

Koenraad Brosens

Les manufactures royales et la loi du marché

La tapisserie à Paris et à Beauvais

À la marge de l'histoire de l'art depuis très longtemps, la tapisserie connaît actuellement un regain d'intérêt¹. Les manufactures de Paris et Beauvais jouent un rôle majeur dans le paysage de la production européenne aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Déjà en 1684, dans sa *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, Germain Brice s'attarde longuement sur la manufacture royale des Gobelins². Constituée autour du centre de production de tapisseries qu'est, dès le début du XVII^e siècle, l'hôtel des Gobelins, celle-ci se développe à partir de 1662 en une communauté artistique unique en son genre, où ébénistes, orfèvres, peintres, sculpteurs et tapissiers français côtoient leurs homologues étrangers³. Conçue par Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), elle s'inscrit dans un projet mercantile qui vise le renforcement des industries de luxe françaises ainsi que la création de nouvelles industries du même genre, tout en ayant un second objectif, non moins important : celui de produire, à l'instar de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et sous le contrôle de la Petite Académie et de Charles Le Brun (1619-1690), premier peintre du roi, des œuvres d'art en vue de « la fabrication⁴ » et de l'exaltation du règne de Louis XIV. Dans cette politique artistique, un rôle majeur est dévolu aux tapisseries, œuvres d'une monumentalité imposante et d'une valeur exceptionnelle⁵. Colbert place encore deux autres manufactures de

tapisseries sous protection royale : en 1664 sont promulguées les *Lettres patentes pour l'établissement d'une manufacture royale de tapisseries de haute et basse-lisse en la ville de Beauvais*⁶ et l'année suivante, c'est au tour des ateliers d'Aubusson, où ne sont tissées que des pièces moins chères, d'être qualifiés de « royaux⁷ ». Mais alors que « tous les ouvrages qui s'y font [aux Gobelins] sont pour la décoration et pour l'ornement des maisons roiales⁸ », la production de Beauvais et d'Aubusson contribue, elle, à enrayer l'importation de tapisseries flamandes sur le marché français⁹.

Dès son vivant, Colbert fut identifié à « ses » manufactures. Comme l'écrit en 1671 un médecin et épistolarier parisien de renom : « On dit que si M. Colbert vient à mourir, il faut dire adieu à toutes les manufactures qu'il a fait établir en France¹⁰ ». Cette prévision ne s'est que partiellement réalisée. Si les ateliers d'Aubusson sombrent, après la mort de Colbert, dans un coma dont ils ne se réveillent que dans les années 1730¹¹, le décès du surintendant ouvre la voie, à Paris et à Beauvais réorganisés, à des innovations artistiques qui ne tarderont pas à dynamiser de façon très significative le rayonnement international de l'art français de la tapisserie.

Si les études ont privilégié jusqu'à présent une analyse distincte des deux villes et mis l'accent sur les céssures dans le développement des manufactures causées par la succession des surintendants

des Bâtiments et des directeurs¹², nous proposons une chronologie en deux étapes (de 1682 à 1691 et de 1691 à 1715), qui met en évidence trois aspects importants de ce renouveau, à savoir la continuité dans la politique des décideurs, l'interaction entre Paris et Beauvais, ainsi que les tensions entre les demandes du roi et les structures royales, d'un côté, et de l'autre, l'entrepreneuriat privé. Développé jusqu'à présent presque exclusivement pour l'art de la tapisserie à Bruxelles¹³, l'aspect socio-économique de la production s'avère tout aussi utile pour l'étude de la tapisserie en France.

De 1682 à 1691

Si dans sa description, Brice souligne bien le rôle déterminant joué par Charles Le Brun en tant que directeur artistique des Gobelins et présente la série de *L'Histoire du Roi* comme un des instruments les plus puissants de la propagande royale que la manufacture ait jamais produits¹⁴, il n'omet pas d'attirer l'attention sur d'importants changements dans la politique royale des dernières années du règne de Louis XIV, comme la diminution notable des commandes « parce que les garde-meuble se sont trouvez suffisamment remplis » et l'utilisation de cartons qui, pour la première fois depuis la création de la manufacture, ne s'appuient pas sur des dessins de Le Brun, mais sur des œuvres de Poussin ou de Raphaël¹⁵. Il s'agit des cartons de la série de l'*Histoire de Moïse*, réalisés d'après huit peintures de Nicolas Poussin et deux de Charles Le Brun¹⁶, et de ceux des Chambres du Vatican d'après Raphaël, peints par des artistes français logés à l'Académie de France à Rome¹⁷. On a coutume d'imputer cette réorientation de la politique artistique à François Michel Le Tellier, marquis de Louvois (1641-1691). En prêtant serment, le 15 septembre 1683, comme surintendant des Bâtiments du roi, celui-ci succède à Jean-Baptiste Colbert, décédé au début du mois¹⁸. Comme ce dernier n'avait eu de véritable rival politique que Louvois, on suppose qu'après la mort de son prédécesseur, il a voulu effacer les traces laissées par Colbert ainsi que par son protégé, Charles Le Brun¹⁹. Brice précise toutefois que ce sont ces derniers qui ont amorcé, dès le début des années 1680, la réorientation des activités des Gobelins. Les magasins bien remplis du Garde-Meuble et la dégradation de la situation du Trésor conduisaient impérativement à chercher une nouvelle clientèle. Si l'on peut toujours faire appel au *Moïse* de Poussin pour alimenter la machine de propagande royale et si l'appropriation des fresques de Raphaël renforce l'image de Paris comme centre artistique de l'Europe²⁰, l'inclusion de séries réalisées d'après des maîtres anciens a permis aux Gobelins d'étendre leur emprise sur le marché.

Colbert et Le Brun étaient certainement conscients du potentiel commercial de la manufacture, car la renommée des tapisseries des Gobelins s'étend partout en Europe, grâce non

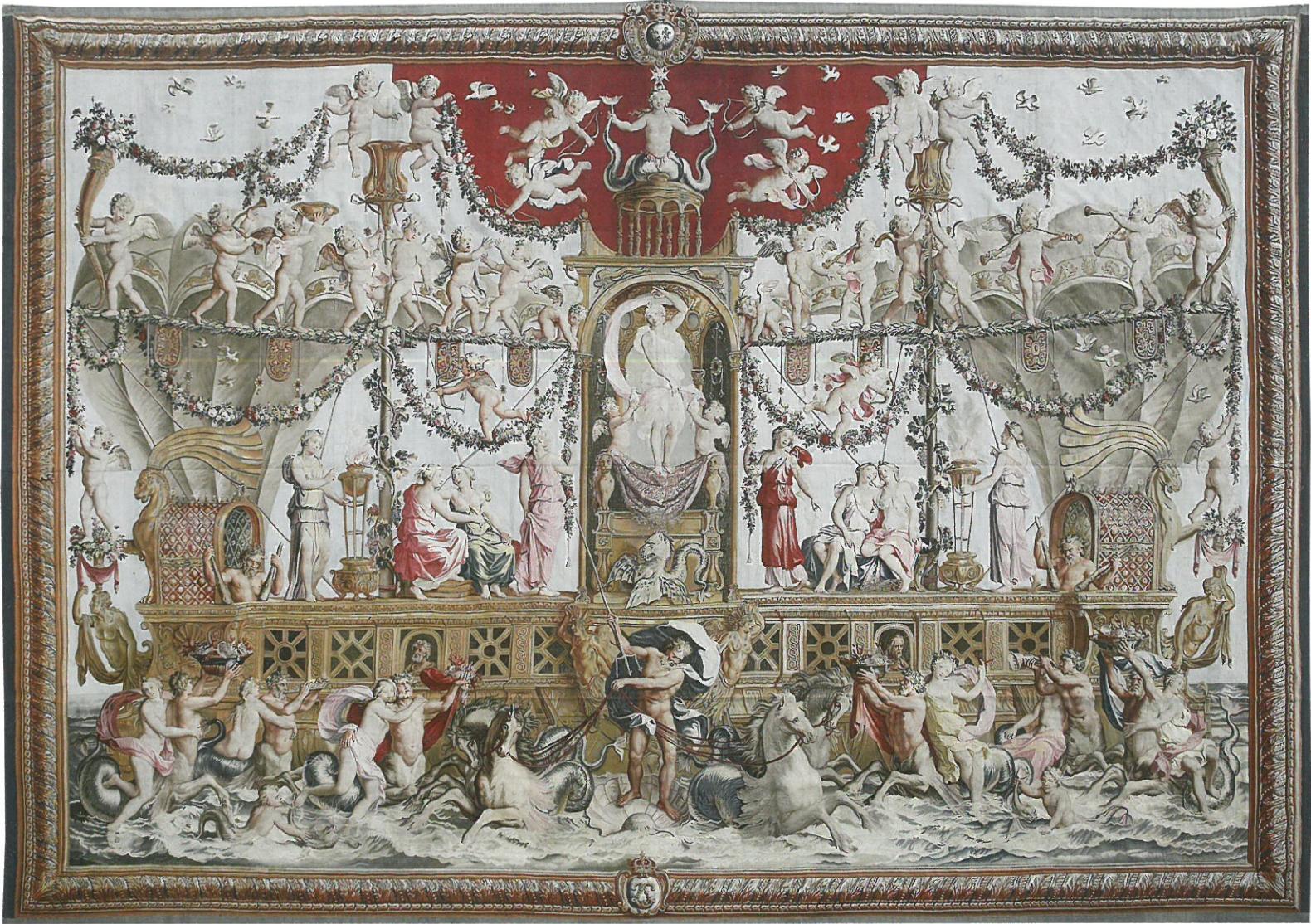
seulement aux séries royales qui font la gloire des ambassades ou qui sont utilisées comme cadeaux diplomatiques, mais également grâce à l'esprit d'entreprise d'un chef d'atelier comme Jean II Jans (mort en 1723). À la tête d'un atelier de haute-lisse aux Gobelins depuis 1668, celui-ci possède aussi un atelier « hors les Gobelins où se pend pour enseigne le Grand Louis²¹ ». Il y produit tout aussi bien des pièces royales d'après des cartons des Gobelins²² que des éditions d'après des cartons qu'il a en propriété, dont les *Métamorphoses d'Ovide*²³ (fig. 1). Comme les nombreuses séries mythologiques bruxelloises, anversoises et aude-

nardoises²⁴, la série des *Métamorphoses* rencontre un grand succès en France et dans le reste de l'Europe : on en connaît plus de cent versions dont quatorze seulement sont réalisées pour le roi. En somme, dès le début des années 1680, Colbert et Le Brun comprennent que l'avenir des Gobelins ne dépend pas de la production de séries visant uniquement la gloire du souverain, mais bien de la fabrication de séries au programme plus large, ainsi que de séries dans la veine décorative des *Métamorphoses* de Jans.

L'initiative de cette opération d'extension ne revient donc pas à Louvois, mais c'est bien lui



1. *Acis et Galatée découverts par Polyphème*, (*Les Métamorphoses d'Ovide*), Jean II Jans (Paris), vers 1680, laine et soie, 320 × 260 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



2. *Les Arabesques de Raphaël ou Les Triomphes des Dieux*, Gobelins, 1702-1705, laine, soie et fils de métal, 482 × 672 cm, Paris, Mobilier national.

qui la radicalise. À peine nommé surintendant des Bâtiments du roi, il montre un intérêt tout particulier pour les Gobelins. En effet, à la veille de prêter serment, il fait savoir à Le Brun qu'il a l'intention de visiter la manufacture dans les plus brefs délais²⁵. Un mois plus tard, en octobre 1683, il écrit au directeur de l'Académie de France à Rome :

« Je serois bien ayse de faire faire des tapisseries aux Gobelins sur de meilleurs desseins que ceux auquelz l'on travaille présentement. Je vous prie de voir si il n'y a point des ouvrages à Rome que l'on pust faire copier pour servir de dessein aux manufactures de tapisseries²⁶ ».

Comme nous en informe en 1693 le premier historiographe de l'Académie, Georges Guillet de Saint-George²⁷ (1624-1705), au début de l'année suivante, Louvois fait « cesser aux Gobelins les

tableaux [tapisseries] qui s'y faisoient sur la suite de l'histoire du roi ». Et l'auteur de mettre en évidence les motifs de Louvois qui aurait agi « sous prétexte que ces choses n'étoient pas agréables en tapisserie, mais en effet pour en ôter la conduite à M. Le Brun et parce que la Chapelle se vouloit rendre considérable pour la conduite d'autres ouvrages ». Henri de La Chapelle-Bessé se met donc à chercher « dans les dessins du cabinet du roi des sujets pour fournir des dessins pour les tapisseries » et trouve matière pour faire exécuter deux séries, « une sur les dessins qu'on disoit être de Raphaël et l'autre sur les dessins qu'on avoit de Jules Romain²⁸ ».

Louvois fait également chercher des tentures de la Renaissance italienne dans la collection royale de tapisseries, puis donne ordre aux peintres-cartonniers des Gobelins de copier trois séries du XVI^e siècle issues d'ateliers bruxellois : les *Arabesques de Raphaël* (connues également

sous le titre de *Triomphes des Dieux*, fig. 2), *Fructus Belli*, « dessein de Jules Romain », les *Chasses de Maximilien* enfin²⁹. Pour lier cette dernière série à la Renaissance italienne, on renvoie à André Félibien (1619-1695) qui dans le deuxième volume de ses *Entretiens* (1672) précise que les cartons en avaient été réalisés par Bernard van Orley (vers 1488-1541) « qui travaillot du temps de Raphaël et qui a fait exécuter toutes les tapisseries que les Papes, les empereurs et les roys faisoient faire en Flandres d'après les dessins d'Italie³⁰ ».

Pendant que les peintres-cartonniers sont occupés à peindre les cinq séries, Louvois prend une autre décision qui aura une grande influence sur le développement de l'art de la tapisserie en France. En mars 1684, il engage Philippe Béhagle (1641-1705) comme directeur de la manufacture de Beauvais³¹. Les prédécesseurs de Béhagle, d'abord Louis Hinard (ou Hinart, mort en 1697), puis son fils Jean-Baptiste, n'ont pu réaliser complètement



3. *L'Automne (La Galerie de Saint-Cloud d'après Mignard)*, Gobelins, 1692-1699, laine, soie et fils de métal, 472 × 625 cm, Paris, Mobilier national.

les ambitions de Colbert. La manufacture doit sa survie en grande partie aux commandes de la couronne, ce qui n'a jamais été l'intention de son fondateur. Dès 1670, celui-ci se montre préoccupé par la direction de Hinard : « je crains fort, et mesme je crois par toutes les apparences du monde qu'elle périra³² ». Selon Colbert, la manufacture allait tout droit à sa perte « parce qu'il [Hinard] a toujours voulu et veut encore vendre ses marchandises trop cher ». On pourrait invoquer une deuxième raison tout aussi importante. Contrairement à ce qui est généralement admis³³, Hinard n'a aucune expérience comme chef de production : c'est un marchand de tapisseries opérant à partir de son magasin rue de Richelieu à Paris. Comme Marc Comans et François de La Planche, directeurs de « l'avant-Gobelins » à Paris au début du XVII^e siècle, Hinard a une double activité : la production et le développement de la manufacture rivalisent avec le négoce en tapisseries flamandes et sont sans doute secondaires par rapport à ce commerce, plus simple et plus lucratif depuis la conquête d'Audenarde par les Français en 1667. Un témoignage contemporain confirme que Hinard séjourne régulièrement à Paris³⁴. Rien d'étonnant donc à ce que, accusé de mauvaise gestion, Hinard doive céder la place en 1678 à son fils Jean-Baptiste, qui n'arrive cependant pas à renverser la situation et démissionne en 1684.

Aux yeux de Louvois, Béhagle est le successeur qu'il lui faut. Originaire d'Audenarde, il n'a pas seulement une large expérience en tant que marchand de tapisseries, tenant enseigne à la rue du Petit Lion à Paris, mais il est aussi tapissier et chef d'atelier³⁵. En 1672, après dix années d'activité à « l'avant-Gobelins » et aux Gobelins, il était revenu à Audenarde, où il avait ouvert un atelier en collaboration avec Jan Baert. Cinq ans plus tard, les deux associés émigrent à Tournai pour y lancer un nouveau centre de production.

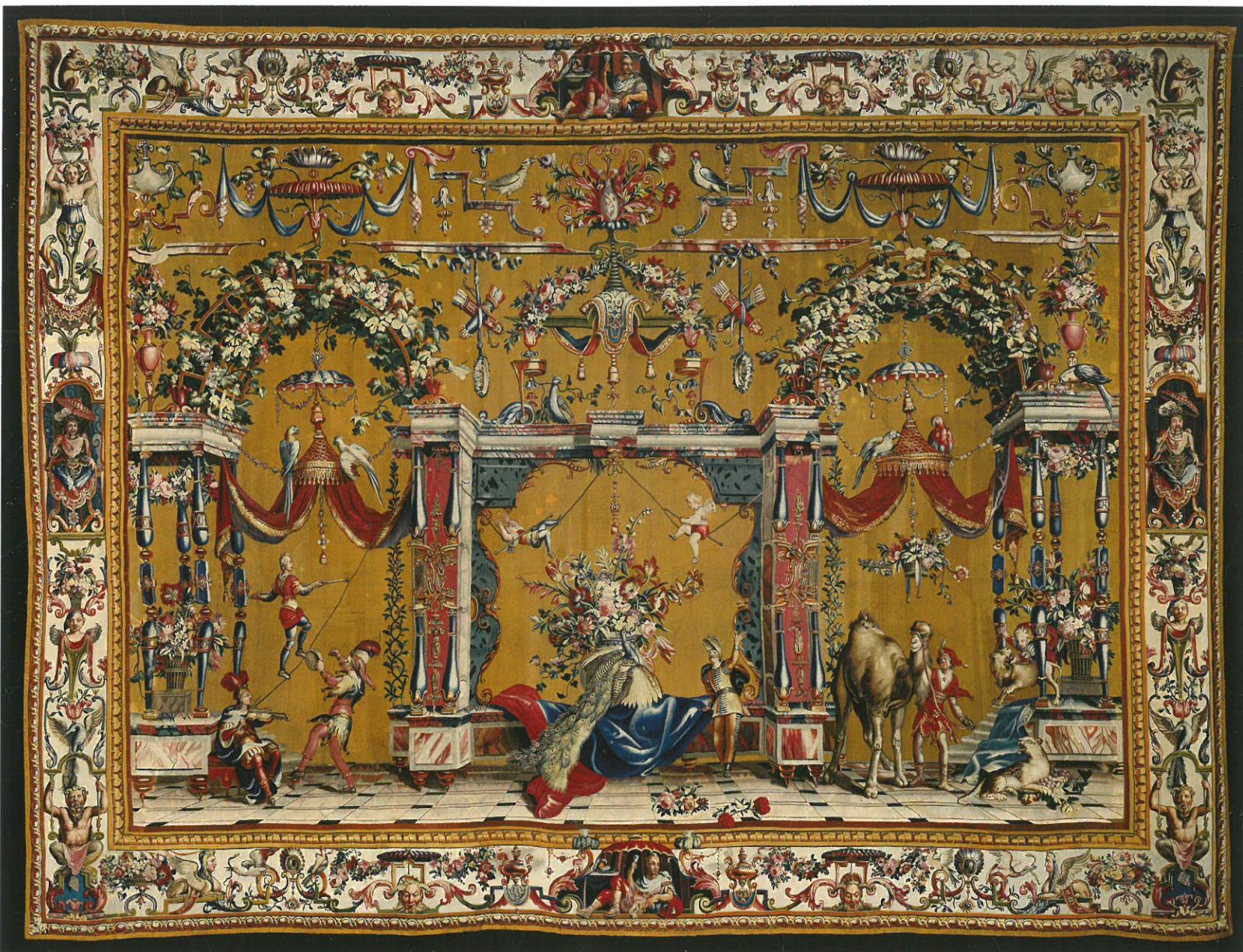
Les conditions financières dans lesquelles Louvois doit exercer ses fonctions changent de façon dramatique à partir de 1685, mais n'altèrent pas son dynamisme. Entre 1685, l'année où les premières éditions des *Arabesques* de Raphaël, des *Fructus Belli* et des *Chasses de Maximilien* sont mises sur le métier, et 1688, le budget est réduit de moitié, passant de 15 millions de livres à 7,4 millions de livres³⁶. Au cours des dernières années de la vie de Louvois, la situation empire : entre 1688 et 1690, le budget est réduit à 1,6 million de livres. Et même si en 1691, les finances sont légèrement revues à la hausse, le montant reçu par la surintendance de 1,9 million de livres ne représente toujours que 12,6 % du budget qu'elle avait à sa disposition en 1685.

Il est donc clair que les Gobelins ne pourront survivre que grâce à une augmentation considérable des commandes privées. Dès 1686, Louvois

ouvre cette voie en commandant pour son propre compte une édition de la *Galerie de Saint-Cloud* d'après Mignard³⁷, une série qui reprend les six peintures mythologiques commandées par Philippe d'Orléans pour le château de Saint-Cloud et réalisées par Pierre Mignard (1612-1695) entre 1677 et 1680³⁸ (fig. 3). En agissant de la sorte, Louvois a certainement eu l'intention de mettre en avant Pierre Mignard, son protégé, au détriment de Charles Le Brun. Que la série ait eu les faveurs de Louis XIV est moins sûr, mais pas du tout improbable puisqu'elle le glorifie indirectement³⁹. Quoi qu'il en soit, ces scènes mythologiques peuvent rivaliser avec les *Métamorphoses* de Jans et les nombreuses séries mythologiques tissées en Flandre. 1686 est également l'année où sont mises sur les métiers des Gobelins les premières éditions des *Sujets de la Fable* d'après Jules Romain (connus également sous le nom d'*Amours de Psyché*) et des *Sujets de la Fable* d'après Raphaël⁴⁰.

Pour ces années, on peut mentionner d'autres emprunts faits par Louvois aux riches « archives d'images » du Garde-Meuble et des Gobelins. En 1687 commence la production des premières éditions des *Mois arabesques* et des *Indes*. Alors que les compositions de la première série, fondées sur une suite bruxelloise du XVI^e siècle attribuée à Giulio Romano⁴¹, montrent des dieux romains personnifiant les mois dans un cadre d'arabesques, celles de la deuxième série, réalisées d'après des cartons offerts, en 1679, à Louis XIV par Jean-Maurice de Nassau-Siegen⁴² (1604-1679), présentent le peuple, la faune et la flore du Brésil. En 1688, deux autres séries reprenant des suites bruxelloises du XVI^e siècle appartenant à la collection royale, sont mises sur le métier : la célèbre *Histoire de Scipion*, d'inspiration historique, attribuée à Giulio Romano, et les *douze mois de l'année*, attribuée à « Lucas » et montrant des scènes de la vie rurale⁴³.

Vers la fin de 1688, cinq ans après sa nomination, Louvois a enrichi le catalogue des cartons des Gobelins de pas moins de dix séries, dont huit sont basées sur des suites de tapisseries et des dessins du XVI^e siècle se trouvant dans la collection royale, tandis que les deux autres reprennent des cycles du XVII^e siècle. Il est clair que les choix opérés par Louvois marginalisent Le Brun. Mais que ces orientations aient eu pour unique objectif d'effacer l'héritage de Colbert et Le Brun est loin d'être convaincant. En effet, l'appui du roi diminuant rapidement, Louvois se voit obligé de développer sans tarder une politique d'investissement sûre, dont l'effet sur les Gobelins en termes commerciaux ne se fait pas attendre. Caractérisé par des qualités stylistiques et une valeur marchande incontestables, le groupe de huit séries basées sur des maîtres anciens est d'un remarquable équilibre thématique : celles-ci présentent respectivement des scènes de chasse, des scènes de genre, des scènes d'histoire (deux fois), des compositions à arabesques (deux fois) et des scènes mythologiques⁴⁴ (deux fois). Des séries du deuxième groupe, la première (*La Galerie de Saint-Cloud*) est



4. *Le dromadaire, (Les Grotesques)*, Philippe Behagle (Beauvais), vers 1695, laine et soie, 424 × 319 cm, Los Angeles, The J.-P. Getty Museum.

également à thématique mythologique, tandis que la seconde (*Les Indes*) offre une vue exotique du Nouveau Monde. Cette diversité thématique indique que la vision de Louvois pour les Gobelins ne se limite pas au projet de réduire Le Brun au silence. Sa politique et sa stratégie nouvelles sont clairement inspirées par le souci de préserver l'avenir de la manufacture. Et c'est dans le même esprit et afin d'améliorer la qualité des tapisseries parisiennes que Louvois essaie de faire importer en France de la laine anglaise de la plus haute qualité⁴⁵.

Mais ses ambitions pour les Gobelins sont entravées par une forte concurrence à l'intérieur du pays, notamment de Beauvais, où Béhagle fait montre d'un dynamisme qui a sans nul doute surpris celui qui lui en avait accordé la jouissance. Dans le contexte de la chute dramatique du bud-

get des Bâtiments du roi, il n'est pas surprenant de constater que la couronne ne commande plus guère de séries à Beauvais. Malgré cela, Béhagle réussit d'emblée. Il peut compter sur l'aide de Jan Baert, une ancienne relation d'affaires, et de Joris Blommaert. Rejeton d'une famille audenardoise d'entrepreneurs en tapisserie, ce dernier gère un atelier à Lille et devient pour Béhagle un fournisseur fiable de laine et de soie teintées. Les investissements de Béhagle dans de nouveaux cartons, réalisés immédiatement après sa nomination, ne tardent pas à porter leurs fruits. Frappant à la porte de Versailles et à celle du marché de l'art européen avec les *Conquêtes de Louis XIV*, les *Ports de Mer* et une série de *Ténières*⁴⁶, c'est avec deux suites tissées à partir de la fin des années 1680, les *Grotesques* et l'*Histoire de l'Empereur de Chine*,

que Béhagle remporte des marchés. Le succès éclatant des *Grotesques*, dont il vend une cinquantaine d'éditions, s'explique par l'impact décoratif des compositions qui est supérieur à celui de séries semblables réalisées à Paris. Inspirées par l'œuvre de Jean Bérain (1637-1711) et conçues par Jean-Baptiste Monnoyer (1636-1699), Guy-Louis Vernansal (1648-1729) et Jean-Baptiste Belin de Fontenay (1653-1715), les *Grotesques* beauvaisiennes présentent un décor architectural plutôt frivole, fait de portiques et de draperies, et parsemé d'animaux exotiques et de petits acrobates, acteurs et musiciens issus de la *Commedia dell'arte* (fig. 4). Traduisant la bruyante culture populaire des foires parisiennes dans un nouveau genre adapté à la noblesse, cette référence au théâtre de rue s'accompagne d'un arrière-plan



5. *La Collation (L'Histoire de l'Empereur de Chine)*, Philippe Behagle (Beauvais), vers 1697-1706, laine et soie, 423 × 310 cm, Los Angeles, The J.-P. Getty Museum.

aux tons jaune-brun saturés qui confèrent aux intérieurs une impression de chaleur et de lumière naturelle⁴⁷.

Le succès de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*, conçue, elle aussi, par Monnoyer, Vernansal et Belin de Fontenay (fig. 5), s'explique en grande partie par une même curiosité pour les objets et les expériences insolites⁴⁸. Mettant en scène des activités quotidiennes de l'empereur de Chine, la

série s'inscrit de façon harmonieuse dans l'ambiance sinophile qui règne en France vers 1685. La décision de Béhagle d'investir dans des cartons qui rencontrent la fascination grandissante de l'Europe pour « l'ailleurs » et les chinoiseries, pourrait avoir été inspirée par la visite d'une délégation siamoise à la manufacture de Beauvais en 1686, ainsi que par la redécouverte, aux Gobelins, des cartons des *Indes* en 1687. Avec en porte-

feuille les *Grotesques* et *l'Histoire de L'Empereur de Chine* ainsi que des séries mythologiques comme les Métamorphoses d'Ovide et *l'Histoire de Psyche*⁴⁹, Béhagle conquiert sa place sur le marché européen, y compris à Bruxelles où le gouverneur des Pays-Bas espagnols, comme Béhagle le déclare non sans fierté, « a préféré ma fabrique à celle de Brusselle⁵⁰ ». C'est sans doute par ses relations dans le milieu audenardois des entrepreneurs en tapisserie flamands qu'il réussit à mettre en vente ses séries dans le *tapisseriespand* de cette ville (une sorte de grande surface de tapisseries⁵¹), confrontant de la sorte ces entrepreneurs en tapisserie à une réalité nouvelle : c'est la première fois que des séries françaises sont vendues sur ce qu'ils considèrent être leur terrain.

Les Gobelins ne doivent pas seulement faire face au dynamisme de Beauvais, mais encore à la concurrence d'environ plus immédiats : des ouvriers travaillent toujours pour leur propre compte et après son départ de Beauvais, Jean-Baptiste Hinard s'est établi à Paris où il est à la tête d'un magasin et d'un atelier de tapisserie. En présentant des dieux dans un décor d'arabesques, les compositions de la série des *Attributs de la Marine*, à la manière de Bérain (fig. 6), que Hinard produit en 1690-1691⁵², rivalisent avec des séries décoratives comparables réalisées à Beauvais et aux Gobelins.

Lors de sa surintendance (1683-1691), Louvois a donc profondément modifié le cours de l'histoire de la tapisserie française. À sa mort, d'une manufacture entièrement au service de Louis XIV, les Gobelins sont devenus un centre de production capable de desservir le marché européen. Mais en nommant Béhagle directeur de la manufacture à Beauvais, Louvois a involontairement créé un obstacle pour le développement des Gobelins, car grâce à la stratégie de Béhagle, Beauvais devient presque immédiatement le centre de production le plus à la mode en France, voire en Europe.

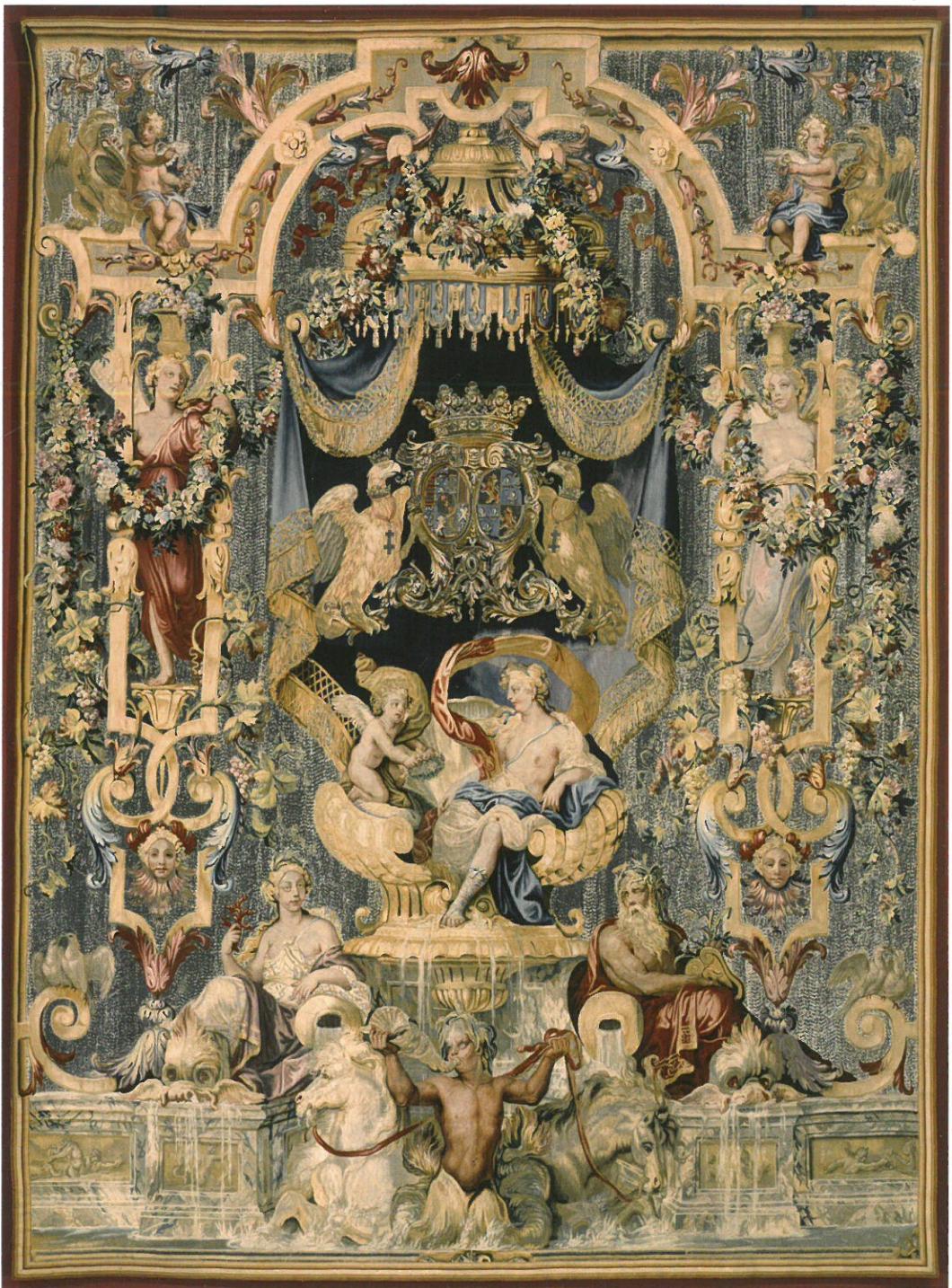
De 1691 à 1715

Le successeur de Louvois, Édouard Colbert de Villacerf (1628-1699), va plus loin encore dans la politique de privatisation : il n'investit pas dans de nouveaux cartons et, en avril 1694, met fin au financement royal de la production de tapisseries aux Gobelins. Les commandes ne reprendront qu'en janvier 1699. De 1694 à 1699, les chefs d'atelier des Gobelins sont donc obligés de se tourner vers le marché. C'est ainsi qu'en mai 1694, Jean de La Fraye (1655-1730) enlève du métier une tapisserie mise en production pour le roi, parce qu'il a besoin de « faire quelques petits ouvrages pour un particulier⁵³ ». Pendant ce quinquennat, la maison « où pend pour enseigne le Grand Louis », rue Mouffetard, reste opérationnelle⁵⁴. L'absence de commandes royales oblige de nombreux tisserands à quitter les Gobelins. Ils s'engagent dans l'armée française, émigrent à l'étranger⁵⁵ ou trouvent une place à Paris : l'ate-

lier de Hinard est toujours actif; s'ouvrent deux nouveaux ateliers au Faubourg Saint-Antoine⁵⁶ et « les meilleurs ouvriers des Gobelins » équipent le centre de production que Béhagle vient d'ouvrir Faubourg Saint-Martin⁵⁷.

Dorénavant, les commanditaires ont la possibilité de choisir sur le marché parisien l'atelier qui leur convient, mais ils ne sont sûrs ni de la qualité des produits ni de la solvabilité des nouvelles entreprises. En témoigne une lettre écrite en février 1698 par Daniel Cronström (1655-1719), « ambassadeur culturel » de la Suède à Paris. À la recherche d'un atelier qui pourrait lui livrer *Les Conquêtes du roi de Suède*, Cronström relate ses mésaventures : après un premier tour d'horizon, il décide de supprimer de sa liste les tapissiers des Gobelins; au deuxième tour, il préfère à Béhagle ce Hinard « dont la basse lisse a été jugée encore plus parfait que celle de Gobelin⁵⁸ »; mais les créanciers de ce dernier le faisant emprisonner, Cronström est contraint de passer la commande à Béhagle qui, heureusement pour lui, avait profité de l'occasion pour embaucher « les meilleurs ouvriers de Hinard ». Dans ces circonstances, Béhagle récupère encore une deuxième commande de son rival : les *Triomphes Marins*, série à arabesques d'après des dessins de Jean Bérain⁵⁹. La chute de Hinard lui inspire d'ailleurs un projet particulièrement ambitieux. En faisant sienne l'ancienne manufacture de son rival et en s'établissant aux Gobelins, il compte devenir « le seul entrepreneur des manufactures royales de tapisseries ». Il ne parviendra pas à ses fins : préparant la relance des Gobelins, Colbert de Villacerf y opposera son *veto*⁶⁰.

Si donc les activités déployées par Béhagle à Beauvais et à Paris ont atteint dans les années 1690 leur vitesse de croisière, force est de constater que dès 1700, la situation change du tout au tout. Cette année-là, désirant faire exécuter trois pièces supplémentaires pour *Les Conquêtes du Roi de Suède*, la cour de Suède décide de ne pas s'adresser à Béhagle, mais à Dominique Delacroix, chef d'atelier aux Gobelins, qui les réalisera dans son atelier privé. Au tout début du XVIII^e siècle, les problèmes financiers de Béhagle semblent s'accumuler. D'après un témoignage de 1702, « Beagle ne paroist presque point à Beauvais par la peur de ceux à qui il doit ». L'année suivante, il doit faire face à une révolte de ses tisserands⁶¹. Toujours en 1703, Gabriel Danse, un riche entrepreneur beauvaisien, lui offre un appui financier, mais peu après, il se retire de l'entreprise⁶². Selon une source contemporaine, à la mort de Béhagle en 1705, la manufacture se trouve dans « un grand désordre et une situation lamentable⁶³ ». C'est en vain que son fils et sa veuve essaient d'inverser la situation. Dans une description de la manufacture datant de juillet 1709, il est dit qu'il pleut dans les ateliers, qu'il y a des tisserands « qui n'avaient pas mangé depuis 60 heures » et que ceux-ci ont donc volé des tapisseries et des matériaux « qu'ils cherchaient à mettre en gage pour obtenir de la nourriture⁶⁴ ». La manufacture ayant été vendue cette même



6. *Le triomphe de Vénus (Attributs de la Marine)*, Jean-Baptiste Hinard, 1690-1691, laine, soie et fils de métal, 305 × 253 cm, Paris, musée du Louvre.

année par la veuve Béhagle à Danse, celui-ci s'associe de suite avec les frères Filleul, entrepreneurs beauvaisiens comme lui⁶⁵, mais même ensemble, ils ne parviennent pas à la sortir de l'impasse et en 1711, Danse se retire une deuxième fois de l'entreprise qui végétera jusqu'à la nomination de Menou comme directeur, en 1721.

La chute de Béhagle est souvent expliquée par la cessation progressive des aides de la couronne⁶⁶. Vu ainsi, Béhagle est l'incarnation de la profonde

vulnérabilité des fabricants de tapisseries isolés. Évoquer dans ce contexte les investissements importants que requiert cette industrie et les risques qui y sont liés relève du lieu commun. C'est toujours en chaîne que se produisent les déconvenues : à la suite d'un problème dans la livraison de la laine ou dû à un mauvais payeur, l'ensemble de la production se paralyse dans de brefs délais et le chiffre d'affaires baisse rapidement. Sans crédits ni d'autres formes d'appui, il est très difficile pour ces

entreprises d'avoir du succès, voire même de survivre. Contrairement à ses collègues de Bruxelles – où la production est affaire d'une communauté de tapissiers et où la confiance mutuelle, scellée dans des relations de famille et d'amitié, transforme les contremorts individuels en solutions collectives – et tout comme les Hinard avant lui

et les Filleul après lui, Béhagle n'a pas de confrères qui peuvent l'aider, le cas échéant, avec de l'argent comptant, des métiers, des crédits, de la laine ou des tisserands.

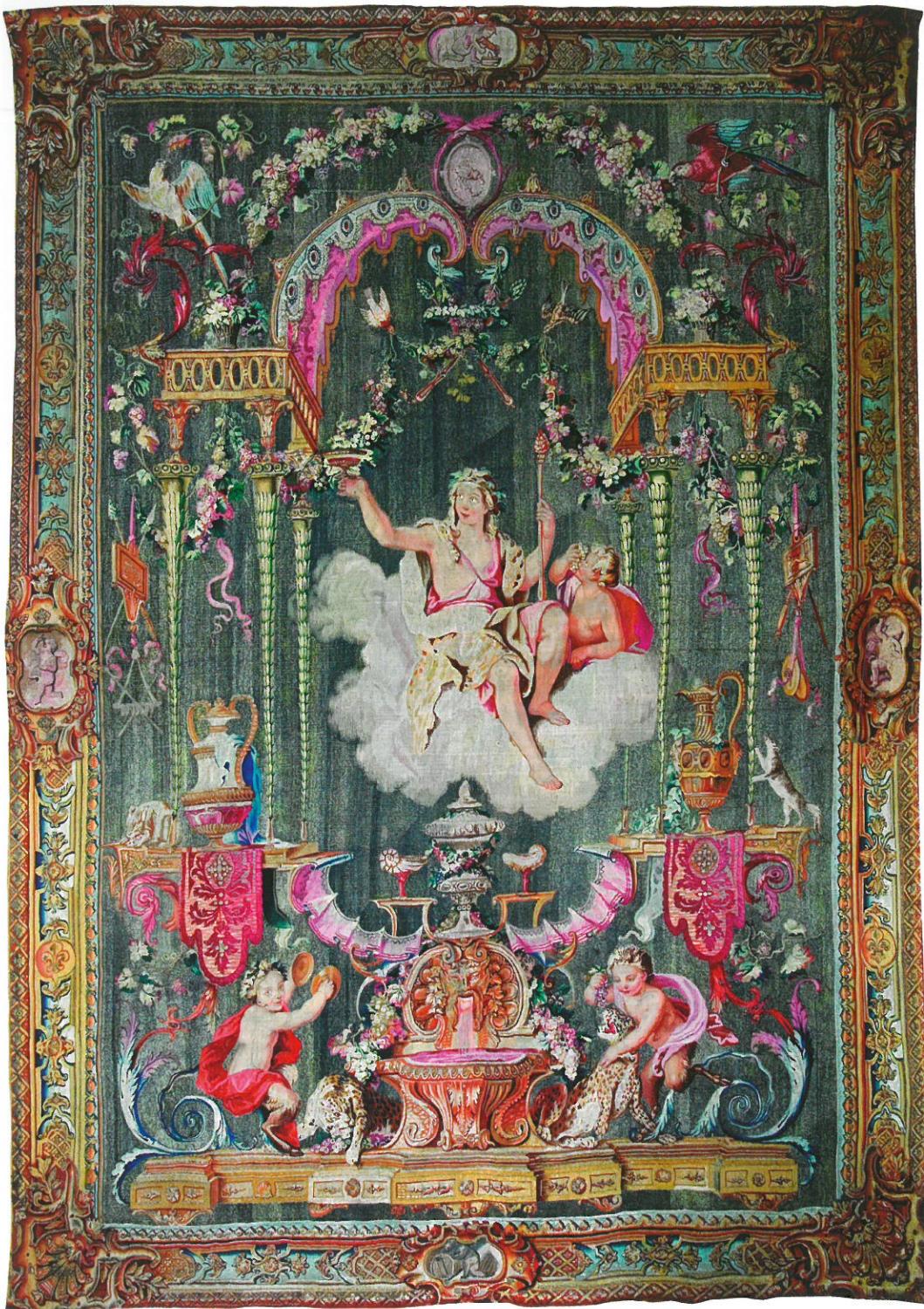
En outre, dès 1700, Béhagle doit faire face à la concurrence qui s'est réorganisée. À Bruxelles, son succès réveille les esprits. En effet, vers 1700,

les tapissiers bruxellois commencent à investir dans des séries « néo-baroques » caractérisées par un équilibre parfait entre le potentiel décoratif et narratif et les lois du medium⁶⁷. Au moment où Bruxelles renoue avec sa réputation de qualité, un phénomène semblable se produit aux Gobelins : après la reprise de toutes leurs activités en janvier 1699, ils trouvent un second souffle. Riches de leur expérience d'architectes, le nouveau surintendant, Jules Hardouin-Mansart (1646-1708) et Antoine Desgodetz (1653-1728), directeur jusqu'en 1706 ou 1708⁶⁸, comprennent que la tapisserie ne pourra continuer à jouer un rôle dans un intérieur, que si elle y engage un dialogue avec les autres éléments du décor, et donc que si elle se met discrètement au service de l'ensemble. Cet objectif ne sera atteint qu'à la condition de réduire les dimensions des compositions et de pouvoir facilement les adapter, tout comme devront être adaptables les couleurs dominantes. De ce point de vue, la formule proposée par Jean Bérain, et traduite en tapisseries par Béhagle et Hinard, était promise au succès.

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que les Gobelins ouvrent le XVIII^e siècle avec les *Portières des dieux*, réalisées d'après des dessins de Claude III Audran. En effet, cette série constitue une synthèse convaincante du développement du genre de l'arabesque⁶⁹ (fig. 7). En 1709, dans le sillage du succès qu'elle rencontre, le marquis d'Antin (1665-1736), successeur de Hardouin-Mansart, et Robert de Cotte (1656/57-1735), le nouveau directeur, commandent auprès du même artiste les *Douze mois grotesques par bandes*⁷⁰ (fig. 8). Réalisées par les Gobelins à la demande explicite de Louis XIV aspirant dans ses dernières années à une vie plus recueillie, les deux séries de *l'Ancien Testament* (1710), d'après Antoine Coypel (1661-1722), et du *Nouveau Testament* (1711), d'après Jean Jouvenet⁷¹ (1644-1717), rejoignent le style du temps de Charles Le Brun, mais contrairement à Bruxelles, où le style « néo-baroque » sera dominant jusque vers 1725, elles ne constituent pas le point de départ d'un renouveau de la manière héroïque. C'est avec *l'Histoire de Don Quichotte*, une série qui tend à brouiller les frontières entre art décoratif de la tapisserie, décoration intérieure et peinture, que les Gobelins prennent congé du style Louis XIV⁷².

NOTES

1. L'auteur remercie Wouter Meeus pour la fidélité et la précision de sa traduction. P.-F. Bertrand et G. Delmarcel, « L'histoire de la tapisserie, 1500-1700. Trente-cinq ans de recherche », *Perspective. La revue de l'INHA*, 2 (2008), p. 227-250. Citons d'importantes publications (relativement) récentes comme T.P. Campbell (dir.), *Art and Magnificence. Tapestry in the Renaissance*, New York-New Haven-Londres, 2002; T.P. Campbell, *Henry VIII and the Art of Majesty. Tapestries at the Tudor Court*, New York-New Haven-Londres, 2007; T.P. Campbell (dir.), *Threads of Splendor. Tapestry in the Baroque*, New York-New Haven-Londres, 2007; J. Vittet et A. Brejon de Lavergnée, *La collection de tapisseries de Louis XIV*, Dijon, 2010; E.H. Cleland (dir.), *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst*



7. *L'Automne (Les Portières des Dieux)*, Gobelins, 1701, laine, soie et fils de métal, 350 × 240 cm. Paris, Mobilier national.



8. *Les douze mois grotesques par bandes*, Gobelins, 1709-1710, laine, soie et fils de métal, 380 × 500 cm, Paris, Mobilier national.

and Renaissance Tapestry, New York-New Haven-Londres, 2014. Pour une synthèse récente, voir K. Brosens, « Tapestry : Luxurious Art, Collaborative Industry », J. Saslow et B. Bohn (dir.), *The Blackwell Companion to Renaissance and Baroque Art*, Oxford, 2013, p. 295-315.

2. G. Brice, *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, Paris, 1684, vol. I, p. 251-263.

3. Au sujet des Gobelins et de « l'avant-Gobelins », voir A.-L. Lacordaire, *Notice sur l'origine et les travaux des manufactures de tapisserie et de tapis réunies aux Gobelins*, Paris, 1852; H. Havard et M. Vachon, *Les manufactures nationales, les Gobelins, la Savonnerie, Sèvres, Beauvais*, Paris, 1889; E. Gerspach, *La manufacture nationale des Gobelins*, Paris, 1892; J. Guiffrey, « Les Manufactures parisiennes de tapisseries au XVII^e siècle », *Mémoire de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île de France*, 19 (1892), p. 43-292; M. Fenaille, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900*, 6 vol., Paris, 1903-1923. Pour une synthèse sommaire récente, voir I. Denis, « The Parisian Workshops, 1590-1650 », Campbell 2007, *op. cit.* à la note 1, p. 123-139, et P.-F. Bertrand, « Tapestry Production

at the Gobelins during the Reign of Louis XIV, 1661-1715 », Campbell 2007, p. 341-355.

4. P. Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven, 1992, trad. en français sous le titre *Louis XIV : les stratégies de la gloire*, Paris, 1995.

5. F. Knothe, « Tapestry as a Medium of Propaganda at the Court of Louis XIV : Display and Audience », T.P. Campbell et E.H. Cleland (dir.), *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*, New York-New Haven-Londres, 2010, p. 342-359.

6. Sur la manufacture à Beauvais, voir J. Badin, *La Manufacture de tapisseries de Beauvais depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1909; G. Varenne, « Notes sur les commencements de la Manufacture de tapisseries de Beauvais (1664-1684) », *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 34 (1910), p. 115-144; H. Quignon, « La Manufacture royale de Tapisseries de Beauvais. Les ouvriers flamands et wallons, de 1664 à 1715 », *Fédération archéologique et historique de Belgique. Annales du XXIII^e congrès*, vol. III, Gand, 1914, p. 139-156; R.-A. Weigert, « Les commencements de la Manufacture royale de Beauvais », *Gazette des Beaux-Arts*, 64 (1964), p. 331-346; B. Jestaz, « The Beauvais Manufactory in 1690 », *Acts of the Tapestry Symposium, November 1976*, San Francisco, 1979, p. 187-207; J. Coural et C. Gastinel-Coural, *Beauvais. Manufacture nationale de Tapisserie*, Paris, 1992; C. Bremer-David, « Manufacture Royale de Tapisseries de Beauvais, 1664-1715 », Campbell 2007, *op. cit.* à la note 1, p. 407-419.

7. Pour Aubusson, voir les nombreuses études écrites par Cyriën Péraphon et Louis Lacroix telles que détaillées dans P.-F. Bertrand, *Aubusson. Tapisseries des Lumières*, Gand, 2013, p. 321-322.

8. Brice, *op. cit.* à la note 2, vol. I, p. 253.

9. K. Brosens, « The Maîtres et Marchands Tapissoirs of the Rue de la Verrerie : Marketing Flemish and French Tapestry in Paris around 1725 », *Studies in the Decorative Arts* 12 (2005), p. 2-25; K. Brosens, « Autour de la rue Saint Martin. Les importations et la distribution des tapisseries flamandes à Paris, 1600-1650 », M. Favreau et P. Michel (dir.), *L'objet d'art en France du XVI^e au XVII^e siècle*, Bordeaux, 2007, p. 129-140; K. Brosens, « Les importations des tapisseries flamandes en France, 1600-1650.

Un nouveau regard sur Marc de Comans et François de La Planche », A. Brejon de Lavergnée et J. Vittet (dir.), *La tapisserie bier et aujourd'hui*, Paris, 2011, p. 35-42.

10. *Lettres choisies de feu M. Guy Patin*, vol. III, Rotterdam, 1725, p. 422. La première publication de ces lettres date de 1685 (Paris, Jean Petit). Voir aussi www.biustante.parisdescartes.fr/patin. Merci à Wouter Meeus pour cette information.

11. Bertrand, *op. cit.* à la note 7, p. 28-30.

12. Ainsi Bremer-David, art. cité à la note 6, p. 407-419, et Bertrand, Campbell 2007, p. 341-355.

13. K. Brosens, « The organisation of seventeenth-century tapestry production in Brussels and Paris. A comparative view », *De Zeventiende Eeuw*, 20 (2004), p. 264-284; K. Brosens, « Nouvelles données sur l'Histoire de Cléopâtre de Poerson. Le réseau Parent et la tapisserie bruxelloise à la française », *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 74 (2005), p. 63-77; K. Brosens, « Bruxelles/Paris/Bruxelles. Charles de La Fontaine et la diffusion des modèles des tapisseries de Charles Poerson à Bruxelles, 1650-1675 », *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 76 (2007), p. 43-60; K. Brosens, « Revisiting Brussels tapestry, 1700-1740. New data on tapestries Albert Auwerx and Judocus de Vos », *Textile History*, 43 (2012), p. 183-199; K. Brosens, « Quality, risk and uncertainty and the market for Brussels tapestry, 1450-1750 », N. De Marchi et S. Raux (dir.), *Moving Pictures. Intra-European Trade in Images, 16th-18th Centuries*, Turnhout, 2014, p. 19-36. Voir enfin www.arts.kuleuven.be/studiesinwesterntapestry/maptap.

14. Brice 1684, vol. I, p. 257. Pour la série, voir M. Fenaille, État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins. Période Louis XIV 1662-1699, Paris, 1903, p. 99-127, et J. Vittet, « The History of the King », Campbell 2007, p. 374-389.

15. Brice, *op. cit.* à la note 2, vol. I, p. 254 et 257-258.

16. Fenaille, *op. cit.* à la note 3, p. 186-199, et M. Bayard, A. Brejon de Lavergnée et E. de Chassey (dir.), *Pousin et Moïse. Du dessin à la tapisserie*, 2 vol., Rome, 2011.

17. Fenaille, *op. cit.* à la note 3, p. 200-220.

18. J.-C. Boyer, « Louvois surintendant des bâtiments : quelques réflexions », *Histoire, économie et société*, 15 (1996), p. 21-35 et T. Sarmant, *Les demeures du soleil. Louis XIV, Louvois et la Surintendance des Bâtiments du Roi*, Seyssel, 2003.

19. P.-F. Bertrand, « Le statut de la tapisserie sous l'Ancien Régime et en particulier aux Gobelins du temps de Louvois (1683-1691) », Favreau et Michel, *op. cit.* à la note 9, p. 244-251.

20. Bertrand, *op. cit.* à la note 3 p. 248-249.

21. Fenaille, *op. cit.* à la note 3, p. 381.

22. *Ibid.*, p. 381.

23. *Ibid.*, p. 419-420, et E.A. Standen, « Ovid's Metamorphoses : A Gobelin Tapestry Series » *Metropolitan Museum Journal* 23 (1988), p. 149-191.

24. K. Brosens, « Flemish Production, 1660-1715 », Campbell 2007, *op. cit.* à la note 1, p. 444-448.

25. T. Sarmant et R. Masson (dir.), *Architecture et beaux-arts à l'apogée du règne de Louis XIV. Tome premier. Années 1683 et 1684*, Paris, 2007, p. 13.

26. *Ibid.*, p. 66-67 (24 octobre 1683).

27. L. Dussieux et al., *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, vol. I, Paris, 1854, p. 55.

28. *Ibid.*

29. Fenaille, *op. cit.* à la note 3, p. 221-245, 279-89 et 299-322; E.A. Standen, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1985, vol. 1, p. 308-315; N. Forti Grazzini, « Triumph of the Gods », Campbell 2007, *op. cit.* à la note 1, p. 397-405.

30. A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1672, p. 349-350.

31. Sarmant, *op. cit.* à la note 18, p. 219.

32. Cité dans P. Goubert, *Familles marchandes sous l'Ancien Régime : les Danse et les Motte*, de Beauvais, Paris, 1959, p. 116.

33. Bremer-David, art. cité à la note 6, p. 408. Le malentendu

provient d'une interprétation erronée d'un document consigné par la municipalité de Beauvais en date du 15 juin 1664, Varenne, *op. cit.* à la note 6, p. 122, où il est dit que l'ampleur des ventes de Hinard en France est telle qu'en Flandre elles procurent du travail à « trois à quatre cents ouvriers », ce qui bien sûr ne signifie pas que Hinard fut à la tête d'une entreprise avec des centaines de tapisseurs ; à cette époque, il n'y avait tout simplement pas d'entreprises d'une telle envergure.

34. Varenne, *ibid.*, p. 134.

35. E. Vandermeersch-Lantmeeters, « Kunstenarsfamilies in Oudenaarde. IV : De familie Behagle I », *Handelingen van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Oudenaarde*, 30 (1993), p. 201-211, et E.A. Standen, « The Tapestry Weaver and the King : Philippe Behagle and Louis XIV », *Metropolitan Museum Journal* 33 (1998), p. 183-204.

36. Sarmant, *op. cit.* à la note 18, p. 79.

37. Fenaille, *op. cit.* à la note 3, p. 399-418. En 1689, Louvois récupère les payements effectués de la caisse d'État. La suite de la production de cette édition se fera pour le compte de la couronne.

38. R.W. Berger, « Pierre Mignard at Saint-Cloud? » *Gazette des Beaux-Arts*, 121 (1993), p. 1-58.

39. Bertrand, Campbell 2007, *op. cit.* à la note 1, p. 353.

40. Fenaille, *op. cit.* à la note 3, p. 246-265 et 266-278; E.A. Standen, « The *Sujets de la Fable* Gobelins Tapestries », *The Art Bulletin*, 46 (1964), p. 143-157; J.-C. Boyer, « Une « génération d'après 1686 » ? À propos d'une esquisse retrouvée de Charles-François Poerson pour la tenture des *Sujets de la Fable* », C. Arminjon et N. de Reyniès (dir.), *La tapisserie au XVII^e siècle et les collections européennes. Actes du colloque international de Chambord, 18 et 19 octobre 1996*, Paris, 1999, p. 69-76.

41. Fenaille, *op. cit.* à la note 3, p. 323-336.

42. *Ibid.*, p. 371-398 et N. Forti Grazzini, « Old Indies », Campbell 2007, *op. cit.* à la note 1, p. 390-397.

43. Fenaille, *op. cit.* à la note 3, p. 290-298 et 337-370; Standen 1985, vol. I, p. 331-360; E.A. Standen et J. Arnold, « The Comte de Toulouse's "Months of Lucas" Gobelins Tapestries : Sixteenth-Century Designs with Eighteenth-Century Additions », *Metropolitan Museum Journal*, 31 (1996), p. 59-79.

44. Dussieux et al. 1854, *op. cit.* à la note 27, p. 55-56.

45. Sarmant et Masson, *op. cit.* à la note 25, p. 197 (lettre du 29 octobre 1684); T. Sarmant et R. Masson (dir.), *Architecture et beaux-arts à l'apogée du règne de Louis XIV. Tome deuxième. Année 1685*, Paris, 2009, p. 130, 257 et 429.

46. Jestaz, art. cité à la note 6.

47. Bremer-David, art. cité à la note 6, p. 428.

48. *Ibid.*, p. 434-439.

49. Jestaz, art. cité à la note 6, p. 187-207.

50. Badin, *op. cit.* à la note 6, p. 12; Coural et Coural, *op. cit.* à la note 6, p. 19.

51. Brosens 2005, *op. cit.* à la note 9, p. 72-73.

52. E. Coquery, « Les Attributs de la Marine, d'après Jean Berain et Jean Lemoine », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 5 (2003), p. 56-67.

53. Fenaille, *op. cit.* à la note 3, p. 424.

54. M. Antoine, « Autour de Gilles Bacor, tapisseur des Gobelins », *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 82-83 (1955-1956), p. 47-48.

55. Bertrand, art. cité à la note 3, p. 353.

56. D. Alcouffe, « Deux manufactures de tapisserie au faubourg Saint-Antoine », *Revue de l'Art*, 4 (1969), p. 63-65.

57. Weigert, art. cité à la note 6, p. 337.

58. *Ibid.*, p. 346.

59. R.-A. Weigert, « La tenture des Triomphes Marins d'après Jean I Bérain » *Gazette des Beaux-Arts*, 17 (1937), p. 329-334.

60. Coural et Coural, *op. cit.* à la note 6, p. 24.

61. *Ibid.*

62. Goubert, *op. cit.* à la note 32, p. 119-120.

63. Coural et Coural, *op. cit.* à la note 6, p. 24.

64. J. Ganiage, *Beauvais au XVIII^e siècle. Population et cadre urbain*, Paris, 1999, p. 38-39.

65. Coural et Coural, *op. cit.* à la note 6, p. 31-32.

66. *Ibid.*, p. 24; Bremer-David, Campbell 2007, *op. cit.* à la note 1, p. 417.

67. Brosens in Campbell 2007, *op. cit.* à la note 1, p. 448-452.

68. Dans la littérature moins récente sur les Gobelins, on avait tendance à perdre de vue cet architecte dont le nom s'orthographie Desgodetz ou Desgodets. Voir par exemple Lacordaire 1852, p. 185 et la *Notice historique sur les manufactures nationales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie*, Paris, 1873, p. 59. Selon Fenaille, État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins. Dix-huitième siècle, première partie, 1699-1736, Paris 1904, p. VIII et selon W. Herrmann, « Antoine Desgodets and the Académie Royale d'Architecture », *The Art Bulletin*, 40 (1958), p. 32 (note 64), Desgodetz exerce sa fonction jusqu'en 1706. En revanche, pour J. Vittet, *Les Gobelins au siècle des Lumières. Un âge d'or de la manufacture royale*, Paris, 2014, p. 13, il est directeur jusqu'en 1708.

69. M. Fenaille, *ibid.*, p. 1-60; N. Forti Grazzini, *Il Patrimonio Artistico del Quirinale. Gli Arazzi*, Rome, 1994, vol. II, p. 416-439; Vittet, *ibid.*, p. 26-35.

70. N. Forti Grazzini et F. Zardini, *Divinità, Scimmie e Segni Zodiacali. I Dodici Mesì Grotteschi su bande da Claude III Audran*, Milan, 2007; Vittet, *ibid.*, p. 36-41.

71. Fenaille, *ibid.*, p. 81-98 et 99-120; Forti Grazzini, *op. cit.* à la note 70, vol. II, p. 440-455; *Tapisseries françaises à sujets religieux*, cat. exp., Galerie Nationale de la Tapisserie Beauvais, Paris, 1998, p. 4-5 et 8-9; Vittet, *ibid.*, p. 42-53 et 60-73.

72. Forti Grazzini, *ibid.*, p. 392-415; Vittet, *ibid.*, p. 74-105; C. Vignon, *Coypel's Don Quixote Tapestries. Illustrating a Spanish Novel in Eighteenth-Century France*, New York, 2015.

ABSTRACT

Koenraad Brosens: The Royal Manufactories and Market Forces. Tapestry in Paris and in Beauvais

This essay focuses on developments in Parisian (Gobelins) and Beauvais tapestry between 1683 and 1715. By following a chronological narrative – one that shuttles between Paris and Beauvais (1682-1691 and 1691-1715) – it highlights three aspects which have never received proper attention or emphasis: the continuity in the policy of the directors of the manufactories; the close crosscurrents between Paris and Beauvais; the area of tension between the royal agenda on the one hand and private entrepreneurship on the other. The success of the Beauvais manufactory in the late 1680s and 1690s, which can be credited to the business and artistic acumen of Philippe Behagle, plays a pivotal role in the analysis. The essay thus stresses the importance and possibilities of an inclusive approach to French tapestry – an approach that goes beyond the French king and illustrious painters and tapestry designers to include the economics of tapestry.

Koenraad Brosens, Associate Professor in the History of Art Department at the University of Leuven, Faculty of Arts, Blijde Inkomststraat 21, box 3313, 3000 Louvain, Belgique