussel, een verklaring voor de dalende interesse van de Brusselse stoffeerdere in de producten van de manufactuur van Ingelmunster (cf. supra).

In 1910 werd het atelier overgenomen door Georges Chaudoir die een opleiding had gevolgd aan de Academie voor Schone Kunsten te Brussel en de School voor Industrie en Decoratieve Kunst te Schaarbeek. Gedurende twee jaar leerde hij in het bedrijf het hanteren van de weefspoelen. Hij behaalde zijn meestergraad door het weven van een wandtapijt naar een patroon van Arthur Lambrechts, *De Slag bij Azincourt*. Net als bij zijn voorganger vervaardigden weefsters wandtapijten en meubeltapisserieën, en restaureerden ze oude tapisserieën.²⁰¹

Tot slot wordt het aanbod van meubeltapisserieën in 1930 aangestipt van de firma Dujardin-Lammens, gevestigd in de Sint-Janstraat te Brussel, nummers 34-38. Dit stoffeerderhuis ging terug tot

¹⁹⁶ VAN NOTEN 1972, z.p.

¹⁹⁷ PLASKY 1910, p. 132.

¹⁹⁸ EXPO 1910, p. 390.

¹⁹⁹ Zie hiervoor PLASKY 1910, p. 132.

²⁰⁰ VAN NOTEN 1972, z.p.

²⁰¹ VAN NOTEN 1972, z.p. De *Manufacture de Tapisseries d'Art Georges Chaudoir* sloot zijn deuren einde jaren 1980. Tot in de laatste jaren dat het atelier actief was, werden er meubeltapisserieën geweven. Een grondig onderzoek van de twintigste-eeuwse productie dient echter nog te gebeuren. Na de stopzetting van de manufactuur Chaudoir werd de bedrijfsnaam gekocht door Jan Poelmans uit Mechelen. Hij bezit eveneens een aantal wandtapijtpatronen van deze manufactuur, evenals een klein notaboekje met aantekeningen over de tapisserieën die op de getouwen lagen, maar dit document is zeer recent en heeft uitsluitend betrekking op de late werkingsjaren van de manufactuur.

1839. Zij verkochten zitmeubelen bekleed met tapisserie, deurvoorhangen en wandtapijten. In 1930 adverteerden ze in de *Annuaire du mobilier de la tapisserie et de la décoration*. In hun toonzalen in de Sint-Janstraat hadden zij om en bij de 500 zitmeubelen opgemaakt met tapisserie. Mogelijk betrof het zowel tapisserie als borduurwerk op stramien. Alle tapisserie bekledingen konden zowel gemonteerd of niet gemonteerd worden gekocht. De klant kon ook zelf een patroon laten weven, gebaseerd op een tapisserie uit een museumcollectie, of op basis van een tekening of een schilderij. Bij de advertentie werd een afbeelding afgedrukt van een armstoel bekleed met tapisserie geweven naar een papaverpatroon.²⁰²

Zulke hoge aantallen zitmeubelen in voorraad liegen er niet om. Tapisserie bekledingen kwamen dus in de eerste helft van de twintigste eeuw bij sommige stoffeerderfirma's nog uitgebreid aan bod. Over de omvang van de productie van meubeltapisserie in de Belgische ateliers in de twintigste eeuw zijn echter momenteel nog maar weinig gegevens bekend.²⁰³

De populariteit van tapisserie als meubelbekleding bleek ook uit de opkomst van machinale imitaties. De zogenaamde *tapisserie de Neuilly* kende enkele decennia een zeker succes, maar zou nog in de negentiende eeuw verdwijnen (cf. supra). De kettingtapisserieën daarentegen, imitatie tapisserieën geweven op een jacquardgetouw, bestaan ook vandaag de dag nog. Voornamelijk in de regio rond Kortrijk in West-Vlaanderen, en Sint-Niklaas in Oost-Vlaanderen, ontstonden in de late negentiende en vroege twintigste eeuw weverijen die kettingtapisserie maakten.²⁰⁴ Voorbeelden zijn de firma's Wauters uit Temse, en Waesland uit Sint-Niklaas.²⁰⁵ Uit het *Annuaire des arts décoratifs et industriels* van 1939 blijkt dat op dat ogenblik in Mechelen ook de tapisseriewever Van Genechten kettingtapisserie vervaardigt, evenals de nieuwkomer Beelaerts, die behalve kettingtapisserie ook handgeweven tapisserie en borduurwerk op stramien maakt.²⁰⁶ Deze machinale tapisserie-imitaties vonden onder meer hun weg naar de klant via de Mechelse meubelfabrikanten die dit textiel als meubelbekleding gebruikten.²⁰⁷ In textuur en patronen imiteerden deze wollen en katoenen jacquardweefsels de handgeweven tapisserieën (afb. 386).

²⁰² Het is niet duidelijk of de stoffeerder zelf tapisseriewevers in dienst had, of dat er bestellingen werden geplaatst bij de manufacturen in Mechelen en Brussel. Het basisonderzoek naar deze firma dient nog te worden gevoerd.

²⁰³ Grondig onderzoek gebeurde nog niet. Tot hiertoe ging in studies omtrent de Belgische tapisserienijverheid in de twintigste eeuw, de meeste, zoniet alle aandacht naar de wandtapijten, en met name naar de artistieke productie. Meubeltapisserieën en kopieën van oude wandtapijten kwamen niet aan bod. Toch was deze productie belangrijk voor de tapisseriemufacturen, en vormde ze een belangrijke bron van inkomsten. Het onderzoek van meubeltapisserie in België in de twintigste eeuw blijft voorlopig een zo goed als onontgonnen gebied.

²⁰⁴ Voor meer concrete cijfergegevens over de textielproductie in België, zie onder meer VAN HOUTTE 1949 en BRASSEUR 1948.

²⁰⁵ Het Modemuseum in Antwerpen beschikt over een ruime collectie weefkaarten en weefselstalen in kettingtapisserie van de firma Wauters. De Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel hebben een grote hoeveelheid weefselfragmenten van de firma Waesland.

²⁰⁶ MERTENS 2000, p. 107, voetnoot 37.

²⁰⁷ MERTENS 2000, p. 104.

Besluit

In 1961 wijdde Charles Packer in het kunsttijdschrift *Connoisseur* een artikel aan Franse tapisserie meubelbekledingen.¹ In een zevental pagina's beschreef hij de productie in de manufacturen van de Gobelins, Beauvais, Aubusson en Lille. Hij baseerde zich hiervoor op de publicaties van Maurice Fenaille, Jules Badin en Heinrich Göbel. Er was weinig ruimte voor nuanceren. Toch wist Packer reeds enkele grote lijnen te vatten die in later onderzoek zouden worden bevestigd. Maar hij maakte ook enkele inschattingsfouten, en kende uiteindelijk aan meubeltapisserie een grotere plaats toe dan ze ooit had gehad bij de achttiende-eeuwse interieurinrichting. Die fout bleef niet onopgemerkt. Reeds in het volgende nummer van *Connoisseur* schreef Francis Watson, conservator van de Londense *Wallace Collection* een repliek om het artikel van Packer te ontkrachten.² Terecht wees Watson op het belang van de negentiende-eeuwse productie en de verwarring die er kon optreden bij de toeschrijving en datering van meubeltapisserieën nadat deze een tijd in gebruik waren geweest en sporen van slijtage begonnen te vertonen. Hij wist dit uit ervaring. Een groot aantal tapisserieën op achttiende-eeuwse meubelen in de *Wallace Collection* bleek negentiende-eeuws te zijn. Maar ook hij hanteerde enkele onjuiste argumenten. De productie in Aubusson werd door hem in hoge mate als inferieur beschouwd en zou bijgevolg geen afzet hebben gevonden bij de rijke cliëntèle. Ook de omvang van de productie in de Franse manufacturen, voornamelijk in de Gobelins en in de Marche, werd door Francis Watson te laag ingeschat. Voor de Gobelins productie baseerde hij zich in hoge mate op de bevindingen van Maurice Fenaille aangaande de officiële productie, maar hij hield geen rekening met de opdrachten die de weverondernemers in eigen naam voor private klanten uitvoerde, en die nog grotendeels onbekend blijft door het ontbreken van archiefmateriaal ter zake. Maar uit onderhavig onderzoek mocht blijken dat de weverondernemers behalve op de getouwen in de Gobelins ook in naburige private ateliers meubeltapisserieën lieten weven. Ook kon het huidige onderzoek, onder meer op basis van geraadpleegde productiestaten, aantonen dat de productie van meubeltapisserieën, voornamelijk in het laatste kwart van de achttiende eeuw in de Marche jaarlijks vele tientallen stuks bedroeg, de officiële, niet van een loodje voorziene meubeltapisserieën niet meegerekend. De polemiek die in deze artikelen werd gecreëerd, was niettemin een interessant uitgangspunt en kon in het huidige proefschriftonderzoek op zijn waarde worden getoetst.

Van zodra er tapisserie werd gewoven in West-Europa bestonden er tapisserieën van kleiner formaat zoals kussenbladen. Soms vormen deze voor bepaalde centra van tapisserieweverij de oudste getuigen. In de late veertiende en in de vijftiende eeuw werden meubeltapisserieën in kleine of grotere getale aangetroffen bij de Europese koninklijke en prinselijke hoven. Vaak maakten ze deel uit van een tapijtkamer waarbij het bedgarnituur de centrale plaats innam. Zulk bedgarnituur dat bestond uit een hemel, een ruglaken, en één of twee spreien werd in de regel aangevuld met enkele wandkleden en desgewenst bankkleden en kussens. Door de aanwezigheid van edelmetaaldraad en de kostbaarheid van de weefsels maakten deze tapisserieën deel uit van de vorstelijke schatkamers. Bij de reguliere verplaatsingen van de prinses tussen hun residenties reisde een deel van de tapisserieën mee. Er bestonden nauwe contacten tussen de hoogadelijke cliëntèle, de tapisseriehandelaren en de kunstenaars die de ontwerpen en patronen aanleverden. De onderwerpen die op meubeltapisserieën werden uitgebeeld verschilden niet met de iconografie op de wandtapijten. Het waren onder meer verhalen uit de antieke oudheid en het Oude Testament, taferelen uit de hoofse literatuur, motieven ontleend aan fauna en flora, heraldiek. Voor de voorstellingen werd inspiratie gezocht onder meer in verluchte handschriften. In de tapijtkamers vormde het beeldprogramma van de onderscheiden delen een eenheid. Behalve door de kostbare materialen bezaten de tapisserieën een hoge statuswaarde door de uitgebeelde taferelen die in hun inhoud de adelheid van de bezitter beklemden. Doorheen de verdere geschiedenis zou tapisserie deze connotatie met adelheid blijven behouden. Traden er veranderingen op in stijl en vormgeving, voor de inhoud zou blijvend geput worden uit thema's die op een gegeven ogenblik het cultureel-maatschappelijke discours beheersten.

¹ Zie hiervoor PACKER 1961.

² Zie hiervoor WATSON 1961.

Tijdens de zestiende eeuw boette in de prinselijke milieus de tapijtkamer in toenemende mate aan belang in. Bankkleden, rugkleden en kussens kwamen wel nog voor. De meest prestigieuze vorm van meubeltapisserie was toen de troonhemel. Een verband met de voormalige bedhemels waarbij de bedden als ontvangstmeubelen fungeerden lijkt hier te kunnen worden gelegd. Voor de beeldprogramma's van deze troonhemels werd in hoge mate teruggegrepen naar verhalen uit de antieke oudheid en allegorieën van de christelijke traditie. Heraldische wapens tegen een achtergrond van groenwerk waren ook geliefd. De grootste aandacht van de prinselijke huizen van Valois, Bourbon en Habsburg ging in deze tijd echter uit naar wandtapijten.

De zestiende eeuw was een ware bloeiperiode voor de grote centra van tapisserienijverheid in Vlaanderen en Brabant. Kleinere centra wisten munt te slaan uit de aantrekkingskracht van de grote polen en weefden producten voor een geïnteresseerde maar minder kapitaalkrachtige cliëntèle. De sleutel tot succes was productdiversificatie zowel in de aard als de kwaliteit van het product. Tapisserie verspreidde zich daardoor onder grotere groepen van de bevolking. In de Nederlanden was er een opvallende toename in kleinere tapisserieën zoals kussenbladen en bedspreien. In alle centra van tapisserienijverheid in de Nederlanden werden er meubeltapisserieën geweven met een waaier aan voorstellingen en in uiteenlopende kwaliteiten. Geliefd waren kussens en spreien met allerlei bloemen, met grootbladig groenwerk, met dieren en met wapens. Draaischijf van de internationale tapijthandel was het *tapissierspand* in Antwerpen.

Omstreeks het midden van de zestiende eeuw ontstonden gestoffeerde stoelen die een nagelvaste bekleding kregen in tapisserie. De eerste tapisserie stoelen waren pronkmeubelen die werden opgesteld in representatieve vertrekken. Het betrof nog geen uitgebreide sets, maar afzonderlijke meubelen. Zulke sets zouden zich pas enkele decennia later ontwikkelen. In tegenstelling tot de Nederlanden kwamen in Frankrijk, met uitzondering van de troonhemels, in de zestiende eeuw andere meubeltapisserieën nog amper voor. Deze trend zou zich bevestigen in de zeventiende eeuw. Hierin was er dus een duidelijk verschil tussen beide gebieden.

Tijdens de zeventiende eeuw werd de opwaartse trend van meubeltapisserie in de Nederlandse interieurs bevestigd. Kussens, bedspreien en schoorsteenrabatten waren het meest geliefd. Ook tafelkleden en in mindere mate buffetkleden konden in de huishoudens worden aangetroffen. De populariteit van kussens en bedspreien nam evenwel af in de loop van de zeventiende eeuw. Zowel wat betreft de aard als de iconografie van de meubeltapisserieën was er bij adel en burgerij nauwelijks of geen onderscheid meer. Enkel de troonhemel bleef een bij uitstek adellijk meubelstuk. Vaak werden in één vertrek meubeltapisserieën met een verschillend uiterlijk samen met ander intertextiel gecombineerd. Pas in de tweede helft van de zeventiende eeuw zou er naar een grotere uniformiteit in de textiele aankleding worden gestreefd. Zitmeubelen die met textiel waren bekleed, bleven in deze tijd kostbaar. Tapisserie was één van de vele alternatieven naast onder meer laken, fluweel, damast en borduurwerk op stramien. Er ontstonden tapisserie stoelensets die nu en dan met een tapisserie tafelkleed werden geassorteed. Eenvormigheid tussen de tapisserie zitmeubelen en wandtapijten die eventueel in hetzelfde vertrek waren opgehangen was er niet. Pas in de late zeventiende eeuw werden in de Nederlanden de eerste sporen teruggevonden van zitameublementen die inhoudelijk en in uiterlijk met een wandtapijtserie assorteerden. Tapisserie stoelensets werden opgesteld in representatieve vertrekken. Omwille van hun statuswaarde en kostbaarheid werd er omzichtig mee omgesprongen. De stoelen, maar ook de tafelkleden kregen in de regel linnen beschermhoezen en -kleden.

De voorstellingen op de meubeltapisserieën waren gevarieerd. Bloemen, vruchten, en wapens bleven populair. Een nieuw patroon met gestrooide natuurgetrouwe bloemen op een donkerblauwe of zwarte achtergrond kende grote navolging. Typisch voor tafelkleden waren medaillons met Bijbelse taferelen die doorgaans rechtstreeks verband hielden met het tafelgebeuren. Behalve een hoge decoratieve en statuswaarde bezaten deze meubeltapisserieën een morele betekeniswaarde die geworteld was in christelijke en filosofische tradities.

In Frankrijk werd tapisserie in de zeventiende eeuw in de eerste plaats gewaardeerd als wandbehangsel. Ook hier kon een ruimere verspreiding van tapisserie bij grotere groepen van de bevolking worden vastgesteld. Met hun productdiversificatie konden de weefateliers van de Marche

beantwoorden aan de behoeften van de markt. In Parijs werden op koninklijk initiatief tapisseriemanufacturen opgericht en ondersteund. De productie in deze ateliers in het Louvre, en de *faubourgs Saint-Marcel* en *Saint-Germain* bestond bijna uitsluitend uit wandtapijten. Ook in de jonge manufactuur van Beauvais werden aanvankelijk enkel wandkleden geweven. Indien er nog tapisserieën vanuit Vlaanderen werden ingevoerd, waren dit bijna steeds wandtapijten. Pas bij het einde van de zeventiende eeuw konden op regelmatigere basis opnieuw sporen van de productie van meubeltapisserieën in de Franse ateliers worden aangetroffen. De aanzet om ook meubelbekledingen te gaan weven lijkt zich te situeren in enkele ateliers in de Franse hoofdstad. De nieuwe cliëntèle bestond uit de hoogste Franse adellijke milieus, en had een duidelijke voorkeur voor een specifieke beeldtaal. Grotesken, chinoiserieën, fabels en mythologische figuren sierden deze meubeltapisserieën. Die voorliefde voor het fantastische, exotische, speelse en geraffineerde was kenmerkend voor de selecte cliëntèle uit de onmiddellijke omgeving van de Dauphin. Meubeltapisserieën werden voortaan ook geweven in de Gobelins, eerder in 1662 opgericht, maar deze producten waren uitermate kostbaar. Kleinere ateliers in Parijs, vaak gesitueerd in de onmiddellijke nabijheid van de koninklijke manufactuur en niet zelden geleid door wevers of ex-wevers van de Gobelins weefden ook meubeltapisserieën. De toenemende populariteit van tapisserie armstoel-, zitbank- en haardschermbekledingen bleef ook in de weefateliers van Beauvais en de Marche niet onopgemerkt. Beide manufacturen gingen eveneens in stijgende mate meubeltapisserieën weven, maar in verhouding tot de totale output aan tapisserie betrof het nog geen grote hoeveelheden. Pas in de tweede helft van de achttiende eeuw werd het aandeel van meubeltapisserie in de totale productie groter. Voornamelijk voorstellingen met bloemen, waaronder de zogenaamde papaverpatronen, werden in dit vroege stadium in Beauvais en de Marche geweven. Meubeltapisserieën konden eventueel maar hoefden niet met een wandtapijtserie te assorteren.

De tweede helft van de achttiende eeuw betekende een eerste bloeiperiode voor de Franse meubeltapisserie. In de Gobelins ontstonden enkele patronenreeksen die verscheidene malen opnieuw op het getouw zouden worden gelegd. De patronen met boeketten op een imitatiebamast achtergrond horen hierbij tot de bekendste. Maar er werden ook meubelbekledingen geweven met fabel-, dier- en kindervoorstellingen. Nieuwe ontwikkelingen in het weefprocédé, zoals het kantelmechanisme bij de Vaucanson-weefgetouwen en het gebruik van kalken, verhoogden de kwaliteit van de tapisserieën gemaakt in lage schering. In de manufactuur van Beauvais werden nu voor het eerst meerdere series geweven waarbij wandtapijten en meubelbekledingen samen werden geconcipeerd. Deze hadden zowel pastorale, historische als genrevoorstellingen. In het laatste kwart van de achttiende eeuw werd het klassieke lofwerk geliefd. De intellectualistische literaire inhoud van de vroege Franse meubeltapisserieën werd geleidelijk ingeruild voor elegante pastorales en genretaferelen met referenties naar de sociale en natuurethiek. Met het classicisme traden opnieuw thema's aan zoals de wetenschappen en de kunsten.

Met de verscheidenheid aan meubeltypen nam ook die aan meubeltapisserieën toe. Er werden bekledingen geweven voor allerlei vormen van zitbanken, armstoelen, stoelen en voor haardschermen. Zeldzamer waren tapisserie kamerschermen en bedbehangsels. In de late achttiende eeuw ontstond ook de tapisserie *cantonnière*, een venstergarnituur die bestond uit een rabat en twee neerhangende verticale stroken aan weerszijde van het venster.

De ateliers in Aubusson en Felletin volgden de nieuwe trends die zich aandienden in de Gobelins en Beauvais op de voet. Jonge wevers en lokale kunstenaarontwerpers werden uitgezonden om hun opleiding in de Franse hoofdstad te voltooien of te vervolmaken. De meest kapitaalkrachtige weverondernemers kochten patronen aan bij bekende kunstenaars. Kleinere ateliers deden beroep op lokale kunstenaars die onder meer inspiratie zochten in prenten. Zowel voor wat betreft de vorm als de inhoud werd getracht de producten van de Gobelins en Beauvais te benaderen. Economische wetmatigheden verplichtten een groot deel van de wevers uit de Marche echter toegevingen te doen in de kwaliteit van hun producten. Patronen werden vereenvoudigd, geweven in minder kostbare materialen en omwille van tijdsbesparing in grovere weefsels uitgevoerd. De manufacturen van de Marche bedienden een zo breed mogelijke klantenkring, en konden zowel hoogkwalitatieve producten afleveren, als tapisserieën van middelmatige tot lage kwaliteit wat zich weerspiegelde in de prijzen. Voorstellingen met bloemen bleven een vaste waarde, evenals dierfabels. Ook figuurlijke

patronenreeksen met Chinezen, kinderen en pastorale taferelen werden telkens opnieuw geweven, aangevuld, aangepast. In het laatste kwart van de achttiende eeuw bereikte de productie van meubeltapisserieën in de Marche een hoogtepunt. Er werd zelfs geëxperimenteerd met nieuwe materialen. Behalve wol- en zijdegarens werden ook linnen- en katoengarens in de weefsels verwerkt. In de periode volgend op de Franse revolutie kampten de ateliers echter met grote moeilijkheden.

Klanten voor Gobelins tapisserieën richtten zich rechtstreeks tot een weverondernemer van deze manufactuur, bij wie ze een bestelling plaatsten of kochten wat er op dat ogenblik in voorraad was. De Franse Kroon kocht in de tweede helft van de achttiende eeuw meerdere tapisserie ameublementen aan in de Gobelins, maar steeds om hen te bestemmen als diplomatiek geschenk. Met dezelfde bedoeling leverde de manufactuur van Beauvais jaarlijks een ameublement aan het Franse Departement van Buitenlandse Zaken, maar het overgrote deel hiervan werd op een gegeven ogenblik publiek verkocht wegens niet gebruik. In tegenstelling tot de Franse koning kocht de Europese adel bij de Gobelins, en de manufacturen van Beauvais en de Marche wel tapisserie ameublementen voor eigen gebruik. De manufacturen van Beauvais en de Marche weefden op bestelling en voor de vrije markt. Beauvais bezat behalve een eigen verkooppunt in Parijs ook verkooppunten in het buitenland, en ook sommige stoffeerdere in de Franse hoofdstad hadden nu en dan Beauvais tapisserieën in hun aanbod. De tapisserieën uit de Marche werden gedistribueerd in binnen- en buitenland. Zo bezaten meerdere weverondernemers uit de Marche eigen verkooppunten in Parijs, en sommigen openden een distributiepunt in het buitenland of werkten er met handelsagenten. De kleinere wevers sletten hun producten voornamelijk op de binnenlandse markt, onder meer via jaarmarkten. Ook bij de stoffeerdere kon de cliëntèle terecht voor de aankoop van een tapisserie zitameublement in Aubusson tapisserie.

Een aantal stoffeerdere bood ook meubeltapisserieën en wandtapijten te huur aan, verkocht tweedehands tapisserieën, voerde herstellingen uit en maakte zitmeubelen opnieuw op. Nog steeds werden de tapisserie zitameublementen met linnen of zijden hoezen beschermd. Tapisserie ameublementen werden bij voorkeur aangewend in de *appartements de parade*, en met name in de *salle de compagnie* of salon. Eerder uitzonderlijk was een opstelling in een paradeslaapkamer, en een enkele keer werd een ameublement aangetroffen in een *salle de bains*. Aanvankelijk kregen zitmeubelen bekleed met tapisserie een bestemming als *meuble meublant*, en werden ze geplaatst tegen de wanden van een vertrek, terwijl meer comfortabele stoelen met bekledingen in zijdeweefsels, die in kleur bij de tapisserieën aansloten, meer centraal in de ruimte stonden en als effectief zitmeubel werden gebruikt. In de late achttiende eeuw werden tapisserie meubelen echter ook vaker gebruikt als *meuble courant*. In archiefdocumenten worden ze ook als zodanig aangeduid. Het betrof onder meer de kleinere armstoelen *à cabriolet*, en *voyeuses*.

De vernieuwende tendensen die bij het einde van de zeventiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden ontstonden om meubeltapisserieën met wandtapijten te assorteren werden slechts gedeeltelijk geconsolideerd in de achttiende eeuw. In tegenstelling tot Frankrijk was het succes van zulke ensembles beperkt. Mogelijk ontbrak de ruimte voor verdere innovatie door de toenemende moeilijkheden waarmee de tapisserienijverheid diende af te rekenen. Buitenlandse concurrentie deed de marktpositie verzwakken. Wel ontstonden er meubelbekledingen bij de zogenaamde *Teniers*-wandtapijten en waren er verder haardschermbekledingen met mythologische voorstellingen om te assorteren bij historiereeksen, maar het aanbod was beperkt. Op kleine schaal werden nog raadschussens geweven voor de Noord-Nederlandse markt. In de Noordelijke Nederlanden doofde het laatste tapisserieatelier echter uit circa 1770, de productie bestond op het laatst nog hoofdzakelijk uit kussens en afzonderlijke wapens voor kussenbladen.

In de late achttiende eeuw poogde een textielfabrikant uit Doornik nog wel de tapisserienijverheid in de Zuidelijke Nederlanden nieuw leven in te blazen, en inspireerde zich hiervoor op het succesverhaal van de commercieel ingestelde manufactuur van Aubusson. Mogelijk werden er enkele tientallen meubeltapisserieën geweven, maar het initiatief was van korte duur en de firma legde zich uiteindelijk nog uitsluitend toe op het vervaardigen van vloerkleden en moquette.

De politieke omwentelingen in Frankrijk bij het einde van de achttiende eeuw hadden grote gevolgen voor de tapisserijenijverheid. De manufacturen van de Gobelins en Beauvais werden niet gesloten, maar kampten verscheidene jaren met grote moeilijkheden. Er heerste sociale onrust omwille van het gebrek aan werk en de onregelmatig uitbetaalde lonen. Pas tijdens het *Premier Empire* verbeterde de situatie. De weinige tapisserieën uit deze woelige periode werden gemaakt naar bestaande patronen.

In de Marche werden de jonge wevers ingelijfd bij de Napoleontische legers. Bovendien daalde de vraag naar tapisserieën gevoelig. Behalve bij de wevers ontstond er aansluitend ook werkloosheid bij de spinsters, kaardeniers, ververs. De industriële activiteit waaruit honderden gezinnen hun levensonderhoud putten viel stil. De gevolgen waren schrijnend. De revolutionaire overheid was de luxenijverheid niet genegen en maande de wevers aan om hun productie om te schakelen naar kledingstoffen. Dit kon op weinig begrip rekenen vanwege de wevers en ook de lokale overheid probeerde een lans te breken voor de eeuwenoude tapisserijenijverheid. Uiteindelijk verenigden enkele weverondernemers zich en vroegen een lening om hun industrie een nieuwe injectie te geven, wat hen mits een borg werd toegestaan. Voortaan werden er voornamelijk vloerkleden en meubeltapisserieën geweven. Middelen voor patronen te vernieuwen waren er nauwelijks. De laattachtende-eeuwse patronen met onder meer kinderen, dieren, fabels en lofwerk werden nog steeds gemaakt.

Voor de manufacturen van de Gobelins en Beauvais traden grote veranderingen op met de troonsbestijging van Napoleon. Beide manufacturen ressorteerden voortaan onder de Civiele Lijst. Ter ondersteuning van de Franse luxenijverheid startte de keizer grote meubileringcampagnes voor de paleizen. Bij de Gobelins en Beauvais werden bestellingen geplaatst voor tapisserie ameublementen. Behalve sets naar nieuwe patronen die specifiek voor de keizerlijke vertrekken werden geconcipeerd, werden nog steeds meubeltapisserieën geweven naar laattachtende-eeuwse patronen. Private aankopen bij de keizerlijke manufacturen waren daarentegen schaars.

Tijdens de Restauratie en de Julimonarchie traden er nauwelijks wijzigingen op. In de Gobelins werden steeds minder vaak meubeltapisserieën gemaakt. Beauvais weefde juist in grote getale meubelbekledingen voor de koninklijke residenties. Tijdens de regeerperiode van Lodewijk XVIII en Charles X was de vormgeving nog in sterke mate klassiek. Onder Louis-Philippe traden nieuwe stijltendensen naar voren, geïnspireerd op de renaissance en exotische stijldiomen. Opvallend was dat deze meubeltapisserieën niet meer assorteerden met welbepaalde wandtapijtseries. Ook een verhalende inhoud ontbrak. De patronen werden in hoofdzaak samengesteld uit allerlei decoratieve elementen: bloemkransen, guirlandes, lofwerk, hoornen des overvloed, rozetten, parellijsten, cartouches, juwelenkettingen, etc. Keizerlijke of koninklijke emblemen, initialen, en wapenschilden nemen de centrale plaatsen in. Afgezien van zulke expliciete symbolen waren deze bekledingen in hoge mate decoratief. Enkel de eeuwenoude connotatie met adeldom was nog impliciet aanwezig. In de Marche werden nieuwe boorden met bestaande patronen gecombineerd die verder werden aangevuld, aangepast en geïnterpreteerd. De Empirevormtaal die het eerst bij de vloerkleden kon worden aangetroffen, werd met enige vertraging ook in meubeltapisserieën overgenomen. Wel leek tijdens de Julimonarchie de interesse voor tapisserie zitameublementen bij het grote publiek af te nemen. Deze neergang werd enigszins opgevangen door een stijgende vraag naar tapisserie deurvoorhangen en overgordijnen.

De belangrijkste wijziging in het gebruik van tapisserie ameublementen situeerde zich op het hoogste niveau. Waar er in de achttiende eeuw voor de officiële koninklijke vertrekken geen tapisserie ameublementen waren gecreëerd, werden er met het aantreden van Napoleon in de manufactuur van Beauvais doorlopend tapisserieën geweven ter aankleding van de officiële residenties. Dit wijzigde niet tijdens de Restauratie of de Julimonarchie. In de private woningen werden tapisserie zitameublementen nog steeds bij voorkeur geplaatst in de salon.

Sinds de aanhechting aan de Civiele Lijst werden de voltooide tapisserieën in de manufacturen van de Gobelins en Beauvais op geregelde tijdstippen naar de centrale opslagplaats van de *Garde-Meuble* in Parijs gebracht, van waaruit ze naar de verschillende residenties werden verstuurd. De tapisserieën uit de Marche werden als van oudsher gedistribueerd door eigen handelshuizen in de Franse hoofdstad en enkele andere steden. In Parijs verplaatsten de verkooppunten zich van de

linker- naar de rechteroever, met name in de buurt van het *Palais royal* en het *Palais de la Bourse*. Kleinere manufacturen zonder eigen handelshuizen boden hun tapisserieën aan via winkels die onder meer ook vloerkleden en ander interieurtextiel verkochten, via stoffeerdere en meubelwinkels.

De Tweede Republiek en het *Second Empire* brachten geen noemenswaardige veranderingen in de aard van de productie van de Gobelins en Beauvais. Deze laatste bleef voornamelijk zitameublementen weven voor de officiële residenties. Tijdens de korte periode van de republiek ontstonden enkele exotische patronen. Met het aantreden van Napoleon III waren het voornamelijk allerlei natuurgetrouwe bloemencomposities in een vormgeving die zich inspireerde op het rococo en laattachtende-eeuwse classicisme. De ameublementen werden in de residenties als van oudsher gecombineerd met meer comfortabele zitmeubelen die waren bekleed met ander textiel. Behalve nieuwe ameublementen wisten de keizer en de keizerin ook de oude tapisserieën te waarderen die nu en dan werden aangepast om op nieuwe karkassen te worden gemonteerd. Na de val van het regime werden de Gobelins en Beauvais staatsmanufacturen en kregen ze een jaarlijkse werkingstoelage van de republikeinse overheid. Beauvais voltooidde enkele ameublementen die waren begonnen in het Tweede Keizerrijk, weefde tweede en derde edities van bestaande patronen uit het vorige regime, evenals enkele ameublementen naar nieuwe patronen. In het laatste kwart van de negentiende eeuw was er opnieuw meer ruimte voor het weven van wandtapijten. Na een periode met meubeltapisserieën met bijna uitsluitend voorstellingen van bloemen, werden er tijdens de Republiek enkele patronen geweven met figuurlijke voorstellingen. In de Gobelins werden slechts heel sporadisch nog meubeltapisserieën gemaakt.

De tapisserieweverijen in de Marche kenden tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw een ware bloeiperiode. Enkele grote manufacturen zetten er de toon, wiens producten bekendheid verwierven via nationale en internationale tentoonstellingen. Deze grote firma's beschikten over eigen ontwerpstudio's of lieten ontwerpen en patronen maken bij gespecialiseerde ateliers in de Franse hoofdstad. Kleinere weefateliers deden beroep op lokale kunstenaars. Zowel in de grote als de kleine manufacturen werd voor de patronen in hoge mate inspiratie gezocht in achttiende-eeuwse voorbeelden: fabels, pastorales, lofwerk, boeketten. Dit waren zowel overgeleverde patronen als oude tapisserieën. Via tentoonstellingen en publicaties met heliogravures van openbare en private collecties werden historische tapisserieën voor het brede publiek toegankelijk. Het was een belangrijke inspiratiebron voor de weefateliers. Kunstenaars werden door manufacturen uitgestuurd om ter plaatse bepaalde tapisserieën te gaan bekijken en te kopiëren zodat deze konden worden nageweven. Creativiteit bestond er doorgaans in om op basis van het stijldioom van de barok, het rococo en het classicisme tot een nieuw ontwerp te komen dat in zich duidelijk de kenmerken van een bepaalde stijl droeg, maar in vormgeving toch typisch eigentijds was. Maar daarnaast werden ook letterlijke kopieën geweven. Behalve tapisserieën met een strakke textuur, duidelijk afgelijnde voorstellingen en eigentijdse vormgeving werden er tapisserieën vervaardigd die in textuur en uiterlijk nauwer bij de achttiende-eeuwse weefsels aansloten. Dit jarenlange naweven van oude patronen ligt mee aan de basis van de moeilijkheden die nog steeds bestaan omtrent de datering van vele tapisserie ameublementen. Bijkomend zorgen de slijtage van het weefsel en eventuele restauraties voor de nodige verwarring. Andere uiterlijke kenmerken als specifieke verkleuringen te wijten aan het gebruik van synthetische verven, het gebruik van katoenen kettingen samen met machinaal gesponnen garens, en een soms wat steriele uitvoering van het figuratieve patroon en een uitgesproken strakke textuur van het weefsel kunnen helpen bij het identificeren van tapisserieën die dateren van na 1860. Een kritische houding en voorzichtigheid zijn steeds geboden.

In de negentiende eeuw werden de ameublementen uit de Marche nog steeds via de geijkte kanalen gedistribueerd: eigen verkooppunten, handelsagenten, meubelzaken en stoffeerdere. Nieuw waren de grootwarenhuizen die in hun meubelafdelingen ook tapisserie sets te koop aanboden. Met de interesse voor oude tapisserieën ontstonden er handelszaken die zich hierop gingen toeleggen. De manufacturen gingen ook in toenemende mate oude tapisserieën restaureren. Delen van bekledingen werden herweven, nieuwe boorden werden aangezet. Oude en nieuwe tapisserieën werden samen gebruikt. Het salon bleef het vertrek bij uitstek voor een tapisserie zitameublement, maar in het

laatste kwart van de negentiende eeuw werden er ook bekledingen geweven voor eetkamerstoelen, en voor rustbanken die in boudoirs en slaapkamers werden geplaatst.

Kort na 1850 werd op privé-initiatief weer een tapisserieatelier opgericht in het Belgische Ingelmunster. De productie in de manufactuur, die bijna een halve eeuw actief was, bestond voor een groot deel uit meubeltapisserieën. Bij aanvang werkte de manufactuur samen met de firma Braquenié uit Aubusson. Franse wevers zorgden voor de opleiding van lokale werkkrachten. Ook de eerste patronen waren Frans. De productie verschilde niet met wat er gelijktijdig in Aubusson werd geweven. Na een tijd werd de samenwerking stopgezet. Voortaan werden de patronen voornamelijk aangeleverd door enkele Brusselse kunstenaars. Uiterlijk veranderde er weinig. De Franse barok, het rococo en classicisme bleven de belangrijkste inspiratiebron, afgezien van één patronenreeks met *Teniers*-voorstellingen. De manufactuur had voornamelijk een Belgische cliëntèle die hun bestellingen rechtstreeks of via stoffeerdere plaatsten. Meubeltapisserieën uit Ingelmunster werden onder meer bij enkele vooraanstaande Brusselse stoffeerdere gedistribueerd, maar er bestonden ook even handelscontacten met een stoffeeder in Parijs.

Na de stopzetting van de associatie met Ingelmunster opende de firma Braquenié in 1870 een weefatelier in Mechelen. Aanvankelijk lag de klemtoon op het weven van wandtapijten. Pas in de late negentiende eeuw werden er meer meubelbekledingen geweven. In de patroonkeuze voor de meubeltapisserieën was er geen vernieuwing. Het waren nog steeds dezelfde kopieën en interpretaties van historische voorbeelden. Maar het waren zulke voorstellingen die op dat ogenblik door het koperspubliek werden gewaardeerd. Het zou nog enkele jaren duren vooraleer bij de wevers zelf het initiatief ontstond om het roer grondig om te gooien. Na een tijd openden ook enkele wevers van de manufactuur Braquenié eigen ateliers in Mechelen, en weefden er meubeltapisserieën die door de lokale meubelindustrie werden gekocht ter bekleding van hun uitgebreide aanbod van kopiemeubelen in historische stijlen.

Ook in Brussel startte een tapisseriemanufactuur op in het laatste kwart van de negentiende eeuw. Net zoals in Ingelmunster en Mechelen werden er meubeltapisserieën geweven naar historische voorbeelden.

De populariteit van meubeltapisserie bij een ruim publiek in de tweede helft van de negentiende eeuw, een steeds opnieuw teruggrijpen hierbij naar achttiende-eeuwse voorbeelden, verder aangewakkerd door een algemene interesse voor de achttiende-eeuwse kunstnijverheid en het prille kunsthistorische onderzoek naar de productie in de Franse tapisseriemanufacturen lagen aan de basis van de idee dat tapisserie in de achttiende eeuw uitermate geliefd was als meubelbekleding.

Hopelijk mocht onderhavig onderzoek aantonen dat tapisserie steeds een rol heeft gespeeld in het Franse en Nederlandse interieur, hetzij als wandkleed, hetzij als meubelbekleding, eerst in hoogadellijke en later in toenemende mate in burgerlijke milieus. Naargelang de mode deinde haar populariteit op en neer. Hierin onderscheidt tapisserie zich niet van welk ander economisch product. Doorheen al die eeuwen werd het echter steeds gewaardeerd omwille van haar materiële eigenschappen zoals stevigheid, kostbaarheid van de grondstoffen, de iconografie. Minstens even belangrijk was de ongrijpbare immateriële betekenisrijkdom die verscholen lag in de voorstellingen en in de adellijke status van het weefsel dat haar mythische oorsprong vond in een ver verleden.

Van zodra er in West-Europa tapisserie werd geweven, bestonden er tapisserieën van kleiner formaat zoals kussens en bankkleden. In de late veertiende en in de vijftiende eeuw werden zulke meubeltapisserieën voornamelijk aangetroffen bij de Europese koninklijke en prinselijke hoven. Vaak maakten ze deel uit van een tapijtkamer met bedgarnituur en bijhorende wandkleden. In Vlaanderen en Brabant kende de tapisserienijverheid een ware bloeiperiode in de zestiende eeuw. De sleutel tot succes was diversificatie zowel in de aard als de kwaliteit van het product. Tapisserie verspreidde zich onder grotere groepen van de bevolking. In de Nederlanden was er een opvallende toename in kleinere tapisserieën zoals kussenbladen en bedspreien. Omstreeks het midden van de zestiende eeuw ontstonden er stoelen met een nagelvaste tapisserie bekleding. In de loop van de zeventiende eeuw nam het aantal meubeltapisserieën in de Nederlandse interieurs verder toe. Er waren kussens, bedspreien, zitmeubelen, schoorsteenrabatten, tafelkleden en in mindere mate buffetkleden. In Frankrijk werd tapisserie in de zeventiende eeuw in de eerste plaats gewaardeerd als wandbehangsel. Pas bij het einde van die eeuw konden op regelmatigere basis sporen van productie van meubeltapisserie in de Franse ateliers worden aangetroffen. In de tweede helft van de achttiende eeuw kende de Franse meubeltapisserie een eerste bloeiperiode. Met de verscheidenheid aan meubeltypen nam ook die aan meubeltapisserieën toe en werden bekledingen geweven voor allerlei zitmeubelen en voor haardschermen. Zeldzamer waren tapisserie kamerschermen en bedbehangsels. De politieke omwentelingen in Frankrijk bij het einde van de achttiende eeuw lieten zich op middellange termijn voelen in de tapisserienijverheid. Er traden grote veranderingen op met de troonsbestijging van Napoleon. Ter ondersteuning van de Franse luxenijverheid startte de keizer grote meubileringscampagnes voor de paleizen. Waar er in de achttiende eeuw voor de officiële koninklijke vertrekken geen tapisserie ameublementen waren gecreëerd, maar deze werden gebruikt als diplomatieke geschenken, werden er met het aantreden van Napoleon in de Franse staatsmanufacturen te Parijs en Beauvais doorlopend tapisserieën geweven ter aankleding van de officiële residenties. Dit wijzigde niet tijdens de Restauratie of de Julimonarchie. In de private manufacturen van de Marche daarentegen daalde de productie van tapisserie zitameublementen gevoelig. Deze neergang werd enigszins opgevangen door een stijgende vraag naar tapisserie deurvoorhangen en overgordijnen. De Tweede Republiek en het *Second Empire* brachten geen noemenswaardige veranderingen in de aard van de productie van de staatsmanufacturen. De tapisserieweverijen in de Marche kenden tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw een ware bloeiperiode. Enkele grote manufacturen zetten er de toon. Nadat in de late achttiende eeuw de tapisserienijverheid uitdoofde in de Nederlanden, openden in de tweede helft van de negentiende eeuw achtereenvolgens in Ingelmunster, Mechelen en Brussel tapisserie-manufacturen waar weer meubeltapisserie werd vervaardigd. Doorheen al die eeuwen deinde de populariteit van dit meubeltextiel naargelang de mode op en neer. Het werd echter steeds gewaardeerd omwille van de materiële eigenschappen zoals stevigheid en de kostbaarheid van de grondstoffen. Maar minstens even belangrijk was de ongrijpbare immateriële betekenisrijkdom die verscholen lag in de iconografie en in de adellijke status van het weefsel dat haar mythische oorsprong vond in een ver verleden.