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

publiée par l'
ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
avec le Concours de la Fondation Universitaire de Belgique

XLV * 1976

2ème fascicule

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË
met de Steun van de Universitaire Stichting van België

BRUXELLES - BRUSSEL
1977

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

COMMISSION DES PUBLICATIONS / COMMISSIE VOOR DE PUBLICATIES

Exercice 1976-1977 / Dienstjaar 1976-1977

Président / Voorzitter : M. Antoine DE SMET ; *Secrétaire / Secretaris :* M^me^ Madeleine VAN DE WINCKEL ; *Membres / Leden :* M^lle^ Simone BERGMANS, MM. Jean DE STURLER et Baudouin VAN DE WALLE.

AVIS / BERICHT

Les lettres, livres pour comptes rendus et manuscrits destinés spécialement à la Revue doivent être adressés au Secrétariat de Rédaction :

De brieven, boeken voor recensies en de handschriften bestemd voor het Tijdschrift, moeten geadresseerd worden aan het Redactiesecretariaat :

M^me^ M. VAN DE WINCKEL

Les commandes de volumes doivent être adressées au Trésorier général :

De bestellingen van publicaties dienen gericht te worden aan de algemene Penningmeester :

M. A. DE VALKENEER

Hôtel de Sociétés Scientifiques, rue des Champs Elysées 43, B. 1050 Bruxelles
Hotel voor Wetenschappelijke Genootschappen, Elyzeese Veldenstraat 43, B. 1050 Brussel

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

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

La Direction n'assume aucune responsabilité en ce qui concerne les articles publiés et les photographies reproduites. Elle n'accepte qu'une seule réponse à un article ou compte rendu et qu'une seule réplique à cette réponse.

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

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

publiée par l'
ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
avec le Concours de la Fondation Universitaire de Belgique

XLV *1976
2e fascicule

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË
met de Steun van de Universitaire Stichting van België

BRUXELLES - BRUSSEL
1977

Imprimerie R. LOUIS, rue Borrens 35-43, B-1050 Bruxelles

THE HISTORIATED INITIALS OF THE LOBBES BIBLE

Don DENNY

The Lobbes Bible was written at the monastery of Lobbes by the scribe Goderanus and completed in 1084 ; there has come down only one volume (Genesis through the Minor Prophets) of what was presumably planned as a two-volume work [1].

The manuscript has a special importance within the history of medieval book illustration for it is the earliest extant Bible — possibly the earliest manuscript of any sort — in which the imagery is entirely confined to the initials in such a way that the initials as they introduce each book contain a running illustration of the adjoined narrative text. No earlier known Bible uses historiated initiatials so exclusively or so consistently. Historiated initials — by which we here mean initials involving recognizable narrative subjects rather than grotesque or decorative fantasies — occur extensively in a few earlier medieval manuscripts — in the Drogo Sacramentary, for example, [2] or in the S. Bertin Psalter of c. 1000 [3] — but usually in such works the historiated initials are related to the text in a disjunctive exegetical way, are not sequenced in a close literal relation to the progress of the text. And in the overall range of pre-Romanesque art the occurrence of historiated initials, in our limiting exact sense, is uncommon. [4] In the Lobbes Bible we see a newly increased use of this type of art as a major form of Bible illustration, a form that remains current through the following century, a period of great illustrated Bibles. The initials of the Lobbes Bible are one significant evidence of a quickening of interest in pictorial initials which takes place in the late eleventh and early twelfth centuries, an interest that gives rise to one of the richest areas of Romanesque expression.

Just as the cumulative use of historiated initials in the Lobbes Bible presages a significant type of Romanesque manuscript painting, so also various individual motifs important in subsequent art appear in original forms in the Lobbes Bible. Especially important is the initial to Genesis, the first and largest initial in the

book, a tall letter I extending the height of the page and filled with a row of miniatures showing the Creation of the World (fig. 1) — our earliest example of a formula which, as is known to all students of Western manuscripts, continues to be current through the remainder of the Middle Ages. The motif of Elijah throwing down his cloak to Elisha, as an image worked into the initial P of Kings IV (fig. 2) has a long, evolving history in later miniatures, particularly in the great twelfth-century English Bibles [5]. A scene of animal sacrifice, as a historiated initial of the Book of Leviticus, in the opening passages of which rules of animal sacrifice are set forth, occurs first in the Lobbes Bible (fig. 3) and is repeated to similar effect in subsequent Bibles. [6] The Lobbes Bible initial to the Book of Daniel is an early example of a new variant of the motif of Daniel in the Lions' Den, Daniel seated among the lions in a way that breaks with the hieratic standing type of this figure that had been established in Early Christian imagery (fig. 4) — a new form that recurs in many later initials to the Book of Daniel and pervasively in other art. [7] Such innovations in the Lobbes manuscript are especially noteworthy in light of the originality of the comprehensive illustrational idea, the consistent sequencing of the miniatures in close relation to the text. The two aspects, the individual iconographic motifs and the total format, reflect the same qualities of thought ; the new pictorial ideas show a concern for dynamic situational imagery (for example, Daniel in the Lions' Den) and for a dynamic of chronological progression (for example, the Genesis initial) much as the overall use of historiated initials shows a special concern to link the pictures to the text, which is understood as a progressive unfolding of events. The miniatures of the Lobbes Bible grow from a marked appreciation of the Old Testament as historical narrative. In a broad comparison of the Lobbes Bible illustrations with the major traditions of earlier western European Old Testament illustration, traditions most fully contained in the early medivial Spanish Bibles and in illustrated Carolingian Bibles, one finds that in the earlier work narrative values are frequently sacrificed for the sake of lavish full-page pictorial design or for interpretive imagery that departs from the narrative content of the text. A review of this large mass of comparative material will not be attempted in the present short paper ; however, in examining some of the sources of the Lobbes Bible miniatures we will have occasion to contrast them with examples of Carolingian Bible illustration.

The Lobbes Bible miniatures can also be contrasted with approximately contemporary Bible illustration from other regions, of which the two most

Fig. 1. — *The Creation ; Initial to the Book of Genesis.* Tournai, Bibliothèque du Séminaire, ms. 1. fol. 6. (A)

Fig. 2. — *The Ascension of Elijah; Initial to the Book of Kings IV.* Tournai, Bibliothèque du Séminaire, ms. 1, fol. 160. (A)

Fig. 3. — *Animal Sacrifice ; Initial to the Book of Leviticus.* Tournai, Bibliothèque du Séminaire, ms. 1, fol. 46v. (A)

Fig. 4. — *Daniel in the Lions' Den; Initial to Book of Daniel.* Tournai, Bibliothèque du Séminaire, ms. 1, fol. 248. (A)

notable instances are the Carilef Bible at Durham, a Norman product, [8] and the Second Bible of Limoges, [9] works which, like the Lobbes Bible, are part of the revival of Bible illustration in the late eleventh century. [10] Both manuscripts are akin to the Lobbes Bible in that their imagery is confined to pictured initials, [11] yet these are not historiated initials in a precise sense ; they are mostly limited to single figures, usually author portaits, or, in the Limoges manuscript, figures shown in dialogue, a variant of the author portrait. They do not involve the narrative emphasis that is a marked feature of the Lobbes Bible initials. The Lobbes Bible conforms to a current taste for restrictive, initial-filling magery, yet incorporates into that framework a variety of themes derived from an older tradition of extended pictorialism.

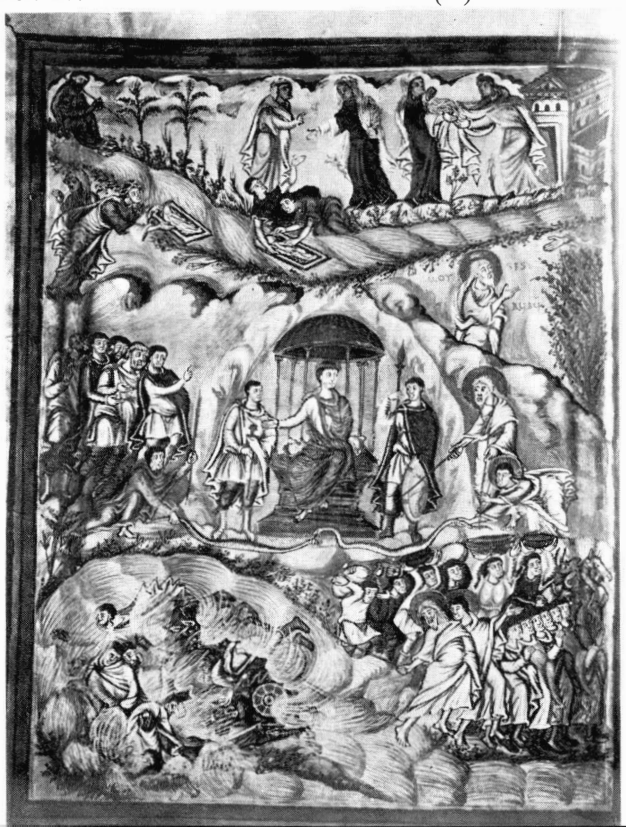
In seeking prototypes for the pictures in the Lobbes Bible one finds a large number of correspondences in a single Carolingian manuscript, the Bible of San Paolo fuori le mura. [12] The Lobbes Bible miniature at the beginning of Deuteronomy, showing Moses and Aaron before the tabernacle (fig. 5), is clearly similar to the central element of a full-page painting in the San Paolo Bible (fig. 6) ; alike are the disposition of the tabernacle, the hanging crown above, the flanking seraphs, the menorah below ; in the Carolingian painting Moses appears twice as two dominant figures on either side of the menorah, in each appearance accompanied by Aaron, whereas the Lobbes Bible miniature, in a similar but much condensed arrangement, shows the menorah flanked by Moses and Aaron. [13] At the bottom of the same Carolingian painting, axially aligned with the motifs we have noted, is a representation of animal sacrifice ; before a column-altar a man, preparing to slay a bullock, raises high overhead an axe, while at the right stands Moses, presiding over the action (fig. 6) ; a relative of this image is easily recognized in the Lobbes Bible initial to the Book of Letivicus (fig. 3). It is an attractive hypothesis that both the Deuteronomy and Leviticus initials in the Lobbes Bible were derived from a pictorial complex much like the page in the San Paolo Bible. A less special but noteworthy simularity exists between the Finding of the Infant Moses in the Lobbes Bible initial to Exodus (fig. 7) and the same subject as it appears on folio 20v of the San Paolo Bible, at the top of a page representing various scenes in the life of Moses (fig. 8). Two servants kneel by the water and reach out to the baby while Pharaoh's daughter stands beside them : this composition in the Lobbes Bible is essentially the same as the central motif in the Carolingian arrangement of the theme. I have found no other early representation of the

Fig. 5. — *Moses and Aaron Before the Tabernacle ; Initial to the Book of Deuteronomy.* Tournai, Bibliothèque du Séminaire, ms. 1, fol. 77. (A)

Fig. 6. — *Institution of the Tabernacle.* Rome, San Paolo fuori le mura, Bible, fol. 31v. (B)

Fig. 8. — *Scenes from the Life of Moses.* Rome, San Paoli fuori le mura, Bible, fol. 20. (B)

Fig. 7. — *Finding of the Infant Moses ; Initial to the Book of Exodus.* Tournai, Bibliothèque du Séminaire, ms. 1, fol. 29. (A)



subject so nearly like the Lobbes miniature. The relationship between the two illustrations is parallel to what we have found in comparing the Lobbes Bible Leviticus and Deuteronomy initials to a San Paolo Bible painting ; a few figures from the central element of a large composition appear in the later work as a separate image. The motif in the upper half of the Exodus initial, Pharaoh commanding the midwives to kill Hebrew male children, does not appear in the San Paolo Bible. The subject is, however, present in much the same form in the great Anglo-Saxon manuscript of Aelfric's *Paraphrase of the Pentateuch* and in the Ashburnam Pentateuch. [14] The two matching appearances of this motif, in works of widely separate origins, strongly suggest that the iconographic formula circulated extensively in early medieval Bible cycles and it is a tenable belief that the subject occurred in this form in a Carolingian Bible. In the Lobbes Bible initial to Kings II is illustrated David's reception of the Amalekite messenger bearing news of the death of Saul, the messenger appearing at David's feet with the crown of Saul ; in the lower part of the initial the Amalekite is beheaded by one of David's servants (fig. 9). The conception of the subject and the distribution of its elements is approximately similar in the San Paolo Bible (fig. 10) ; the total pictorial characteristics of the two paintings are of course quite different, but this is because, again, the Lobbes initial is a condensation and simplification of the earlier composition. The kinship of the two illustrations is made more significant by the extreme rarity of the subject in pre-Romanesque art. [15]. The Lobbes Bible miniature of Solomon enthroned and acclaimed by this people (fig. 11) appears to be a simplified variant of an image-type seen as a full-page painting in the San Paolo Bible (fig. 12). In the later picture Solomon's flanking bodyguard and the gesturing crowd below have been reduced to a few figures. Centered at the bottom of the Carolingian painting is the horizontal form of a baby, subject of Solomon's judgment, on either side of which appear the executioner and the baby's mother ; the same relative position in the Lobbes Bible miniature is occupied by two men holding a scroll (inscribed « vivat rex Solomon »), whose intense bent attitudes seem oddly unrelated to their function in the image ; possibly they are developed from a model, similar to the San Paolo Bible painting, in which such figures are centered around a baby, the baby's form being here replaced by the horizontal line of the scroll [16].

The illustrations of the San Paolo Bible, thought to have been made at Reims [17], are much dependent on the Carolingian Bibles of Tours ; and in

Fig.Fig. 9. — *David and the Amalekite Messenger ; Initial to the Book of Kings II.* Tournai, Bibliothèque du Séminaire, ms. 1, fol. 132v. (A)

Fig. 10. — *David and the Amalekite Messenger.* Rome, San Paolo fuori le mura, Bible, fol. 91. (B)

Fig. 11. — *Solomon Enthroned ; Initial to the Book of Kings III.* Tournai, Bibliothèque du Séminaire, ms. 1, fol. 145 (A)

Fig. 12. — *Solomon Enthroned.* Rome, San Paolo fuori le mura, Bible, fol. 185. (B)

a Tours manuscript, the Vivian Bible [18], we find other correspondences to the Lobbes Bible miniatures. The Lobbes Bible initial to the Book of Isaiah (fig. 13) shows a small seraph descending from the top of the composition to apply a hot coal to the mouth of Isaiah (according to Isaiah 6 : 6) and the same subject, depicted in the same way, occurs in the Isaiah initial of the Vivian Bible (fig. 14). The small number of other pre-Romanesque representations of this motif show the seraph of a size with Isaiah and approaching him from the side ; our two miniatures are uniquely similar in their method of displaying the action [19]. The Lobbes Bible initial to the Book of Ruth enframes a figure that I take to be Naomi holding the infant Obed (fig. 15) [20] ; in the Vivian Bible the initial to the Book of Ruth also shows Naomi holding Obed, here with the adult figure seated (fig. 16). With one negligible exception [21] this is the only picture of Naomi — in any situation — that I discover from before the date of the Lobbes Bible. If one prefers to see the figure in the Lobbes initial as Ruth the same consideration obtains ; the only known earlier image of Ruth is at the top of the same Vivian Bible initial (fig. 16).

The links between the Lobbes Bible and the San Paolo and Vivian Bibles are numerous enough to suggest a significant relationship. It is not to be thought, that either of these manuscripts were available to the Lobbes artist [22]. But it is a plausible supposition that the monastery of Lobbes possessed a Carolingian Bible related to them, one of that family of illustrated Carolingian Bibles the earliest examples of which were made at Tours and of which the San Paolo Bible is the last and most richly illustrated to have come down to us [23]. Such a Bible might have been presented to the monastery of Lobbes already at a Carolingian date, for Lobbes was at that time a royal abbey of importance, as is attested by the fact that several of its abbots during the ninth century were relatives of the imperial family [24]. An alternative to the belief in a sumptuous Carolingian prototype for the Lobbes Bible miniatures is the possibility that an Old Testament picture cycle similar to that of the San Paolo Bible had at some time before the late eleventh century, perhaps at some place other than Lobbes, been reduced to a form that served as an immediate model for the artist of the Lobbes Bible. To be sure, we have seen that two of the Lobbes Bible initials can be matched to motifs that had already appeared as historiated initials in Carolingian art ; but these are only two cases and among the simplest type of initial in the Lobbes manuscript. From among Carolingian manuscript illustrations only the full-page paintings can be related to the more

Fig. 14. — *Initial to the Book of Isaiah.* Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1, fol. 130v. (C) →

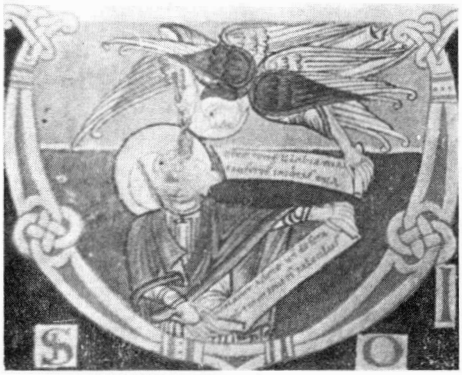


Fig. 13. — *Isaiah ; Initial to the Book of Isaiah.* Tournai, Bibliothèque du Séminaire, ms. 1, fol. 174v. (A)

Fig. 15. — *Naomi and Obed ; Initial to the Book of Ruth.* Tournai, Bibliothèque du Séminaire, ms. 1, fol. 113 v. (A) ←

Fig. 16. — *Initial to the book of Ruth.* Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1, fol. 88v. (C) →

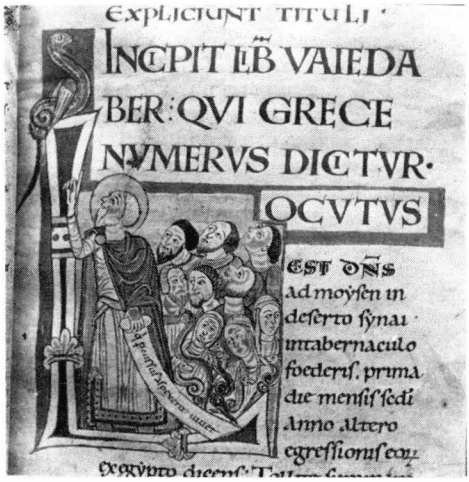


Fig. 17. — *Moses and the Serpent of Brass ; Initial to the Book of Numbers,* Tournai, Bibliothèque du Séminaire, ms. 1, fol. 59. (A)

ambitious many-figured initials of the Lobbes Bible — nor does out entire fund of Carolingian manuscript art encourage us to think that large series of historiated Bible initials with such intricate motifs were produced in that period. And in the era between Carolingian times and the late eleventh century the making of illustrated Bibles is uncommon in northwestern Europe. Furthermore, the few examples we have from that period — such as, most notably, the early-eleventh-century Bible from S. Vaast [25] — show ni marked taste for the reduction and ordering of Old Testament narrative illustration. The S. Vaast Bible pictures are the result of an effort — although in awkward, uncoordinated form — to perpetuate the lavish aesthetic of Carolingian biblical art. The original qualities of the Lobbes Bible miniatures, discussed above in introductory remarks, argue for the likelihood that the images here in question were derived from a different and more elaborate art of the type in de luxe Carolingian Bibles.

Other miniatures in the Lobbes Bible cannot be compared so directly to Carolingian pictures. I have found no Carolingian example of the Ascension of Elijah, although the subject is widely repeated in Early Christian art and elsewhere in early medieval art. To be noted in the Lobbes Bible miniature (fig. 2) is the fact that Elijah, ascending in a chariot, holds up his cloak,

preparing to throw it down to Elisha. The situation is commonly represented this way in Early Christian art [26] whereas in Bible illustration of the tenth and eleventh centuries the cloak is shown in mid air, falling toward Elisha [27]. Apparently the Lobbes artist drew upon a very old model, perhaps an Early Christian image or, if we make the reasonable assumption that the Early Christian type has been continued in Carolingian work, an image of the latter period. The Lobbes Bible initial to the Book of Numbers, in which Moses sets up the serpent of brass (fig. 17), also involves a motif absent from known examples of Carolingian art. And evidence of its existence in pre-Carolingian times is very scarce. [28]. In the few illustrations that appear as recent historical backgrounds of the Lobbes picture — in manuscripts of the tenth and eleventh centuries — the serpent is shown as a limp or convoluted form wrapped around a tree or pole [29]. The Lobbes Bible miniature is the earliest representation of the subject known to me in which a new variant is used, the serpent an alert form perched on top of a column (here formed by the upright of the letter L), a type widely repeated in subsequent art [30]. Part of the inspiration for this handling of the subject, employed as a historiated initial, may derive from a tradition of decorated initials in which animals emerge from the top of the letter, or form the crossbar of the letter T [31]. The Genesis initial of the Lobbes Bible (fig. 1) departs in important degrees from any extant earlier composition and it can be considered a work of considerable originality. The basic concept, of a tall initial I containing small narrative miniatures, is especially comparable — with regard to date, region and appearance — to the page-high initial I at the beginning of the Gospel of John in the S. Bertin Gospels, of the early eleventh century (fig. 18) [32], although in the earlier initials, as contrasted to the Lobbes Bible example, the illustrative elements are loosely pictorial in the letter and are not arranged in a narrative sequence. Another suggestive comparison is available in the Carolingian use of medallions containing imagery to decorate large initials, although the imagery has little story content [33]. Perhaps the Lobbes Bible Genesis initial should be considered a blending of the possibilities indicated by these two earlier forms — the geometric regularity of the Carolingian type and the historiated character of the S. Bertin initial. Two motifs in the Lobbes Bible initial — Earth and Ocean and, immediately above, the Sun and Moon — readily recall a formula common to a number of Carolingian Crucifixion ivories, in which the Sun and Moon appear as personifying heads in vertical alignment at the top of the carving and Earth and Ocean, in attitudes similar to those in our miniature, appear at the bottom [34]. Such ivory plaques

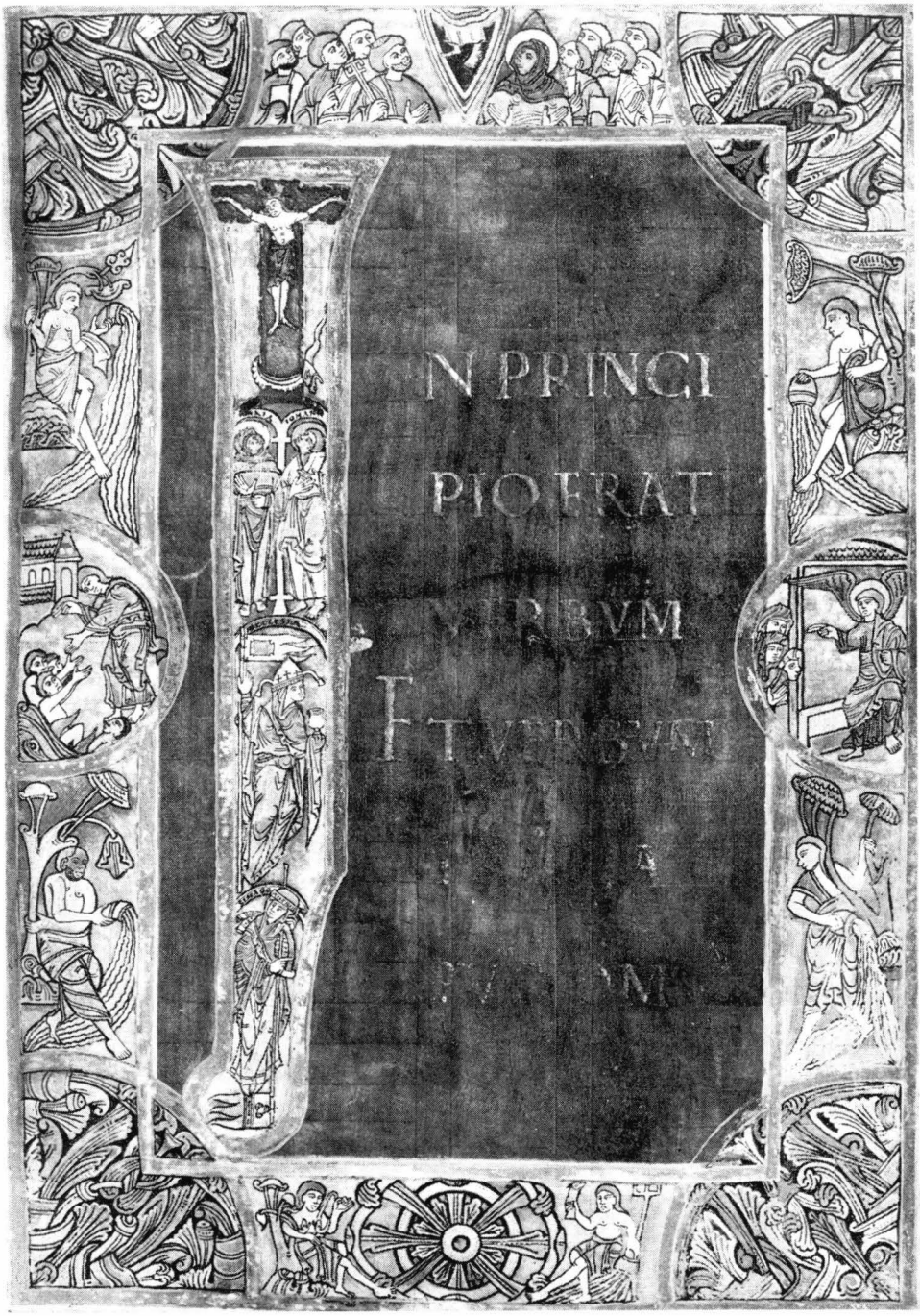


Fig. 18. — *Initial to the Gospel of John.* New York, Pierpont Morgan Library, ms. 333, fol. 85. (D)

were typically used on book covers and if we choose to hypothesize a de luxe Carolingian Bible as a source for other miniatures in the Lobbes Bible we may presume to imagine the manuscript displayed a cover ivory that provided inspiration for these central elements of the Genesis initial. Backgrounds of other details in the Genesis initial could be pursued in other directions (the figure of Lucifer being cast out of Heaven seems to derive from English art [35]) but without firm conclusions. The Genesis initial apparently draws upon a variety of graphic ideas, coordinating them in a rigorous and easily understandable plan.

It is this simplifying, organizing spirit of the manuscript's picture cycle that is its principal merit. Comparing again the historiated initials to the sort of full-page Carolingian manuscript painting that we have considered a possible basis for many of them (figs. 6, 8, 10, 12) — let us venture to envisage the Lobbes artist selecting motifs from such large compositions — we are especially aware of the compactness and economy of the Lobbes images. The contrast is valid even if there is not thought to have been a single Carolingian manuscript source, since the San Paolo Bible paintings are, as has been noted, representative of a prevailing aesthetic of Old Testament illustration in the earlier Middle Ages. Assuming also that more than a single source was necessary for the work of the Lobbes artist, we are aware of his concern to unite material from various, perhaps quite heterogeneous models in a unified, sustained format. It is in such larger matters of the disposition and use of the images that the Lobbes artist is largely independent of sources and prototypes. Stylistically considered, the miniatures are not impressive. They lack charm, nuance or fluency. The methods of representation are clear and functional to the narrative but blunt, even crude. The virtues and the historical significances of the miniatures are less the result of artistic mastery than of a frame of mind ; their inspiration is to be sought not only among images but also in currents of thought.

At Lobbes during the eleventh century the dominant intellectual emphasis was on the study and writing of history, a subject much related to the nature of these miniatures. A concern with historical studies was widespraed through the Benedictine monasteries in the tenth and eleventh centuries and was an especially characteristic interest of the period, so dormant in many other intellectual spheres [36]. Most of the historical study was of a limited kind, confined to local histories and hagiography, although toward the end of the eleventh century there began to appear a few works of much greater scope,

including world histories. The German lands, progressive in the revival of history writing, produced some of the strongest historians in the time between the Carolingians and the twelfth century, and along the western limits of the German Empire, in Lotharingia, there were several important centers of historical scholarship, as at Gembloux, Liege and Lobbes [37]. The founder of the Lobbes tradition of history writing was Abbot Folcwin (d. 990), who composed, among other books, a history of the Abbey of Lobbes, a history of the abbots of S. Bertin and lives of the principal local saints, Ursmar and Erminus. His writings evidence a conscientious effort, noteworthy at that date, to verify historical sources, to test hearsay and to avoid myth. The spirit of Folcwin's activity was continued and expanded by his successor, Abbot Heriger (d. 1007), responsible for at least six historical works [38]. After Heriger there was little production of new writing at Lobbes. But Heriger was an influential teacher and younger men who had learned at Lobbes went on to write history or to patronize the writing of history at other centers in the region — such as Olbert of Gembloux and Theodoric of S. Hubert. The study of history remained a major discipline at Lobbes throughout the eleventh century, with wide ramifications ; in the later part of the century, during the years when the Lobbes Bible was being made, the scholar Sigebert, who had been trained under the Abbot Olbert, a Lobbes product, began work at nearby Gembloux on his *Chronographia*, a universal history that was to remain a basic text until the end of the Middle Ages [39].

The intellectual environment at Lobbes fostered respect for literal fact, for the actuality of events and the chronological sense. Such ideals we recognize in the modest literalism of the Lobbes Bible Old Testament miniatures, their story-telling character and their close linkage to the authoritative narrative of the text. The Old Testament will have been read primarily as history at Lobbes ; in contrast to the strong tradition of historical studies the place had no record of any special interest in biblical interpretation, no hermeneutical writing [40]. The initials are direct extensions of the historical text, subordinated to it through their accurate representation of described events, intimately related to it by their smallness and their entrapment in the initiating letters. And the Lobbes artist's most ambitious and original work, the Genesis initial (fig. 1), is also the most patent example of his chronographic approach ; no earlier illustration of the Creation theme so distinctly states its sequential aspect, the order of the six days. The Genesis initial is the pictorial equivalent of a chronicle [41].

One detail of the Genesis initial — a detail which, in fact, is *not* derived from the biblical text — is directly relatable to a historical writing from Lobbes : the lowest medallion of the initial, marking the beginning of the Creation story, represents the creation of the angels and, below, the figure of Lucifer cast out of the circle of the good angels ; these themes are absent from the Book of Genesis but occur at the very beginning of Abbot Heriger's life of St. Ursmar, as part of a survey of the Creation and the early history of man [42]. Such a beginning of the Creation narrative is not widely common in early medieval art or literature. Images of the subject do occur, however, in Anglo-Saxon manuscrips (two examples exist) ; and it is in Early English writing that one finds the fullest early medieval accounts of Lucifer's conflict with God and his fall [43]. Very possibly the English descriptions of the beginning of the world were the principal source of Heriger's introductory passage. In view of the English pictoral and literary sources Heriger's description is of course not necessary to explain the beginning image in the Lobbes Bible Creation cycle. But Heriger's account differs from the English examples, lengthy narratives with epic qualities, as in « Caedmonian » poetry or in Aelfric's Commentary on Genesis [44]. Heriger, writing as a historian rather than an epic poet or a theological exegete, enters more directly into the story of the Creation, starting with a choir of angels [45], and reviews all the events of the Creation in a shorter, less opulent form. This spirit of directness and conciseness relate Heriger's passage to the miniatures of the Genesis initial. The miniature of the creation of the angels — a fine, tiny, diagramatic representation of the favored angels as a closed circle, centered around the light-creating hand of God, and contrasted with the expelled, choatic body of the falling Lucifer — differs from the much larger and more circumstantial Anglo-Saxon drawings of the subject ; the difference is much the same as that between Heriger's summary and the longer English writings that the Anglo-Saxon drawings illustrate.

The humble scale and reportorial character of the Lobbes Bible miniatures and the neutralized, almost styleless nature of their art are graphic counterparts of the literary traditions of the historians of that time. Conciseness, simplicity and modesty of expression are motives repeatedly stated by the authors [46]. When Folcuin of Lobbes writes in a preface that his work is « stolid and unskilled » [47], that he is intentionally artless and imperfect in grammar [48], he reflects a widespread ideal. Heriger, in a characteristic passage, contrasts the plain veracity of the historian to the elaborateness of the poet [49]. An unpre-

tentious, rustic language is understood as the best medium of historical truth — as an ordinary leaden pipe may conduct the most limpid water, according to one common simile [50]. The historian's proper desire for accuracy is joined to a monastic rectitude. Philological study shows in such claims to modesty an element of conventionality, a dependence on very old literary patterns [51], yet announcements of a *sermo humilis* in the historical writings of this period are not irrelevant affectations ; they are quite appropriate to the verbal texture of the books. The compositions of Folcuin and Heriger, for example, are indeed simple, colorless and rudely functional [52], even though we may question to what extent these traits are the result of deliberate intent rather than inevitable limitations. Presumably the Lobbes artist knew these writings ; it is here supposed that their stated principles of selectivity, plainness and brevity, a rudimentary moralized aesthetic — as well as their total narrative structure — conditioned his approach to Bible illustration.

The Bible. the text immediately at the hand of the Lobbes artist, was for the historian the major inspiration of his craft the principal work of all history [53]. Moses was the father of history. The language of the Bible was a primary basis for the historians' concept of a humble and rustic style as the most fitting and noble of Christian styles [54], a view especially applicable to the early historical books, to which the Lobbes artist most fully addressed himself. The Bible, as understood in the milieu of eleventh-century Lobbes, was itself a model for the form and spirit of the Lobbes Bible miniatures [55].

DON DENNY

(1) Tournai, Bibliothèque du Séminaire, ms. 1. Date, provenance and name of the scribe are contained in the manuscript's colophon ; see F. MASAI and M. WITTEK, *Manuscrits datés conservés en Belgique,* Brussels and Ghent, 1968, Vol. I, pp. 17f., Pls. 3-7. Also, the exhibition catalogue *Rhein und Maas : Kunst und Kultur, 800-1400,* Cologne, 1972, pp. 230f., no. F26, with extensive bibliography ; *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques de Belgique :* Vol. VI, *Catalogue des manuscrits conservés à Tournai,* (ed. P. Faider and P. van sint Jan), Gembloux, 1950, pp. 207ff.
A second volume may, in fact, never have been produced ; a twelfth-century reference to Goderanus' Bible, in the *Gesta abbatum Lobbiensium continuata* (*M.G.H., S.S.,* Vol. XXI, p. 312) describes it as containing only the Heptateuch and the Books of the Kings and the Prophets, i.e., the volume we now know. See F. MASAI, « Les manuscrits à peintures de Sambre et Meuse », *Cahier de civilisation médiévale,* Vol. III (1960), pp. 169ff., esp. p. 177.

(2) Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 9428. W. KOEHLER, *Die karolingischen Miniaturen ; III : Die Gruppe des Wiener Krönungs-Evangeliars ; Metzer Handschriften,* Berlin, 1960, Pls. 76-91.

(3) Boulogne, Bibliothèque Municipale, ms. 20. V. LEROQUAIS, *Les psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France,* Mâcon, 1940-41, Vol. I, pp. 94ff., Pls. XV-XXI.

(4) For a broad survey see J. GUTBROD, *Die Initiale in Handschriften des achten bis dreizehnten Jahrhunderts,* Stuttgart, 1965 ; also A. GRABAR and C. NORDENFALK, *Romanesque Painting,* New York, 1958, pp. 172ff.
For some interesting observations on the origins of medieval initial types see M. SHAPIRO, « The Decoration of the Leningrad Manuscript of Bede », *Scriptorium,* Vol. XII (1958), pp. 191ff. Shapiro pointed out an initial in the Bede manuscript, datable in the 730s, as « the oldest dated 'historiated' initial that we know ». The initial, however, contains only an image of St. Augustine of Canterbury, a kind of portrait, and is not historiated in the full sense. The term « historiated » is often applied to wide varieties of figurated or decorated initials ; dictionaries define the term in that way. But the literal meaning of the term, with is root in the latin *historia,* clearly refers to narrative content. There is need of a more precise nomenclature of medieval initial form and subject-types.

(5) See T.S.R. BOASE, *English Art 1100-1216* (in *The Oxford History of English Art*), Oxford, 1953, Pls. 18a, 60, 61.

(6) Stavelot Bible (British Museum, Add. 28106-7), Vol. I, fol. 38, initial to the Book of Leviticus ; Lambeth Bible (London, Lambeth Palace Library, ms. 3), fol. 52, initial to the Book of Leviticus.
To my knowledge, the only earlier picture of this biblical subjects is in the illustrated manuscript of Aelfric's paraphrase of the Pentateuch and Joshua (British Museum, Cotton Claudius B. IV), fol. 105v ; but here it is not worked into an initial. See *The Old English Illustrated Hexateuch : British Museum Cotton Claudius BIV,* ed., C.R. Dodwell and P. Clemoes, Copenhagen, 1974 (*Early English Manuscripts in Facsimile,* Vol. 18).

(7) Due to a certain ineptness in the Lobbes drawing the seated posture of Daniel has not been made entirely clear, although the intent is obvious. Precedent for the Lobbes Bible image-type can be found in Spanish manuscripts, as in the Beatus Apocalypse of S. Sever. See W. NEUSS, *Die katalanische Bibelillustration,* Bonn and Leipzig, 1922, fig. 51, and pp. 91f. More broadly, *Lexikon der christlichen Ikonographie,* (ed. E. Kirschbaum), Rome, etc., Vol. I (1968), s.v. « Daniel », with bibliography.

(8) Durham Cathedral Library, A.ii.4. H. SWARZENSKI, « Der Stil der Bibel Carilefs von Durham », in *Form und Inhalt. Festschrift für Otto Schmitt,* Stuttgart, 1951, pp. 89ff.

(9) Bibliothèque Nationale, lat. 4. D. GABORIT-CHOPIN, *La décoration des manuscrits à Saint-Martial de Limoges et en Limousin,* Paris and Geneva, 1969, pp. 86ff.

(10) On this revival see P.H. BRIEGER, « Bible Illustration and Gregorian Reform », *Studies in Church History,* Vol. II (1965), pp. 154ff. Brieger attempts to explain the renewed interest in illustrated Bibles at his period by reference to the Gregorian reform movement against the Empire. But in the Lobbes Bible — surely one of the most important examples of the revival — the colophon explicitly indicates support for the Empire ; this has been pointed out by François MASAI in *Scriptorium,* Vol. XXII (1968), pp. 102f.

(11) In the Limoges Bible a very few miniatures are not in initials.

(12) On the manuscript see recently J.E. GAEHDE, « The Bible of San Paolo le mura in Rome : its Date and its Relation to Charles the Bald », *Gesta,* Vol. X (1966), pp. 9ff., with citation of earlier literaure.

(13) One may compare also he painting of Moses and Aaron before the tabernacle in the Ashburnam Pentateuch (Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 2334), fol. 76 ; reproduced in O. GEBHARDT, *The Miniatures of the Ashburnam Pentateuch,* London, 1883, Pl. XVIII.

(14) The miniature in the Aelfric manuscript on fol. 73v (see above, note 6) ; in the Ashburnam Pentateuch on fol. 56 (GEBHARDT, *op. cit.,* Pl. XIV).

(15) I have found only one example, in the Roda Bible, a Spanish manuscript of the eleventh century — Bibliothèque Nationale, lat. 6, Vol. II, fol. 21 ; reproduced in NEUSS, *op. cit.* (note 7), fig. 80.

(16) The placement of the figures, as distinguished from their poses, is of course in keeping with earlier acclamation imagery, as, for instance, in the dedication painting in the Vivian Bible (Bibliothèque Nationale, lat. 1), fol. 423 ; reproduced in KOEHLER, *op. cit.* note 2), *I : Die Schule von Tours,* Berlin, 1930-3, Plates Vol., Pl. 76. Cf. especially the type of Late Antique ivory diptych cited by KOEHLER as a source : *ibid.,* Text Vols., pt. 2, fig. 156.

(17) Or Corbie or St. Denis. For a bibliography on the question of the manuscript's provenance see GAEHDE, *op. cit.* (note 12), p. 15, n. 28.

(18) Bibliothèque Nationale, lat. 1. KOEHLER, *op. cit.* (note 16), Text Vols., pt. 1, pp. 250ff., and pt. 2, pp. 27ff.

(19) The alternative type seen in an Ottonian manuscript of Commentaries on Isaiah in Bamberg, Staatsbibliothek, bibl. 76, fol. 11 (reproduced in W. MESSERER, *Der Bamberger Domschatz,* Munich, 1952, Pl. 15) and, similarly, in an Ottonian manuscript of the Books of the Prophets in Schaffhausen, Staatsbibliothek, min. 4, fol. 6v (reproduced in *Scriptoria medii aevi helvetica : Vol. VI : Schreibschulen der diözese Konstanz. Kloster Allerheiligen in Schaffhausen* (1952), Pl. VIII). These much like a Byzantine form of the subject, as in Mt. Athos, Vatopedi Monastery, ms. 760, fol. 280v (reproduced in K. WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex,* Princeton, 1947, fig. 139). See also the Roda Bible (Bibliothèque Nationale, lat. 6), Vol. III, fol. 2v (reproduced in NEUSS, *op. cit.* (note 7), fig. 90). However the Lobbes Bible type appears in an ivory relief, of the ninth or tenth century, in Orléans, Musée Historique (reproduced in A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen,* Berlin, Vol. II (1918), Pl. LXX (193), and see pp. 59f.).

(20) The inscription at the top of the initial, *Obed ex Ruth,* refers to Obed's birth from Ruth but need no be undersood as an idenificaion of the pictured woman. The Carolingian prototype cited here (fig. 16), in which Naomi is clearly identified, and the emphasis of the biblical text (Ruth 4 : 13-17) make it altogether likely that the woman is intended to be Naomi.

(21) The Roda Bible, Vol. I, fol. 110v, shows Naomi and her husband with their two grown sons ; reproduced in NEUSS, *op. cit.,* fig. 19.

(22) It has been argued that the San Paolo Bible was already in Rome in the ninth century ; see H. SCHADE, « Studien zu der Karolingischen Bilderbibel aus St. Paul vor den Mauren zu Rom », *Wallraf-Richartz Jahrbuch,* Vol. XXII (1960), pp. 20ff., esp. p. 21.

(23) For hypotheses concerning now-lost Tours Bibles as influences on later art see Carl NORDENFALK'S studies « Noch eine turonische Bilderbibel », in *Festschrift Bernard Bischoff,* Stuttgart, 1971, pp. 153ff., and « Beiträge zur Geschichte der turonischen Buchmalerei », *Acta archaeologica,* Vol. VII (1936), pp. 281ff. The same author has supposed a Carolingian Bible of the Franco-Saxon school as a model for the early-eleventh-century Bible from S. Vaast : « Ein karolingisches Sakramentar aus Echternach und seine Vorläufer », *Acta archaeologica,* Vol. II (1931), pp. 207ff., esp. p. 235, n. 54.

(24) J. WARICHEZ, *L'abbaye de Lobbes, depuis les origines jusqu'en 1200,* Louvain and Paris, 1909, pp. 32f.

(25) Arras, Bibliothèque Municipale, ms. 559. On the manuscript see A. BOUTEMY, « Une bible enluminée de Saint-Vaast à Arras », *Scriptorium,* Vol. IV (1950), pp. 67ff., and S. SCHULTEN, « Die Buchmalerei des 11. Jahrhunderts im Kloster St. Vaast in Arras », *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,* 3rd series, Vol. VII (1956), pp. 49ff.

(26) See, *inter alia,* representations on Early Christian sarcophagi : J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi,* Rome, 1929ff., Vol. I, figs. 105, 106, Pl. LXXXII (1-3), figs. 108, 109, Pl. CLIV (4) ; Vol. II, Pls. CLXXXIX (2), CXC (3 and 6), fig. 181, Pl. CXCVIII (1).

(27) As in the S. Vaast Bible, Vol. I, fol. 144v (reproduced in BOUTEMY, *op. cit.,* Pl. 2) ; the Roda Bible (Bibliothèque Nationale, lat. 6), Vol. II, fol. 48 (reproduced in NEUSS, *op. cit.,* fig. 22) ; the Farfa Bible (Vatican Library, Vat. lat. 5729), fols. 95 and 159v (*ibid.,* figs. 26 and 85).

A miniature in the Stuttgart Psalter (Stuttgart, Landesbibliothek, ms. 23), fol. 77v, may or may not illustrate the Ascension of Elijah ; reproduced in E.T. DE WALD, *The Stuttgart Psalter,* Princeton, 1930, fol. 77v.

(28) The art subject is mentioned in the *Dittochaeum* of Prudentius : MIGNE, *P.L.,* Vol. LX, col. 96. A representation of the subject in an early Syrian Bible (Bibliothèque Nationale, syr. 341, fol. 25 ; reproduced in *Monuments Piot,* Vol. XVII (1909), Pl. V (3)) is very unlike forms known in the West.

(29) A tenth-century *Psychomachia* manuscript in Brussels, Bibliothèque Royale, 10066-77, fol. 143 ; the Anglo-Saxon manuscript of Aelfric's *Paraphrase* in the British Library, Cotton Claudius B. IV, fol. 124.

(30) See U. GRAEPLER-DIEHL, « Eine Zeichnung des 11. Jahrhunderts im Codex Sangallensis 342 », in *Studien zur Buchmalerei und Goldschmeidekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener.* Marburg, 1967, pp. 167ff. A miniature there cited, along with the Lobbes Bible initial, as among the earliest examples of the new type — in a Lectionary at Reims, Bibliothèque Municipale, ms. 294, fol. 144v — certainly post-dates the Lobbes Bible ; on the Reims manuscript see the Bibliothèque Nationale exhibition catalogue *Les manuscrits à peintures en France du VIIe au XIIIe siècle,* Paris, 1954, p. 90, no. 253. Compare the initial to Numbers in a Bible at Reims, Bibliothèque Municipale, ms. 16-18 (*ibid.,* p. 91, no. 256), Vol. I, fol. 93, in which the brazen serpent is on a column, Moses is not shown and the L is formed by a man being bitten by a snake.

(31) The variety of evidence suggests a complex development. For a bird perched on top of an initial L in a Carolingian example see Leiden, University Library, Bibl. Voss. lat. fol. 73, fol. 73v (sic) (reproduced in KOEHLER, *op. cit.* (note 16), Plates Vol., Pl. 7(g)). In the Vivian Bible, fol. 49, Moses himself stands at the top of the initial L of the Book of Numbers (*ibid.,* Pl. 89 (o)). For dragon forms emerging from the tops of initials see a tenth-century Psalter in Munich, Staatsbibliothek, Cod. 343 (reproduced in A. SCHARDT, *Das Initial,* Berlin, c. 1938, pp. 116, 120). In the seventh-century Bobbio Missal (Bibliothèque Nationale, lat. 13246) the crossbar of the initial T of the Te Igitur page (fol. 11v) is formed by a horizontalized bird (reproduced in GUTBROD, *op. cit.* (note 4), fig. 6). On the Te Igitur page of the Missal in St. Gall, ms. 342 — the principal subject of the Graepler-Diehl article cited in the preceding note — a serpent, presumably representing Moses' brazen serpent, appears at the top of the Cross of the Crucifixion and Moses appears in a separate miniature below. In mid-Byzantine Octateuch manuscripts (Vatican Library, Vat. gr. 746, fol. 349v, and Vat. gr. 747, fol. 172v) the episode of the brazen serpent is illustrated with the serpent placed horizontally on top of the pole, in a configuration like a letter T.

(32) New York, Morgan Library, ms. 333. On the manuscript see W. WIXOM, *Treasures from Medieval France*, (exhibition catalogue), Cleveland Museum of Art, 1967, pp. 22ff., 348. In the same manuscript the incipit page of the Gospel of Mark (fol. 28) has a layout and distribution of miniatures much like that on the incipit page of John's Gospel. Such page layouts have their sources in Anglo-Saxon art, as in the Grimbald Gospels (British Museum, add. 34890, fol. 115 ; reproduced in *Schools of Illumination ; Reproductions from Manuscripts in the British Museum,* London, Part I (1914), Pl. 14) — where, however, there are no miniatures in the initials. A S. Bertin manuscript related to the S. Bertin Gospels, the remarkable Psalter in Boulogne, Bibliothèque Municipale, ms. 20, (see above, note 3), introduces Psalm 101 with a large initial D containing three miniatures in the upright hasta of the letter, all partaking of the same subject (the Harrowing of Hell), as in the initial reproduced here from the S. Bertin Gospels (fig. 18). Much in these two important S. Bertin manuscripts indicates that it was an especially significant atelier for the development of historiated initials.

(33) The practice is most consistently present in Carolingian manuscripts of the First Court School (« Ada » School) ; see, especially, in the Soissons Gospels (Bibliothèque Nationale, lat. 8850) the introductory pages to the Gospels of Mark (fol. 82) and John (fol. 181) (reproduced in KOEHLER, *op. cit.* (note 2), *II : Die Hofschule Karls des Grossen* (1958), Plates Vol., Pls. 84 and 88). Sources of the Lobbes Bible Genesis initial in Carolingian manuscripts of this group have been suggested by Wayne Dynes in his doctoral dissertation, « The Illuminations of the Stavelot Bible » (New York University, 1969), p. 100. But the practice was also used in Tours manuscripts ; see, especially, in the Vivian Bible the initials F and D of the two Jerome prologues (fols. 4 and 8 ; reproduced in KOEHLER, *op. cit.* (note 16), Pls. 87 (a) and 79). In the initial D the medallions contain signs of the zodiac, a more sustained, systematic and elaborate use of medallions-in-initials than I have seen elsewhere in Carolingian art, and therefor particularly comparable to the Lobbes Genesis initial. Also in the Vivian Bible the initial I of Genesis (fol. 11 ; *ibid.,* Pl. 87 (c)) contains an illustrative medallion ; it presents an image of Christ

en buste that is akin to the top medallion in the Lobbes Genesis initial. It might be said that three such closely related initials as the D, F and I in the Vivian Bible would — assuming the Lobbes artist derived most of the iconographical content of his Creation imagery from elsewhere — have been adequate inspiration for the construction of the Lobbes Genesis initial.

(34) For examples, either of Carolingian date or somewhat later recensions of Carolingian models, see GOLDSCHMIDT, *op. cit.* (note 19), Vol. I (1914), Pls. XXXVI (no. 85) and XXXVII (no. 88). A similar ivory, in Tournai, was first published by Goldschmidt as a forgery (Vol. I, p. 44, fig. 21), later accepted as genuine (Vol. II, p. 7, fig. 2). The ivory shown in Vol. I, Pl. XLVII, no. 100, differs from this type in that the Sun and Moon are placed in the upper corners of the field, but the disposition of Earth and Ocean is especially similar to that in the Lobbes initial. The ivory in Vol. I, Pl. LXXV, no. 163a, is of interest in that the sea creature is, unusually, brought in front of Ocean, suggesting a model for the fish in the lap of the Lobbes Bible Ocean.
The four allegorical figures of Sun, Moon, Earth and Ocean sometimes appear together in manuscript paintings but I have seen no example that can be matched to the arrangement of the Lobbes Bible Genesis initial so closely as the ivories can. See, for instance, Ottonian examples in the Gospels of Bishop Bernward (Hildesheim, Cathedral, Treasury, ms. 18), fol. 118v (reproduced in S. BEISSEL, *Des hl. Bernward Evangelienbuch,* Hildesheim, 1891, Pl. XIX) or, with the same pattern, the Psalter in Leipzig, University Library, ms. 774, fol. 30. (See also the page from the S. Bertin Gospels illustrated here — fig. 18 — where only Earth and Ocean appear).

(35) The subject is illustrated in the Anglo-Saxon paraphrase of the Pentateuch in the British Museum (Cotton Claudius B. IV), fol. 2 ; and in the manuscript of « Caedmonian » poetry in Oxford, Bodleian Library, Junius XI, page 3 (reproduced in I. GOLLANCZ, *The Caedmon Manuscript,* London, 1927, p. 3 ; P. d'Ancona and E. Aeschlimann, *The Art of Illumination,* London, 1969, Pl. 34) ; cf. in the same manuscript pages 16 and 17 (Gollancz, pp. 16 and 17).

(36) For a brief, pointed statement on the matter see R.W. SOUTHERN, *The Making of the Middle Ages,* New Haven, 1953, p. 192.

(37) For surveys see J.W. THOMPSON, *The History of Historical Writing,* New York, 1942, Vol. I, pp. 180ff. ; H. PIRENNE, *Histoire de Belgique,* Brussels, 1948, Vol. I, p. 110. Perhaps the strong tradition of history writing in the Netherlands and nearby regions is the reason for the large production of Josephus manuscripts in that area during this period ; see W. CAHN, « An Illustrated Josephus from the Meuse Region in Merton College, Oxford », *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* Vol. XXIX (1966), pp. 295, esp. 296.

(38) For introductions to these two writers see the entries in the *Lexikon für Theologie und Kirche* and the *New Catholic Encyclopedia ;* also WARICHEZ, *op. cit.* (note 24), p. 965.

(39) Anna-Dorothee von den BRINCKEN, *Studien zur lateinischen Weltchronostik bis in das Zeitalter Ottos von Freising,* Düsseldorf, 1957, p. 182, on the date.

(40) The closest thing to theological speculation to have come down to us from Lobbes is Abbot Heringer's little compilation of Patristic texts pertaining to Eucharistic doctrine ; see the short notice in the *New Catholic Encyclopedia,* s.v. « Heriger of Lobbes », with bibliography.

(41) In the doctoral dissertation of Wayne DINES (*op. cit.,* note 33), p. 160, the character of the Lobbes Bible historiated initials of Exodus, Leviticus, Number and Deuteronomy are compared to the corresponding historiated initials in the Stavelot Bible, a somewhat later manuscript, also written by the scribe Goderanus, in which much of the iconographical content appears to be derived from the Lobbes Bible. Dynes suggests that the Stavelot Bible illustration of events in the life of Moses forms a more coherent biographical narrative, that those in the Lobbes Bible have a more typological sense : the animal sacrifice of Leviticus a type of the Eucharist, the brazen serpent of Number a type of Christ and the consecration of the tabernacle of Deuteronomy a type of the establishment of the Church. (He considers the Exodus miniature, the finding of the infant Moses, more strictly biographical — although, in keeping with his argument, he might have seen it as a type of the rite of Baptism.) The point, largely opposed to the emphasis of the present study, is interesting but debatable. More certain and striking — and probably more revealing of the governing modes of thought in the two manuscripts — is the nature of the contrast between the Genesis initials : in the Lobbes Bible a marked stress on narrative, in the Stavelot Bible an elaborate, explicitly typological program (reproduced in Dynes' article, « The Dorsal Figure in the Stavelot Bible », *Gesta,* Vol. X (1971), pp. 41ff., figs. 1-5).

(42) The full text of the prologue has not been published ; it is quoted and summarized in *Acta sanctorum,* Antwerp, 1675ff., Vol. X, p. 558.

(43) The two manuscript illustrations occur in a volume of « Caedmonian » poetry and in Aelfric's paraphrase of the Pentateuch ; see above, note 35. So far as I can determine there exist no examples of the motif pre-dating the Lobbes Bible from any other region. In the « Caedmonian » manuscript the picture illustrates the account in the text — one of the great early poetic descriptions of the fall of the rebel angels ; in the Aelfric manuscript the accompanying text, a paraphrase of the Book of Genesis, does not contain this apocryphal subject — although elsewhere, in a commentary on Genesis, Aelfric produced a dramatic description of the creation of the angels and the fall of Lucifer. For Aelfric's account see S.J. CRAWFORD (ed.), *The Old English Version of the Heptateuch ; Aelfric's Treatise on the Old and New Testaments and His Preface to Genesis,* Oxford, 1922 (*E.E.T.S.,* original series, no. 160), pp. 18ff. ; for the « Caedmonian » text see G.P. KRAPP (ed.), *The Junius Manuscript,* New York, 1931, or the modern verse translation in W. KIRKCONNELL, *The Celestial Cycle, The Theme of Paradise Lost in World Literature with Translations of the Major Analogues,* New York, 1967, pp. 19ff. For introductions to the whole issue see KIRKCONNELL, *op. cit. ; Real-lexikon für Antike und Christentum,* Vol. V, cols. 188ff. ; F.E. ROBBINS, *The Hexaemeral Literature,* Chicago, 1912 ; P.E. DUSTOOR, « Legends of Lucifer in Early English and in Milton », *Anglia,* Vol. LIV (1930), pp. 213ff.

In the Lobbes initial the scroll, reading « fiat lux », associates the creation of light with the creation of the angels, an association of which the *locus classicus* is Augustine, *De civitate Dei,* XI, 19.

Furthermore, the concept and design of the bottom of the Lobbes Genesis initial is comparable to the initial of Mark's Gospel in the S. Bertin Gospels (see above, note 32), fol. 28, in which a demon is shown falling out of the bottom of the tall initial.

(44) See preceding note.

(45) Primo supremum mira vertigine caelum, / Afflans cuncta Dei fecit sapientia summi, / Quo locat Angelicam quam condidit ipse, choream. *Acta sanctorum, loc. cit.* (note 42).

(46) See Marie SCHULZ'S excellent study, *Die Lehre von der historischen Methode bei den Geschichtsschreibern des Mittelalters (VI. — XIII. Jahrhundert),* Berlin and Leipzig, 1909, pp. 90ff. and *passim ;* also B. LACROIX, *L'historien au moyen âge,* Montreal and Paris, 1971, pp. 16ff.

(47) *M.G.H., S.S.,* Vol. XV, p. 832.

(48) *Ibid.,* p. 425.

(49) *Ibid.,* Vol. VII, p. 165.

(50) SCHULZ, *op. cit.,* p. 90.

(51) E. CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages,* New York, 1953, pp. 83ff., 148ff., 407ff. ; LACROIX, *op. cit.,* pp. 105ff.

(52) On the work of these two authors as literature see M. MANITIUS, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters,* Munich, Vol. II (1923), pp. 210ff. and 223ff.

(53) LACROIX, *op. cit.,* pp. 58ff.

(54) E. AUERBACH, *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages,* New York, 1965, Chapter 1.

(55) Research for this study was carried out with the aid of a fellowship from the Belgian American Educational Foundation — an organization to which I wish to express my gratitude.

* * *

Les documents photographiques proviennent de trois sources :

(A) COURTAULD INSTITUTE of ART London.

(B) Ministero della Publica Istruzione — Roma.

(C) Bibliothèque Nationale — Paris.

(D) PIERPONT MORGAN LIBRARY — New York.

Acknowledgment is gratefully made to C.R. Dodwell for permission to use his photographs of the Lobbes Bible miniatures.

Résumé. — LES LETTRES ORNEES DE LA BIBLE DE LOBBES.

Les lettres ornées de scènes historiées dans la Bible de Lobbes (Tournai, bibliothèque du séminaire, ms. 1) suivent de très près les textes qu'elles illustrent. Elles diffèrent ainsi des initiales des Bibles et autres manuscrits antérieurs. Le manuscrit de Lobbes introduit un type d'initiale qui devient le prototype des illustrateurs de Bibles romanes postérieures, parmis les plus riches de l'art roman.

Dans la Bible de Lobbes, beaucoup d'initiales ressemblent par les thèmes iconographiques aux illustrations de la Bible de Saint-Paul-hors-les-murs tandis que d'autres présentent des rapports avec les enluminures de la Bible Vivian, ces manuscrits se rattachent à la tradition de l'école carolingienne de Tours. Ces rapprochements laissent supposer qu'un modèle carolingien du type de Tours a inspiré l'illustrateur de Lobbes.

Le enluminures des manuscrits de Tours, comme les illustrations de Bibles d'autres centres carolingiens sont des compositions importantes et complexes.

Les lettres ornées de scènes dans la Bible de Lobbes sont remarquables par leur composition compacte, leur rude simplicité, leur clarté narrative et leur parallélisme étroit avec le texte. Ces qualités sont sans doute liées à l'activité historiographique de l'abbaye de Lobbes au XIe siècle. Comme la plupart des historiens de cette époque, le style d'écriture est clair associant humilité et rude franchise.

Les initiales de la Bible de Lobbes offrent bien ces caractéristiques.

Samenvatting. — DE GEHISTORIEERDE INITIALEN VAN DE BIJBEL VAN LOBBES.

De gehistorieerde beginletters van de Bijbel van Lobbes (Doornijk, Bibliotheek van het Seminarie, hs. 1) staan in nauw verband met de tekst waarbij ze behoren. Ze verschillen hierin van de initialen van de vroegere Bijbels en andere oudere handschriften. Ze voeren een type van beginletter in dat algemeen wordt in latere romaanse Bijbels en dat een der rijkste types uitmaakt van de romaanse kunst.

Tal van de initialenillustraties in de Bijbel van Lobbes vertonen merkbare gelijkenis met illustraties in de Bijbel van San Paolo fuori le mura en enkele zijn duidelijk verwant met beelden in de Bijbel (Vivian Bible), twee handschriften in de traditie van de Carolingische school van Tours. Men is aldus geneigd te veronderstellen dat er een hoofdmodel bestond voor de kunstenaar van Lobbes, namelijk een Carolingische Bijbel van het type van Tours.

De schilderijtjes van de handschriften uit Tours, zijn, zoals sommige vroegmiddeleeuwse Bijbelillustraties uit andere centra, in hun typisch voorkomen, kwistige en complexe composities. Daardoor zijn de schilderijtjes in de initialen van de Bijbel van Lobbes gekenmerkt door hun compacte compositie, hun ruwe eenvoud, hun verhalende klaarheid en nauw verband met de tekst van het verhaal. Deze hoedanigheden schijnen verband te houden met de bijzonderste intellectuele activiteit van de abdij van Lobbes in de 11de eeuw, de historiografie. De geschiedschrijvers van Lobbes, zoals de meeste andere geschiedschrijvers van hun tijd, waren ervan overtuigd — en beoefenden in feite — een schrijfstijl van klaarheid, nederigheid, eenvoudigheid en ruwe waarheidsliefde. Deze hoedanigheden komen als grafisch parallel in de initialen van de Bijbel van Lobbes.

SOME NOTES ON VAN DYCKS ETCHING OF PAUL DE VOS

J. Helm PETERSEN

Of Van Dycks portrait etchings 15 were published by the editor Gillis Hendricx in 1645/46. One of these etchings had been published earlier by another editor, Joannes Meissens, viz. the portrait of Paul de Vos. (Mauquoy 16) (1).

How did it happen that Meissens had been able to publish that portrait and to put his name as an editor upon the plate before Gillis Hendricx took over the 15 copper-plates of the portraits including that of Paul de Vos ? No documentary material is known that could answer that question and we therefore have to examine the existing relevant facts trying to discover an explanation.

The first state of Van Dycks etching of Paul de Vos is before alle lettering and before the framelines. Only the head, the collar and a part of the background are finished. It is unknown whether Van Dyck himself etched that part of the background, but no copy is known without any background. The technical execution was defective perhaps owing to the copper-plate being too soft so that the acid would not act properly.

Somes Authors, among others Szwykowski (2) and Max Rooses (3), have mentioned that J.P. Mariette possessed a drawing of P. de Vos, described in his Abecedario part II pg. 208, but Delacre (4) has described that drawing as being far inferior in quality than that of the etching. I have not seen neither the drawing nor a reproduction of it, but from Delacres description of it, it cant be seen if is in the same sense as the etching or if it is in reverse. Horst Vey (5) does not refer to any drawing of the portrait of P. de Vos.

That no acceptable drawing of the portrait in known to day could of course be due to the fact that such one could have been lost during the centuries. But possibly a drawing of P. de Vos was never done by Van Dyck who could have made the etched portrait by sketching directly into the varnish upon the copper-plate. We do not know anything about his method in this case.

Some of Van Dyck's portrait etchings were based directly on paintings of the concerned persons and the possibility of having done so by making the etching of P. de Vos is quite acceptable.

The painted portraits of P. de Vos at the Kunsthistorische Museum in Vienna and in the Louvre in Paris have little in common with the etching. It is known that an important painted portrait of P. de Vos was destroyed by fire at Laeken Castle near Brussels in 1890.

As a result of an inquiry about that painting the Courtauld Institute of Art in London has sent me a photo of another painting of P. de Vos which is in reverse of the etching and of quite the same aspect as the etching. In 1934 this painting belonged to the collection of H. Herner at Vienna. Dr. Gustav Glück wrote June 21st 1934 the following note about this painting : « Das umstehend abgebildete, mir vorgewiesene Ölgemälde auf Leinwand, 56 cm hoch, 46 cm breit, halte ich für eine vortreffliche, durch lebendigen Ausdruck ausgezeichnete Arbeit des *Anton van Dyck* und zwar handelt es sich um das Porträt des bekannten *Paul de Vos*. Dieselbe Aufnahme — ligt auch der Radierung des van DYCK selbst im Gegensinne zugrunde, ferner auch einem gemalten Kniestück, das in drei Exemplaren bekannt ist : einem aus dem Besitz der Königs Leopold II von Belgien, das 1890 in Schloss Laeken verbrannt ist, einem zweiten, das sich 1900 in der Sammlung von Sir Edmund Verney Bart. in Claydon House befand, und einem dritten (vielleicht mit dem zweigenannten identisch) in der Sammlung des Earl of Verulam in Gerhambury — ».

I suppose that Dr. Glück is right when he points out that this painting is the prototype on which the etching was based. The Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie at the Hague has kindly drawn my attention to the fact that a painted copy of the destroyed portrait in King Leopold's collection is still in Coburg, Ehrenburg Castle as « follower of Rembrandt » (!). This portrait shows quite the same composition as the etching and the engraving by Lommelin (Mauquoy 181).

It is well known that Van Dyck has painted a companion portrait to the now destroyed portrait of P. de Vos, viz. that of his wife, Isabella Waerbeke, now in the Wallace collection in London.

Paul de Vos was born ca. 1596 and in 1620 he entered the guild of St. Luke in Antwerp, which was the guild of the painters, the art dealers etc... He married Isabella van Waerbeke in 1624. Dr. Glück supposed that the basic

painting was done latest 1628, the year in which de Vos was ca. 32 years old. This agrees very well with the aspect of the etched portrait.

It is unknown when Van Dyck made the etching, but if the above mentioned painted portrait of H. Herner was the prototype and is accepted as having been painted at the latest in 1628 (G. Glück) (6), then the etching was made at that time or later. Possibly we could approach the time of execution more precisely by studying the watermarks in the papers upon which the etched copies are printed. The few known descriptions of the watermarks show that the first state in all cases are on paper with a watermark showing a doubleheaded eagle, (Mauquoy no. 240).

That watermark is dated « before 1640-1645 ». Paper with the same watermark was moreover used for the series of engraved portraits that show princes, generals etc. (Series A in Van Dyck's Iconography) and which were published by the editor Martin van den Enden. Moreover paper with that watermark was used for 3 portraits which Vorsterman engraved for Gillis Hendricx to his socalled « special edition » of 1645/46.

As the portraits of princes, generals etc. in all probability were executed as the last one of the three portrait-series from van den Enden's edition and because the paper was used by Gillis Hendricx too, we are possibly allowed to conclude that the etching of P. de Vos was etched by Van Dyck at the beginning of this period, viz. in the later years of his life. Van Dyck died in December 1641.

This conclusion is based upon the assumption that the first state of the etching is only printed upon paper with the mentioned watermark, and until now no other watermark has been registered for that state. Being without alle lettering it is unknown who was the printer or the publisher. It is generally accepted that Van Dyck gave up further work on the copper-plate because of the unsuccessful acting of the acid and perhaps only one or very few copies were made in Van Dyck's lifetime. But nothing is known about that.

Then the unusual happens that we find the name of Meissens as the editor of the second, third and fourth states of the etching. The number of known copies of those three states is about 30 in all. Probably it was Meissens himself who completed the original work of Van Dyck. The publishing of the etching with that aspect must date at the beginning of Meissens activity as an editor because the copper-plate was taken over by Gillis Hendricx about 1645. Hendricx entrusted Bolswert to rework the plate before he put his initials as a

publisher upon it in its seventh state. How could it be explained that Meissens in this only case was able to publish one of Van Dyck's etchings at an earlier date than Hendricx did it ?

Meissens was born in 1612 and in 1640 he entered the guild of St. Luke in Antwerp. He died in 1670. Nearly at the same time as the publishing of the Iconography by Hendricx (1945/46) Meissens published 34 other Van Dyck-portraits (Mauquoy nos. 119-152) but at that time the plate of P. de Vos, reworked by Bolswert, was already in the possession of Hendricx. That is why that portrait did not appear in Meissens edition of the 34 portraits from about 1645-1650. No contemporary bound copy of Hendricx's edition from the same time includes that portrait. Neither in the edition of Verdussen from about 1700 is it to be found. Only in the editions of 1723, 1728 and 1732 it was published with other portraits from the Iconography.

Horst Vey mentions (pg. 68) that Van Dyck was expected to arrive in Antwerp from England in the autumn of 1640 and that he intended to participate in the festival of the guild of St. Luke on the 18th of October that year. It is unknown to me if he really participated but if he did so he might have met Meissens on that occasion. Meissens did enter the guild the same year.

In that way the possibility exists that Meissens in the autumn of 1640 might have obtained Van Dyck's permission to rework and publish the failed etched portrait of P. de Vos. The copies of Meissens work show that he failed too.

Henri Hymans (*) has mentioned (pg. 471) Meissens taking over of the copper-plates with the portraits of de Vos and Bosschaerts (Mauquoy 96) from the editor Martin van den Enden and has suggested that this was done because Van Dyck wanted to support Meissens in publishing other portraits.

We do not know if Meissens got the copper-plate with the portrait of de Vos directly from Van Dyck or from Van den Enden who perhaps was the printer of the etchings in their first states, or if he purchased it somewhere after the death of Van Dyck but before it was taken over by Gillis Hendricx.

Even if we do not know when Van Dyck himself etched the portrait of P. de Vos it might be possible that the etching was published by Meissens about 1640-41 in those of his reworked states (2-3-4), viz. about five years earlier than Hendricx published the etching after Bolswert had reworked the plate.

J. Helm Petersen

(1) Marie MAUQUOY-HENDRICKX : L'Iconographie d'Antoine Van Dyck. Mémoires de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique. Collection in -8°, Deuxième série. Bruxelles 1956.

(2) I. von SZWYKOWSKI : Anton Van Dyck's Bildnisse bekannter Personen. Leipzig 1859.

(3) Max ROOSES : Onze Kunst. Antwerpen 1903.

(4) M. DELACRE : Recherches sur le rôle du dessin dans l'Iconographie de Van Dyck. Mémoires de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique. Collection in -4°, Deuxième série, Tome II et III. Fascicule 4-3 et dernier. Bruxelles 1932 et 1934.

(5) Horst VEY : Die Zeichnungen Anton Van Dycks. Bruxelles 1962.

(6) Gustav GLÜCK : Van Dyck, Des Meisters Gemälde. Klassiker der Kunst. Stuttgart und Berlin 1931.

(7) Henri HYMANS : Histoire de la Gravure dans l'Ecole de Rubens. Bruxelles 1879.

Acknowledgements.

I am deeply grateful to Madame M. Mauquoy-Hendricx who has been of invaluable help for me in making this notes.

I thank very much the Witt Library at the Courtauld Institute of Art in London and the Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie at the Hague for their kind informations concerning Van Dyck's painted portraits of Paul de Vos.

Resumé.

Le portrait en gravure à l'eau forte de Paul de Vos par Van Dyck (Mauquoy 16) était probablement basé sur une peinture à l'huile exécutée vers 1628, se trouvant jadis dans la collection de H. Herner à Vienne.

Les filigranes connus du premier état de l'eau forte indiquent qu'elle fut exécutée dans les dernières années de la vie de Van Dyck, peut-être vers 1640. Dans l'automne de cette année Van Dyck pourrait avoir rencontré Jan Meissens à Anvers et l'avoir autorisé à publier cette eau forte, qui est le seul portrait de Van Dyck (à l'eau forte) qui porte un nom d'éditeur jusqu'au moment où Gillis Hendrickx plaça son nom sur les cuivres de 1645/1646.

Bien qu'on ne sache pas quand Van Dyck exécuta la gravure à l'eau forte de Paul de Vos, il est possible que celle-ci fut publiée par Meissens vers 1640/41, soit cinq ans avant l'édition de Hendricx.

QUELQUES PROJETS DU DUC DE BRABANT, FUTUR LEOPOLD II, AU SUJET DE LA TRANSFORMATION DE BRUXELLES ET EN PARTICULIER DES RESIDENCES ROYALES (1853 - 1865)

Albert DUCHESNE

Dès son avènement et tout au long de ses quarante-quatre ans de règne, Léopold II fit du domaine des travaux publics une de ses préoccupations majeures. Ainsi qu'à l'expansion du pays au-delà des mers et à sa défense, il y voua ses plus tenaces efforts. Dans le remarquable ouvrage qu'elle a publié en 1973, Madame L. Ranieri en a fait l'éloquente démonstration (1).

Ce qu'on connaît généralement moins, est l'acharnement du prince héritier que Léopold II était avant décembre 1865 pour faire triompher, déjà alors, ses vues dans trois directions : l'embellissement du pays, la mise en valeur de ses sites et l'assainissement de ses villes. Le 15 novembre 1926, le roi Albert tiendra à le rappeler en inaugurant à Bruxelles la statue équestre de son oncle : « Les plans que, dès sa jeunesse, il avait conçus pour les extensions de la capitale, en sont autant de preuves et relèvent de conceptions vraiment grandioses » (2).

Dans l'ombre du roi Léopold Ier, son père, le Duc de Brabant ne peut prétendre qu'au rôle d'inspirateur des pouvoirs publics. Ce n'est que plus tard, au cours des vingt dernières années de son long règne, qu'il en arrivera à financer lui-même toute une série de projets en recourant à des mécènes, à des banquiers, à des sociétés, à des notaires (3). Mais déjà alors, il songe à l'avenir et, dès 1857, il se dit « préparé à des sacrifices pécuniaires considérables » (4).

Quel est alors le programme du prince ? En recourant à des sources d'archives inédites ou, en tout cas, peu connues, ainsi qu'à des extraits de discours prononcés par lui au Sénat à partir de 1856, il est possible de reconstituer l'essentiel du programme de restauration que le Duc de Brabant envisage pour Bruxelles et en particulier pour le quartier du Parc. C'est pourquoi on nous comprendra d'avoir voulu limiter délibérément l'objet de la présente communication aux interventions du prince au sujet de l'actuel palais des Académies,

qui avait été mis à sa disposition dès son mariage en 1853, et du Palais royal où il habitera en fait à partir de cet événement, sans oublier l'admirable site de Tervuren qui ne cessera jamais de captiver son attention.

Mais il est bien évident que l'intérêt du futur Léopold II dépasse le cadre et l'environnement immédiat des résidences royales ou princières. C'est sur l'embellissement des villes en général et également de Bruxelles — la capitale et ses faubourgs — que le jeune sénateur appelle la sollicitude du gouvernement. A cet égard, il n'est peut-être pas superflu d'évoquer son discours du 19 décembre 1860 qui, par plus d'un aspect et d'une suggestion, rejoint un problème d'actualité. Le vrai moyen, selon le prince, de rendre fructueuse l'étude d'un tel plan serait de faire appel au talent des artistes, des ingénieurs et des architectes belges et étrangers. Dans cette perspective, il propose aux ministres d'instituer un prix de 10.000 francs qui serait décerné à l'auteur du plan jugé le meilleur pour Bruxelles et ses environs ([5]). Charles Rogier, titulaire du portefeuille de l'Intérieur, fait l'exposé des embellissements réalisés dans la capitale depuis 1830, puis il s'engage à établir un dialogue avec l'administration communale à l'effet de réaliser les idées du Duc de Brabant. Mais on sent chez lui une sorte d'agacement : il faut tenir compte de la susceptibilité des autres villes : « il veut une capitale qui orne et vivifie le pays, non qui l'absorbe » ! ([6]). Le prince ne s'y est pas trompé et revient à la charge le 2 mai 1861, au retour d'un de ses voyages.

Après avoir interrogé Rogier sur la suite donnée à sa promesse de s'entendre avec la ville et la province dans le but d'instituer le prix dont on a parlé plus haut, le sénateur royal cite toute une série de projets qui, tant en province qu'à Bruxelles, lui paraissent justifiés par l'état présent de la richesse nationale et par la prospérité plus grande encore que l'on est en droit d'espérer de l'extension du commerce et de l'industrie. La réponse du ministre tient en deux points : le rappel de l'indépendance à peu près complète qu'ont les communes quand il s'agit de disposer de leurs revenus, ainsi que l'offre qu'il a lui-même faite au prince que soit créée une Intercommunale pour toutes les questions d'embellissement dont Son Altesse Royale aurait pu prendre une présidence honorifique qu'Elle a cru devoir refuser... A peine le Duc de Brabant dissimule-t-il son irritation, et le lendemain il écrira au général Chazal, ministre de la Guerre : « .. hier, nous avons eu une séance très désagréable. Rogier m'a répondu à sa façon... S'il est désirable que je réplique à Rogier, j'y suis tout disposé. S'il est mieux de se taire, je tâcherai de me taire... »([7]).

On s'en voudrait d'allonger ce genre de citations. L'essentiel ici est de situer le rôle du prince héritier dans le jaillissement des idées, des suggestions, des projets en la matière qui retient notre attention. Il a suffi qu'il prenne la parole à la Haute Assemblée, pour que s'ouvre un débat où l'on critiquera l'intention de transférer le Musée moderne au Palais ducal (l'actuel palais des Académies), où l'on prônera la construction d'un palais des Beaux-Arts sur le terrain du pensionnat de Berlaimont, ainsi que l'extension du musée d'Histoire naturelle et la création dans le Parc d'une galerie de statues d'hommes célèbres ([8]). Mais le Duc de Brabant lui-même, en signalant ensuite des projets dont certains se complètent, les réunit en un faisceau qui ne manque pas d'impressionner une partie au moins de son auditoire. Ainsi en est-il de la transformation de la Montagne de la Cour en un monument, du boulevard que deviendrait le lit voûté de la Senne, des parcs anglais qu'on pourrait créer à peu de frais près de la porte de Hal en face des quartiers populeux de la rue Haute, de la communication directe qui serait facile à établir entre la place du Congrès et la rue Neuve... ([9]).

Si la parole du prince impressionne, convainc-t-elle pour autant ? Rogier n'a pas caché qu'au sein de la Commission intercommunale qu'il aurait désiré voir présider par le Duc de Brabant, un discours de celui-ci « aurait produit des résultats plus prompts, plus efficaces qu'un discours prononcé au sein même du Sénat ». Mais le principal n'est-il pas que le terrain soit préparé pour le jour où l'héritier du trône disposera, devenu roi, de moyens plus concrets pour faire triompher certaines au moins de ses vues ?

Voilà qui ne l'empêche pas, en attendant sans impatience cette éventualité, de se passionner pour plusieurs projets en la matière. Ainsi qu'on l'a dit au début de cet article, nous nous attarderons à trois d'entre eux qui intéressent le statut personnel du Duc de Brabant à qui sa majorité constitutionnelle et son prochain mariage imposent de faire choix d'une résidence à Bruxelles et, sans doute, d'une seconde en dehors de la ville.

Pour la clarté de l'exposé qui va suivre, on nous permettra de séparer nettement les propositions et contrepropositions faites au sujet du Palais ducal ou palais de la rue Ducale (mieux connu de nos jours comme palais des Académies), et celles relatives à l'aménagement du pavillon ou palais de Tervuren dans le domaine qui porte le même nom. Pourtant, c'est une seule loi qui, le 23 mars 1853, mit les deux biens à la disposition du prince dont les dix-huit ans sonneraient le 9 avril suivant et dont le mariage avec l'archiduchesse Marie-Henriette

aurait lieu le 22 août. La même loi alloua au Duc une dotation annuelle de 200.000 francs, ainsi qu'une somme de 50.000 francs par an pour lui permettre de pourvoir à l'entretien de ses deux « palais » à dater du jour où il en prendrait possession, les frais d'ameublement devant être supportés par l'Etat. Au budget du département des Travaux Publics de 1853, fut également ouvert un crédit de 100.000 francs pour couvrir, « jusqu'à due concurrence », les frais de restauration et de grosses réparations à effectuer aux édifices en cause, tant à Tervuren qu'à Bruxelles ([10]).

LE PRINCE HERITIER OCCUPERA-T-IL LE PALAIS DUCAL ?

Il n'est pas inutile, pensons-nous, de rappeler que le palais de la rue Ducale avait été construit aux frais de la Nation pour servir de résidence au prince Guillaume, le fils aîné du roi des Pays-Bas Guillaume I[er]. Les Chambres avaient voté un crédit d'un million de florins, l'édifice en coûta 1.200.000. Les travaux commencés en 1823 par l'architecte Van der Straeten père furent continués, à sa mort, par Suys. Ajoutons que les appartements du couple princier et les salons de réception, somptueusement décorés, étaient revêtus de marbres rares, et qu'ils furent habités jusqu'à la révolution de 1830. C'est par la convention du 5 novembre 1842 que l'édifice, qui était sous séquestre depuis ces événements, fut cédé par Guillaume au gouvernement belge ([11]). L'abandon dans lequel il avait été laissé dans l'entretemps, puis l'occupation successive par des troupes du Génie et, entre 1848 et 1852, par le 1[er] régiment des Chasseurs de la 1[re] batterie d'artillerie à cheval n'avaient pas peu contribué à la dégradation des bâtiments. C'est pourquoi, on vient de le dire, un crédit avait été inscrit au budget du ministère des Travaux Publics pour la restauration et les premières importantes réparations. Le 6 juin 1853, la Chambre des représentants vota à la quasi unanimité un projet de loi de Liedts, le ministre des Finances, tendant à augmenter la dotation du prince héritier à dater du jour de son prochain mariage en la portant à 400.000 francs, et à ouvrir au budget des dotations un crédit de 250.000 francs pour couvrir les frais de premier ameublement de son palais de la rue Ducale ; la seule abstention provint d'un parlementaire qui estima que cet ameublement aurait dû être plus coûteux dans l'intérêt de nos artistes et de nos industriels ([12]).

Mais les réparations et l'aménagement de ce palais se firent attendre pour des raisons que l'on trouvera longuement exposées dans les trois lettres qui suivent. Si l'on a cru pouvoir en découper des extraits assez détaillés, c'est

qu'ils sont révélateurs de plus d'un aspect de la mentalité du futur Léopold II. Qu'il agisse directement ou par personne interposée, toute dialectique lui est bonne pour arriver au but qu'il s'est assigné, quels que soient les détours ou les efforts dont il doive user... Qu'on en juge !

Le 20 février 1857, le Grand-Maître de la Maison du Duc et de la Duchesse de Brabant, comte G. de Lannoy, s'adresse en ces termes au ministre des Travaux Publics, A. Dumon :

Monseigneur le Duc vous a déjà entretenu, à plusieurs reprises, des travaux à exécuter au palais de la rue Ducale qu'une décision généreuse a mis, il y a quatre ans, à la disposition de Son Altesse Royale.

« Les choses ne marchant pas comme Monseigneur le désirerait...

Les difficultés que rencontre l'application de la loi du 23 mars 1853 peuvent être rangées en deux catégories : les unes tiennent au fond même de l'affaire... On s'était mal rendu compte de l'état des palais... Les réparations et les améliorations indispensables par suite d'un abandon de 25 ans et des progrès du confort, dépassèrent de loin les premières prévisions. L'administration... fut naturellement déconcertée, embarrassée et hésitante.

Quant aux obstacles qui proviennent de la marche suivie dans cette affaire, il sera très facile de les faire disparaître... La direction des travaux a été confiée jusqu'ici aux Ponts et Chaussées... Aux ingénieurs qui avaient vos pleins pouvoirs, il a fallu adjoindre un architecte habile et rompu à ces sortes d'ouvrages qui assumât la responsabilité de la forme. J'ignore si ces messieurs ont été froissés de l'espèce de tutelle qu'on leur imposait, mais il est certain que... (cela) a donné lieu aux incidents les plus fâcheux.

Son Altesse Royale qui souhaite d'arriver le plus promptement possible a un résultat final et satisfaisant... voit avec regret les lenteurs et les embarras qu'Elle rencontre. Elle espère que vous trouverez un mode d'opération nouveau à la fois plus normal et plus efficace...

L'expérience faite pendant l'année qui vient de s'écouler, nous défend de persévérer dans la voie actuelle. Il faut enfin une solution quelconque... Le Prince ne tient à aucune combinaison. Il lui tarde seulement de parvenir à une conclusion acceptable...([13]). »

Quelques jours plus tard, le 24 février, le Duc de Brabant tient lui-même la plume. Son interlocuteur est, cette fois, Charles Rogier, qu'il avait reçu déjà

la veille. L'héritier de la Couronne veut le mettre au courant des conversations qu'il a eues, dans l'entretemps, avec d'autres ministres et certains parlementaires au sujet de la loi du 23 mars 1853 et de son application au palais de la rue Ducale :

« ... Tout ce que je vous demande, c'est que le public apprenne que je ne suis pour rien dans cette malencontreuse affaire de la réparation du palais.

Tout ce que je désire, c'est une prompte solution, peu importe laquelle, mais une solution réfléchie et arrêtée seulement après l'examen des diverses idées dont je vous entretenais hier, une solution qui satisfasse le présent et l'avenir... ([14]). »

Une lettre d'un autre ministre, Frère-Orban, alors titulaire du portefeuille des Finances, permet de douter, le 2 septembre 1858, que tout se soit arrangé pour la plus grande satisfaction du prince. En fait, celui-ci ne tenait plus à habiter le palais de la rue Ducale : y avait-il jamais, du reste, songé sérieusement, et sa préférence n'avait-elle pas toujours été de résider au palais du Roi, son père, dans l'aile gauche ? C'est à un transfert de meubles et de matériaux d'un palais à l'autre que fait allusion la missive de Frère-Orban :

« Le malentendu qui a existé au commencement de la petite négociation relative aux marbres du Palais [ducal] dont Votre Altesse désirait pouvoir disposer, semble destiné à se prolonger indéfiniment. J'apprends par M. Rogier que Votre Altesse Royale se plaint avec douceur du ministre des Finances qui n'a pas l'amabilité de lui laisser prendre quelques meubles et quelques marbres, ni même celle de lui répondre ...

Dans une entrevue avec M. le Comte de Lannoy, il fut entendu que, pour régulariser le déplacement projeté, on adresserait une demande au département des Finances avec la liste des objets qui devraient être transférés d'un palais dans l'autre. Il n'était question alors que des marbres déposés provisoirement dans les caves du palais Ducal ([15]). Depuis, une partie du mobilier a été aussi réclamé. J'ai longtemps attendu la liste..., et elle n'a été enfin transmise à mon ministère que le jour même ou le lendemain de mon départ pour la campagne. Dès que j'en ai eu connaissance, j'ai donné les ordres convenus, et il n'y a eu d'autre retard de ma part que celui qui résultait de mon éloignement de la capitale.

A-t-on laissé ignorer à Votre Altesse Royale que l'affaire était définitivement réglée... ? ([16]). »

Quoi qu'il en soit, il est certain que le Duc de Brabant n'a pas attendu le 12 juin 1859 pour manifester clairement sa volonté de ne pas accepter la « décision généreuse » de la Nation de mettre à sa disposition le palais de la rue Ducale. Mais, ce jour-là où naît son fils, Léopold comte de Hainaut, il avait abandonné depuis deux ans — en fait, depuis le début de 1857, — son droit à la jouissance de cette propriété ([17]). On verra plus loin que, en vue d'un agrandissement du Palais royal que le Duc de Brabant allait habiter avec son épouse et sa fille Louise (née le 18 février 1858), le ministre des Finances déposera le 26 mars 1859 un projet de budget d'un million de francs et, le 20 juillet 1859, un autre de 325.000 francs pour les travaux d'appropriation du palais de la rue Ducale en vue d'expositions générales des Beaux-Arts, de l'ouverture d'un Musée moderne et de la célébration de solennités publiques ([18]).

C'est en 1859, en effet, que le gouvernement chargea l'architecte Gustave De Man de transformer le palais ducal en musée, ce qui lui vaudra le 19 décembre 1860 les critiques du sénateur de Robiano. En sa séance du 17 mai 1860, la Commission administrative de l'Académie royale de Belgique avait défendu des plans élaborés dès l'année précédente visant l'installation de cette compagnie savante et aussi de l'Académie royale de Médecine au rez-de-chaussée du même palais, mais c'est beaucoup plus tard qu'une suite fut réservée à ces suggestions et l'édifice affecté à la vocation que personne ne lui conteste plus aujourd'hui, être le siège de la plupart de nos Académies royales ([19]).

Une iconographie relativement abondante permet, du reste, de se rendre compte des destinations successives qu'on crut devoir donner à l'actuel palais des Académies, tant avant qu'à partir des remaniements de G. De Man qui ne furent terminés qu'en 1862 ([20]). Le Duc de Brabant ne cessa, on le conçoit aisément, de s'intéresser aux transformations d'un édifice si proche du Palais royal, dont l'aile gauche lui avait été cédée par Léopold I^er^, son père, en 1858. N'eût-il pas résidé aussi près, que son attention aurait été la même pour le maintien harmonieux d'une des places les plus prestigieuses du Bruxelles de sa jeunesse. Car en lui, on l'a dit plus haut, était déjà en germe toute la politique de l'environnement qu'il pratiquerait de manière désintéressée au long de tout son règne !

EVEIL DE L'INTERET DU DUC DE BRABANT POUR TERVUREN

Ainsi qu'on a pu le lire plus avant, la loi du 23 mars 1853 n'avait pas mis à la disposition du prince héritier, à la veille de son mariage, le seul palais de

la rue Ducale. Dans le souci de lui réserver, ainsi qu'à sa jeune épouse, une résidence hors de la ville, à la fois plus agréable et davantage soustraite à la curiosité publique — telle Laeken pour le Chef de la famille régnante, — la Nation avait décidé de lui offrir la jouissance du domaine et du pavillon de Tervuren.

Le domaine lui-même, d'une superficie d'environ 322 hectares, avait — tout comme le palais de la rue Ducale dont on vient de parler, — été attribué en 1823 au prince Guillaume d'Orange, l'héritier présomptif du royaume des Pays-Bas. Entré dans le patrimoine du jeune Etat belge après la révolution de 1830, il fut acquis par Léopold I[er] dans une proportion de 307 hectares ([21]).

Le château ou, plus exactement, le pavillon de chasse fut dans les mêmes conditions mis à la disposition du prince d'Orange. L'architecte Charles Van der Straeten l'avait édifié entre 1817 et 1822, après que l'opinion publique se fût prononcée pour un geste de gratitude et d'admiration pour le fils aîné du futur roi Guillaume I[er] qui s'était particulièrement distingué et avait été blessé à Waterloo ([22]).

Mention spéciale doit être faite de la ferme de Ravenstein, toute proche mais indépendante du domaine primitif puisque le prince d'Orange en avait fait l'acquisition de ses propres deniers ([23]).

Est-ce pur hasard si le Duc de Brabant paraît — si nous en croyons la correspondance qui est sous nos yeux, — ne s'être vraiment intéressé à Tervuren qu'à partir du moment où son épouse lui a donné un premier enfant, la princesse Louise, née en février 1858 ? Toujours est-il qu'est datée du 18 avril suivant la première lettre au ministre des Finances que l'héritier du trône adresse à Frère-Orban au sujet du domaine :

« Du temps du prince d'Orange, le domaine et le parc de Tervuren formaient un seul bloc. Par la loi qui règle ma dotation [23 mars 1853], on a séparé ces deux choses qui n'en devaient faire qu'une. La jouissance du parc m'a seule été attribuée.

Un coup d'œil sur la place vous prouvera que le propriétaire du parc doit l'être aussi des étangs et de la prise d'eau du moulin. Vous verrez ensuite que, de plusieurs côtés, il serait utile de rectifier mon enceinte.

D'après un avant-projet élaboré par l'Administration des Finances, il y a plus d'un an, c'est la terre dite de Vossem qui devait fournir les moyens de me

satisfaire sans exiger aucun débours de la part du Trésor. On aurait échangé une partie de cette terre et vendu l'autre. Après l'avoir fait servir à indemniser tout le monde, sauf Mr de Ribaucourt qui recevait quelques hectares de Ravenstein, le gouvernement pouvait encore en tirer une somme de 80.000 francs. Cette somme aurait été employée à réparer la clôture du parc ; le département des Travaux Publics évalue cette dépense à 92.000 francs, je crois ?

Quant à la ferme de Ravenstein, il faut la conserver. Le prince d'Orange la trouvait tellement nécessaire qu'il en fit l'acquisition de ses deniers...

En attendant.... qu'il vous soit possible de prendre les mesures nécessaires pour me mettre bientôt en possession du parc de Tervuren, je vous remercie... ([24]). »

Satisfaction a dû être fort rapidement donnée à l'un ou l'autre des desiderata ainsi exprimés par le Duc de Brabant puisque, le 27 avril 1858 déjà, il récrit au ministre des Finances :

« Le Roi m'a fait lire le projet d'arrêté que vous lui aviez soumis pour Tervuren. Je le trouve parfait et je vous remercie beaucoup d'avoir fait si vite et si bien ce que je désirais.

Maintenant que le parc est agrandi, j'espère que vous trouverez également le moyen de me donner un jour les fonds nécessaires pour en réparer les clôtures. Le château et les écuries réclament aussi vos soins : tout cela est, hélas, fort abîmé... ([25]). »

Par la suite, il fut fait droit à ces diverses demandes. En ce qui concerne, en particulier, le château, on sait qu'il devint à partir du 6 août 1867 la résidence de la sœur de Léopold II, l'ex-impératrice du Mexique, Charlotte, lorsque sa famille eut réussi à la ramener de Miramar en Belgique. La malheureuse princesse l'habita, sauf l'un ou l'autre court séjour à Laeken, jusqu'à l'incendie qui dévora l'ancien pavillon du prince d'Orange en mars 1879 ([26]). Mais jusqu'à la fin de son long règne, le Roi ne cessera de manifester la sollicitude la plus attentive pour Tervuren, ainsi qu'en témoignent aujourd'hui encore — au-delà de la disparition de l'Ecole Mondiale dont il avait lui-même posé la première pierre en 1905, — la splendeur du parc et l'élégante construction du Musée de l'Afrique centrale ([27]).

PREMIERES INTERVENTIONS DU PRINCE POUR UN PLAN D'ENSEMBLE DES AMELIORATIONS A APPORTER AU QUARTIER DU PARC

On a cherché plus haut, à diverses reprises, à mettre en évidence les événements de la vie familiale du Duc de Brabant dont il tira argument — ou, du moins, chercha à tirer parti — pour faire admettre certaines de ses exigences ou, en tout cas, plusieurs de ses souhaits en matière de logement. Son mariage le 22 août 1853, mais surtout la naissance le 18 février 1858 de son premier enfant, la princesse Louise, et plus encore celle de son fils, le futur héritier du trône et comte de Hainaut Léopold, le 12 juin de l'année suivante, ont joué un rôle fort important dans la correspondance que le Duc échange avec les ministres et surtout avec celui de l'Intérieur, Charles Rogier, dont dépendaient alors les demandes de crédits aux Chambres en matière de travaux publics.

Que Léopold I[er] soit en plein accord sur ce point avec son fils aîné, nous n'en pouvons douter après la lecture du long billet que le Roi a demandé au fidèle Jules van Praet d'adresser au ministre des Finances, Frère-Orban, le 5 février 1859, quelques mois avant la naissance de son petit-fils :

« Depuis longtemps, l'insuffisance et le mauvais état du palais de Bruxelles ont été reconnus.

... Depuis l'existence indépendante du pays (28 ans), rien n'a été fait gouvernementalement pour aucun des deux seuls palais existants de Bruxelles et de Laeken. La demande de crédit d'un million ([28]) ayant été retirée avec le crédit d'ensemble présenté aux Chambres, il y a plusieurs mesures urgentes à prendre :

1. Le palais Ducal ayant été abandonné par le Duc de Brabant qui, par ce fait, se trouve sans habitation, le Roi lui a cédé l'aile gauche du palais de Bruxelles. Il reste des fonds qui étaient destinés au palais Ducal : 343.000 francs ; cette somme devrait être appliquée pour rendre habitable l'appartement de l'aile gauche et pour mettre l'ameublement du Palais en général sur un pied convenable ;

2. ... le grand escalier du Palais... est en bois et il pourrait bien causer des accidents par sa chute un de ces jours ([29]) ;

3. La résidence de Laeken éprouve une grande pénurie d'eau...

Il existe déjà un plan fait par le sieur Balat pour l'ensemble des améliorations du palais de Bruxelles et pour le doter des agrandissements dont le besoin se fait sans cesse sentir... La Belgique est le seul pays en Europe où rien de ce genre ne se soit fait depuis un quart de siècle » ([30]).

Qui s'étonnera, connaissant l'obstination du prince héritier et tout autant son sens de ce qui lui paraît national, de le voir venir à la charge auprès des ministres, insister auprès d'eux, chercher à les convaincre avec des arguments qui lui semblent décisifs même si certains peuvent nous apparaître aujourd'hui comme un peu puérils ? Or donc, le 25 juin 1859, deux semaines après la naissance de son fils, le Duc de Brabant rédige une note destinée à la fois à Rogier et à Frère-Orban :

« Le Roi a écrit, il y a un mois, au ministre de l'Intérieur (Rogier) en l'engageant à demander aux Chambres un premier crédit pour commencer la restauration de son palais de Bruxelles...

A l'époque où l'on attendait la première délivrance de la Duchesse, le ministre de l'Intérieur qui connaît les désirs du Duc de Brabant lui disait : si c'est un Prince, vous serez content de nous...

... Lors de la clôture de la dernière session [parlementaire], le ministre de l'Intérieur fit demander des plans à Mr Balat, et l'on apprit qu'il s'agissait de combiner la restauration du palais du Roi avec la construction d'un palais des Beaux-Arts. Ce qui précède établit à l'évidence que, dans l'esprit du ministre, la question est résolue en principe et affirmativement. Il ne s'agit donc plus maintenant que de s'entendre sur le moment où l'on mettra la main à l'œuvre.

Le Duc de Brabant soutient, d'accord avec le Roi, que l'instant actuel est très propice. En effet, l'augmentation rapide de la Famille royale n'exige-t-elle pas aussi une extension du local affecté à sa demeure ? Les circonstances politiques extérieures ne commandent-elles pas encore plus impérieusement de faire, à l'occasion de la naissance du chef futur de la troisième génération [de la Dynastie], une grande démonstration de confiance dans l'avenir ?

D'une main, la Belgique élèvera les travaux de défense nécessaires pour faire respecter sa jeune nationalité ([31]) et, de l'autre, au milieu d'une guerre terrible ([32]), elle commencera un palais pour ses rois. Une telle résolution, bien expliquée, ... grandirait le pays qui l'adopterait comme le ministre qui l'aurait proposée. Fatalement, on arrivera à cette reconstruction du palais, mais on n'aura pas toujours le moyen d'en faire une imposante démonstration politique.

... Le Duc de Brabant, dont le fils est né à Laeken, tient énormément à ce que cette naissance devienne le point de départ de quelque grand embellissement pour sa capitale future... ([33]). »

Une fois encore, ce serait mal connaître le caractère et les idées du prince héritier que d'imaginer un instant qu'il se borne ainsi à ambitionner une résidence prestigieuse, sinon confortable, pour sa petite famille en attendant que son avènement au trône lui fournisse l'occasion et peut-être les moyens de certains aménagements supplémentaires.

Pour reprendre la dernière idée de l'ultime paragraphe de son mémoire qu'on vient de citer, les transformations dont rêve le Duc de Brabant pour le palais royal ne constituent qu'un « point de départ ». Sans négliger pour autant « l'embellissement de nos villes en général », ainsi qu'il ordonnera à son aide de camp de le rappeler à Rogier comme l'un de ses grands souhaits, il pense à Bruxelles, la capitale, *sa* future capitale. C'est dans cette perspective que le major Goffinet, en son nom, écrit à Rogier, le 23 juin 1860 :

« ... Son Altesse Royale croit qu'il serait indispensable d'arrêter avant tout un plan d'ensemble et définitif des améliorations à exécuter au quartier du Parc et des Palais.

Dans la pensée du Prince, il faudrait commencer par faire disparaître la place du Trône si vilaine en ce moment, et la réunir au jardin du palais du Roi.

... En attendant qu'un plan d'ensemble ait été rédigé et accepté de commun accord je suis chargé de vous demander de saisir les choses dans leur état naturel ([34]). »

Ce n'est pas sans surprise que le ministre de l'Intérieur écrivit à son tour le lendemain avoir appris que ses propositions n'avaient pas rencontré l'approbation princière :

« ... Si le changement que je désire faire apporter au mur qui clôt, vers le jardin du Palais ducal, le manège annexé aux écuries de la place du Trône, pouvait entraîner quelque inconvénient quant à la destination de ce manège, ou s'il devait avoir pour effet de contrarier les vues d'embellissement général sur lesquelles Votre Altesse Royale appelle mon attention, je comprendrais que... on laissât les choses dans leur état actuel. Mais ni l'une ni l'autre de ces conséquences ne doit résulter de la modification que j'ai proposée uniquement pour empêcher que le mur du manège ne conserve son aspect choquant vers le jardin...

Quant aux projets de transformation de la place du Trône, quel que soit le parti auquel on s'arrête, la forme de la clôture du manège ne saurait évidemment exercer aucune influence sur la décision à prendre ([35]). »

Et Rogier de souhaiter en conclusion :

« ... que ces observations qui me sont inspirées par le désir d'ajouter aux agréments du jardin du palais ducal et d'en embellir l'aspect... engageront Votre Altesse Royale à se rallier à la proposition que j'ai eu l'honneur de lui soumettre ([36]).

J'approuve pleinement, au surplus, l'idée d'arrêter un plan d'ensemble pour l'embellissement des abords du parc du Palais. Si la place du Trône présente encore le mauvais aspect contre lequel Votre Altesse Royale s'élève à juste titre, il n'a pas dépendu de moi de changer cet état de chose... ([37]). »

De toute manière, il s'imposait que le prince et le ministre se rencontrassent sur les lieux. Ce fut, en tout cas, ce que le major Goffinet fut chargé de proposer à Rogier le 24 juin :

« ... Son Altesse Royale est disposée à se rallier aux désirs que vous exprimez de nouveau. Cependant, avant de donner son assentiment à de nouvelles démolitions autour de ce malheureux palais de la rue Ducale..., le Prince désire aller un de ces jours sur le terrain avec vous... pour régler l'affaire dont il est question, et, en même temps, pour vous entretenir de tout ce qui a rapport aux environs du Palais... ([38]). »

Selon une tactique bien connue et où il passera maître, le futur roi Léopold II n'a pas conquis un avantage que déjà il entrevoit la possibilité d'un autre . et, dans ce but, il avance habilement ses pions. Après avoir fait le siège des ministres des Finances et de l'Intérieur, Frère-Orban et Rogier, c'est vers celui de la Guerre, le lieutenant général baron Chazal, que le Prince va se tourner en vue de dégager les abords du Palais royal.

LE DUC DE BRABANT POURSUIT LA LUTTE POUR DEGAGER LES ABORDS DU PALAIS ROYAL

Ainsi que le laissait entendre un passage, cité plus haut, d'une lettre de van Praet à Frère-Orban datée du 5 février 1859, l'architecte namurois Alphonse Balat avait bien été chargé de dresser les plans d'agrandissement du Palais, ainsi que d'établir le projet d'une nouvelle façade du côté de la place des palais. Balat qui construisait alors rue de la Science l'hôtel du marquis d'Assche qu'il achèverait en 1860 et où le futur roi Albert s'installerait au lendemain de son mariage, assista à certaines des séances d'une Commission formée le 9 août 1860. Présidée au nom de Léopold I[er] par le Grand Maréchal de la Cour, elle

avait pour mission d'examiner les projets relatifs au Palais. Dès après la première séance, le 24 novembre, la Commission approuva, sous certaines réserves, les plans de Balat pour le premier et le deuxième étages, et elle suggéra des embellissements de la façade ([39]).

Le choix de son architecte favori et la réalisation prochaine des travaux au Palais royal n'avaient point satisfait entièrement les souhaits de l'héritier du Trône. L'Ecole militaire ne s'était pas, au jour de l'ouverture des premiers cours, installée sans difficulté dans des locaux mis à sa disposition par la Régence de la capitale, rue de Namur, aux environs immédiats des petits jardins de la résidence royale, derrière la façade de l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg ([40]).

Une fois de plus, le Duc de Brabant fait le siège du général Chazal, l'un des ministres le plus écouté de son père. A maintes reprises, il lui a parlé des casernes de Bruxelles et de province, trop souvent insalubres et indignes du pays, ainsi que de la démolition des anciennes fortifications, Mons et Namur en particulier... C'est du déplacement de l'Ecole militaire qu'il tient à l'entretenir, ainsi que de l'état dans lequel se trouvent ses locaux car, pour mieux atteindre son but, le prince se doit de faire flèche de tout bois :

« L'Ecole militaire est en très mauvais état... Une visite sur les lieux vous convaincra de l'impossibilité de la maintenir où elle se trouve au double point de vue de l'intérêt des élèves et de ceux du palais.

Le Gouvernement devra racheter le terrain de l'Ecole à (la) ville pour dégager le palais, lui rendre un peu du jardin consacré maintenant aux constructions nouvelles, assurer à nos voitures une sortie vers les écuries du Roi ([41]) et enfin pour faciliter le raccord de l'église [Saint-Jacques-sur-Coudenberg]. Le palais n'ayant pas de chapelle, il faut que les cérémonies se passent à l'église-paroisse de la Cour et, pour y parvenir, on ne doit pas passer par la rue et être obligé à monter en voiture ([42]). »

Autre argument dont le Duc de Brabant ne manque pas d'user à l'occasion, en particulier auprès des personnalités qu'il sait particulièrement liées à son père :

« Le Roi n'a jamais aimé le séjour du palais de Bruxelles parce qu'il ne pouvait guère se promener dans ce petit jardin.

Si l'on ne profite pas de l'occasion pour améliorer un peu ce jardin, il est à craindre que, les mêmes causes produisant les mêmes effets, on ne trouve que

peu de princes disposés à se fixer au palais de Bruxelles qu'il est pourtant de l'intérêt de la capitale de voir habiter de temps à autre ([43]). »

Quelques mois plus tard, l'héritier présomptif de la Couronne revient à la charge, non sans souligner d'abord que la jeunesse qui se destine à la carrière des armes a droit à un bâtiment moins imparfait :

« ... La démolition de l'Ecole militaire est le seul moyen de dégager la nouvelle aile du palais du Roi. Enfin c'est par l'Ecole militaire que l'on projette de faire la communication entre les nouvelles écuries, rue de Namur, et le palais.

Le ministère de la Justice va bientôt être transféré rue de l'Orangerie. Les locaux qu'il occupe place Royale seront alors libres : ne pourrait-on pas y installer l'Ecole militaire ? Il y a beaucoup de place, un grand jardin puis le manège du Musée... La ville qui est propriétaire de l'Ecole militaire... céderait l'emplacement actuel à l'Etat... Le ministre des Travaux Publics fait étudier en ce moment les questions relatives à l'embellissement du quartier du Parc. Vous me feriez grand plaisir de vous joindre à lui pour rechercher le meilleur moyen de déplacer sans trop de dépenses l'Ecole militaire ([44]). »

En dépit de l'opiniâtreté du futur Léopold II et des démarches qu'il dut, n'en doutons pas, multiplier auprès de bien d'autres personnalités, il fallut de nombreuses années pour qu'il obtînt satisfaction sur les divers points de son programme. Ce n'est qu'en avril 1874 que l'Ecole militaire fut transférée dans le site de l'ex-abbaye de la Cambre rendue disponible en 1870 et après qu'une convention eût été conclue le 17 juin 1871 avec la ville de Bruxelles qui échangeait avec l'Etat les quelque 86 ares compris entre les rues de Namur, Borgendael et de Brederode contre des terrains de l'ancienne gare du Midi. Il fallut beaucoup plus de temps encore pour que, grâce aux dernières transformations du Palais royal dont Léopold II ne connut pas l'achèvement, le quartier du Parc et la place du Trône toute proche eussent le caractère harmonieux que nos contemporains lui connaissent ([45]). Le grand urbaniste n'avait pas œuvré en vain.

Albert DUCHESNE

(1) *Léopold II Urbaniste* (Bruxelles, Hayez, 1973).
(2) Les journaux quotidiens du 16 novembre 1926.
(3) L. RANIERI, *op. cit.*, p. 211.
(4) Lettre du comte de Lannoy, Grand-Maître de la Maison du Duc et de la Duchesse de Brabant, à A. Dumon, ministre des Travaux publics, 20 février 1857 (Archives générales du Royaume [*A.G.R.*], *fonds Rogier*, liasse n° 102).

(5) A ce stade de sa carrière, le Duc de Brabant estimait ne pouvoir que suggérer ...Plus tard, il interviendra de ses deniers en créant en décembre 1874 un prix annuel de 25.000 francs pour les œuvres de l'intelligence, où ne seront oubliées les préoccupations du roi Léopold II ni sur le plan de l'embellissement des villes ni sur celui de leur assainissement et approvisionnement en eau potable. A. DUCHESNE, *Il y a cent ans, Léopold II créait pour les œuvres de l'esprit, un prix du Roi...*, extr. du *Bulletin des séances de l'Académie royale des Sciences d'Outre-Mer,* 1975-2, pp. 96-112.

(6) L. HYMANS, *Histoire parlementaire de la Belgique,* t. 4, p. 53 (Bruxelles, 1880).

(7) Lettre du 3 mai 1861 (Musée royal de l'Armée [*M.R.A.*], fonds Chazal).

(8) L. HYMANS, *op. cit.,* t. 4, p. 53.

(9) *Ibidem,* t. 4, pp. 54-55, et *Annales parlementaires,* session législative de 1860-1861, Sénat, séance du 2 mai 1861, pp. 195-197.

(10) L. HYMANS, *op. cit.,* t. 3, p. 159 (Chambre des représentants, session 1852-1853, séances des 4, 12 et 15 mars 1853). Sur les diverses résidences du Duc et de la Duchesse de Brabant au moment de leur mariage, voir également un article de Pannemaker dans *L'Illustration Belge* du 23 août 1853.

(11) A. HENNE et A. WAUTERS, *Histoire de la ville de Bruxelles,* t. 3, pp. 346-347 (Bruxelles, 1845), ainsi que [J. Lavalleye] *L'Académie Royale... de Belgique. Esquisse historique* (publié à l'occasion du bicentenaire de cette Institution), pp. 65 et ss. (Bruxelles, 1973).

(12) L. HYMANS, *op. cit.,* t. 3, p. 159 (Chambre des représentants, session 1852-1853, séances des 1er, 4 et 6 juin 1853).

(13) *A.G.R., fonds Rogier,* liasse n° 102.

(14) *A.G.R., fonds Rogier,* liasse n° 102. A sa lettre à Rogier, le Duc de Brabant joint en annexe la longue missive du comte de Lannoy au ministre A. Dumon dont nous avons parlé plus haut.

(15) Nous pensons qu'il s'agissait là d'une partie au moins des marbres dont étaient revêtus certains salons du futur palais des Académies. Probablement les avait-on déposés dans les caves à l'époque où ce bâtiment servait de caserne à la troupe ?

(16) *A.G.R., fonds Frère-Orban,* liasse n° 53. Nous avouons ignorer de quel mobilier il est question dans cette lettre, la liste que cite Frère-Orban n'ayant pu être retrouvée.

(17) [A. van YPERSELE de STRIHOU et E. VANDEWOUDE], *Palais Royal. Bruxelles,* p. 4 (Bruxelles, 1969).

(18) L. HYMANS, *op. cit.,* t. 3, p. 447 (séance de la Chambre du 26 mai 1858), et p. 521 (séance de la Chambre du 20 juillet 1859).

(19) [J. LAVALLEYE], *L'Académie royale... de Belgique...*, p. 65.

(20) Bornons-nous à citer plusieurs lithographies du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier et de celui du M.R.A. dont nous devons la sélection à Mme C. Lemoine-Isabeau. L. HYMANS, de son côté, en a reproduit d'autres dans son *Bruxelles à travers les âges,* t. 3, p. 174 (litho par Fourmois) et p. 432 (concert sur l'estrade élevée devant le palais à l'occasion des fêtes du 25e anniversaire de l'inauguration de Léopold Ier en juillet 1856).

(21) L. RANIERI, *op. cit.,* pp. 77 et sv., et E. VANDEWOUDE, *Leopold II en het Domein van Tervuren* (extr. de *Africa-Tervuren,* XV, 1969, 1/2), pp. 1-3.

(22) *Ibidem.*

(23) De cette propriété que Léopold II échangea avec l'Etat en 1880, le Roi tira le pseudonyme dont il se servit souvent dans la suite, notamment au cours de certains déplacements à l'étranger !

(24) *A.G.R., fonds Frère-Orban,* liasse n° 54. Pour la compréhension de cette lettre, il est utile de consulter la Carte topographique, physique et militaire des environs de Bruxelles (litho à la plume par Williaume Frères, 1825, f. 13) dans A. WAUTERS, *Histoire des environs de Bruxelles,* rééd. livre 9 - B, p. 352 (Bruxelles, 1973).

(25) *A.G.R.,* même fonds. L'iconographie du château est assez riche. Grâce à l'aide du Chanoine J.E. Davidts, doyen honoraire de Tervuren et auteur de *Geschiedenis van de Parochie Tervuren* (1965), nous avons eu accès à des dessins à la plume et aquarellés d'Abraham Vasse qui se trouvent au musée paroissial de cette localité. Remercions également Mme C. Lemoine-Isabeau de ses recherches fructueuses au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale où se trouvent des plans de Ch. Van der Straeten (façade et coupe du château).

(26) On ne peut que recommander, en ce qui concerne tant le château que le parc, la lecture du consciencieux travail de E. VANDEWOUDE, *Leopold II en het Domein van Tervuren* (déjà cité). L'auteur s'y base sur de nombreux documents (archives des Palais royaux) dont des extraits en français émaillent son étude.

(27) L. RANIERI, *op. cit.,* pp. 77 et sv. ; M. LUWEL, *Charles Girault* et *Tervuren* (extr. de *Africa-Tervuren,* XIV, 1968, pp. 9-23), etc.

(28) On a dit plus haut que Frère-Orban avait, le 26 mai 1858, déposé sur le bureau de la Chambre un projet de travaux publics dont un million pour l'agrandissement du Palais royal (L. HYMANS, *op. cit.,* t. 3, p. 447).

(29) Trois jours après la réception de ce mémoire, soit le 9 février 1859, l'ingénieur des Bâtiments civils Beaufort rendait compte à J.F. Noël, directeur général au ministère des Travaux Publics, de la visite qu'il venait de faire de toute urgence au Palais royal. De l'examen auquel il s'était livré du fameux escalier qui conduisait aux appartements de Sa Majesté, il concluait qu'il était « en parfait état » et que, « si les murs de la cage présentent quelques fissures, il n'y a point lieu cependant de concevoir la moindre crainte... » (*A.G.R., fonds Frère-Orban,* liasse n° 53).

(30) *A.G.R., fonds Frère-Orban,* liasse n° 53.

(31) Le 20 juillet 1859, Frère-Orban, ministre des Finances, allait déposer sur le bureau de la Chambre la demande de crédit de 20 millions de francs pour établir la grande enceinte fortifiée d'Anvers dont le futur général H.A. Brialmont avait dressé les plans (L. HYMANS, *op. cit.,* t. 3).

(32) La veille du jour où le Duc de Brabant rédiga cette note, le 24 juin 1859, la bataille de Solférino avait marqué une importante victoire franco-sarde sur l'Autriche.

(33) *A.G.R., fonds Rogier,* liasse n° 102. Le 28 juin 1859, le Prince fit état, dans un billet à Frère-Orban, de la « petite note concernant l'affaire du palais » qu'il avait remise à Rogier, en lui demandant de l'appuyer (*A.G.R., fonds Frère-Orban,* liasse n° 55). Un premier

crédit de 675.000 francs ne tarda pas à être prévu au budget du ministère de l'Intérieur pour l'agrandissement du Palais royal et ensuite voté (loi du 8 septembre 1859, cfr [A. van YPERSELE de STRIHOU et E. VANDEWOUDE], *Palais Royal. Bruxelles,* p. 6).

(34) *A.G.R., fonds Rogier,* liasse n° 102. Ce document constitue, en fait, la réponse du Duc de Brabant à une lettre de Rogier, datée du 22 juin 1860 et dont le contenu exact nous reste inconnu.

(35) *A.G.R., fonds Rogier,* liasse n° 102. Cette lettre, qui porte la seule date « juin 1860 », doit avoir été rédigée le 23 ou le 24. Le contexte général du document permet de deviner à quel point — et Rogier ne l'ignore pas — le Prince était attaché au maintien de son manège et de ses écuries à la place du Trône.

(36) *Ibidem.* Cette proposition était contenue dans la lettre de Rogier du 22 juin 1860 dont la portée, à défaut du texte précis, vient ainsi de nous être révélée.

(37) *Ibidem.* Déjà en 1852, Rogier avait soumis, d'accord avec le Roi, à l'autorité communale un projet de transformation de la place du Trône en un jardin public, mais la construction des propres écuries du Duc était venue en contrarier l'exécution. Des extraits d'une note de cette administration, datée du 1er juin 1860, furent joints à la lettre susdite de Rogier (*A.G.R., fonds Rogier,* liasse n° 102).

(38) *A.G.R., fonds Rogier,* liasse n° 102.

(39) [A. van YPERSELE de STRIHOU et E. VANDEWOUDE], *Palais royal. Bruxelles* (d'après les Archives des Palais royaux, Fonds Léopold Ier, n° 72), pp. 6-7. La Commission susdite paraît avoir siégé au moins jusqu'en 1863.

(40) *Histoire de l'Ecole Militaire.* 1834-1934, pp. 105 et sv. (Bruxelles, 1935) ; A. DUCHESNE, *A l'occasion du 50e anniversaire de la mort de Léopold II. Le Duc de Brabant et la Défense nationale (1852-1865), d'après des documents inédits,* in *Carnet de la Fourragère,* XIII-3 (décembre 1959), pp. 207-210, etc.

(41) Le Gouvernement s'était engagé, peu avant, devant le Sénat d'installer ces écuries royales rue de Namur.

(42) *M.R.A., fonds Chazal,* lettre du 4 février 1862 du Duc de Brabant au général Chazal. Dans un billet du 22 juin 1861, le prince avait déjà écrit : « ... Nous devrons aussi causer des casernes de Bruxelles et de l'Ecole militaire » (même fonds).

(43) *M.R.A., fonds Chazal,* même lettre du 4 février 1862.

(44) *M.R.A., fonds Chazal,* lettre du 10 juillet 1862 du Duc de Brabant au général Chazal.

(45) L. RANIERI, *op. cit.,* pp. 155-184. Balat était décédé en 1895, et ce fut Maquet qui fut chargé des plans de transformation du Palais du Roi.

COMPTES RENDUS

I. BIBLIOGRAPHIE D'ART NATIONAL

G. FAIDER-FEYTMANS, *Les Nécropoles mérovingiennes (Les Collections d'Archéologie régionale du Musée de Mariemont, II)*, Musée de Mariemont 1970, 2 vol. 24 × 31 cm, 1. texte, 274 pp., 2. planches, 152 pl.

Deux imposants volumes inaugurent la nouvelle série de catalogues du Musée de Mariemont, consacrée aux collections d'archéologie régionale dont le tome I comportera les documents des périodes protohistorique et romaine. Le présent ouvrage, dû à Madame G. Faider-Feytmans, conservateur honoraire du Domaine de Mariemont, couvre la période mérovingienne, particulièrement bien représentée dans les collections du musée en tant qu'ensemble régional axé sur le bassin de la Haine : seule, comme grand ensemble, la nécropole d'Harmignies manque au tableau. Pour une bonne vue d'ensemble, les documents sont malheureusement de valeur très inégale, les uns provenant de fouilles plus ou moins systématiques, les autres ayant été récoltés sans souci de composition de chaque mobilier funéraire. La grande nécropole de Trivières qui comprend les tombes les plus anciennes, certaines déjà attribuables à la fin du V^me^ siècle, et les plus exceptionnelles, à la fois par la présence d'un casque et de paires d'admirables fibules, est dans ce second cas, tout comme le petit cimetière tout proche de Haine-Saint-Paul où la phase ancienne avant 550 fait défaut, mais où les tombes les plus récentes peuvent s'attribuer à la fin du VII^me^ siècle. A la même période appartiennent la vingtaine de tombes de Nimy, alors que les quelque 55 sépultures de Maurage datent du VII^me^ siècle. Deux nécropoles, d'étendue fort différente, furent fouillées plus systématiquement, Tertre qui comportait seulement une dizaine de tombes, et Ciply qui en comptait plus d'un millier.

L'introduction au catalogue est formée d'une série de notices très documentées (pp. 21-36) concernant les différentes nécropoles étudiées ; l'auteur tente de replacer les cimetières en question dans leur contexte historique et de connecter certains documents archéologiques avec des données historiques précises, p. ex. l'attribution des nécropoles de Trivières et de Haine-Saint-Paul à la préfiguration du domaine pippinide des Estinnes, la première comme lieu de repos des notables, la seconde comme lieu de sépulture des guerriers chargés de la surveillance du chemin de Nivelles ; en fait, la nécropole d'Harmegnies se trouve à la même distance de la villa que celle de Trivières.

Le noyau de l'ouvrage est constitué de l'étude du matériel archéologique provenant de chaque nécropole (pp. 37-270). Celles-ci sont étudiées selon un schéma clair et bien établi : après la description du site même et de ses particularités naturelles, de l'historique des fouilles et découvertes, des caractéristiques des tombes et des rites funéraires, les différentes catégories d'objets sont analysées, en premier lieu pour en déduire les éléments chronologiques ; à la bibliographie particulière du site fait suite un catalogue

détaillé dans lequel, après la description minutieuse de chaque objet, sont cités les objets de comparaison et les références bibliographiques relatives à ces dernières. A la numérotation du catalogue correspond celles des planches du tome 2 où l'on regrettera l'insertion, à côté des excellentes planches en couleurs, de quelques photos fort médiocres d'objets qui, en plus, n'ont pas été repris dans les dessins. Il faut regretter aussi, que parmi ceux-ci les mobiliers de Ciply aient été réduits en bloc à 1 : 3, rendant ainsi les dessins des fibules inemployables ce qui est d'autant plus dommage que les dessins de Raym. Pécriaux sont d'excellente qualité. Probablement ces défauts pourront-ils être éliminés lors d'une seconde édition et mettre ainsi la partie graphique à la hauteur du texte qui constitue jusqu'à présent la contribution la plus importante à l'archéologie mérovingienne en Belgique.

M.E. MARIËN.

F. DE SMIDT, *Enkele XIIIde eeuwse steenbouwersmerken in de Sint-Niklaaskerk te Gent.* Koninklijke Academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, t. XXVI, année 1974, nr 4, 56 pp. et 20 ill.

A l'occasion de la restauration du transept de l'église Saint-Nicolas à Gand, il a fallu démonter les façades du transept. On a découvert des marques taillées sur les faces engagées dans la maçonnerie. Cette découverte est étonnante, car des marques du XIIIe siècle sont exceptionnelles à Gand. L'auteur se demande si ces marques sont à raprocher de celles qui figurent sur un croquis levé par Villard de Honnecourt à Reims ce qui impliquerait qu'il y avait dès cette époque, des marques de position conventionnelles dont la diffusion était assez généralisée. Dans ce cas, les marques ne seraient pas des signatures, mais des signes de répérage.

S'il s'agit de marques de tâcherons, il faudrait supposer que des artisans venus de la région rémoise auraient taillé des pierres à Gand. La qualité de divers éléments sculptés pour le tympan du portail nous confirmerait dans cette impression.

L'auteur ne tranche pas mais attire l'attention sur ces marques qui permettent d'identifier certains tailleurs de pierre et de guider les restaurateurs.

M. VAN DE WINCKEL.

Englebert H. TER KUILE, *De Romaanse Kerkbouwkunst in de Nederlanden,* Walburg pers Zutphen 1975, 160 pp. et 128 ill., rel. carton sous jaquette, 18 × 26.

L'auteur entreprend ce travail de synthèse à partir de l'époque carolingienne qu'il considère comme la première étape de l'architecture romane en nos régions. La chapelle palatine d'Aix-la-Chapelle a fait forte impression non seulement sur les contemporains, mais aussi sur les générations qui ont amené le style roman à son plein épanouissement.

Les écoles régionales sont divisées suivant les limites des anciens évêchés : Liège, Cambrai-Tournai-Thérouanne, Utrecht, avec l'obligation parfois de faire des incursions hors de ces limites.

L'architecture de l'évêché de Liège tient la plus grande place dans l'ouvrage, elle offre, en effet, en plus d'une grande variété d'édifices des ensembles particulièrement importants.

L'ouvrage s'adresse aux amateurs plus qu'aux spécialistes qui n'y trouveront pas l'état récent de certaines questions (chapelle supérieure de Sainte-Gertrude de Nivelles, octogone sur le bloc occidental de l'église Saint-Jacques à Liège ...).

La documentation photographique est abondante, les déformations perspectives y ont été évitées, mais la qualité des clichés laisse parfois à désirer. Petits plans et croquis perspectifs nous permettent de mieux approcher la conception de l'auteur, ses choix sont significatifs.

M. VAN DE WINCKEL.

M.F. DUSTIN, *Sur les Chemins de la Belgique Gothique,* guide Marabout 1976.

Cette fin de XXe siècle est une période d'accélération, même les loisirs doivent avoir un rendement maximum... et c'est un comble, mais nous y sommes faits.

Plus question de musarder, de contempler simplement. Il faut savoir où l'on va, comment on y arrive et ce qu'il faut voir. L'ère des guides offre ainsi l'avantage du voyage organisé dans une parfaite liberté individuelle !

Donc, guide en main on « fait » l'un des circuits proposés et le soir, abassourdi on a la conscience tranquille, le gothique scaldéen, brabançon ou mosan est vu... peu importe comment - c'est du loisir culturel !

Comme souvent, ce n'est pas le guide qui est coupable, il offre une introduction simple au style gothique et même une brève présentation des caractéristiques régionales de ce style.

Les itinéraires proposés omettent bien entendu quelques constructions gothiques de peu d'importance, on ne peut le leur reprocher. Nous pardonnons moins facilement l'oubli de l'abbaye de la Cambre à Bruxelles, des églises Saint-Jacques et Saint-Paul à Anvers.

A ces omissions graves, nous ajouterons que l'auteur utilise parfois des termes impropres et confond par exemple calvaire avec mise au tombeau (pour Soignies).

Faudra-t-il préparer une série d'autres guides qui combleront les lacunes de celui-ci ?

A tout péché miséricorde ... surtout lorsque l'on invite le touriste pressé, athée ou rationnel à périgriner dans tant de sanctuaires gothiques.

M. VAN DE WINCKEL.

Paul de SAINT-HILAIRE, *La Flandre Mystérieuse,* Nouveaux guides, 157 pp., cartes et illustrations, 12 × 21. Editions Rossel, Bruxelles 1975.

En format de poche, facile à emporter donc, mais combien difficile à utiliser si l'on ne connaît pas bien la région.

Les cartes sont schématiques, il est conseillé de préparer son itinéraire soigneusement avec une carte routière détaillée.

Même si l'on veut croire aux mystères, il vaut mieux choisir son chemin pour tenter de les découvrir.

Le public blasé des sciences exactes semble particulièrement attiré par l'inexplicable... quelques succès de librairie en témoignent.

Paul de Saint-Hilaire possède un incontestable don de conteur, la langue est fluide et vous entraîne dans ses arcanes vous faisant presque oublier votre sens critique.

Si les pseudo-mystères peuvent nous distraire, nous sommes un peu irrités de voir rouvrir le dossier du vol d'une partie de notre Agneau Mystique de Van Eyck, pour n'y trouver que ce que nous connaissons déjà, le mystère n'étant pas élucidé.

Le nouveau guide de la Flandre Mystérieuse ne se prétend pas un ouvrage scientifique.

Par contre, dans la même collection, le Bruxelles Gourmand par Elisabeth LANGE est un modèle de clarté : sources, adresses et recettes sont livrées au lecteur. Là pas de mystère ... un bon fichier et des jugements forts sensés.

M. VAN DE WINCKEL.

Le paysage brabançon au XVII^e siècle, De Breughel le Jeune à d'Arthois, [Catalogue de l'exposition], Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Musée d'art ancien, 13 octobre — 5 décembre 1976, *Préface* par Philippe ROBERTS-JONES, *Introduction et notices* par Willy LAUREYSSENS, in 8°, 79 pp., 41 ill. noir et blanc.

Ph. Roberts-Jones a pleinement raison de parler, dans sa préface, « *d'une école de paysagistes locaux encore mal étudiée, dont les qualités plastiques sont évidentes et originales* ». C'est bien pourquoi on attendait avec un vif intérêt cette exposition. Les paysagistes brabançons constituent, en effet, une école remarquable. A côté des Hollandais et des Italiens, nos Achtschellinck, d'Arthois, De Vadder, Huysmans, De Witte, Genoels, Van der Stock et d'autres, résistent on ne peut mieux à la confrontation. Au point de vue de l'Histoire de l'art, ce courant soulève des problèmes, ardus mais passionnants, car il ne connaît qu'assez peu de tableaux signés. Les attributions doivent donc être judicieusement distribuées. Or cette problématique reste pratiquement sans réponse jusqu'à présent. C'est dire si l'espoir était grand de pouvoir profiter d'une exposition et des confrontations qu'elle devait normalement provoquer. Hélas ! La déception des visiteurs fut grande. Et c'est un médiocre catalogue, dû à Willy Laureyssens, qui perpétuera dans les bibliothèques le souvenir de cette manifestation.

Les reproches à formuler sont multiples. Tout d'abord, on relèvera que le contenu ne correspond pas au titre : n'est pris en considération que le territoire de l'actuel Brabant, et plus étroitement encore, Bruxelles et ses environs immédiats ; ensuite, les œuvres présentées proviennent presque exclusivement des collections des Musées royaux

de Bruxelles, ce qui restreint déjà fortement la portée de l'entreprise au point de vue du choix et de son intérêt pour l'Histoire de l'art ; enfin et plus grave, l'introduction et les notices sont d'une indigence inadmissible. En effet, on ne trouve même pas, dans cette plaquette agréablement présentée, le plus élémentaire état de la question. On doit bien constater que le seul intérêt de la publication résidera, en fin de compte, dans les 41 reproductions qui l'illustrent. Car rien n'est à retenir des notices, lesquelles n'apportent ni précision sur les sites représentés, ni discussion ou justification des attributions, ni bibliographie (celle-ci étant reléguée de manière succincte en fin de brochure). Il en résulte, à titre d'exemple, que si l'on s'intéresse aux différentes, belles et intéressantes vues panoramiques de Bruxelles exposées, il faut parcourir l'introduction pour y trouver des lignes consacrées aux tableaux en question et fournissant quelques renseignements et explications sur les sites et les monuments représentés. Au point de vue catalographique, la méthode laisse plutôt à désirer. La désinvolture (encore accentuée par les fautes d'orthographe et incorrections de style : « arboré » p. 6, « où poussent *fagnes* et bruyères » p. 7, « moyen-âge » p. 8, « trop grande *que* pour » p. 9, « succinte » p. 79...) qui, de toute évidence, présida à la rédaction du catalogue, conduit aussi à des contradictions : ainsi le n° 45, *La chasse de Diane*, figure comme œuvre de David I Vinckeboons dans le catalogue, alors qu'à la p. 7 de l'introduction, l'auteur écrit qu'il lui est difficile de justifier pleinement l'attribution à ce peintre.

Un autre exemple fera ressortir davantage la pauvreté de l'ouvrage : le n° 36, paysage non signé, figure sous le nom d'Ignace Van der Stock. Mais on cherche en vain sur quoi repose cette attribution. C'est de science personnelle que le lecteur doit savoir qu'il faut se référer à l'article de E. de CALLATAY, *Etudes sur les paysagistes bruxellois du XVIIe siècle,* dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art,* XXIX, 1960, pp. 194 et sv., qui présente le tableau en question et y discute son attribution de manière fort bien documentée. Je proposerais, quant à moi, de le donner plutôt à Louis De Vadder, par analogie avec un *Paysage italien* (Bruxelles, coll. privée) que j'ai publié dans ma *Contribution à l'étude du paysage italianisant flamand et hollandais : œuvres inédites de A. Goubau, L. De Vadder, J. Both,* dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain,* VIII, 1975, p. 109 et sv., tableau dans lequel, parmi d'autres traits communs, on découvre un même et insolite feu de broussailles dans la partie droite de la composition. Cette dernière caractéristique me paraît suffisamment typique pour espérer un regroupement de quelques tableaux apparentés et de préciser peut-être de la sorte un jour l'attribution.

Ce paysage, n° 36 du catalogue, trahit donc d'incontestables influences italiennes. En ce qui concerne la question des rapports entre les deux écoles, on me permettra encore d'attirer l'attention sur le n° 12, de Jacques d'Arthois : les effets de lumière y sont intéressants. Ne pourrait-on y voir l'influence de Claude Lorrain ? On relèvera aussi la présence de personnages habillés de façon méridionale ou d'animaux harnachés de manière caractéristique dans divers autres tableaux, non seulement dans le n° 36, mais aussi chez J. d'Arthois (n° 10 et 11). Manifestement, il y eut ouverture de ces artistes (directement ou indirectement ? La question n'est pas résolue) vers l'Italie, même chez un d'Arthois qu'on croirait si exclusivement brabançon. Mais quoi d'étonnant à ce phénomène ? L'exemple du très fécond courant italianisant hollandais (auquel

fut consacrée la remarquable exposition *Nederlandse zeventiende eeuwse italianiserende landschapschilders*. Utrecht, 1965, dont le catalogue fait aujourd'hui office de livre de référence ; on ne pourra en dire autant du *Paysage brabançon au XVIIe s.*) est suffisamment éloquant et n'était certainement pas ignoré de nos peintres qui, eux-mêmes, firent en grand nombre le voyage d'Italie (voir à ce propos le livre de D. BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVIIe siècle,* 2 vol., Bruxelles-Rome, 1970).

Les amateurs de peinture de paysage et les spécialistes ne peuvent que déplorer l'occasion manquée que fut cette exposition et que reste le catalogue. Car ils sont conscients qu'on n'abordera plus le sujet de sitôt. Force est de constater aujourd'hui qu'aucun progrès n'est réalisé depuis l'*Exposition rétrospective du paysage flamand* de 1926, en dehors des apports, réels mais devenus insuffisants, d'Y. THIERY, (*Le paysage flamand au XVIIe siècle*, Bruxelles, 1953) et d'E. de CALLATAY (déjà cité ci-dessus). Triste conclusion à tirer d'une manifestation consacrée à un domaine pourtant florissant de notre art national.

Denis COEKELBERGHS.

An ZWOLLO, *Hollandse en Vlaamse veduteschilders te Rome (1675-1725)*, Van Gorcum & Comp., Assen, 1973, 27 × 22, XII + 245 pp., 259 ill. noir et blanc dans le texte, relié sous jaquette.

Les écrits antérieurs d'An Zwollo dans le domaine du paysage italien, entre autres sur Van Wittel et Van Lint, donnaient à augurer que son livre serait écrit avec sérieux et compétence. On n'est pas déçu par cet ouvrage couvrant cinquante années extrêmement riches en paysages et « vedute ». En parcourant le volume, on en vient cependant à regretter que l'auteur se soit limité à la seule « veduta ». Car la distinction est parfois difficile à établir entre paysage et vue plus spécifiquement topographique. L'auteur le reconnaît d'ailleurs d'emblée dans son premier chapitre intitulé « De Hollandse en Vlaamse schilders van het idealiserende landschap te Rome ». Les pages que A. Zwollo consacre à Abraham Genoels, Johann Glauber, Albert Meyeringh et Jean-François Van Bloemen mènent en effet le lecteur assez loin de la « veduta », même si quelques sites ou monuments sont reconnaissables dans les payasages étudiés. Il en résulte un léger malaise ; c'est à la fois trop et trop peu. Trop dans la mesure où ces 38 pages destinées à situer une problématique sont disproportionnées par rapport aux 200 de l'ensemble du texte. Trop peu surtout, car on pressent par la justesse de son propos, que l'auteur en sait plus que ce qu'elle écrit dans ce livre. On eût aimé de sa plume compétente des études plus étoffées sur chacun des artistes cités.

Avec Isaac de Moucheron, Jacob de Heusch, Theodoor Wilkens, Henri-François Van Lint et Gaspar Van Wittel, on est véritablement dans le sujet. On apprécie la solidité de l'information et le souci de précision de l'auteur qui ne ménagea pas ses efforts dans ses recherches, aussi bien de documents que d'œuvres nouvelles. En ce qui concerne Van Lint par exemple, on doit lui être reconnaissant d'avoir mis la main sur les quelques lignes manuscrites que Gabburi écrivit sur le peintre anversois. Celles-ci viennent à propos pour confirmer l'hypothèse d'une arrivée de Van Lint à Rome antérieure

à 1710, sans doute vers 1703 (voir à ce sujet mon livre *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles-Rome, 1976, p. 80). De même, on découvrira avec intérêt les gravures de J. Both et de Rembrandt, dont Mademoiselle Zwollo montre qu'elles servirent de modèles à Van Lint pour l'un ou l'autre de ses paysages.

La plus grande partie de l'ouvrage est consacrée au « père de la veduta », Gaspar Van Wittel. L'auteur y apporte maints compléments et précisions à l'ouvrage monographique que Briganti publia en 1966. Il faudra désormais se référer aux deux ouvrages pour avoir une idée complète de ce remarquable artiste dont Van Lint apparaît comme l'épigone le plus doué.

Spécialiste en dessin, A. Zwollo accorde dans son livre autant d'attention à cette technique qu'à la peinture proprement dite. On ne le lui reprochera certainement pas. Bien au contraire ; le dessin est, en général, beaucoup trop négligé par les historiens d'art. Mais ne faut-il pas faire remarquer que le titre du livre ne correspond pas parfaitement au contenu ? N'aurait-il pas été justifié de faire apparaître la notion de *dessinateurs* à côté de celle de *peintres* ?

Sobrement mais soigneusement édité, illustré de façon à bien appuyer le texte, il ne manque à la présentation de ce livre que les planches en couleurs qu'il méritait assurément. Sa consultation est rendue aisée par des tables utilement variées et un tableau regroupant les nouvelles attributions défendues par l'auteur. Il va sans dire que la bibliographie est exhaustive. Le reproche majeur que l'on formulera à l'égard de cette publication est l'édition en néerlandais d'un tel ouvrage qui, par son sujet, s'adresse à un éventail largement international de lecteurs. Il risque de ce fait de ne pas rencontrer la diffusion qu'il mérite. Un résumé anglais ne pallie que partiellement cet inconvénient.

Denis COEKELBERGHS.

Andrea BUSIRI VICI, *Jan Frans Van Bloemen, Orizzonte, e l'origine del paesaggio romano settecentesco*, édité par Ugo Bozzi pour le compte de l'Istituto Italiano di Credito Fondiario, Rome, 1974, in 4°, XII + 382 p., 243 illustrations dans le texte dont de nombreuses en couleurs + 444 fig. en noir et blanc dans la partie catalogue, relié sous jaquette en couleurs.

La redécouverte de Jean-François Van Bloemen (Anvers 1662 - Rome 1749) coïncide avec le renouveau d'intérêt porté par les historiens d'art au Settecento romain pendant ces vingt dernières années. Parallèlement, la peinture de paysage à Rome, du XVI^e^ au XIX^e^ siècle, a fait l'objet d'études et de manifestations diverses. Celles-ci ont considérablement fait progresser la connaissance de ce très riche courant, constitué non seulement d'artistes italiens mais aussi de nombreux étrangers. Et on sait combien la part des Flamands parmi eux est importante. Avec tout l'éclat et le savoir-faire que l'éditeur Ugo Bozzi sait donner à ses publications, le livre d'A. BUSIRI VICI apprend au grand public que, depuis la fin du XVII^e^ siècle jusqu'au milieu du suivant, Van Bloemen, peintre de grand talent, occupe une place importante dans l'évolution de la

peinture de paysage à Rome. Il ne fait pas de doute que ce somptueux volume, illustré d'excellentes planches en couleurs, aura atteint ce but.

Cependant, pour qui cherche à se faire une idée claire de l'œuvre de Van Bloemen, ce livre irrite profondément par la confusion qui y règne du début à la fin. Il est vrai que l'étonnante facilité avec laquelle Van Bloemen peignit, rendait l'approche de son œuvre très difficile. On admirera à cet égard l'ampleur du travail et l'information de l'auteur, bien au fait du marché d'art, qui sut constituer un catalogue de 382 tableaux et 31 dessins, en grande majorité dispersés dans des collections privées et dans le commerce. Mais visiblement, l'auteur eut du mal à dominer cette masse. Un indice de son désarroi peut se déceler dans une première proposition de classement de l'œuvre de Van Bloemen qu'il avait faite, il n'y a pas si longtemps, dans le *Dizionario biografico degli Italiani,* X, 1968, p. 793-795. Or les problèmes soulevés par la chronologie et l'impossibilité de certaines propositions (par exemple la datation antérieure à 1692 de la *Vue panoramique de Rome* de la collection Montedison, dont il est démontré qu'elle doit se placer vers 1730 : cf. D. COEKELBERGHS, *Nicolas Poussin, source d'inspiration de J.-F. Van Bloemen,* dans *Bulletin de la Classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique,* LIII, 1971, p. 68 et sv.) l'ont conduit à chercher une nouvelle approche du problème. Le système retenu dans son livre (du moins dans la partie « catalogue ») consiste cette fois à regrouper les paysages de Van Bloemen selon le peintre qui exécuta les figures animant les compositions. Mais comme Orizzonte peignit le plus souvent lui-même ses personnages, cette dernière catégorie de tableaux est la plus fournie (cat. 15-243) : le problème de la chronologie reste donc posé. A ce niveau, on aurait apprécié davantage de justifications de la part de l'auteur dans sa classification et dans ses attributions.

Il ne faut malheureusement pas compter sur le corps du texte pour mieux saisir les problèmes. En effet, cette partie de l'ouvrage mélange dans un même discours commentaires esthétiques et questions plus proprement historiques. C'est ainsi qu'après avoir rappelé les données biographiques (p. 1-35), exposé sa conception de la « veduta paesistica » du Settecento et fait un long excursus sur Rome et sa campagne (p. 36-62), l'auteur envisage (p. 63-68) la question de la collaboration de Van Bloemen avec son frère Pierre, dont le départ se situe vers 1692-1693 (alors qu'il en avait déjà été question à la p. 9 mais sans qu'il soit fait un renvoi à l'approche ultérieure de la question). Puis viennent des pages (69-90) consacrées à l'influence déterminante de Gaspar Dughet. Suivent ensuite (p. 91-102) de longs commentaires esthétiques sur les œuvres « impressionnistes » de Van Bloemen, puis sur les œuvres en pendants (110-118). Enfin est envisagée la collaboration avec des étoffeurs (119-151), pages où l'on retrouve approximativement l'ordre du catalogue déjà signalé ci-dessus. Des digressions continuelles embrouillent sans arrêt le fil ténu du plan général. Aucune synthèse ne vient rassembler le magma des informations et des commentaires.

La lecture de l'ouvrage, déjà ardue par la confusion du propos, est rendue plus difficile encore par d'autres défauts. La pauvreté des références et des notes n'est pas le moindre. Ainsi, dans la partie biographique, l'auteur fait évidemment appel à l'importante source qu'est Lione Pascoli. Si le nom de ce biographe est cité dès la première

page, ce n'est cependant qu'à la p. 19 qu'il est fait un renvoi en note ; mais celle-ci conduit elle-même à la p. 229 où la « vita » d'Orizzonte par Pascoli fait enfin l'objet d'une présentation. Mais l'auteur ne justifie pas à cet endroit, ni ailleurs, pourquoi il réédite ce manuscrit publié par W. BOMBE en 1925, pas plus qu'il ne le fait pour les autres « documents » dont seul le testament de Van Bloemen apparaît comme inédit. Pour en revenir aux références et aux notes, relevons encore les fréquentes données fournies par les archives paroissiales de Rome. Celles-ci sont citées par l'auteur sans préciser que ces archives ont toutes été publiées par G.J. HOOGEWERFF en 1943. Il faut que le lecteur atteigne la p. 222 (tableau des dates-repères relatives à Van Bloemen) pour trouver en regard des années 1688, 1689, 1690 etc., citation de l'ouvrage de l'érudit Hollandais. Ce sont deux exemples d'un procédé fréquemment utilisé par l'auteur.

Les illustrations dans le texte sont belles, les très nombreuses planches en couleurs remarquables. Malheureusement, la recherche de l'effet a conduit auteur et éditeur à ne donner, mêlés au texte, que des détails de tableaux. Or, dans les légendes, le lieu de conservation des œuvres reproduites n'est pas donné. Quand on sait combien les tableaux de Van Bloemen sont souvent des répétitions ou des variantes, on conviendra que la connaissance du lieu de conservation est indispensable pour y voir un peu clair. Pour disposer de l'information recherchée, et pour avoir sous les yeux les ensembles des tableaux en question, il faut se référer à la partie « catalogue » de l'ouvrage.

Qui plus est, il est même parfois indispensable de lire les commentaires du catalogue pour faire le tour d'une question précise. Il en résulte une manipulation continuelle du livre (heureusement bien relié), très fastidieuse. A titre d'exemple, voici la démarche à effectuer à propos de la série de 6 paysages conservés au palais de la Propaganda Fide (cat. nº 2-7) dont l'auteur dit, p. 63, sans appuyer cette hypothèse, qu'ils sont peut-être « legato ponteficale o cardinalice ». Toutefois, en parcourant les notices du catalogue, on lit sous le nº 2 (alors qu'à la p. 63 il était fait renvoi aux nº 5 et 6 du catalogue) qu'il n'est pas possible d'établir avec certitude la provenance de ces tableaux, mais que des renseignements à ce propos sont à trouver à la p. 195 ; on y apprend, enfin, qu'il pourrait éventuellement s'agir d'un don du cardinal Lercari... On conviendra que la consultation de pareil livre n'est pas simple. Elle n'est guère facilitée par l'unique table — limitée, de plus, aux seuls noms d'artistes — qui clôture l'ouvrage.

En ce qui concerne la stricte information, il faut reconnaître que moyennant la gymnastique décrite ci-dessus, il n'y a pas de grandes lacunes à découvrir dans la documentation de l'auteur. Je voudrais cependant la compléter de quelques apports qui, au niveau monographique où se situe l'ouvrage malgré son manque de rigueur, peuvent avoir leur importance :

— Une première note est à fournir au sujet de la date d'arrivée de Van Bloemen et de son frère Pierre à Rome. Il est étonnant que l'auteur ne se soit pas dirigé vers les archives paroissiales de S. Andrea delle Frate où l'on trouve la trace, dès 1686, à la Discesa di S. Giuseppe, d'un « Pietro Vanblu ». L'année suivante sont présents « Monsù Francesco Vallone » et « Pietro Vallone ». Enfin vient la mention de 1688, seule publiée par HOOGEWERFF, de « Monsù Pietro Vanblumen » et de « Monsù

Gio, Francesco Vanblumen ». La coïncidence n'est-elle pas étonnante de trouver pendant trois années consécutives *Vanblu* (transformation du « oe » flamand prononcé « ou »), *Vallone* (transformation cette fois de la forme Van Blommen, utilisée parfois par le peintre dans ses signatures, et mal saisie par le recenseur pascal) et *Vanblumen* ? On pourrait émettre l'hypothèse d'une arrivée séparée des deux frères à Rome, Pierre dès 1686, Jean-François en 1687.

— Dans le tableau des dates-repères, il faut ajouter pour 1695 la signature de Van Bloemen au bas du testament de son ami le peintre Vogelaer (cf. D. BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux... à Rome au XVII^e siècle*, 1970, t. 1, p. 517).

— Le même Vogelaer est parrain d'un enfant Van Bloemen le 5 mai 1695 (cf. documentation personnelle de F. Noack, conservée à la Bibliotheca Hertziana à Rome). L'amitié entre Orizzonte et Vogelaer, lui-même bien introduit auprès des Pallavicini, est intéressante : elle pourrait expliquer l'introduction de Van Bloemen dans cette importante famille romaine dont un des membres, le marquis Niccoló Maria, portera à deux reprise un enfant Van Bloemen sur les fonts (cf. même documentation de F. Noack) information ignorée par A. Busiri Vici. Ce parrainage correspond fort bien au contenu de la biographie de Pascoli qui insiste sur l'amitié entre Orizzonte et le marquis (cf. W. BOMBE, p. 240).

— Le texte français figurant sous le portrait dessiné de Stockholm est repris à Descamps.

— L'auteur signale que Van Bloemen ne semble pas avoir vécu dans une très grande aisance. Ses activités de marchand, susceptibles de l'assurer de revenus supplémentaires, sont connues par un document des archives Odescalchi que l'auteur cite p. 35. N'était-il pas indiqué de mentionner que la découverte de cette source revient à A.M. CLARK (*A supply of ideal figures*, dans *Paragone*, juillet 1961, p. 57, note 10) ?

— En ce qui concerne les enfants Van Bloemen, des documents datés de 1760 font état d'une démarche de Domenico auprès de l'abbé Pietro Poloni, l'agent du comte de Cobenzl à Rome. Domenico espérait s'attirer la protection du ministre plénipotentiaire de Marie-Thérèse. Ces documents sont publiés dans mon livre *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles - Rome, 1976, p. 427.

— Alors que l'auteur ne néglige pas, avec raison, la « paesistica » à Rome, antérieure à l'arrivée de Van Bloemen, il n'envisage malheureusement pas la formation du peintre — certainement très déterminante — à Anvers avant son départ. Un regard sur l'école brabançonne de paysage (cf. ci-dessus, mon CR de l'exposition *Le paysage brabançon au XVII^e siècle* et ma *Contribution à l'étude du paysage italianisant flamand et hollandais au XVII^e siècle*, dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, VIII, 1975, p. 104 et sv.) est très révélateur. Il permet de comprendre comment, formé dans un milieu très réceptif au paysage de conception baroque, Van Bloemen s'assimile sans peine le style de G. Dughet dès son arrivée à Rome. Des réminiscences de son apprentissage brabançon se perçoivent du reste dans certains de ses premiers tableaux peints à Rome, entre autres ceux de la Galerie Doria (cat. 14 et 38 de Busiri Vici par exemple).

— On attendait avec curiosité les pages consacrées aux élèves de Van Bloemen. Busiri Vici a sans doute raison de voir un autre artiste qu'Orizzonte dans le « Monsù Francesco » caricaturé par Ghezzi en 1724. Mais l'identification de cet enigmatique personnage n'est malheureusement pas apportée. Au contraire, le problème se trouve encore épaissi par la confusion supplémentaire que l'auteur introduit en mêlant, en fait, sous un seul nom, trois peintres différents : Grimaldi (pour la villa Falconieri à Frascati), Francesco Ignazio Bavarese (qui doit vraisemblablement être identifié comme Ignaz Haldmann) et le fameux « Monsù Francesco ». On en saura bientôt davantage à ce propos grâce à la contribution de G. et O. MICHEL, *La décoration du palais Ruspoli en 1715 et la redécouverte de « Monsù Francesco Borgognone »*, dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome* (sous presse).

— La date la plus ancienne repérable sur un tableau d'Orizzonte n'est pas 1746 (p. 35, note 54) mais bien 1748. Elle apparaît dans une paire conservée au château de Wörlitz (signalée par M.L. HARKSEN, *Die Kunstdenkmäler des Landes Anhalt, II, Landkreis Dessau-Köthen, 2. Stadt, Schloss und Park Wörlitz*, Burg, 1939, p. 56-57). L'un de ces deux tableaux revêt un intérêt particulier du fait qu'il reprend, dans le même sens, le sujet de l'une des gravures originales de Van Bloemen remontant, quant à elles, aux premières années du séjour romain.

Je voudrais insister quelque peu sur le cas du tableau de Wörlitz et de la gravure, car il rend perceptible l'évolution qui marque l'art de Van Bloemen, problème fondamental qu'A. Busiri Vici n'approfondit pas dans son livre. Ces deux versions d'un même sujet (une vue de parc), à première vue très proches, trahissent à l'analyse deux conceptions différentes de la « veduta ». La première (la gravure) est réaliste, la seconde est nettement fantaisiste ou idéalisée. Les figures ont suivi la même évolution : dans la gravure ce sont des personnages contemporains que l'artiste a représentés, alors que dans le tableau ils sont devenus des figures d'inspiration classique. Cette évolution vers un classicisme de plus en plus prononcé et apaisé, se perçoit aussi clairement dans deux vues d'un même site (le Tibre à l'Acqua acetosa), l'une datée 1715 (Museo de bellas artes, Valence), l'autre datée de 1741 (anc. coll. Sestieri, Rome, cat. Busiri Vici n° 240). La vision de cette dernière est beaucoup plus ample et synthétique que la première, relativement étroite et analytique.

Ces exemples étant très représentatifs, il me paraissait intéressant de les relever ici, d'autant plus qu'ils concernent deux œuvres non reprises dans le livre de Busiri Vici. De même, la synthèse faisant défaut dans cet ouvrage, il me semble utile de combler cette lacune en rappelant brièvement ici ma compréhension de Van Bloemen, déjà présentée antérieurement dans mon étude citée plus haut *(Nicolas Poussin...)* et développée dans mon livre (p. 19-74), et que l'abondance des œuvres nouvelles publiées par Busiri Vici ne dément pas. En résumé, je crois pouvoir distinguer, à partir d'un examen conjoint des sources et des œuvres, trois manières dans la carrière d'Orizzonte. La première est celle qu'il reprend à Dughet dont il assimile facilement le style grâce au solide bagage de paysagiste qu'il possède à son arrivée à Rome. Dès 1716, date de rédaction des notes de Nicolo Pio, Van Bloemen s'est déjà élaboré un style suffisamment personnel et original pour que le biographe (dont l'auteur ne perçoit pas la portée du

témoignage) le considère comme le premier des paysagistes de son temps. Cette seconde manière se définit cependant simultanément à l'activité de Locatelli et de Panini (qui arrive à Rome à cette époque) ; elle se traduit par des œuvres à mi-chemin entre la vue réaliste et la composition fantaisiste ou idéale. Et progressivement, une nouvelle conception du paysage prend corps, marquée par un élargissement prononcé de la vision et une liberté de plus en plus grande vis-à-vis de la réalité. Vers 1730 l'évolution est pratiquement consommée ; elle coïncide aussi avec des emprunts directs à Nicolas Poussin. C'est la période des vastes compositions équilibrées et sereines.

Cette division en trois manières de l'œuvre de Van Bloemen ne répond pas nécessairement à une stricte chronologie. Il est certain, en effet, qu'il continua longtemps à faire des imitations de Dughet. Il est établi également que pendant sa dernière période, il peignit des paysages présentant les caractéristiques de sa seconde manière. Il n'en demeure pas moins satisfaisant pour l'esprit et utile à l'Histoire de l'art de pouvoir classifier au moins logiquement, avec de surcroît quelque chance de pouvoir les situer dans la carrière de l'artiste, quantité de paysages qui ne pouvaient trouver leur position à l'intérieur des soixante années de vie romaine de celui-ci.

Curieusement, Busiri Vici se refuse à accorder à l'influence de Poussin l'intérêt que cette filiation présente. Les exemples sont cependant flagrants (voir entre autres A. ZWOLLO, *Hollandse in Vlaamse veduteschilders,* Assen, 1973, p. 28-31). A ce propos, il n'est pas inutile de renvoyer le lecteur au récent article de C. WHITFIELD, *Nicolas Poussin's « Orage » and « Temps calme »,* dans *Burlington Magazine,* janvier 1977, p. 4-12, qui y présente (fig. 1 et 3) le tableau de Poussin dont Van Bloemen s'inspira directement dans son *Paysage avec le Belvédère du Vatican* (Musée royal des beaux-arts, Copenhague) et qu'il reprit ultérieurement, en l'élargissant encore et en y adjoignant des caractères plus claudiens, dans sa superbe variante de la collection Pallavicini.

On reconnaîtra volontiers à Busiri Vici des apports intéressants, principalement en ce qui concerne les œuvres nouvelles — tant peintures que dessins — ramenées au jour. On n'en regrettera que plus vivement son approche confuse des problèmes soulevés. Avec un matériel aussi riche, il est dommage que cet ouvrage ne dépasse guère le niveau d'un fort agréable « coffee-table book ».

Denis COEKELBERGHS.

Ant. DE PESSEROEY, *Cent autoportraits,* gros vol. relié toile 27 × 30, 310 pp., nombreuses illustrations en couleurs et noires. Edition Arcade, Bruxelles 1976.

Ce très beau livre nous permet une approche psychologique des peintres de chez nous.

« L'autoportrait est toujours révélateur » disait Jean Cox, ce livre vous le prouvera car il nous fait entrer dans la vie, les fantasmes de nos peintres et graveurs.

Les divers autoportraits d'un même artiste (James Ensor, Rik Wouters, Frits Van den Berghe ...) nous dévoilent, à travers l'évolution physique, la mutation de ses préoccupations et les transformations de sa « manière ». L'artiste se représente dans son milieu ou dans celui qu'idéalement il considère comme le plus apte à nous faire capter son ambiance. Cette volonté de présentation est particulièrement tangible au travers des œuvres reproduites de Jan Burssens. La sérénité des paysages de la Lys confèrent aux portraits de Gustave De Smet leur simplicité tandis que le subtil Edgar Tytgat se présente avec humour dans son cadre bourgeois hanté par une fée nue et que Pol Mara nous attire dans ses peintures-pièges en même temps qu'Etienne Elias ironiquement nous guette dans une affiche.

D'autres artistes préfèrent limiter l'autoportrait à leur image, c'est l'homme qui importe , avec ses angoisses, face à l'œuvre ou à la mort.

Octave Landuyt, par exemple, est un esprit fasciné qui regarde sa propre image se faire et se défaire.

Des fonds simplement colorés soutiennent l'ambiance psychologique de plusieurs autoportraits : les étranges portraits du timide Ramah ou l'éclatement joyeux de Jack Godderis nous entraînent vers une conception presque burlesque de l'artiste. Le bouffon tragique de Fons Roggeman s'offre à nous dans un monde fumeux et coloré.

Parfois l'arrière plan est modulé de tonalités fines, le visage de trois-quarts d'Albert Van Dijck est presqu'immatériel sur son fond éthéré, Gaston Bertrand est comme illuminé et Luc Peire nous confirme ses assertions « l'esprit contrôle le cœur » dans la vision qu'il nous offre de lui-même.

Beaucoup de peintres ont voulu nous faire pénétrer dans leur atelier, leur cadre coutumier, James Ensor et Edgar Tytgat s'y voient avec humour, d'autres de façon recueillie comme Albert Dasnoy. Une sévérité critique peut s'exprimer au travers d'une peinture inquisitrice tel Albert Crommelynck qui nous livre son double portrait dans un atelier-laboratoire.

Ce style inquisiteur se retrouve sous d'autres formes, chez le mystérieux Félix De Boeck qui, au travers de jeux de courbes, nous regarde fixement.

Nous répéterons avec R.A. d'Hulst à propos de l'autoportrait de Spilliaert : « ... si d'autres perçoivent son visage ... le peintre est seul à voir le plus vrai... » Il est l'observateur et l'observé, il se livre à lui-même avant de se livrer à nous, il lui est donc permis de tout transcrire dans le moindre détail ».

Victor Servrackx a poussé plus loin cette quête, il s'est représenté au centre d'une composition qui regroupe toutes ses préoccupations et son regard franc ne suffisant pas à embrasser le tout, il s'est ajouté une paire d'yeux, ceux de la vision qui scrute au delà du sensible.

Les autoportaits de graveurs font appel aux détails pour transcrire leur ambiance. L'ombre du maître de Bois-le-Duc et de notre grand Brueghel plane dans leur sphère aussi bien chez De Bruyckere et De Coninck que chez Franz Mazereel.

La contemplation de ces portraits au travers des fort belles reproductions clarifie nos impressions avant de pouvoir les comparer aux impressions d'auteurs habitués au commerce des artistes. Parfois nous adhérons aux vues du critique, mais plus souvent nous revoyons notre opinion avec une acuité accrue grâce aux données que nous recueillerons dans ces textes.

Un gros ouvrage où chacun puisera ce qu'il y cherche, rien n'est donné facilement et c'est dans la conversation qui s'établira entre l'œuvre, les critiques et nous que naîtra une approche qui nous sera personnelle.

M. VAN DE WINCKEL.

Jacques COLLART, *50 artistes de Belgique*, livre broché, 294 pp., nombreuses reproductions en noir. Louis Musin éditeur, Bruxelles 1976. Prix : 500 F.

Dès la préface, nous sommes avertis : les articles qui composent l'ouvrage ont été publiés dans Pourquoi Pas et doivent établir un pont entre le public et les artistes.

Le livre se présente sous forme d'une suite d'intervieuw qui simplement ont été classées selon l'ordre alphabétique des noms d'artistes.

Si Cent portraits d'artistes (1) nous invite à rencontrer les peintres consacrés, cet ouvrage le complète utilement en nous offrant à la fois l'image physique de l'artiste et de larges extraits de conversations qui expliquent les bases de la création. A côté des peintres, nous y trouvons sculpteurs, émailleurs et graveurs contemporains.

Le public y fera connaissance, non avec des monstres sacrés, mais avec des hommes qui réfléchissent avant d'entreprendre l'œuvre et qui débattent de l'impact qu'elles ont sur le public.

Démystification peut-être, belle leçon de probité et de simplicité, l'auteur et les artistes ont volontairement banni le vocabulaire hermétique pseudo-scientifico-philosophique.

Quelques grandes dames de l'art, Berthe Dubail, Jeanne Portenart nous font les honneurs de leur intimité, la voix de quelques disparus récents trouve ici un écho.

Les artistes écrivains nous confient leurs idées avec infiniment de délicatesse, que Amand Vereecke nous parle du poète Verboom ou que Hiéronim tente de nous faire pénétrer dans son univers de feu et de chansons.

Un livre agréable, bien présenté qui nous permet une approche plutôt sentimentale des artistes de notre temps.

(1) Voir compte-rendu ci-dessus.

M. VAN DE WINCKEL.

Académie Royale de Belgique. A propos de quelques publications qui intéressent particulièrement les historiens d'art.

En 1971, la commission Royale d'Histoire a fait paraître un très bon ouvrage de références établi avec minutie par Monique MARCHAL-VERDOOT, *Table des noms de personnes et de lieux mentionnés dans les plus anciens comptes de la recette générale de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne (1383-1389).* Ce travail permet de retrouver aisément artisans, fournisseurs, bénéficiaires tout comme les noms de lieux cités dans cet important document d'archives.

En 1975, la transcription d'un manuscrit inédit par Erik LARSEN, *La vie, les ouvrages et les élèves de Van Dyck* est une contribution qui mérite de retenir l'attention de tous ceux qui s'intéressent à l'histoire des arts au XVIIe dans nos régions.

Biographie Nationale publiée par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. Tome XXXIX (Supplément t. XI - fascicule 1er). Bruxelles, Etablissements Emile Bruylant 1976, 224 pp. sur deux colonnes.

L'historien d'art trouvera dans ce volume quelques notices qui l'intéresseront. Notons au passage les biographies des artistes suivants : Henri De Braekeleer, Colyn de Coter, Franz Cumont, F.J. Declercq, W. Degouve de Nuncques et H. Evenepoel.

Artistes et historiens de chez nous s'ils n'atteignent pas toujours une réputation internationale méritent que les érudis de notre pays les connaissent afin de mieux mesurer la place qu'ils occupent dans les courants artistiques plus larges.

M. VAN DE WINCKEL.

Bulletin trimestriel : *COMTE DE JETTE* est une petite publication qui fait découvrir la richesse documentaire de cette ancienne zone rurale.

Elle contribue à conserver le souvenir de témoignages qui sans elle se perdrait avec l'annexion de cette région à l'ensemble bruxellois.

Publications de la Section Historique de l'Institut Gr.-D. de Luxembourg

Le volume LXXXIX - 1975 est consacré au travail de G. CHRISTOPHE, *Histoire de la Réforme Protestante et de la Réforme Catholique au Duché de Luxembourg jusqu'au milieu du XIIe siècle,* présenté à l'Université de Liège il y a plus de trente ans et qui garde toute sa valeur documentaire et scientifique. Cette contribution à l'histoire grand-ducale nous apporte bien des éléments pour notre histoire nationale. Une autre partie de cette livraison nous invite à sonder l'industrie paléolitique dont beaucoup d'échantillons trouvés au Grand-Duché sont taillés dans de la quartzite. Marcel LAMESCH a groupé les données et tenté un classement des documents.

II. OUVRAGES DIVERS

V. Bianco Peroni, *Die Schwerter in Italien. Le spade nell' Italia continentale. (Prähistorische Bronzefunde IV, 1).* Beck, München 1976, relié 56 DM, VIII-149 pp. et 88 pl.

La série IV des monographies PBF consacrées aux épées débute par le tome concernant l'Italie continentale. Bien qu'il y eut des études d'ensemble sur les épées de bronze de la péninsule, depuis L. Pigorini, U. Rellini, J. Naue ou O. Montelius jusqu'à H. Hencken et J.D. Cowen, l'ouvrage comble une lacune et vient très opportunément démontrer les connexions de l'Italie avec les régions au nord des Alpes : il s'agit plus spécialement des types Sauerbrunn-Boiu au Bronze Moyen, Rixheim et Monza au Bronze D et Pépinville à l'extrême fin de cette période. Au Bronze Final se classent les épées de type Allerona-Letten, les « Driewulstschwerter » tardifs, à la fin du Hallstatt B les épées à antennes spiralées du type Weltenburg et le type Tarquinia à enroulement moins prononcé. D'autre part, la Péninsule se distingue durant la période protovillanovienne par des types particuliers, à poignée en T et à fourreau souvent très orné d'un décor purement géométrique.

L'ouvrage est illustré de 66 planches d'excellents dessins de toutes les pièces mentionnées, à 1 : 3 et 1 : 2 ; 24 cartes de répartition situent les trouvailles des principaux types dans la Péninsule, mais se limitent à cette aire, tandis que le volume de P. Schauer (PBF IV,2) donne une vue plus large. Enfin, sur une dizaine de planches sont groupées une trentaine de trouvailles d'ensemble à valeur chronologique.

M.E. Mariën.

P. Schauer, *Die Schwerter in Süddeutschland, Oesterreich und der Schweiz, I. (Prähistorische Bronzefunde IV, 2).* Beck, München, 1971, relié DM 98, X-265 pp., 154 pl.

Ce volume des PBF consacré aux épées de bronze du sud de l'Allemagne, de l'Autriche et de la Suisse, comporte le nombre impressionnant de 685 exemplaires d'épées à talon, à languette et à soie (*Griffplatten-, Griffangel- und Griffzungenschwerter*). Par la minutieuse analyse typologique et par la large synthèse chronologique où l'auteur n'a pas hésité à remplacer les appellations habituelles par de nouvelles dénominations, cet ouvrage dépasse de loin le niveau d'un corpus typologique : heureusement, pour le lecteur moins averti, une grande table synoptique où toutes les variantes typologiques sont classées dans le schéma chronologique adopté, évitera bien des difficultés. Il apparaît alors clairement qu'au Bronze Initial A 2, la phase de Sengkofen, s'attribuent les poignards et les épées courtes à tranchant sinueux Sempach et Broc. Au Bronze Moyen B 1, phase de Lochham, appartiennent déjà les épées à talon de type Sandharlanden, Statzendorf (comparable à Wohlde) et Varen, à côté du type Sauerbrunn-Boiu, alors que des types apparentés durent jusqu'à la phase

Göggenhofen (Br 2/C 1) et, ceux à deux rivets, même jusqu'à la phase finale du Bronze Moyen, C 2 ou phase Asenkofen qui voit également le début des épées à large soie. La phase Br D ou Riegsee se caractérise par les différentes variantes du type Rixheim auxquelles H. Reim a consacré un volume pour la France (PBF IV, 3), par le début des épées à soie étroite (*Griffangelschwerter*) sous la forme du type Pépinville, et par le développement d'une série de variantes des types à soie large et à rebords dont l'évolution (types Reutlingen et Stätzling) occupera le début du Bronze Final (Ha A 1) à côté des nombreuses variantes de *Griffangelschwerter* (Arco, Terontola). Désormais, du Ha A 2 au Ha C toutes les épées étudiées (les types à poignée pleine ou *Vollgriffschwerter* font l'objet d'autres volumes) appartiennent aux types et variantes à soie large dont on connaît bien l'évolution grâce aux travaux de J.D. Cowen : types de Hemigkofen, de Letten et d'Erbenheim au Ha 2 ou phase de Gammertingen, les types de Mainz, Klentnice, Locras et Forel à la phase de Pfeddersheim (Ha B 1) et le type de Grossauheim au Ha B 3 (phase d'Ihringen). Enfin, au Ha C 1 se développent les dernières épées de bronze, le type Mindelheim et ses variantes, ainsi que le type Gündlingen, détaillé en variantes au point de faire déceler différents ateliers.

Une série de cartes de répartitions et de planches à trouvailles « fermées » complète cet excellent ouvrage.

M.E. Mariën.

H. Reim, *Die spätbronzezeitlichen Griffplatten-, Griffdorn-, und Griffangelschwerter in Ostfrankreich. (Prähistorische Bronzefunde IV, 3).* Beck, München, 1974, relié, X-67 pp., 25 pl.

Plus récent de trois ans que l'ouvrage de P. Schauer (PBF IV, 2), la contribution de H. Reim n'a cependant pas pu tenir compte des résultats du travail précédent : il en résulte pour les deux ouvrages complémentaires une certaine discordance qui, comme le pense l'auteur, stimulera les discussions, mais qui, par la divergence de deux systèmes de désignations de types et variantes, crée pour le lecteur des difficultés injustifiées. L'ouvrage comprend le catalogue (pp. 6-31) et le commentaire typologique de trois catégories d'épées, les épées à languette, les épées à dard et les épées à soie étroite, dans une aire s'étendant de l'Alsace au département de la Seine. L'auteur comprend sous la classe des épées à languette courte et large, trapézoïdale, le type Vernaison, et sous celle des épées à languette plus allongée, le type Oggiono-Meienried. A la classe à languette ogivale appartiennent les différentes variantes (A à G) du type Rixheim (Courtavant constitue avec Rixheim la variante E). Les exemplaires à languette ogivale courte et munie de 2 rivets ou d'encoches et pourvues d'un « dard » très court sont attribuées à un type Mantoche (terme moins heureux du fait qu'il existe dans l'ouvrage deux exemplaires de ce lieu de trouvaille), ceux à « dard » plus long appartiennent aux variantes du type Monza, tandis que sous l'appellation de type Grigny sont réunies les variantes à soie étroite et longue dont la variante A correspond au type Russheim de Schauer et la variante B au type Sandersleben. L'ouvrage se complète par une série d'excellentes planches, de cartes

de répartition et de trouvailles « fermées », parmi lesquelles la tombe de Pépinville et le dépôt de Publy*.

M.E. MARIËN.

A. JOCXENHÖVEL, *Die Rasiermesser in Mitteleuropa (Süddeutschland, Tschechoslowakei, Oesterreich, Schweiz). (Prähistorische Bronzefunde VIII, 1).* Beck, München, 1971, relié DM 98, XI-283 pp., 83 pl.

Dans l'introduction de cet important ouvrage, l'auteur réunit une série de considérations concernant la fabrication et les circonstances de découverte des rasoirs trouvés dans les sépultures, les dépôts ou les sites d'habitat ; dans la conclusion (pp. 245-249) se trouve le complément à ces généralités où l'auteur essaie de déterminer la fonction réelle des rasoirs. La typologie des pièces décrites dans le catalogue (pp. 32-244), basée en priorité sur la forme du manche, est résumée dans un grand tableau synoptique et chronologique et étayée par une série de trouvailles « fermées » reproduites pl. 52 à 81. Au Bronze Moyen, le type Onstmettingen trouve des correspondances à Drouwen, avec épée de type Sögel, ainsi que dans le Wessex II à Amesbury et Winterslow. A ce type à manche de matière périssable, mais pourvu d'un anneau terminal de métal, succède, au Br B 2/ C 1 le rasoir à manche ajouré ea. du type Obermenzing, et à lame échancrée. Des différences notables se manifestent au Bronze Final, au Ha A 1, entre les types à lame ajourée (types Grossmugl ea.) et ceux à poignée ajourée à croisillon et à lame de plus en plus échancrée, type dominant au Ha A 2, mais cédant la place au type à lame fortement échancrée et à manche composé de plusieurs anneaux, au Ha B 1 (types Imst et Hötting). La phase finale des Champs d'Urnes récents (Ha B 3) voit à la fois la miniaturisation des types bifides et l'apparition de rasoirs à un seul tranchant qui, munis d'un décor dorsal, vont constituer les principales variantes au Hallstatt initial, ensemble avec les petits rasoirs bifides à lame très ajourée. Cet excellent ouvrage est illustré de 38 planches reproduisant quelque 600 rasoirs à l'échelle 1 : 2.

M.E. MARIËN.

Isa RICHTER, *Der Arm-und Beinschmuck der Bronze- und Urnenfelderzeit in Hessen und Rheinhessen. (Prähistorische Bronzefunde X, 1).* Beck, München, 1970, relié DM 68, IX + 197 pp., 98 pl.

L'ouvrage constitue un corpus de plus de mille pièces, anneaux de jambes et bracelets, s'étalant du Bronze Initial à la fin des Champs d'Urnes et confinés dans une aire géographiquement cohérente s'étendant du Neckar inférieur et le coude du Rhin, par le bassin du Main inférieur jusqu'au confluent de la Fulda et Werra. Dans l'introduction, l'auteur définit les phases chronologiques des deux grands groupes régionaux, celui du Rhin-Main et celui de Fulda-Werra où les dénominations, dif-

* Signalons que Stevensweert (p. 37) se localise aux Pays-Bas, non en Belgique, et que de préférence, à Hoei (pp. 13, 34) s'emploie l'appellation Huy sur le plan international.

férentes par exemple de celles de P. Schauer (PBF IV, 2) ne simplifieront pas la tâche du lecteur occasionnel. Au demeurant, ce volume constituera désormais un outil de base par la valeur chronologique que l'on peut attribuer à la succession des différents types d'anneaux. Au Bronze Initial apparaissent les exemplaires en spirale dont la longueur et le décor vont se diversifier durant la *Hügelgräberbronzezeit* du Bronze Moyen ; dans la première moitié (phase Schwanheim) apparaissent également les bracelets ouverts ornés de stries transversales et les bracelets simples à extrémités spiralées du type Wixhausen. Cette classe va connaître un grand développement dans la phase suivante (Bessinger Wald) par le développement de la partie médiane et donner les exemplaires spectaculaires de type Mülheim-Dietersheim et Haguenau, et même culminer à la période des Champs d'Urnes avec le type Wollmesheim. Les bracelets ouverts dont certains types, à tige épaisse, de section carrée ou circulaire à décor strié, appartiennent au Bronze Moyen, dominent à la phase de transition (Wölfersheim). Durant les Champs d'Urnes anciens (Ha A 1) les bracelets jumelés et triplés sont caractéristiques, au Hallstatt A 2 apparaissent des bracelets à tige épaisse, de type réniforme (type Dienheim) qui devient, sous une forme « baroque » (type Pfeddersheim), typique de la phase Ha B 1 (phase Pfeddersheim-Kornwestheim), tandis que dans la partie récente du Hallstatt B les différents types à section en C et à tampons (types Homburg et Balingen) deviennent prédominants.

Une soixantaine de « closed » finds, reproduits sur les pl. 74 à 95 étayent la chronologie de ce corpus dont tous les exemplaires sont reproduits à l'échelle 1 : 2 et que complètent une vingtaine de cartes de répartition.

M.E. Mariën.

Imma Kilian-Dirlmeier, *Die hallstattzeitliche Gürtelbleche und Blechgürtel Mitteleuropas. (Prähistorische Bronzefunde XII. 1)*. Beck, München, 1972, IX + 147 pp., 122 pl.

Dans ce tome des PBF ont été réunies les appliques de ceinture et les ceintures en tôle de bronze découvertes dans la zone hallstattienne centrale et occidentale, s'étendant de l'Autriche et de l'Allemagne du Sud à la Suisse et à la France ; les trouvailles de la zone « orientale » comprenant la Slovénie, la Carniole et le Tyrol méridional sont réservées à un autre tome. Ici déjà 650 exemplaires ont été réunis dont la représentation minutieuse (réduite dans la publication à 1 : 3) a dû imposer aux dessinateurs de l'Institut für Vorgeschichte de l'Université de Francfort un travail considérable dont il faut louer la virtuosité dans la représentation des décors estampés.

Selon le schéma des PBF, le matériel du catalogue a été classé en types dénommés d'après le lieu de trouvaille d'un exemplaire représentatif. Tout le matériel appartenant à une période assez restreinte qui, à part quelques rares exceptions Ha C 2, se limite aux phases Hallstatt D 1 à 3, l'auteur a pu consacrer l'attention aux particularités de l'utilisation de ces parures. Quelques pièces exceptionnelles (679, Küpfendorf) se laissent comparer aux coiffures iapodes, certaines ceintures du type Dürrnberg furent portées en écharpe. Grâce à la répétition des matrices dont l'auteur

a dressé le catalogue exhaustif (pl. 96 à 118) et réuni les combinaisons, il est possible de songer à regrouper les pièces ornées et de les attribuer à différents ateliers régionaux. Il semble plus hypothétique de déduire de la présence de certains types de ceintures, soit à appliques, soit de tôle, le rang social des défunts, ou de délimiter, dans la nécropole de Hallstatt, des groupes particuliers à costumes régionaux se distinguant par le port de parures déterminées.

M.E. MARIËN.

Jozef VLADAR, *Die Dolche in der Slowakei. (Prähistorische Bronzefunde VI, 3).* Beck, München, 1974, 61 pp., 15 pl.

Dans ce volume sont réunis quelque cent cinquante poignards, trouvés en Slovaquie, plus particulièrement dans le bassin inférieur du Vah autour de Nitra et de Dolny Peter, sur les affluents du Sajo autour de Rimavská Sobota, et enfin sur le cours moyen du Hornad autour de Kosice.

Du Cuivre Ancien au Bronze Final, on voit reflétée dans la succession des différents types de poignards l'évolution connue des civilisations en Europe Centrale. Ainsi, aux poignards les plus anciens, de forme foliacée, et appartenant au groupe de Laznani, issu de la civilisation de Bodrogkeresztur, succèdent après le déclin de l'Enéolithique Tardif les poignards de cuivre à haut pourcentage d'arsenic (groupes de Nitra et de Kostany) qui inaugurent le Bronze Initial. Au Bronze Ancien, la civilisation de Hurbanovo standardisa les types de poignards de bronze ea. ceux à talon arrondi, puis la civilisation d'Otomani introduisit à la fin de la période les belles lames à décor spiralé. Au début du Bronze Moyen, parallèle avec l'horizon de Lochham, les poignards à talon trapézoïdal offrent des similitudes avec le type occidental de Wohlde. Enfin, au Bronze Récent apparaissent dans les civilisations de la Lusace, de Pilin, de Ocaka et de Velatice-Baierdorf des poignards de type Peschiera et des exemplaires à poignée pleine de type Zohor.

M.E. MARIËN.

Publications de l'Académie autrichienne : Österreiche Akademie des Wissenschaften, Wien 1976. Corpus der Skulpturen der römichen Weld, Lothar Eckhart. *Die sculpturen des stadtgebietes von Lauriacum,* 84 pp., 116 ill.

Cette publication nous fait découvrir la richesse des trouvailles archéologiques faites au Sud du Danube entre Linz et Melk.

Herman VETTERS, *Die Ausgrabungen auf dem Georgenberg und in Micheldorf,* Tome XXVII.

Keith BRANIGAN, *Aegean metalwork of the early and middle bronze age,* Oxford at the Clarendon Press, 1974, in 4°, 216 pp. et 44 planches, 1 vol. relié toile. Prix : 18 £.

L'industrie du métal dans le monde égéen à l'âge du bronze est étudiée à partir d'une typologie dont l'évolution permet de proposer une chronologie.

L'auteur nous invite à comparer des éléments de provenance étrangère qui ont permis à la civilisation égéenne de prendre son essor.

Le livre est très soigneusement édité : typographie et papier de qualité qui contribuent à rendre la manipulation de cet ouvrage de référence (1/3 du volume est consacré aux index, catalogues et apendices) facile et agréable.

M. VAN DE WINCKEL.

André GRABAR, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge*, (Bibliothèque de l'Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, n° 7), Venise, 1975, in-4°, XXII + 90 p., 62 pl. en noir et blanc, 4 pl. en coul., relié. Prix : Lit. 15.000.

La dernière époque byzantine — celle des Paléologues — a connu un type d'orfèvrerie très particulier : les revêtements d'icônes en métal précieux. Ce procédé s'accorde bien avec les tendances de l'époque à l'élargissement des genres et aux recherches de raffinement. Il remonte toutefois plus haut, bien que les exemples conservés en soient rares et, sauf pour une icône géorgienne de 886, guère antérieurs au Xe-XIe siècle. Après la chute de Byzance, il connaîtra une belle survie dans les pays orthodoxes, principalement en Russie.

Les œuvres conservées étaient jusqu'à présent mal connues ; elles sont éparses et d'accès souvent difficile. Le mérite premier de cet ouvrage est donc de les avoir rassemblées — même s'il ne s'agit pas d'un véritable *corpus*, la grande majorité des œuvres répertoriées, et en tout cas byzantines, y sont présentées et reproduites. Mais il comporte aussi une remarquable étude sur les aspects artistiques et religieux de ces pièces, basée sur l'enseignement que l'auteur professa de 1964 à 1966 à l'Ecole des Hautes-Etudes et au Collège de France. C'est le résultat de patientes recherches et d'une longue familiarité avec cette catégorie d'œuvres byzantines qui est offert ici aux spécialistes et, plus largement, aux historiens de l'art.

Du point de vue de la technique, les revêtements en métal des icônes sont exécutés en minces feuilles — rarement d'or, le plus souvent d'argent ou d'argent doré — sculptées au repoussé pour imiter un bas-relief et renforcées par une âme de cire. Le genre se rattache ainsi à la sculpture et s'harmonisait aux parois d'iconostase en argent de certains sanctuaires byzantins. Sur le plan religieux, ces luxueuses couvertures augmentaient la valeur sacrée des icônes, ce qui explique également leur usage domestique. Les représentations qu'elles portaient — figures de saints, scènes christologiques ou hagiographiques en rapport avec le sujet central peint — peuvent s'interpréter comme des thèmes de prière ; l'Hétimasie et la Déisis y figurent d'ailleurs fréquemment. On y trouve parfois aussi des donateurs. La fonction prière-offrande de tels objets est particulièrement bien analysée.

Un classement soit chronologique (les pièces datées sont rares) soit géographique est difficile à établir. Le groupement par ressemblance est possible mais ne permet guère de conclure à l'identité du lieu d'origine et de la date. Toutefois, on

peut attribuer à Constantinople et à la deuxième moitié du XIIIe siècle un petit groupe de très belle qualité d'icônes de la Vierge, conservées à Freising, à la Galerie Trétiakov et à Vatopédi — nos 16, 18 et 21. Certains revêtements d'Ohrid (en particulier les nos 12 et 13) s'y rattachent, d'autres encore peuvent venir s'y joindre. En fait, la majeure partie de cette production paraît bien être d'origine constantinopolitaine, les revêtements géorgiens eux-mêmes dérivant de modèles byzantins. Quant à l'histoire de cet art, les témoignages antérieurs à l'époque des Paléologues sont si rares que l'auteur se refuse à l'esquisser.

Le procédé consistant à encadrer une image centrale de figurations ou de scènes à petite échelle remonte à la fin de l'Antiquité ; il a dû se poursuivre dans l'art chrétien bien qu'il ne soit guère attesté avant le XIIe siècle, par des icônes du Sinaï. Cette pratique est à l'origine des encadrements en métal. Toutefois, des icônes orfévrées anciennes, comme celle de l'archange Michel à Venise (Xe-XIe siècle), donnent une forme plastique au personnage principal. Certaines pièces sont intermédiaires, les mains et les pieds des personnages, outre le costume, étant recouverts, comme sur l'icône des saints Pierre et Paul à Novgorod, du XIe siècle. A l'époque des Paléologues, les exemples grecs ne recouvrent de métal que le nimbe, le fond et le cadre. Les revêtements au repoussé sont parfois ornés de nielles et d'émaux champlevés. Plus tard dans la période, on aime les réseaux formés par de minces rubans de métal soudés sur le fond, laissant ordinairement les cloisons vides (« filigranes en rubans), selon l'expression de Kondakov). Les reliefs des revêtements métalliques mésobyzantins ressortissent au style sévère, mais ils prennent mouvement et expression à l'époque des Paléologues.

Des textes viennent compléter notre information, notamment sur les somptueuses iconostases d'or, d'argent ou de bronze dont les empereurs avaient orné certains sanctuaires, et dont témoignent aussi, indirectement, des iconostases de marbre à incrustations multicolores. Des visiteurs de Constantinople ont également dit leur émerveillement devant des icônes aussi somptueusement parées.

Le Catalogue comporte 49 notices, rangées selon les rubriques suivantes : I. *Origines des revêtements archaïsants* (nos 1-7) : exemples méso-byzantins et exemples archaïsants postérieurs bulgares ; en appendice, les témoignages géorgiens (nos 8-9) — on pourrait ajouter aux pièces méso-byzantines l'icône de Spolète, reproduite dans *Byzanz und der christliche Osten* (P.K.G. III, 1968, pl. 49, a), et celle de Patmos, publiée dans *Art byzantin, art européen* (Athènes, 1964, no 162).

II. *Revêtements typiques de l'époque paléologue,* a. Décors avec reliefs au repoussé (nos 10-31), qui sont les plus nombreux et sans doute les plus beaux ; b. Décors cloisonnés (nos 32-41), généralement plus tardifs ; on y trouvera le revêtement de la cathédrale Saint-Paul à Liège, que l'auteur tient pour homogène, y compris les motifs d'angle avec un buste de saint (no 36) ; c. Miscellanea : cette dernière rubrique groupe les revêtements bon marché, exécutés en série à l'aide de moules et généralement de petites dimensions, des revêtements sculptés et émaillés, enfin des revêtements sur staurothèques ou reliures.

A l'exception des nos 26 et 29 qui sont inédits, ces pièces avaient déjà fait l'objet au moins d'une mention dans des ouvrages, d'ailleurs parfois peu accessibles. Mais la plupart n'avaient jamais été décrites complètement, avec leurs inscriptions, ce qui est fait ici. Les inscriptions votives de deux icônes ont été traduites par Ihor Sevcenko : elles apportent des renseignements précieux (nos 6 et 21). La bibliographie est indiquée à la suite de chaque notice. Les lecteurs occidentaux pourront regretter que le livre d'A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of the USSR* (Léningrad-Moscou, 1966), soit cité uniquement sous son intitulé russe bien qu'il soit bilingue. Un index général des noms, une Table des planches et une Liste des revêtements décrits et illustrés facilitent le maniement de l'ouvrage, qui est également pourvu de résumés en italien et en grec.

La documentation photographique est remarquable, compte tenu de la difficulté qu'il en a coûté de la rassembler. Cinq œuvres ne sont pas reproduites : les nos 7, 24, 27, 47 et 49. Bien qu'elles aient été publiées ailleurs, il est dommage qu'elles ne soient pas illustrées ici. La qualité des planches est souvent excellente et satisfaisante dans l'ensemble ; des détails soulignent la délicatesse du travail des orfèvres tout en révélant leur technique ; trois planches en couleur donnent une idée de la somptuosité de tels objets.

Jacqueline Lafontaine-Dosogne.

André Grabar, *Sculptures byzantines du moyen âge,* II. *XIe-XIVe siècle.* Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, XII, Paris, Picard, 1976, grand in-4°, 168 p., CXLIV pl.

En 1963, André Grabar donnait aux spécialistes de l'art byzantin et de la sculpture du haut moyen âge un ouvrage désormais classique : *Sculptures byzantines de Constantinople. IVe-Xe siècle* (Bibl. archéol. et hist. de l'Institut franç. d'Archéologie d'Istanbul, Paris, Maisonneuve). Tous ceux qui l'ont utilisé seront heureux de la parution de ce second volume, qui est conçu de la même façon que le premier encore que l'aire couverte soit plus large. En effet, il ne s'agit pas d'un *corpus* mais d'un choix de sculptures, qui sont limitées au marbre et à la pierre ; une première partie est consacrée à des recherches d'ordre historique et artistique, basées sur la seconde partie qui est en fait un catalogue raisonné de 171 pièces ou ensembles de pièces. Le but et les limites de l'ouvrage, ainsi que la méthode suivie, sont clairement indiqués dans l'avant-propos.

Plutôt que des conclusions fermes que n'autorise pas le caractère incomplet de notre information, l'auteur propose des « directions de recherches » sur les sculptures byzantines médiévales, assorties de considérations de méthode qui auront intérêt à être méditées. En ce qui concerne la distribution géographique, la majorité des pièces proviennent de Constantinople et de Grèce. Des sculptures byzantines ont aussi pénétré dans les pays du Nord de la Grèce, au gré des circonstances historiques et, de manière plus limitée — au temps de la grande expansion des Macédoniens — dans la région de Venise d'une part, dans la Russie de Kiev de l'autre. Les trop rares témoignages

conservés en Asie Mineure occidentale sont apparentés à la production grecque. C'est en Grèce, dans les grands sanctuaires et au Musée Byzantin d'Athènes, que se trouvent le plus grand nombre de sculptures de portes et d'iconostases. Constantinople a conservé surtout des exemples de l'époque paléologue, de même qu'Arta, capitale de l'Epire. Les reliefs-icônes proviennent le plus souvent de Constantinople et de Thessalonique, mais leur rareté ne permet guère d'esquisser leur aire d'expansion.

La solution des problèmes de chronologie ne semble pas essentielle à l'auteur, car les résultats ne peuvent être que relatifs compte tenu du manque de caractéristiques de métier et de forme ainsi que du recours fréquent aux réalisations antérieures, qui exclut la notion d'évolution continue. Il préfère partir des œuvres existantes pour définir la période — plus ou moins longue — pendant laquelle elles ont pu être exécutées. En conséquence, il opère un regroupement des œuvres suivant à la fois la chronologie et certaines tendances : 1. sculptures datées ou attribuées au XIe siècle, dont l'ensemble le plus important est celui du monastère d'Hosios Loukas (les reliefs de l'église de la Théotokos de ce monastère, récemment datés de la deuxième moitié du Xe siècle, sont considérés ici car ils ne l'avaient pas été dans le premier volume), mais il y en a d'autres en Grèce même, à Prespa, à Ohrid, à Venise et à Kiev ; il faut y joindre la plus ancienne icône en relief conservée, l'Orante des Manganes à Constantinople ; 2. les trois églises du monastère du Pantocrator à Constantinople (milieu du XIIe siècle) ; 3. les sculptures antiquisantes avec personnages nus sur fond à décor végétal d'Athènes, datables du XIIe-XIIIe siècle, auxquelles se rattachent des reliefs à sujets mythologiques de Torcello, Thessalonique et Kiev ; 4. de la même époque, des reliefs d'Athènes ou de Thèbes dont l'inspiration est plutôt islamique, et d'autres — comme à Hagios Mélétios — dont le décor couvre toute la surface ; 5. les sculptures de l'époque des Paléologues à Constantinople, surtout représentées par les monuments funéraires de Fener Isa et de Kariye Djami ; et d'autres à Ohrid, Thessalonique et surtout Arta (les reliefs de Mistra étant de médiocre qualité).

L'étude de ces œuvres sur le plan artistique est rendue difficile par le fait qu'aucun ensemble important n'est entièrement conservé et qu'aucune statue ou aucun relief ne se présente intact et à son emplacement d'origine. Les caractères essentiels de cet art et les principales étapes de son histoire se laissent cependant entrevoir. A cet égard, l'auteur se livre à une mise en parallèle avec les étapes de la sculpture en Occident qui intéressera les spécialistes de l'art occidental. Toutefois, l'œuvre plastique byzantine, art méditerranéen, est esthétiquement aussi indépendante de l'Occident que les autres techniques. Cette étude, fort bien menée et souvent nouvelle, tient compte des divers courants coexistants (en particulier, les œuvres rudimentaires et les œuvres raffinées), d'une certaine évolution technique (les reliefs sont interprétés plastiquement — et non plus en images plates surhaussées sur le fond neutre — à partir du XIIe-XIIIe siècle), des influences islamiques et latines (les sculptures latinisantes restent généralement en dehors de l'art religieux), et sous les Paléologues, de la priorité donnée au figuratif ; l'existence de particularismes locaux est attestée par la sculpture d'Arta. Quant aux icônes sculptées, elles sont une manifestation du goût pour le classique de la renaissance macédonienne quoiqu'elles soient traitées dans le style des mosaïques, au contraire de la petite sculpture. Plutôt

que de distinguer les œuvres ornementales des œuvres figuratives, l'auteur préfère rapprocher ces deux catégories sur la base de l'exécution.

Après avoir considéré les reliefs « à deux plans », qui lui paraissent relever d'une influence islamique, il établit un classement fonctionnel des sculptures répertoriées : chapiteaux, encadrements de porte, linteaux et chancels (iconostases), ciboria, sarcophages et monuments funéraires, chaque catégorie faisant l'objet d'un développement particulier. Ce classement systématique complète celui, chronologique et géographique, du Répertoire.

Les 171 notices de ce Répertoire comportent souvent plusieurs pièces ayant appartenu à un même ensemble : c'est dire sa richesse documentaire, même s'il ne s'agit pas d'un *corpus*. Notons qu'on y trouvera, dans la dernière partie, plusieurs exemples de hauts reliefs en bois, icônes ou couvercles de sarcophages. La bibliographie est donnée pour chaque notice. Un précieux Index, valant pour les deux volumes, et une liste des planches closent le texte, la bibliographie en abrégé étant donnée au début.

L'illustration, qui comporte 144 planches (une vingtaine de pièces n'y figurent pas), apporte l'indispensable complément à cette étude. Si on y trouve des œuvres célèbres ou simplement connues, l'accent a souvent été mis sur des pièces récemment découvertes ou demeurées confidentielles grâce à la collaboration de nombreux savants. Compte tenu de la variété des sources, elle est d'une qualité tout à fait remarquable, qui fait honneur aux éditeurs.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE.

Louis GRODECKI, *Corpus Vitrearum Medii Aevi. France. Série « Etudes ». I. (Département de Seine-Saint-Denis). Les vitraux de Saint-Denis. Etude sur le vitrail au XII^e siècle. I.* Centre National de la Recherche Scientifique, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1976, 4°, 252 pp., 13 plans et schémas, XV pl. en coul., 231 ill.

Il s'agit ici du premier volume français de la série « Etudes » qui sera publiée parallèlement aux catalogues scientifiques du Corpus Vitrearum. La complexité des problèmes posés par les vitraux de Saint-Denis, leur dispersion à travers le monde entier et la nécessité de tous les examiner afin de pouvoir tenter la reconstitution de la vitrerie primitive rendaient difficile sinon impossible une publication classique du CV sous forme d'inventaire, géographiquement limité.

Cet ouvrage est consacré à l'historique et à la restitution de la vitrerie de l'ancienne abbatiale ; un second tome traitera des problèmes iconographiques, formels et techniques.

L'abbaye de Saint-Denis fut fondée au 7e siècle ; l'église, d'origine plus ancienne, servait de nécropole royale et cette fonction permit à l'abbaye de jouer un rôle politique, culturel et artistique de premier plan. Elle connut un splendide essor sous Louis VI et l'abbé Suger. Important homme d'état, ce dernier servit fidèlement la monarchie, il fut un moine exemplaire et pour glorifier Dieu il déploya un faste et une richesse matérielle extraordinaires. Son grand mérite est d'avoir révélé à tous les idées de son siècle et de son milieu tandis que sur le chantier de la nouvelle abbatiale qu'il

avait fait élever se dégageaient pour la première fois l'architecture gothique en tant que système constructif et une nouvelle conception de la sculpture monumentale et de l'esthétique ornementale.

Après cette introduction, l'auteur retrace l'histoire de l'ancienne vitrerie. Suger avait entrepris la reconstruction de l'abbatiale avant 1130 et tous les vitraux furent sans doute créés entre 1140 et 1144. S'ils ornaient, comme c'est probable, le haut-chœur, le déambulatoire, la crypte, l'avant-nef et les salles hautes de la façade, ils devaient être au nombre de 52 ou 54 ; Suger en détailla plusieurs dans sa « Description » malheureusement incomplète. Les travaux à l'abbatiale, freinés puis arrêtés à la mort de Suger, reprirent au XIIIe siècle et ils nécessitèrent la suppression de certaines verrières ; les nombreux vitraux du XIIIe siècle ont quant à eux tous disparu. Suger avait créé l'office d'un maître-verrier chargé de l'entretien des fenêtres ; cette charge se maintint, avec quelques interruptions, jusqu'au XVIe siècle. Par la suite un atelier fut établi dans l'abbaye et les réparations à la vitrerie se poursuivirent jusqu'à la Révolution et même au-delà. Ce n'est qu'en 1793 que les vitraux furent sérieusement menacés par le décret visant à supprimer toutes les marques de royauté et de féodalité et en 1794 par le projet de récupération des métaux, notamment du plomb. Si certains furent détruits, la plupart échappèrent heureusement à l'anéantissement grâce à leur célébrité. En 1799, A. Lenoir déposa les verrières pour en orner son Musée des Monuments Français et ce fut l'épisode le plus désastreux de leur histoire ; elles souffrirent irrémédiablement de la dépose et du transport ainsi que des « arrangements » multiples qu'elles subirent pour permettre leur intégration aux salles d'exposition ; d'autres disparurent définitivement, entre autres par vente. Après la suppression du musée de Lenoir en 1816, les panneaux subsistants réintégrèrent Saint-Denis. L'architecte Debret, chargé de la restauration de l'abbatiale, les utilisa — très mal — dans le déambulatoire et la façade. Lorsque Viollet-le-Duc reprit les travaux, il fit restaurer les fenêtres du déambulatoire par les frères Gérente et par Oudinot. De valeur inégale, ces restaurations pèchent surtout par un manque d'esprit conservatoire. Après la mort de Viollet-le-Duc on disposa encore des fragments dans la crypte tandis que d'autres disparaissaient. Depuis le début de ce siècle la vitrerie, déposée pendant les deux guerres, fit encore l'objet de travaux d'entretien et de réaménagement plus guidés par un souci décoratif qu'archéologique.

Après avoir retracé l'histoire malheureuse de l'ancienne vitrerie de Saint-Denis, L. Grodecki tente de la restituer dans son état primitif. Les panneaux qui échappèrent aux désastres successifs sont conservés dans le déambulatoire de Saint-Denis, au dépôt des Monuments Historiques à Champs-sur-Marne, aux musées de Cluny et de Lyon, à l'église de Fougères (Bretagne) et dans une collection privée parisienne ; en Angleterre ils subsistent au musée Albert et Victoria de Londres et dans celui de Glasgow (coll. Burrell), dans les églises de Twycross et de Wilton et chez D. King à Norwich (anciennement au château de Highcliffe), en Italie au Museo Civico de Turin et aux Etats-Unis dans la collection Pitcairn (Pennsylvanie) et au Metropolitan Museum de New-York. Actuellement on conserve encore une quarantaine de panneaux en assez bon état et une trentaine de débris. Par les documents écrits, dessinés et gravés, on connaît également une vingtaine de scènes, un modèle de bordure, des modèles

d'écoinçons et de filets d'encadrement et des schémas de composition d'ensemble. En outre, certains vitraux de Chartres copièrent des thèmes de Saint-Denis et ils peuvent ainsi fournir des renseignements à leur sujet.

L'auteur étudie chaque panneau et fragment existants, tente de les attribuer à leur vitrail d'origine par une critique matérielle et formelle, indique les parties anciennes et restaurées et signale les changements de dimensions, les adjonctions, les inventions etc. Il parvient ainsi, en s'aidant également des documents anciens, à reconstituer les vitraux de l'Arbre de Jessé, de l'Enfance du Christ, de Moïse, des allégories de saint Paul, de la Passion, de la Vie de saint Vincent, de saint Benoît, de la Première Croisade et de Charlemagne ainsi que les fenêtres à griffons et 12 sortes de bordures (dont deux sont sans doute l'invention de Viollet-le-Duc). L. Grodecki retrace l'histoire de chaque verrière, tente d'établir sa place primitive, la composition générale — qu'il compare à l'actuelle — ses dimensions et celles de chaque registre et de chaque panneau, l'ornementation, les encadrements, la gamme colorée, l'ordre iconographique des scènes, leur nombre, leur forme, l'arrangement des différents registres et parfois le système des ferrures.

Cette partie est bien sûr la plus ardue et la plus délicate ; si pour certains vitraux comme celui de l'Arbre de Jessé et de l'Enfance du Christ la reconstitution est relativement aisée, il en est tout autrement pour les œuvres dont il ne subsiste que de rares éléments, parfois eux-mêmes hypothétiques. L. Grodecki n'évite aucun problème, utilise le moindre renseignement, le moindre indice dans cette patiente et précise recherche. L'absence de documents ou la rareté des restes oblige souvent à avancer des hypothèses ; lorsqu'aucun élément historique ou archéologique ne les soutient, celles-ci s'appuient parfois uniquement sur l'interprétation d'un dessin, des déductions etc. Ces hypothèses sont toujours clairement présentées comme telles et accompagnées d'une contre argumentation qui permet au lecteur d'abonder ou non dans le sens de l'auteur.

Le sommaire et une préface ainsi que les sources, la bibliographie classée par matières, les annexes, les conventions des grisés de restauration, les illustrations, l'index et la table des matières complètent cet ouvrage. L'illustration, très riche comme toujours dans la collection du CV, comporte 13 plans et schémas, 15 planches en couleurs réparties dans le texte et 231 planches en noir et blanc réunies en fin de volume : vitraux dans leur ensemble, panneaux, gravures et dessins anciens correspondants, croquis de restauration.

Ce premier volume consacré aux vitraux de Saint-Denis a donc le très grand mérite d'avoir clarifié — par l'étude historique et matérielle — les problèmes que posent l'ancienne vitrerie et c'est sur cette base solide que pourront être abordés les aspects iconographiques, stylistiques et techniques de cet ensemble, primordial pour l'histoire de l'art du XIIe siècle.

Y. Vanden Bemden.

Jazeps TRIZNA : Michel Sittow, *peintre revalais de l'Ecole brugeoise.* Publications du Centre national de Recherches « Primitifs flamands ». Bruxelles, 1976, 4°, 123 p., 18 pl.

Cette monographie est de celles que tout historien de la peinture des anciens Pays-Bas devrait posséder, car elle comble une lacune et constitue une mise au point définitive sur bien des questions demeurées jusqu'ici sans réponse.

Reprenant de fond en comble l'étude des publications antérieures plutôt fragmentaires, l'auteur retrace l'existence mouvementée du portraitiste des princes : naissance à Reval vers 1468, apprentissage à Bruges dans l'entourage de Memlinc entre 1484 et 1491, bientôt suivi d'une brillante carrière. Celle-ci se déroulera dans le cadre de diverses cours, sera entrecoupée d'un retour au pays natal en 1517 et prendra fin en 1526. Tout en s'attachant à déterminer les étapes qui jalonnèrent la vie du maître, M. Jazeps Trizna situe dans chacune d'elles les œuvres correspondantes. On le félicitera d'avoir identifié le mystérieux peintre Melchior Aleman avec Michel Sittow, grâce à l'examen attentif de documents d'archives conservés en Espagne.

En fin de volume, l'auteur établit un catalogue critique des œuvres authentiques parvenues jusqu'à nous et de celles qui sont disparues mais dont l'existence est attestée par des documents ; il consacre de judicieux commentaires aux œuvres d'attribution douteuse ou inacceptable. On regrettera sans doute que la plupart de celles appartenant à ces deux dernières catégories ne soient pas reproduites. En eût-il été autrement, le lecteur aurait suivi plus aisément le jugement porté à leur égard.

Cet ouvrage, écrit d'une plume alerte, témoigne d'une parfaite logique de raisonnement. Il est étayé de preuves, sans être alourdi par une profusion de notes complémentaires, comme c'est trop souvent le cas aujourd'hui.

Edith GREINDL.

Otto FOLBERTH, *Gotik in Siebenburgen, Des Meister des Mediascher Altars und seine Zeit,* édition Schroll, Wien-München 1973, 147 pp., 25 ill. noires et 8 pl. couleurs 19 × 24.5, couv. toile.

Cet ouvrage consacré essentiellement aux volets du retable de Mediaș (R) cherche à cerner la personnalité de ce peintre anonyme. L'auteur établi le rapprochement avec l'autel réalisé pour l'église des Ecossais à Vienne qui est unanimement reconnu comme une peinture très importante du XV[e] autrichien. Les huit tableaux qui y retracent la passion du Christ ont été réalisés par deux maîtres que l'on désigne comme le Vieux et le Jeune Maître de l'autel de l'église des Ecossais.

Le Jeune Maître serait probablement l'auteur du retable de Mediaș qui, lui aussi présente au revers des volets, la passion en huit scènes. L'auteur établi certains rapprochements stylistiques et chromatiques. Il étudie plus particulièrement la tendance à présenter de véritables « portraits » de paysages, villes ou sites qui servent de fond aux scènes religieuses.

Dès 1930, Bruno Streitfeld avait remarqué la vue de Vienne qui dans l'autel de Mediaș est une métaphore de la Jérusalem. Ce détail déjà laisse supposer que le maître de Mediaș est venu de Vienne.

Un second retable est quasi unanimement attribué au maître de Mediaș, il a été peint pour l'église de Prostea Mare qui se trouve à 6 km de Mediaș. Là aussi, le fond de paysage de la Crucifixion est une représentation de ville et c'est Mediaș, comme l'a démontré Hermann Fabini.

Le Maître de Mediaș serait donc le même artiste que le Jeune Maître de l'autel de l'église des Ecossais à Vienne.

D'autres retables ornent encore les autels de bien des églises de Transylvanie, ils méritent d'être étudiés car ils présentent de réelles qualités.

Le texte de O. Folberth est précis, démonstratif et nous souhaiterions pouvoir mieux suivre sa démarche qu'au travers des très petites reproductions en noir. De plus, les comparaisons sont difficiles puisque les illustrations comparatives ne se trouvent pas en regard, il faut donc tourner et retourner les pages de ce livre qui est heureusement présenté sous une reliure cartonnée-toilée.

Nous noterons aussi que la bibliographie fort détaillée est parfois mal imprimée, les accentuations propres à la langue roumaine semblent avoir posé des problèmes à l'éditeur.

M. VAN DE WINCKEL.

Gérard DE SEDE, *Le mystère Gothique*. Collection « Les énigmes de l'univers », éd. R. Laffont Paris 1976, 237 pp. broché.

Notre époque de rationalisme et de science compense le manque de mythes par un attrait du mystère. Auteurs et éditeurs ne s'y sont pas trompés ; des collections entières sont consacrées à des sujets insolites.

Gérard de Sède, dès le prologue annonce sa conviction : l'art gothique est influencé par les Goths ...

Il recherche les origines et, si l'on s'intéresse aux mystères, il est normal de sonder la Bible et, par ce biais, prouver la filiation des Goths comme descendants de Gog, l'un des fils de Japhet.

Il ne restera ensuite pour étayer non l'hypothèse de travail, mais une conviction de l'auteur, qu'à nous faire admettre que du centre de l'Asie et plus particulièrement de l'Eden, sont venus les Goths, le créateur les ayant faits à son image et à sa ressemblance ...

Les arcanes ne manquent pas dans l'ouvrage et Gérard de Sède avec un don incontestable ferait croire que le squelette découvert à Ravennes au milieu du siècle passé, était bien celui de Théodoric et qu'il était revêtu d'une cuirasse d'or (squelette et cuirasse sont entrés dans la légende mais pas dans les institutions scientifiques).

Les trésors de Petroasa et de Funte de Guarrazar tiennent une place importante dans l'ouvrage, la description de la découverte et des tribulations de ces objets d'or sont plus agréables à écrire qu'une étude stylistique.

La fantaisie de Gérard de Sède parvient à son sommet dans le chapitre « Des runes aux cathédrales » ; les plus innocentes décorations géométriques sont vues comme des transcriptions de runes. Associez des segments de diverses façons, vous aurez, comme le Bourgeois Gentilhomme, écrit des runes sans le savoir.

Vous serez alors apte à décripter les marques gravées dans les pierres des principaux édifices du Moyen-Age. Si les runes ne nous étonnent guère à la cathédrale de Lund, elles devraient nous forcer à la réflexion lorsque nous les rencontrons sur des constructions de Lombardie ou de Hongrie.

Une tradition ésothérique aussi généralisée mériterait mieux qu'un ouvrage de vulgarisation. L'imagination peut être porteuse d'hypothèses de travail, dans ce cas le mystère gothique deviendrait le réceptacle d'une profusion projective de découvertes à moins que, plus modestement, cet écrit ne nous incite à exercer notre sens critique.

M. VAN DE WINCKEL.

Forn VÄNNEN, *Tidskrift för svensk antikvarisk forsking*, t. 70-1975, Kungl. Vitterhets Historie och Antivitets Akademien. Stockholm, 264 pp.

L'archéologie et la conservation des documents tient une large place dans cette livraison. Nous y trouvons de plus une étude sur Bothyra et Maître Karl, le maçon qui nous a livré son nom gravé en caractères runiques sur une partie du monument. Son art et sa technique ont été influencés par l'art anglais peut-être par le truchement du Jutland.

M.V

Annales de la Société d'Histoire et d'Archéologie de l'Arrondissement de Saint-Malo.

Nous recevons régulièrement ces publications d'une bonne tenue qui consacrent leurs pages à des études qui traitent essentiellement de problèmes locaux dont l'écho atteint parfois des régions fort éloignées.

Dans la livraison de 1976, nous avons lu avec intérêt :

Le Mont Saint-Michel de Cornouailles par H. CORBES qui nous invite a revoir notre optique au sujet des échanges historiques et artistiques des deux côtés de la Manche.

Ce thème se rattache à celui plus vaste des routes de pélérinage qui ont largement contribué aux échanges entre les peuples, drainant vers Compostelle des hommes de toute provenance.

Rencontre fortuite peut-être, nous lisons quelques pages plus loin une bonne étude par M.A. LESPAGNOL, *Saint-Malo et le monde hispanique du XVe au XIXe siècles.*

Tous les sujets sont abordés dans cette publication : préhistoire, histoire, art, folklore, hagiographie et histoire de la musique.

Heimat in Wandel der Zeiten. Zehn Jarhre Siebenbürger-Sachsen-Siedlung Drabenderhöhe, Böhlau, Köln-Wien 1976, 325 pp., ill. n., 15 × 23,5, relié toilé.

Bien que la Transylvanie présente une communauté germanique perdue dans le Sud-Est européen depuis des siècles, le sentiment d'appartenance à la culture allemande reste très vivace.

Un congrès annuel favorise les échanges entre ce petit peuple courageux et leurs « frères » d'Allemagne, du Luxembourg et de l'Autriche.

Cet ouvrage est destiné à faire mieux connaître l'histoire, la culture, les traditions et le folklore de cette ancienne colonie de peuplement qui a fondé quelques grandes villes de la Roumanie actuelle : Kronstadt, Hermannstadt ... et plus de 300 villages défendus par des citadelles ou des églises fortifiées.

A plusieurs reprises, la population a été décimée, l'invasion turque au XVe et les guerres du XXe ont été le plus meurtrières pour ces populations. En dépit de cela, la tradition s'est solidement maintenue.

Les étapes marquées par les périodes heureuses où les relations avec les autres membres de cette vaste communauté linguistique est peut-être dominée par les époques d'installation de Chevaliers Teutoniques et par celle de l'administration de la Transylvanie sous le gouvernement de Samuel von Brukenthal (gouverneur de l'impératrice Marie-Thérèse) qui laissa son empreinte à Hermannstadt dont le musée est le témoignage le plus intéressant.

A travers tous les avatars de l'histoire, la solidarité a permis de survivre et même d'acclimater en terre étrangère ceux qui avaient été dépouillés par les guerres ou qui avaient tout abandonné.

L'ouvrage veut insister sur le sentiment de patrie non lié à une terre mais à des facteurs psychologiques. Un comité de secours a été établi il y a plus de 30 ans, il semble avoir fait des prodiges pour résoudre tous les problèmes qui lui étaient soumis.

Ce livre se recommande à tous ceux qui s'intéressent aux minorités et aux réactions qu'elles présentent pour parvenir à maintenir leur authenticité. Nous trouvons ici le cas de survivances exceptionnelles que certains pourraient confondre avec de l'archaïsme.

M.V.

Didier BODART, *Dessins de la collection Thomas Ashby à la Bibliothèque vaticane (Documenti e riproduzioni, 2).* Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 1975, 34,5 × 25, IX + 173 pp. suivie de CCXIII Pl.

Surtout constituée de paysages italiens et de vues de Rome, la collection de l'archéologue Thomas Ashby (entrée à la Bibliothèque vaticane en 1933 ; 447 n° catalogués par l'auteur, œuvres de ou attribuées à J. Alexander, P. Anesi, G.B. Bassi, J. De Bisschop, B. Breenbergh, Brueghel de velours, J.-G. Dillis, E. Dupérac, J. Grandjean, G.-F. Grimaldi, Guerchin, W. Kent, C. Labruzzi, C. Lorrain, J.-C. Loth, L. Mehus, L.-G. Moreau l'aîné, V.J. Nicolle, C. Onofri, B. Pinelli, Piranèse, S.

Pomardi, H. Van Swanevelt, L. Toeput, H. Voogd, R. Wilson, G. Van Wittel etc.) contient néanmoins quelques rares mais importants dessins de figures : ce sont deux fort belles études pour l'*Aurore* du Guerchin (nº 147, recto et verso) et une feuille préparatoire de F. Barocci pour la *Visitation* (nº 9). A propos de cette dernière, on complètera la déjà riche documentation donnée par l'auteur, en citant le remarquable catalogue de la *Mostra di Federico Barocci,* Bologne, 1975, nº 152-162, qui se déroulait au moment où D. BODART voyait son livre sortir de presse. Il me paraît important de souligner avec l'auteur que ce dessin, provenant de la collection viennoise de Benno Geiger, et acquis par Ashby en 1920, est cité par H. OLSEN, dans sa monographie de Barocci, qui en avait perdu la trace. On sait gré à D. BODART de l'avoir ressorti de l'ombre. De même, on lui est reconnaissant d'avoir retrouvé dans le fonds vaticanais le *Ponte Salario,* dessin donné à Claude par M. RÖTHLISBERGER dans son catalogue des dessins de l'artiste, et qui se trouvait jadis dans la collection Fairfax Murray et dont on avait également perdu la trace.

En ce qui concerne les paysages et vues topographiques, ce sont surtout les feuillets de la fin du XVIIIe et du début du XIXe (1830 étant du reste le terminus *ad quem* que s'est fixé l'auteur) qui retiendront probablement le plus l'attention. On me premettra d'ajouter quelques notes sur l'un ou l'autre. Sur Grandjean, on peut utilement consulter le catalogue de l'exposition *Ontmoetingen met Italië. Tekenaars uit Scandinavië, Duitsland, Nederland in Italië (1770-1840),* Rijksprentenkabinet Rijksmuseum Amsterdam, - Thorvaldsens Museum Copenhague, novembre 1971 - janvier 1972, p. 16 - 18, nº 7 - 14, plus complet que l'ouvrage de I.Q. VAN RECHTEREN ALTENA, *Vereeuwigde Stad, Rome door Nederlanders getekend,* Amsterdam, 1964. De même, au sujet de C. Kniep, on se dirigera vers un autre catalogue d'exposition : *Sehnsucht nach Italien. Deutsche Zeichner im Süden 1770-1830,* Wallraf-Richartz-Museum, Cologne, novembre 1972 - janvier 1973, nº 2, qui présente une œuvre au graphisme assez différent de celui de la collection Ashby.

Une œuvre nouvelle signée d'un artiste peu connu est toujours utile à connaître pour l'historien d'art. C'est d'autant plus vrai dans le cas de S. Pomardi (1760-1830), car le fusain de la collection Ashby (nº 284, *Vue de Palestrina)* permet à l'auteur de très justement établir un lien entre cet artiste et deux autres paysagistes contemporains, H. Voogd et G.B. Bassi, également représentés dans la collection (nº 10 et 315). A propos de ces deux derniers noms, il est bon de noter que ces dessins confirment au niveau de l'art graphique une parenté déjà observée au niveau de la peinture. Et cette *Revue* me parait être l'endroit indiqué pour signaler le rôle non négligeable joué par les Anversois Simon Denis et Martin Verstappen dans le développement de la peinture de paysage à Rome à cette époque. Pour en revenir à Pomardi, on doit aussi attirer l'attention sur la différence de style que l'on constate entre le feuillet Ashby et deux dessins aquarellés représentant l'*Arc de Septime Sévère* et la *Temple dit de Vesta* (non cités par l'auteur) conservés au Museo di Roma (C. PIETRANGELI, *Il Museo di Roma, documenti e iconografia (Roma chritiana,* XV), Bologne, 1971, pp. 154-155). Autant le fusain est d'un style original et libre, autant les deux « vedute » du musée romain sont étriquées, comme peuvent l'être souvent ce genre de vue sèchement topographique. Plus picturale par contre, une *Vue du Forum*

(Bruxelles, coll. privée), peinte à la gouache cette fois, mérite d'être mentionnée ici pour achever de faire le tour du peu que l'on sait jusqu'à présent sur Pomardi... C'est assurément le mérite d'ouvrages tels que ce catalogue, de sortir de l'ombre aussi bien des œuvres dont on avait perdu la trace que de nouveaux témoins de l'activité d'artistes peu connus. On ne peut que s'en réjouir et en remercier l'auteur.

Il n'empêche que l'impression globale que laisse la collection Ashby est néanmoins quelque peu décevante. On n'est que rarement saisi par la qualité ou l'importance des feuillets. On est davantage frappé par l'énorme travail fourni par l'auteur. Au point de vue méthodologique il n'y a, en effet, rien à redire. Tout est noté : technique, support, dimensions, état matériel, montage, marque de collection, filigranes (dont certains reproduits), inscription, description iconographique, précisions topographiques si nécessaire, et enfin, identification de l'artiste accompagnée de nombreuses références et de renvois à des documents de comparaison. On eût aimé voir tant de zèle mis au service d'un fonds plus riche.

En ce qui concerne l'édition elle-même, elle laisse beaucoup à désirer et dessert fortement l'auteur par la médiocrité des reproductions d'autant plus regrettable que le format de l'ouvrage est grand. Plusieurs planches, lourdement retouchées de surcroît, sont si mauvaises que le lecteur est dans l'impossibilité de juger l'œuvre publiée. Nous souhaitons à l'auteur, pour ses travaux à venir, un éditeur plus digne de la qualité de son travail. Trois index (noms de personnes, lieux de conservation et de collection, iconographique) facilitent la consultation de l'ouvrage.

Denis COEKELBERGHS.

Agnes SZIGETHI, *French paintings of the seventeenth and eighteenth centuries,* Museum of Fine Arts, Budapest, 37 pp. et 48 planches en couleurs. Corvina Press, Budapest 1976. 76 Forint.

Le format maniable de cette collection de vulgarisation est rendu agréable par une typographie claire et une heureuse présentation.

Agnes Szigethi a minutieusement étudié les œuvres conservées au musée des Beaux-Arts de Budapest et, par des comparaisons, elle est parvenue à identifier quelques belles toiles. Son choix d'illustrations est judicieux mais la qualité des planches laisse souvent à désirer. Certaines illustrations sont noyées par une dominante uniforme qui ne trahit pas seulement les modulations des tons mais ne laissent apparaître que certaines zones de l'œuvre. Les œuvres caravagesques sont particulièrement désservies comme ce groupe des *Joueurs de cartes de Nicolas Regnier.* Souvent, les repérages entre les différents passages sont imparfaits et même gênants dans la reproduction d'œuvres aux tonalités claires et aux détails fouillés tel que le *paysage pastoral* de Francisque Millet.

Nous pouvons aussi regretter que le très beau *portrait du cardinal de Fleury* par Rigaud n'ait pas eu comme d'autres tableaux l'honneur d'une seconde planche de détail.

M. VAN DE WINCKEL.

Catalogues publiés par la Bibliothèque Royale Albert 1er à l'occasion du bicentenaire des Etats-Unis.

AMERICANA 1770-1800 est une histoire illustrée de la période proche de la proclamation de l'Indépendance.

AMERICAN PRINTS 1913-1963 est le catalogue de l'exposition des œuvres de 80 artistes dont les estampes marquent les étapes d'une évolution des arts graphiques aux Etats-Unis.

Jean D'ALBI, *Un céramiste art nouveau* Ernest Chaplet, coll. Témoins et Témoignages Monographies, 124 pp., 84 illustrations, livre broché 18 × 24. Les Presses de la Connaissance, Weber Paris 1976. 700 FB. Arcade distributeur pour la Belgique.

Artisan de la renaissance des arts décoratifs, Ernest CHAPLET est moins connu que Gallé et mérite cependant toutes notre attention.

Il est né à Sèvres, dans un lieu privilégié et dès ses 13 ans, il entre dans la manufacture.

Doué et curieux, il deviendra le spécialiste de la faïence décorée à cru et du rouge de cuivre sur grès.

Très attiré par la céramique orientale, Ernest Chaplet réinventa le « rouge sang de bœuf » en 1885. Son exposition de 1887 est un succès.

La présentation du livre est claire, le texte étayé par les sources et complété par la publication de quelques lettres importantes.

Les marques de Chaplet permettent à ceux qui possèdent des œuvres de cet artiste de les dater. L'auteur fait d'ailleurs un appel aux collectionneurs pour qu'ils lui adressent photos et descriptions des pièces en leur possession. Cet ouvrage est effectivement une partie d'un corpus que Jean d'Albi complète pour établir un catalogue des productions de l'atelier Haviland à Paris.

Nous pouvons regretter le petit format des illustrations en noir, elles ne nous permettent pas une observation des détails à laquelle l'auteur nous invite cependant pour découvrir les rapprochements entre certains tissus et la décoration des vases (figs 21-22-23 par exemple).

Grâce à ce petit volume, nous percevons mieux le travail à l'intérieur des manufactures dans le dernier quart du XIXe S., il apporte, de plus, des précisions sur l'évolution de l'art de la céramique et deviendra un ouvrage de référence pour ceux qui se passionnent pour la céramique et qui sont férus d'art nouveau.

M. VAN DE WINCKEL.

Jeanine WARNOD, *Le Bâteau-Lavoir*, Les Presses de la Connaissance, Weber-Paris 1976, livre broché 18 × 24, 700 FB. Arcade distributeur pour la Belgique.

Une tranche de la vie artistique au début de ce siècle est la présentation de cet ensemble de bâtiments sordides, lieu de naissance du cubisme.

Par des citations, des extraits de presse, d'anciennes photographies et les reproductions de quelques œuvres des grands peintres qui ont hanté les lieux, nous abordons d'une façon différente Picasso, Gauguin, Van Dongen, Juan Gris, Max Jacob, Modigliani...

Une façon intelligente de présenter vie et œuvres d'artistes connus, sans tomber dans les redites ; nous dirions même un modèle du genre.

M. VAN DE WINCKEL.

G. MARCHIORI, *Serge Poliakoff*. Collection Témoins et Témoignages-Monographies, Ed. Weber Paris 1976, Arcade, distr. pour la Belgique. 168 pp., nombr. ill. coul. et noir, livre broché 18 × 24. 850 FB.

L'auteur présente de façon claire l'évolution et les composantes artistiques de Serge Poliakoff en s'inspirant des publications de Dora Vallier et de quelques autres ouvrages, il en fait une belle synthèse.

La plus grosse partie du livre est réservée aux expositions 1937-1970, classées chronologiquement. Chacune de ces manifestation est reprise : lieu, dates, mais aussi la reproduction d'une ou plusieurs œuvres ainsi que de larges extraits de catalogues ou de presse.

Ces différentes étapes d'une belle carrière, si difficile à reconstituer, sont ici consignées et ainsi sauve-gardées. Elles ont été reprises, comme le dit l'auteur, aux scrap-books conservés par Madame Poliakoff. Cet abondant matériel documentaire est complété par des textes divers de : Franz Meyer, Dora Vallier, Pierre Rouve, Gérard Durozoi et de l'auteur. Cette approche très diversifiée se complète par un album de photographies qui forment une biographie illustrée de l'artiste tandisque des extraits de ses pensées clôturent l'ouvrage, nous invitant à revoir notre opinion et peut-être à relire le livre, enrichi de tout ce qu'il nous a apporté. Cette collection nous offre déjà quelques bons ouvrages, celui consacré à Serge Poliakoff peut être considéré comme un modèle.

Ce n'est pas le simple outil de travail mais aussi un livre d'initiation à l'art abstrait.

M. VAN DE WINCKEL.

Le Grand Livre de l'Architecture Mondiale, sous la direction de John Norwich. Coll. Encyclopédie visuelle Elsevier, 1976, format 23 × 29, 282 pp. et plus de 800 illustrations. Reliure toile sous jaquette couleurs. Prix 1250 F.

L'architecture est un art dont la libre expression est limitée par la technique elle-même tributaire d'un environnement et d'impératifs socio-économiques. Comme l'écrit

J.J. Norwich dans l'introduction « ... les bâtiments n'appartiennent pas seulement à ceux qui y vivent ou y travaillent, mais ils font partie de notre héritage architectural commun ... »

La variété et la valeur des différentes formes architecturales à travers le temps et l'espace apparaissent très clairement.

Le rapport entre espace utile et volume total d'un édifice se mesure fort bien grâce aux perspectives axionométriques. Plans, schémas et coupes s'adressent déjà à l'amateur formé tandis que l'illustration photographique est une matérialisation plus accessible à tous.

Pour notre part, nous regrettons que la partie technique ne soit pas plus développée et nous croyons que certaines illustrations n'ajoutent rien à l'ouvrage lorsqu'elles sont de qualité assez médiocre et en couleurs. L'architecture s'accomode très bien de reproductions en noir, elles ont l'avantage d'être plus précises.

Le livre se présente comme un bel album d'images auquel il est commode de se référer. Les textes de présentation des différentes formes d'architecture sont sommaires et la traduction laisse parfois à désirer.

Certaines parties sont très faibles et reprennent à leur compte les poncifs traditionnels et même des affirmations fausses.

Les seuls témoignages de l'architecture romane sont les constructions religieuses et les châteaux. Les auteurs auraient-ils oublié les habitations urbaines qui associent matériaux solides et légers et même les très beaux ouvrages d'art comme les ponts. Par contre, les auteurs répètent que les artisans de l'architecture romane étaient de bien modestes gens fort éloignés par la culture des maîtres de l'ouvrage : évêques, abbés ou châtelains. Nous sommes sans doute dangereusement conditionnés par notre temps où les ouvriers du bâtiment sont soit des techniciens en mécanique, soit de simples manœuvres. De plus, nous voulons croire au progrès continu et de ce fait, un saut de sept à huit siècles dans le passé nous entraîne à considérer que l'artisan roman était inférieur par la culture à son homologue contemporain : ce qui n'est pas notre opinion.

Nous comprenons qu'il est impossible d'apporter toutes les précisions dans un ouvrage aux si larges ambitions et cependant limité par l'espace. Le grand livre de l'architecture mondiale mérite une grande diffusion, il révèlera la structure interne et l'harmonie des volumes que tous les monuments recèlent et qu'ils dissimulent sous les éléments décoratifs ou tout simplement sous des cloisonnements.

M. VAN DE WINCKEL.

G. DE CRAYENCOUR, *Dictionnaire héraldique,* Bruxelles 1975, chez G. de Crayencour, avenue de l'Escrime 28, 1150 Bruxelles. 436 pp., 18 × 22, broché 500 FB. *Compléments,* Bruxelles 1976, 101 pp. Très nombreux croquis.

Les historiens d'art recourent très souvent aux dictionnaires héraldiques. Celui que Georges de Grayencour vient de publier est d'un maniement simple car il définit les termes du blason groupés en de véritables « familles ». Une numérotation judicieuse permet de retrouver les dessins volontairement simplifiés.

Ce dictionnaire à double entrée, permet de retrouver le sens d'un dessin ou de trouver l'illustration d'un terme.

L'ouvrage n'a rien de somptueux, il n'a d'autre ambition que de rendre service à ceux qui se perdent dans les arcanes de l'héraldique.

M. VAN DE WINCKEL.

Stanley REED, *Les plus beaux Tapis d'Orient*, Collection Tout en couleur, éd. Laffont Paris 1976, 21 × 28, 72 pp., 102 photos couleur.

Après un bref historique qui situe la naissance du tapis en Perse au Ve siècle avant notre ère (tapis de Pazyrik) et qui prophétise sa disparition dans les prochaines années, nous passons aux détails de la technique ; ils nous aident à comprendre pourquoi ce travail collectif est en voie de régression.

Avant d'examiner les planches, un résumé présente les différentes régions d'origine des tapis. Les planches qui font face au texte ne s'y réfèrent pas nécessairement et, privées de légendes, ces illustrations doivent attiser votre curosité ou vous rebuter définitivement.

La suite des illustrations permet une initiation ; le rendu des couleurs laisse souvent à désirer (la comparaison de deux illustrations, l'une de détail et l'autre de l'ensemble fig. 86 par exemple, vous le prouvera).

Certaines légendes sont fort incomplètes, il y manque quasi toujours le lieu de conservation et parfois les commentaires semblent ignorer quelques grandes collections comme celle de l'église Noire de Brasov (Roumanie).

En dépit de ces remarques, le livre peut intéresser comme initiation à un artisanat qui semble trop souvent ignoré même chez les historiens de l'art.

M.V.

Frédéric DUMAS, *Trente siècles sous la mer*, Coll. Grand document Marabout 1976. Format poche, 250 pp.

Ce livre d'un passionné retrace la lente et laborieuse recherche sous l'eau des restes d'épaves. Il passe en revue une série de plongées dont le but final est archéologique mais que l'auteur décrit avant tout en plongeur.

Ecrit rapidement au fil d'un esprit quelquefois vagabond mais cherchant le mot précis ce qui d'ailleurs, dans le cas des termes de marine rend le lexique indispensable.

L'ouvrage pourrait suciter des vocations de plongeurs curieux et peut-être aussi avides.

L. M.

Thor HEYERDHAL, *Le secret de l'île de Pâques,* « *Aku-Aku* », 316 pp., éd. Rombaldi, 1976.

Précisons dès l'abord que cet ouvrage est la traduction française d'un livre paru en norvégien il y a vingt ans déjà.

Nous ne prétendrons pas pour autant qu'il a perdu toute actualité mais bien des radeaux ont dérivé sur le Pacifique depuis lors !

Chacun connaît par ailleurs les obsessions de Heyerdhal pour qui le salut de la Polynésie n'a pu venir que des côtes sud américaines à l'époque pré-colombienne.

Dans « les mystères de l'île de Pâques » le père du Kon-Tiki repart — dans un style alerte mais peu scientifique faut-il le dire — sur le sentier aventureux des interprétations et extrapolations. Il ne craint pas de détruire en quelques lignes le travail de certains de ses prédécesseurs : pour lui les recherches, pourtant éclairantes, de Métraux et Lavachery ne sont que broutilles, ce qui a de quoi faire douter de son objectivité.

Reconnaissons cependant que ses arguments font mouche à plusieurs reprises et que les découvertes faites par les archéologues de son équipe (il y en avait !) ont amené au jour une série de vestiges qui ont permis de préciser la chronologie de l'île.

La lutte entre « longues » et « courtes oreilles », les premiers exterminés par les seconds, a été confirmée par la découverte du fossé défensif construit par les futures victimes qui s'y trouvèrent finalement précipitées.

En dehors des grandes statues à chignons, devenues des classiques du paysage pascuan, Heyerdhal en a exhumé d'autres, d'origine plus anciennes et dont le style les rattache à celui des œuvres trouvées sur la côte américaine pacifique.

Quelques grottes à figures, un ou deux « rongo-rongo » (ces précieux et rares bâtons gravés d'hiéroglyphes), des tessons de poteries, complètent une documentation qui est d'un intérêt certain.

En conclusion disons que l'auteur ne nous donne pas de résultats clairs et précis, mais en demande-t-on à un récit de voyage somme toute peu scientifique ?

R.D.

ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE, a.s.b.l.

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIE, v.z.w.

1976 - 1977 (*)

Bureau — Dagelijks Bestuur

Président, Voorzitter : M. Albert vander Linden ; Vice-Président, Ondervoorzitter : Dhr. Antoine De Smet ; Secrétaire général, Secretaris generaal : Dhr. Antoine De Schryver ; Trésorier général, Algemeen Penningmeester : M. Adelin De Valkeneer.

Conseil d'Administration — Raad van Beheer

Administrateurs rééligibles en 1977 — Herkiesbare leden in 1977 : Dhr. Henry Joosen, Mme C. Lemoine-Isabeau, Mlle Mina Martens, Dhr. Paul Vanaise, M. Ignace Vandevivere.

Administrateurs rééligibles en 1980 — Herkiesbare leden in 1980 : Mme Anne Marie Bonenfant, Mme Jacqueline Dosogne, Mlle Lucie Ninane, M. Baudoin van de Walle, M. Max Winders.

Administrateurs rééligibles en 1983 — Herkiesbare leden in 1983 : M. Albert Vander Linden, M. Jean Jadot, M. Adelin De Valkeneer, M. Antoine De Schryver, M. Antoine De Smet.

Membres titulaires — Werkende leden

Frans Ganshof, professor emeritus van de Rijksuniversiteit van Gent, lid van de Koninklijke Academie van België, Jacob Jordaensstraat 12, 1050 Brussel.	1931	(1928)
Kanunnik Placide Lefevre, professor emeritus van de Katholieke Universiteit van Leuven, Bondgenotenlaan 13, 3000 Leuven.	1932	(1925)
Baudouin van de Walle, professeur émérite à l'Université de Liège, rue Belliard 187, 1040 Bruxelles.	1932	(1926)
Max Winders, membre de l'Institut de France, président honoraire de la Commission royale des Monuments et des Sites, avenue Emile De Mot 10, 1050 Bruxelles.	1943	(1941)
Adolf Jansen, gemachtigd ere-conservator van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Van Schoonbekesatraat 79, 2000 Antwerpen.	1946	(1936)

* Liste mise à jour au 30 avril 1977.

Lucie NINANE, conservateur délégué honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, chaussée de Waterloo 1153, 1180 Bruxelles. 1947 (1932)

R. P. Baudouin DE GAIFFIER D'HESTROY, membre de la Société des Bollandistes, membre correspondant de l'Institut de France, boulevard Saint-Michel 24, 1040 Bruxelles. 1950 (1935)

Baronne Edith GREINDL, maître en Histoire de l'Art et Archéologie, professeur à l'Institut d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles, rue de la Vallée 30, 1050 Bruxelles. 1950 (1947)

Henri NOWÉ, ere-archivist van de Stad Gent, Clementinalaan 3, 9000 Gent. 1952 (1932)

Simon BRIGODE, professeur à l'Université catholique de Louvain, rue Sabatier 11, 6001 Marcinelle. 1953 (1937)

Jozef DUVERGER, professor emeritus van de Rijksuniversiteit van Gent, lid van de Koninklijke Academie van België, Toekomststraat 23, 9110 Sint-Amandsberg. 1953 (1937)

Louis LEBEER, vaste secretaris van de Koninklijke Academie van België, Maria Louizasquare 4, 1040 Brussel. 1958 (1934)

Henry JOOSEN, doctor in de Wijsbegeerte en Letteren, voorzitter van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, Koningin Astridlaan 137, 2800 Mechelen. 1964 (1950)

Joseph LEFÈVRE, conservateur honoraire des Archives générales du Royaume, boulevard Général Jacques 34, 1050 Bruxelles. 1964 (1952)

Aquilin JANSSENS DE BISTHOVEN, conservator van de Stedelijke Musea Brugge, Sint-Jorisstraat 10, 8000 Brugge. 1964 (1958)

François MASAI, professeur à l'Université libre de Bruxelles, conservateur honoraire de la Bibliothèque royale de Belgique, avenue de l'Opale 73, 1040 Bruxelles. 1965 (1951)

Mina MARTENS, archiviste de la ville de Bruxelles, professeur extraordinaire à l'Université libre de Bruxelles, rue Félix Delhasse 25, 1060 Bruxelles. 1965 (1965)

Jean JADOT, président honoraire de la Société royale de Numismatique de Belgique, avenue Louise 22, 1050 Bruxelles. 1966 (1947)

Paul NASTER, professor aan de Katholieke Universiteit van Leuven, Bogaardenstraat 66D, bus nr. 1, 3000 Leuven. 1966 (1952)

Suzanne SULZBERGER, professeur honoraire à l'Université libre de Bruxelles, rue F. Merjay 101, 1060 Bruxelles. 1967 (1938)

Anne-Marie BONENFANT-FEYTMANS, archiviste-conservateur honoraire du Musée de l'Assistance publique de Bruxelles, avenue Van Becelaere 36, 1170 Bruxelles. 1967 (1955)

Marie-Louise HAIRS, maître de conférences à l'Université de Liège, rue César Franck 32, 4000 Liège. 1967 (1955)

Jean DE STURLER, professeur à l'Université libre de Bruxelles, membre de la Commission royale d'Histoire, avenue de la Floride 132, 1180 Bruxelles. 1967 (1966)

Adelin DE VALKENEER, docteur en Archéologie et Histoire de l'Art, professeur de l'Enseignement supérieur, rue du Châtelain 6B, Boîte 11, 1050 Bruxelles. 1967 (1966)

Prosper SCHITTEKAT, conservator van het Wetenschappelijk en Kultureel Centrum van de Duinenabdij en de Westhoek, Koninklijke Prinslaan 8, 8460 Koksijde. 1967 (1966)

Albert VANDER LINDEN, professeur à l'Université libre de Bruxelles, bibliothécaire du Conservatoire royal de Musique, avenue de Broqueville 84, 1200 Bruxelles. 1967 (1966)

Paul VANAISE, docent aan de Vrije Universiteit van Brussel, Kortrijkse steenwerg 361, 9000 Gent. 1967 (1967)

Marie-Jeanne CHARTRAIN-HEBBELINCK, collaborateur scientifique aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue du Trône 20, 1050 Bruxelles. 1968 (1966)

Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE, chef de travaux aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, chargé de cours à l'Université catholique de Louvain, avenue Armand Huysmans 87, boîte 6, 1050 Bruxelles. 1968 (1967)

Philippe ROBERTS-JONES, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, professeur à l'Université libre de Bruxelles, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles. 1968 (1967)

Andrée BRUNARD, conservateur honoraire des Musées communaux de Bruxelles, avenue de Tervuren 250, 1150 Bruxelles. 1969 (1955)

Antoine DE SCHRYVER, docent aan de Rijksuniversiteit te Gent, Meidoorndreef 30, 9219 Gent. 1969 (1965)

Marc E. MARIËN, conservator bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, docent aan de Vrije Universiteit van Brussel, Eedgenotenstraat 21, 1040 Brussel. 1969 (1965)

Henri PAUWELS, conservator bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, lid van de Koninklijke Academie van België, Groot-Brittaniëlaan 3, 9000 Gent. 1969 (1965)

Frans VAN MOLLE, professor aan de Katholieke Universiteit van Leuven, O. L. Vrouwstraat 46, 3000 Leuven. 1969 (1955)

Emile BROUETTE, membre de l'Institut historique belge de Rome, rue Jennay 28, 5852 Isnes. 1969 (1966)

Pierre COLMAN, chargé de cours associé à l'Université de Liège, quai Churchill 19, boîte 051, 4020 Liège. 1969 (1966)

Paul WARZÉE, professeur à la Faculté universitaire Saint-Louis, boulevard Louis Schmidt 14, boîte 7, 1040 Bruxelles.	1969	(1966)
Antoine DE SMET, ereconservator bij de Koninklijke Bibliotheek, Georges Lecointelaan 62, 1180 Brussel.	1969	(1967)
Gabriel DUPHÉNIEUX, conservateur au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, rue J. Hoyois, 7500 Tournai.	1969	(1967)
René SNEYERS, directeur de l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue du Beau Site 44, 1050 Bruxelles.	1970	(1967)
Claire LEMOINE-ISABEAU, collaborateur scientifique au Musée royal de l'Armée, avenue Den Doorn 3, 1180 Bruxelles.	1970	(1969)
Franz DE RUYT, professeur à l'Université catholique de Louvain, membre de l'Académie royale de Belgique, avenue Karel Verhaegen 30, 1950 Kraainem.	1972	(1935)
Firmin DE SMIDT, professor emeritus aan de Rijksuniversiteit van Gent, Zwarte Zusterstraat 30, 9000 Gent.	1972	(1948)
Jacques STIENNON, professeur à l'Université de Liège, rue des Aacacias 34, 4000 Liège.	1972	(1966)
Victor MARTINY, professeur à l'Université libre de Bruxelles, architecte urbaniste en chef, directeur de la Province de Brabant, rue Meyerbeer 1, 1180 Bruxelles.	1972	(1967)
Marie RISSELIN-STEENEBRUGEN, conservateur-adjoint honoraire des Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue Basse 127, 1180 Bruxelles.	1973	(1953)
Anne-Marie MARIËN-DUGARDIN, attachée aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1040 Bruxelles.	1973	(1967)
Sophie SCHNEEBALG-PERELMAN, docteur en Philosophie et Lettres, avenue Louise 105, 1050 Bruxelles.	1973	(1968)
Arsène SOREIL, professeur émérite de l'Université de Liège, rue de l'Yser 316, 4300 Ans.	1973	(1968)
Ignace VANDEVIVERE, professeur à l'Université catholique de Louvain, rue Au Bois 310, 1150 Bruxelles.	1973	(1969)
William LEGRAND, docteur en Philosophie et Lettres, place Wilbald 5, 4970 Stavelot.	1973	(1970)
Adolf MONBALLIEU, adjunct-conservator bij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, Landbouwstraat 139, 2800 Mechelen.	1973	(1970)
Madeleine VAN DE WINCKEL, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, rue Marcq 21, 1000 Bruxelles.	1974	(1971)
Jean LORETTE, conservateur-adjoint au Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, rue Vervloesem 7, 1150 Bruxelles.	1975	(1969)
Jacqueline FOLIE, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue Marie-José 52, 1200 Bruxelles.	1976	(1972)
Tony HACKENS, chargé de cours à l'Université catholique de Louvain, avenue Léopold 28, 1330 Rixensart.	1976	(1972)
Mireille JOTTRAND, assistant au Musée de Mariemont, rue du Parc 3a, 6518 La Hestre.	1976	(1973)

Germaine FAIDER-FEYTMANS, conservateur honoraire du Domaine de Mariemont, Spinolalei 18, 8000 Brugge. 1941

Suzanne CLERX-LEJEUNE, professeur à l'Université de Liège, rue du Rèwe 2bis, 4000 Liège. 1941

Comte Philippe d'ARSCHOT SCHOONHOVEN, avenue Victor Gilsoul 64 1150 Bruxelles. 1943

Raymond LEMAIRE, professor aan de Katholieke Universiteit van Leuven, Bertelsheide, 3054 Loonbeek. 1950

Hélène DANTHINE, professeur à l'Université de Liège, rue du Parc 67, 4000 Liège. 1951

Suzanne COLLON-GEVAERT, professeur à l'Université de Liège, rue des Vennes 163, 4000 Liège. 1952

Elisabeth DHANENS, inspectrice van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, Boelare 97, 9900 Eeklo. 1958

Marie MAUQUOY-HENDRICKX, conservateur honoraire du Cabinet des Estampes de la Bibilothèque royale de Belgique, Pachthofdreef 27, 1970 Wezembeek-Oppem. 1958

John GILISSEN, professor aan de Vrije Universiteit van Brussel, lid van de Koninkljike Vlaamse Academie van België, Beeldhouwerslaan 155, 1180 Brussel. 1966

Roger BRAGARD, professeur à l'Université libre de Bruxelles, conservateur honoraire du Musée instrumental, rue Paul Lauters 38, 1050 Bruxelles. 1967

Robert WANGERMÉE, professeur à l'Université libre de Bruxelles, avenue Armand Huysmans 205, 1050 Bruxelles. 1967

René DE ROO, hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Zellaardreef 26, 2820 Bonheiden. 1967

Erik DUVERGER, onderzoeksleider van het N.F.W.O., Coupure 253, 9000 Gent. 1969

Henri FETTWEIS, assitant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, chaussée Saint-Pierre 258, 1040 Bruxelles. 1969

Yvonne THIÉRY, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, docteur en Sorbonne, rue Capouillet 26, 1060 Bruxelles. 1969

Edouard DE CALLATAY, avocat à la Cour d'Appel, avenue de la Floride 124, 1180 Bruxelles. 1969

Eugénie GUÉRET-DE KEYSER, chargé de cours à l'Université catholique de Louvain et à la Faculté universitaire Saint-Louis, rue Baron de Castro 20, 1040 Bruxelles. 1970

Lydia DE PAUW-DE VEEN, docent aan de Vrije Universiteit van Brussel, Kluisstraat 50, 1050 Brussel. 1972

Ghislaine DERVEAUX-VAN USSEL, eerstaanwezend assistent bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brand Whitlocklaan 131, 1200 Brussel. 1972

Albert DUCHESNE, conservateur au Musée royal de l'Armée, rue Servais-Kinet 41, 1200 Bruxelles. 1972

Claude GAIER, docteur en Histoire, boulevard de la Constitution 63, 4000 Liège. 1972

Carl VAN DE VELDE, wetenschappelijk vorser bij het Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de 16e en de 17e eeuw, Cogels-Osylei 15, 2600 Berchem. 1972

Denis COEKELBERGHS, collaborateur scientifique à l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue Maréchal Joffre 69, 1190 Bruxelles. 1972

Eliane DE WILDE, werkleider bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Handelsstraat 17, 1040 Brussel. 1973

Georges DOGAER, werkleider bij de Koninklijke Bibliotheek, Beekstraat 2, 2800 Mechelen. 1973

Françoise POPELIER, assitant aux Musées royaux des Beaux-Arts, rue Veydt 64, 1050 Bruxelles. 1973

Phil. TORRES CABREJOS-MERTENS, assistent aan de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Prins Leopoldlei 22, 2510 Mortsel. 1973

Nicole VÉRONÉE-VERHAEGEN, collaborateur scientifique au Centre national de Recherches « Primitifs flamands », Parc du Cinquantenaire 1, 1040 Bruxelles. 1973

Claire DICKSTEIN-BERNARD, archiviste conservateur au Musée de la Commission d'Assistance publique de la Ville de Bruxelles, rue Haute 298 A, 1000 Bruxelles. 1974

Marguerite ULRIX-CLOSSET, maître de conférences à l'Université de Liège, avenue Rogier 12, 4000 Liège. 1974

Raf VAN DE WALLE, werkleider op het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Armand Scheitlerlaan 49, 1150 Brussel.

Nicole CRIFO-DACOS, professeur à l'Université libre de Bruxelles, Via Fr. Ongaro 38, Rome. 1975

Hans VLIEGHE, onderzoeksleider van het N.F.W.O., Van Rompaylaan 7, 2820 Bonheiden. 1975

Marguerite CASTEELS, bibliothecaris van het Staatsdomein van Gaasbeek, Tervuerenlaan 106, 1040 Brussel. 1976

Paul CULOT, assistant à la Bibliothèque royale Albert Ier, rue Vogler 19, 1030 Bruxelles. 1976

Jazeps TRIZNA, chef de travaux à l'Université catholique de Louvain, rue Emile Goës 1, boîte n° 2, 1348 Louvain-la-Neuve. 1976

Nicole WALCH, attaché à la Bibliothèque royale Albert Ier, rue de la Tulipe 37, boîte n° 35, 1050 Bruxelles. 1976

RAPPORT ANNUEL DU SECRETAIRE GENERAL
sur l'année académique 1975 - 1976

L'Académie a perdu cette annte trois membres anciens dont la mémoire a été évoquée par le Président au cours des séances ordinaires du 18 octobre 1975 et du 24 avril 1976. Ce sont le comte Joseph de Borchgrave d'Altena, le chevalier Lacoste et M. Lucien Fourez. Tous trois avaient rendus de précieux et nombreux services à l'Académie et ont droit à notre souvenir reconnaissant.

Le bureau de cette année fut composé comme celui de l'année précédente, sauf le secrétariat auquel j'ai été appelé à remplacer Mme Lemoine lors de l'assemblée générale de mai 1975.

Il a été tenu sept séances ordinaires pendant l'année académique que clôture les séances de ce jour. Nous y avons entendu des communications de Mlle Sulzberger, de Mmes Dosogne-Lafontaine et Guéret-De Keyser, de MM. J. Duverger, Vander Linden et Vlieghe. Nous entendrons encore celles de Mlles Ninane et De Wilde. La fréquentation moyenne à ces réunions est de 20 personnes.

En plus de ces séances il faut rappeler les visites organisées cette année à trois expositions : celle des Trésors de la cathédrale St-Michel, celle sur l'histoire des hôpitaux et de la Commission d'assistance publique de Bruxelles et celle des tapisseries bruxelloises de la pré-renaissance. Ce sont respectivement Mmes Derveaux-Van Ussel, Dickstein-Bernard et Schneebalg-Perelman qui eurent l'amabilité de conduire ces visites pour lesquelles on aurait pu souhaiter une fréquentation plus nombreuse.

L'année écoulée se tinrent aussi deux séances des membres titulaires et cinq séances du Conseil. Enfin le tome XLII de la revue sortit de presse.

A. De Schryver.

SEANCES - VERGADERINGEN
1975 - 1976

Procès-Verbal de la Séance ordinaire
du 18 octobre 1975

Présents : M. Joosen, Président ; M. Vander Linden, Vice-Président ; MM. Bragard, Brouette, Mme Chartrain, M. Coekelberghs, Mme Crifo-Dacos, MM. De Schryver, De Smet, de Sturler, De Valkeneer, Mme Dosogne-Lafontaine, la baronne Greindl, Mme Guéret-De Keyser, Mlle Hairs, MM. Jadot, Legrand, Mme Lemoine, MM. B. van de Walle, Winders, Mme Van de Winckel.

Excusés : M. Duphénieux ; Mlles Folie et Martens ; MM. Martiny, Masai, Monballieu, Pauwels ; Mme Risselin ; M. Soreil ; Mlle Sulzberger ; Mmes Ulrix et Veronee-Verhaeghen.

Le Président ouvre la séance à 10 h 30. Après lecture, le rapport de la séance ordinaire du 24 mai dernier est approuvé. Le président évoque ensuite la mémoire du Comte Joseph de Borchgrave d'Altena et celle du chevalier Paul Lacoste. Il souligne les mérites de chacune de ces deux personnalités dont le décès prive l'académie de membres dévoués auxquels elle doit beaucoup. Il annonce ensuite que le P. de Gaiffier a été nommé membre de l'Academia dei Lincei et se dit heureux de cette nomination qui distingue un membre de notre Académie.

Le président donne la parole à M. Albert Vander Linden, qui traite des « Notes de Madame Gaspare Spontini sur la vie et l'œuvre de son mari ».

Après la mort de Gaspare Spontini, François-Joseph Fétis décide de faire un nouvel article sur ce compositeur dans la deuxième édition de la Biographie Universelle des musiciens (1860-1865).

Il soumet un article à Madame Spontini. Celle-ci lui envoie 22 pages de corrections dont Fétis tiendra compte dans son article. Mais bien des pages de Madame Spontini n'auront pas d'écho chez Fétis, ce sont celles qui ne lui étaient pas utiles, mais elles éclairent la personnalité de Spontini et méritent certainement de sortir de l'oubli.

Le Président remercie l'orateur pour son exposé très documenté sur un artiste trop oublié et ouvre la discussion. Suivent alors diverses questions et des échanges de vues auxquels prennent part Mmes Crifo-Dacos, Dosogne, Guéret-De Keyser, Lemoine et MM, Legrand et de Sturler. Plusieurs intervenants regrettent que la musique de Spontini reste aujourd'hui inconnue et ne soit plus exécutée.

La séance est levée à 12 h 15.

A. De Schryver,
Secrétaire général.

H. Joosen,
Président.

Procès-Verbal de la Séance ordinaire du 22 novembre 1975

Présents : M. Joosen, Président ; M. Vander Linden, Vice-Président ; Mlle Bergmans, Mme Bonenfant, M. Coekelberghs, Mme Crifo, MM. De Schryver, De Smet et de Sturler, Mmes Dickstein et Dosogne, MM. Duphénieux, E. Duverger, Legrand, Mmes Lemoine et Risselin, Mlle Sulzberger, MM. Vandevivere, B. Van de Walle, Mme Van de Winckel.

Excusés : MM. Dogaer, Duchêne, J. Duverger, Fourez, Hackens, Mlle Jottrand, MM. Lorette, Masai, Monballieu, Mlle Popelier, Mme Veronee.

Le Président ouvre la séance à 10 h 30. Après lecture, le rapport de la séance ordinaire du 18 octobre est approuvé. Le Président donne ensuite la parole à Mlle Sulzberger pour une communication intitulée « Plaidoyer pour la copie ».

Pratiquée de longue date, la copie a connu un grand succès au XIX[e] siècle, comme le prouve de nombreux témoignages d'écrivains et de peintres : Stendhal, Delacroix, Thoré-Burger, Van Gogh ou Burne-Jones.

Abordé sans idée préconçue le sujet pourrait être envisagé comme une sorte « d'histoire de l'art parallèle ». La pratique de la copie a été favorisée par certains événements historiques et son développement est lié au rôle joué par quelques personnalités éminentes.

Tour à tour, les collections rassemblées à Paris au Musée Napoléon (1803) ou au Musée Espagnol, sous l'égide du roi Louis-Philippe (1838), ou encore le vaste projet du Musée européen dont le Ministre Thiers est le véritable créateur, vont susciter l'enthousiasme pour les grands modèles. En Allemagne, le roi de Prusse Frédéric-Guilaume IV charge une équipe de jeunes peintres d'exécuter un grand nombre de copies pour réaliser l'ambitieux projet d'une « Raffael Saal » destinée à l'Orangerie du château de Sans-Souci à Potsdam, inaugurée en 1865.

Tandis que le « divin Raphaël » reste l'idole des peintres officiels qui recherchent l'exécution soignée, les novateurs découvrent Rembrandt et la peinture espagnole ; le voyage en Hollande, suggéré par Thoré-Burger, connaît un grand succès. La tendance réaliste, nourrie de l'étude d'après les maîtres, est personnifiée par Courbet, Millet, Fantin-Latour et même Whistler.

Lié au Nazaréens, J.A. Ramboux, originaire de Trèves, réalise en Italie pendant une dizaine d'années, une série de remarquables copies à l'aquarelle qui témoignent de son intérêt pour les « écoles primitives ».

A Munich, le baron Schack, véritable mécène, constitue une collection de copies d'après les coloristes fameux. Parmi les nombreux peintres qui bénéficient de ses largesses, F. Lehnbach est le plus en vue.

On peut espérer que l'étude des copies devienne pour l'histoire de l'art, l'occasion de recherches nouvelles, permettant de rassembler des données éparses. Son véritable intérêt consiste à juger de la valeur relative du modèle et de la reproduction en distinguant les différences, parfois ténues mais pourtant essentielles, qui les séparent.

Le Président remercie l'orateur pour son exposé et ouvre la discussion à laquelle il prend part ainsi que Mlle Bergmans, Mmes Dosogne et Van de Winckel et MM. Coekelberghs, De Schryver, de Sturler, E. Duverger et Vandevivere.

La séance est levée à 12 h 30.

A. De Schryver,
Secrétaire général.

H. Joosen,
Président.

Verslag van de gewone Vergadering
van 17 januari 1976

Aanwezig : de heer Joosen, voorzitter ; de heer Vander Linden, ondervoorzitter ; Mej. Folie en Sulzberger ; Mev. Bonenfant, Crifo-Dacos, Schneebalg en Van de Winckel ; H.H. Coekelberghs, De Schryver, De Smet, De Valkeneer, E. Duverger, J. Duverger, Jadot, Legrand, Lorette, Monballieu, Naster, Vanaise, Vandevivere, B. Van de Walle.

Verontschuldigd : Mej. Jottrand, Mev. Chartrain, Guéret, Risselin ; H.H. Dogaer, Ganshof, Martiny.

De voorzitter verleent het woord aan Prof. J. Duverger voor zijn mededeling : « Bijdragen tot de geschiedenis van de laatmiddeleeuwse schilderkunst te Gent ».

Mede door het te loor gaan van het archief van het Gentse schilderambacht van vóór 1540, heerst er veel onklaarheid betreffende de schilders en het schilderwerk uit de 15e en het begin van de 16e eeuw in die stad. In dit referaat wordt gepoogd enig licht te werpen over enkele problemen dienaangaande.

Te Gent werden veel muurschilderingen gemaakt. Ook in het gemeentehuis prijkten de portretten van de Vlaamse vorsten. Toen het gebouw in 1517 werd afgebroken, werd het portret van hertog Filips de Goede uitgekapt uit de muur en ondergebracht in de verzameling van Filips de Grutere. Een tekening ervan bleef bewaard. Misschien is dat de vroegst gekende poging tot conservatie in onze gewesten.

Het luxueuse handschrift : het Boek der privilegiën van Gent, werd niet gemaakt door Filips de Goede, doch, ca 1450-1455, wellicht voor de Gentse magistraat of een lid ervan door een Gents schilder.

De Hughe van der Goes, die in 1451 begenadigd werd door Filips de Goede en uit de ballingschap mocht terugkeren, is wellicht de befaamde schilder, die in zijn laatste levensjaren zozeer door schuldbesef werd gekweld. Hij speelde een niet onbelangrijke rol in het verbroederingsfeest van de Nederlandse schilders, dat te Gent in 1468 werd gehouden. In dat jaar schilderde hij een tafereel in grisaille met de Boodschap, dat o.m. door de Meester van 1499 werd nagevolgd.

De portretten van de zeer jeugdige Filips de Schone en Margareta van Oostenrijk, toegeschreven aan een Brussels meester, werden begin 1483 te Gent geschilderd, misschien op verzoek van Adolf van Kleef. Waarschijnlijk zijn ze het werk van een Gente kunstenaar.

Een niet onbelangrijke schildersdynastie te Gent was die van de Van der Meere's, waarvan enkele leden ook te Doornik verbleven onder de naam Des Marez. Is een schilder Geraard, aan wie C. Van Mander de Calvarietriptiek in de St.-Baafskerk toeschreef, niet aan te wijzen, dan telde die familie andere kunstenaars, o.m. Pieters, die in 1517 een Calvarie schilderde, die te München wordt bewaard. Ook een triptiek te Doornik uit ca 1525 kan het werk zijn van een lid van die familie, wellicht dan van

de Antwerpse tak.

De voorzitter dankt de spreker voor de medegedeelde bijdragen. Er wordt nog een vraag gesteld door de heer Vandevivere waarna de zitting geheven wordt.

A. De Schryver,
Secretaris-generaal.

H. Joosen,
Voorzitter.

Procès-Verbal de la Séance ordinaire du 21 février 1976

Présents : M. Joosen, Président ; M. Vander Linden, Vice-Président ; Mlle Sulzberger, la baronne Greindl, Mmes Bonenfant, Crifo, Dosogne, Lemoine, Risselin et Van de Winckel ; MM. De Schryver, De Valkeneer, Duphénieux, Jadot, Legrand, Lorette, Vandevivere, B. Van de Walle, Warzée.

Excusés : Mlle Hairs et Popelier ; Mmes Chartrain et Schneebalg ; MM. De Smet, de Sturler, Hackens, Martiny, Monballieu, Naster, Soreil, Winders.

Le Président ouvre la séance à 11 h. Après lecture, les procès-verbaux des séances du 22 novembre 1975 et du 17 janvier 1976 sont approuvés.

Le Président donne la parole à Mme J. Lafontaine-Dosogne pour sa communication sur « Une icone crétoise de saint Jean-Baptiste au musée de Malines ».

Le Musée Busleyden à Malines possède une icone grecque de St. Jean-Baptiste ailé, qui lui a été léguée en 1889 par M. De Meester de Ravensteyn. Le sujet a été identifié et la signature du peintre — Angélos — relevée par J. WITTMAN et H. CONINCKX, *Primitifs italiens et Icone grecque au Musée de Malines*, dans le Bulletin du Cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines, XXXV (1930), p. 25-36.

L'étude de cette icone — qui lui avait été signalée par M. H. Joosen — a donné à Mme Dosogne l'occasion de se livrer à un examen iconographique du thème basé sur les sources textuelles et les documents figurés conservés dans l'art byzantin puis, à l'époque post-byzantine, dans les arts grec, russe et chrétien d'Orient. Elle identifie Angélos comme un peintre crétois dont l'activité se place aux environs de 1600, et replace cette activité dans le contexte de l'école crétoise, en faisant appel aux dernières publications sur la question. Sont aussi évoquées les icones conservées de ce peintre, qui se rattache au courant conservateur par le strict respect des formules byzantines.

L'état matériel de l'icone de Malines est également examiné : la peinture est bien conservée mais le fond a dû être redoré et les bords ont été rabotés. En conclusion, il s'agit d'une œuvre importante, due à un peintre connu de l'école crétoise, d'une iconographie intéressante et d'une fort belle qualité esthétique.

Le Président remercie Mme Dosogne et ouvre la discussion à laquelle prennent part aussi Mmes Risselin et Van de Winckel, MM. De Schryver et Vandevivere.

La séance est levée à 12 h 30.

A. De Schryver,
Secrétaire général.

H. Joosen,
Président.

Extrait du Procès-Verbal de la Séance des Membres titulaires
du 20 mars 1976

Présents : M. Joosen, Président ; M. Vander Linden, Vice-Président ; Mlles Ninane et Sulzberger ; Mmes Bonenfant, Chartrain et Van de Winckel ; MM. De Schryver, De Valkeneer, Legrand, Naster, Vandevivere et B. Van de Walle.

Excusés : Mlle Bergmans, Mmes Dosogne, Lemoine et Risselin ; le P. de Gaiffier ; MM. de Sturler, Duphénieux, J. Duverger, Ganshof, Jadot, Lorette, Martiny et Soreil.

Le Président ouvre la séance à 10 h 30 et communique les noms des personnes dont la candidature a été retenue pour les élections qui se tiendront à la séance du mois d'avril. Le Président donne des précisions sur les titres et le curriculum vitae de chacun de ces candidats.

La séance est levée à 11 h.

A. De Schryver,
Secrétaire général.

H. Joosen,
Président.

Verslag van de gewone Vergadering
van 20 maart 1976

Aanwezig : de Heer Joosen, voorzitter ; de Heer Vander Linden, ondervoorzitter ; Mej. Ninane en Sulzberger ; Mev. Bonenfant, Chartrain en Van de Winckel ; MM. De Schryver, Legrand, Monballieu, Naster, Vandevivere, B. Van de Walle en Vlieghe.

Verontschuldigd : Mej. Bergmans en Folie ; Mev. Dosogne, Guéret, Lemoine, Risselin, P. de Gaiffier ; MM. de Sturler, De Valkeneer, Duphénieux, J. Duverger, Ganshof, Hackens, Jadot, Lorette, Martiny, Soreil.

De voorzitter verleent het woord aan Dr. Hans Vlieghe die ons spreekt over « Stadsversieringen te Antwerpen in 1648 ter gelegenheid van de Blijde Intrede van aartshertog Leopold Wilhelm ».

Ter gelegenheid van de Blijde Intrede in Antwerpen op 18 maart 1648 van aartshertog Leopold-Wilhelm als landvoogd van de Spaanse koning Filips IV over de Zuidelijke Nederlanden, werd door de magistraat aanvankelijk ook gedacht aan de traditionele pompeuze feestdecoraties met triomfpoorten en tonelen. De minder rooskleurige financiële toestand van Antwerpen liet op dat ogenblik zo'n decoraties echter

niet toe, zodat de versieringen op de dag van de Blijde Intrede beperkt bleven tot een paar geschilderde taferelen en enkele openbare inscripties voor de kathedraal, het stadhuis en de Sint-Michielsabdij.

Hoe de oorspronkelijkgeplande feestversiering er wel zou hebben uitgezien wordt verduidelijkt door een zestal bewaard gebleven ontwerptekeningen. Twee ervan bevinden zich in het Kon. Museum te Antwerpen, vier andere worden bewaard in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam. Het gaat hier om schetsen voor een aantal groots opgevatte triomfpoorten versierd met historische en allegorische voorstellingen, waarin hulde werd gebracht aan de nieuwe landvoogd, zijn voorvaderen en zijn daden, meer bepaald als strateeg in de dertigjarige oorlog. Deze tekeningen verraden duidelijk de invloed van de beroemde triomfpoorten die in 1635 werden ontworpen door Rubens, ter gelegenheid van de Blijde Intrede van de Kardinaal-Infant. Zij dienen te worden toegeschreven aan Erasmus II Quellin, die in Antwerpen trouwens Rubens' opvolger was als officieel stadsschilder.

De voorzitter bedankt de spreker en, na een tussenkomst van Mej. Sulzberger en van de Heer Vandevivere, wordt de vergadering te 12 u 30 geheven.

A. De Schryver,
Secretaris-generaal.

H. Joosen,
Voorzitter.

Extrait du Procès-Verbal de la Séance des Membres titulaires du 24 avril 1976

Présents : M. Joosen, Président ; M. Vander Linden, Vice-Président ; Mlles Ninane et Sulzberger, Mmes Bonenfant, Chartrain, Dosogne, Lemoine et Van de Winckel ; le P. de Gaiffier ; MM. De Schryver, De Smet, Duphénieux, Legrand, Lorette, Monballieu, Vandevivere, B. Van de Walle.

Excusés : Mme Risselin, MM. de Sturler, De Valkeneer, J. Duverger, Ganshof, Jadot, Martiny, Naster, Vanaise, Winders.

Après lecture le procès-verbal de la séance du 20 mars 1976 est approuvé.

Le Président rappelle les noms des candidats proposés comme membres correspondants. Il est procédé ensuite aux élections, après vérification et comptage des procurations introduites. Du dépouillement des bulletins de vote il ressort que sont élus membres correspondants : Mlle Casteels, MM. Culot et Trizna, Mlle Nicole Walch.

Il est procédé ensuite au vote pour l'élection de trois postes de membres titulaires. Sont élus : Mlle Folie, M. Hackens, Mlle Jottrand.

La séance se termine à 11 h.

A. De Schryver,
Secrétaire général.

H. Joosen,
Président.

Procès-Verbal de la Séance ordinaire
du 24 avril 1976

Présents : M. Joosen, Président ; M. Vander Linden, Vice-Président ; Mlles Ninane et Sulzberger ; Mmes Bonenfant, Chartrain, Crifo, Dosogne, Guéret, Lemoine et Van de Winckel ; MM. Coekelberghs, le P. de Gaiffier, De Schryver, De Smet, Duphénieux, Legrand, Lorette, Monballieu, Vandevivere, B. Van de Walle.

Excusés : Mme Risselin, MM. de Sturler, De Valkeneer, J. Duverger, Ganshof, Jadot, Martiny, Naster, Vanaise, Winders.

Après lecture du procès-verbal de la séance du 20 mars 1976, ce rapport est approuvé. Le Président évoque la mémoire de M. Lucien Fourez, récemment décédé et rappelle son activité scientifique personnelle ainsi que tout ce que l'Académie lui doit comme membre actif et comme ancien président.

Le président donne ensuite la parole à Mme Eugénie Guéret-De Keyser pour sa communication : « Techniques nouvelles et expression tragique dans la sculpture contemporaine ».

Le tragique dans la société contemporaine trouve sa source dans l'angoisse de la mort et du mal et aussi dans l'inquiétude provoquée par les pouvoirs grandissants de la science. Certains sculpteurs contemporains ont cherché des modes d'expression nouveaux pour exprimer ce sentiment tragique. C'est ainsi que les constructions de fer de Lynne Chadwick évoquent des robots maléfiques. Que les petites pièces obtenues par la fonte à la cire perdue et assemblées rendent manifeste une certaine idée de la mort chez Roel d'Haese et enfin que des assemblages de matériaux préexistant et réutilisés font intervenir un jeu d'image extrêmement complexe. Dans certains cas les œuvres ainsi créées ne méritent plus le nom de sculpture mais annoncent de nouvelles inventions plastiques proches de l'art du théâtre.

Après les remerciements adressés par le Président à l'orateur, plusieurs questions sont posées. Outre le président, Mlles Ninane et Sulzberger, Mme Dosogne, le P. de Gaiffier, MM. Duphénieux et Vandevivere participent à l'échange de vues qu'elles suscitent.

La séance est levée à 12 h 30.

A. De Schryver,
Secrétaire général.

H. Joosen,
Président.

Procès-Verbal de l'Assemblée générale
du 15 mai 1976

Présents : M. Joosen, Président ; M. Vander Linden, Vice-Président ; Mlles Bergmans, Folie, Jottrand, Ninane et Sulzberger ; la baronne Greindl ; Mmes Bonenfant, Chartrain, Dosogne, Lemoine ; MM. Colman, le P. de Gaiffier, De

Schryver, De Smet, De Valkeneer, Duphénieux, Hackens, Legrand, Monballieu, Naster, Soreil, Vandevivere, B. Van de Walle.

Excusés : Mlle Hairs, MM. De Smidt, de Sturler, Ganshof, Roberts-Jones, Sneyers, Warzée, Winders.

Le Président ouvre la séance à 10 h et donne la parole au Secrétaire général. Après lecture et approbation du procès-verbal de la séance des membres titulaires du 24 avril 1976, le Secrétaire général présent son rapport sur l'activité de l'Académie au cours de l'année écoulée. Le Trésorier général, M. De Valkeneer, présente ensuite le rapport sur la situation financière. Après l'approbation de ce rapport M. De Valkeneer donne encore des précisions au sujet du budget pour 1976. Deux vérificateurs aux comptes sont désignés : la baronne Greindl et Monsieur Jadot.

On procède ensuite aux élections de conseilleurs. M. Naster, Mme Dosogne et M. Vandevivere sont élus. Ils achèveront respectivement les mandats de M. Franz De Ruyt, qui a demandé d'être déchargé de son mandat de conseiller, du Comte Joseph de Borchgrave d'Altena et de M. Lucien Fourez, décédés. Monsieur Antoine De Smet est élu Vice-Président en remplacement de Monsieur Albert Vander Linden qui succède à M. Henry Joosen à la présidence.

La séance est levée à 11 h.

A. De Schryver,
Secrétaire général

H. Joosen,
Président.

Procès-Verbal de la Séance ordinaire du 15 mai 1976

Présents : M. Joosen, Président ; M. Vander Linden, Vice-Président ; Mlles Bergmans, De Wilde, Folie, Jottrand, Ninane, Sulzberger et Walch ; la baronne Greindl ; Mmes Bonenfant, Chartrain, Dosogne et Lemoine ; MM. Colman, Coekelberghs, le P. de Gaiffier, De Schryver, De Smet, De Valkeneer, Duphénieux, Hackens, Legrand, Monballieu, Naster, Soreil, Trizna, Vandevivere, B. Van de Walle.

Exusés : Mlles Hairs et Popelier ; MM. Culot, De Smidt, de Sturler, Ganshof, Roberts-Jones, Sneyers, Warzée, Winders.

Le Président ouvre la séance à 11 h 10. Après lecture, le procès-verbal de la séance du 24 avril 1976 est approuvé. Le Président donne la parole à Mlle Ninane pour sa communication : « En marge de la restauration du triptypue du maître de l'abbaye de Dilighem », qui apporte des précisions importantes sur cette œuvre que sa restauration a permis de mieux étudier. En raison de l'heure avancée, la communication annoncée de Mlle De Wilde est reportée. Après une brève interruption de séance qui permet aux invités à la remise du Prix Simone Bergmans de se joindre à la réunion,

le Président donne la parole à Mlle Simone Bergmans qui explique les motifs qui ont inspiré la création du prix qu'elle a institué. Elle se réjouit de l'unanimité du jury après l'examen approfondi auquel les sept mémoires introduits ont été soumis. S'adressant à la lauréate, Mlle Béatrice Terlinden, Mlle Bergmans la félicite pour son mémoire sur « Quelques ensembles de peintures murales du seizième siècle dans les édifices privés de Belgique » et lui remet le prix sous les applaudissements de l'assemblée.

La lauréate remercie Mlle Bergmans après quoi M. Joosen, Président, s'adresse à Mlle Bergmans pour la remercier de la tradition nouvelle qu'elle vient d'instituer en remettant le prix pour la première fois. Il prie ensuite l'assemblée de passer aux salons pour la réception prévue pour clôturer cette séance.

A. De Schryver,
Secrétaire général.

H. Joosen,
Président.

SOMMAIRE / INHOUDSTAFEL

Don DENNY, The historiated initials of the lobbes bible 3

J. Helm PETERSEN, Some notes on van Dycks etching of Paul de Vos . . 27

Albert DUCHESNE, Quelques projets du Duc de Brabant, futur Léopold II, au sujet de la transformation de Bruxelles et en particulier des résidences royales (1853-1865) 33

Comptes rendus 51

I. Bibliographie d'art national 51

G. FAIDER-FEYTMANS, *Les Nécropoles mérovingiennes*, par M. E. MARIËN. — F. DE SMIDT, *Enkele XIIIde eeuwse steenhouwersmerken in de Sint-Niklaaskerk te Gent*, par M. VAN DE WINCKEL. — Englebert H. TER KUILE, *De Romaanse Kerkbouwkunst in de Nederlanden*, par M. VAN DE WINCKEL. — M. F. DUSTIN, *Sur les chemins de la Belgique Gothique*, par M. VAN DE WINCKEL. — Paul DE SAINT-HILAIRE, *La Flandre Mystérieuse*, par M. VAN DE WINCKEL. — Philippe ROBERTS-JONES et Willy LAUREYSSENS, *Le paysage brabançon au XVII^e siècle, de Brueghel le Jeune à d'Arthois*, par Denis COEKELBERGHS. — A. ZWOLLO, *Hollandse en Vlaamse veduteschilders te Rome*, par Denis COEKELBERGHS. — A. BUSIRI VICI, *Jan Frans Van Bloemen, Orizzonte, e l'origine del paesaggio romano settecentesco*, par Denis COEKELBERGHS. — A. DE PESSEROEY, *Cent autoportraits*, par M. VAN DE WINCKEL. — Jacques COLLART, *50 artistes de Belgique*, par M. VAN DE WINCKEL. — *Biographie nationale* publiée par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, par M VAN DE WINCKEL.

II. Ouvrages divers 66

V. BIANCO PERONI, *Die Schwerter in Italien. Le spade nell' Italia continentale*, par M. E. MARIËN. — P. SCHAUER, *Die Schwerter in Süddeutschland, Oesterreich und Schweiz*, par M. E. MARIËN. — H. REIM, *Die spätbronzezeitlichen Griffplatten-, Griffdorn-, und Griffangelschwerter in Ostfrankreich*, par M. E. MARIËN. — A. JOCXENHÖVEL, *Die Rasiermesser in Mitteleuropa (Süddeutschland, Tschechoslowakei, Osterreich, Schweiz)*, par M. E. MARIËN. — I. RICHTER, *Der Arm-und Beinschmuck der Bronze- und Urnenfelderzeit in Hessen und Rheinhessen*, par M. E. MARIËN. — I. KILIAN-DIRLMEIER, *Die hallstattzeitliche Gürtelbleche und Blechgürtel Mitteleuropas*, par M. E. MARIËN. — J. VLADAR, *Die Dolche in der Slowakei*, par M. E. MARIËN. — Publications de l'Académie autrichienne,

Die sculpturen des stadgebietes von Lauriacum. — H. VETTERS, *Die Ausgrabungen auf dem Georgenberg und in Micheldorf.* — K. BRANIGAN, *Aegean metalwork of the early and middle bronze age,* par M. VAN DE WINCKEL. — A. GRABAR, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge,* par J. LAFONTAINE-DOSOGNE. — A. GRABAR, *Sculptures byzantines du moyen âge,* par J. LAFONTAINE-DOSOGNE. — L. GRODECKI, *Corpus Vitrearum Medii Aevi. France. Série « Etudes » 1. Les vitraux de Saint-Denis. Etude sur le vitrail au XII^e siècle,* par Y. VANDEN BEMDEN. — J. TRIZNA, *M. Sittow, peintre revalais de l'Ecole brugeoise,* par E. GREINDL. — O. FOLBERTH, *Gotik in Siebenburgen. Des Meister des Mediascher Altars und seine Zeit,* par M. VAN DE WINCKEL. — G. DE SEDE, *Le Mystère Gothique,* par M. VAN DE WINCKEL. — F. VANNEN, *Tidskrift för svensk antikvarisk forsking,* par M. VAN DE WINCKEL. — D. BODART, *Dessins de la collection Thomas Ashby, à la Bibliothèque vaticane,* par Denis COEKELBERGHS. — A. SZIGETHI, *French paintings of the seventeenth and eighteenth centuries,* par M. VAN DE WINCKEL. — J. D'ALBI, *Un céramiste nouveau,* par M. VAN DE WINCKEL. — J. WARNOD, *Le Bâteau-Lavoir.* — G. MARCHIORI, *Serge Poliakoff,* par M. VAN DE WINCKEL. — *Le Grand Livre de l'Architecture Mondiale.* — G. DE CRAYEHCOUR, *Dictionnaire héraldique.* — S. REED, *Les plus beaux Tapis d'Orient,* par M. VAN DE WINCKEL.

Prix Simone Bergmans 1977 90

Prijs Simone Bergmans 1977 90

Académie Royale d'Archéologie de Belgique — Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België — Bureau, Conseil d'Administration, Membres titulaires — Dagelijks Bestuur, Raad van Beheer, Werkende Leden . . 91

Rapport annuel du Secrétaire général sur l'année académique 1975-1976 . . 97

Comptes rendus des séances d'octobre 1975 à mai 1976 — Verslag van de vergaderingen van october 1975 tot mei 1976 97

PUBLICATIONS DE L'ACADEMIE — UITGAVEN DER ACADEMIE

A. ANNALES (publiées de 1843 à 1930). Intitulées de 1843 à 1847 : **Bulletin et Annales.** — de 1848 à 1930 : **Annales.** Format in-8°.
Tomes I à LXXVII.

B. BULLETIN (publié de 1868 à 1929). Format in-8°.

2e série des Annales	(tome I), 12 fascicules	(1868-1877)
3e série des Annales	(tome II), 5 fascicules	(1875-1878)
3e série des Annales	2e partie, fasc. I-XX	(1879-1886)
4e série des Annales	1re partie, fasc. I-XXIV	(1885-1890)
4e série des Annales	2e partie, fasc. I-XXX	(1890-1897)
5e série des Annales	1re partie, fasc. I-X	(1898-1901)
5e série des Annales	2e partie, fasc. I-VIII	(1901-1902)

Années 1903-1929.

C. TABLES DES ANNALES.

Tomes I à XX (1843-1863) : figure à la fin du tome XX (1863), sous pagination différente.

Tomes XXI à XXX (1865-1874) et du BULLETIN (1868-1874) : Bulletin de 1877 (2e série, fasc. 12).

Tomes XXXI à XL (1875-1886) et du BULLETIN (1875-1886) : Bulletin de 1886 (3e série, fasc. 20).

Tomes I à L (1843-1897), par le baron de Vinck de Winnezelle, 1898.

Tomes I à LI (1843-1898) et du Bulletin (1868-1900), par L. Stroobant, 1904.

D. SERIE IN-4°.

Alphonse De Witte : Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint-Empire romain. Bruxelles, 1894-1900, trois tomes comprenant 977 pages et 85 planches. Format 29,5 × 22,5 cm.

M. Crick-Kuntziger : La Tenture de l'Histoire de Jacob d'après Bernard van Orley, 1954, 47 pages, 32 planches. Format 37 × 27 cm.

E. REVUE BELGE D'ARCHEOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART — BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS. Format in-8° carré, Tomes I (1931) à XLIII (1974). Continue.