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

PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE DE S.M. LE ROI
PAR
L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
AVEC LE CONCOURS DE LA FONDATION UNIVERSITAIRE DE BELGIQUE

XLVII — 1978

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

UITGEGEVEN ONDER DE HOGE BESCHERMING VAN Z.M. DE KONING
DOOR DE
KON. ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË
MET DE STEUN VAN DE UNIVERSITAIRE STICHTING VAN BELGIË

BRUXELLES - BRUSSEL
1979

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

COMMISSION DES PUBLICATIONS / COMMISSIE DER UITGAVEN

Exercice 1979-1980 / Dienstjaar 1979-1980

Président/Voorzitter : Dhr. Antoine De Schrijver ; *Secrétaire/Secretaris* : Mme Jacqueline Dosogne-Lafontaine ; *Membres/Leden* : MM. Jean Jadot, Adelin De Valkeneer, Baudouin van de Walle, Melle Jacqueline Folie, M. Jean-Pierre Sosson.

AVIS / BERICHT

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

Briefwisseling, werken ter recensie en handschriften bestemd voor het *Tijdschrift*, moeten franco geadresseerd worden aan het Redactiesecretariaat :

Les commandes doivent être adressées au Trésorier général :

Gelieve alle bestellingen te richten tot de algemene Penningmeester :

Hôtel de Sociétés Scientifiques, rue des Champs Élysées 43, B 1050 Bruxelles
Hotel voor Wetenschappelijke genootschappen, Elyzeese Veldenstraat 43, B 1050 Brussel

Les paiements se font au C.C.P. nº 000-0100419-24 de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, ou au compte nº 310-0381725-19 de l'Académie, Banque Bruxelles-Lambert, Bruxelles. **Chèques ou virements nets et sans frais pour la bénéficiaire.**

De betalingen dienen te gebeuren op P.C.R. 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 netto en zonder onkosten voor de bestemmeling.**

Les auteurs de *mémoires* insérés dans la *Revue* reçoivent gratuitement 30 exemplaires tirés à part hors-commerce. Ils ont la faculté d'en faire tirer un plus grand nombre, à leurs frais, en avertissant, lors de la **remise de la première épreuve**, le secrétariat, qui transmettra leur demande à l'imprimeur. Ces exemplaires sont également hors-commerce. Tous porteront obligatoirement une couverture sur papier identique à celui de la couverture de la *Revue* avec, comme unique mention, le nom de l'auteur, le titre du mémoire, la référence au tome de la *Revue*, le lieu d'édition et le millésime du tome.

De auteurs van *artikels* ontvangen gratis 30 overdrukken die niet in de handel mogen gebracht worden. Indien ze er meer wensen, kunnen zij dit op eigen kosten **mits tijdige verwittiging** van het Secretariaat dat hun aanvraag aan de drukker overmaakt. Ook deze overdrukken mogen niet worden voortverkocht. Alle overdrukken moeten voorzien worden van dezelfde kaft als het tijdschrift, met als enige aanduidingen de naam van de auteur, de titel van het artikel, de vermelding van het tijdschrift, boekdeel en jaargang, de plaats en datum van uitgave.

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

De Commissie neemt geen enkele verantwoordelijkheid op zich wat betreft de gepubliceerde 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 SOUS LE HAUT PATRONAGE DE S.M. LE ROI
PAR
L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
AVEC LE CONCOURS DE LA FONDATION UNIVERSITAIRE DE BELGIQUE

XLVII — 1978

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

UITGEGEVEN ONDER DE HOGE BESCHERMING VAN Z.M. DE KONING
DOOR DE
KON. ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË
MET DE STEUN VAN DE UNIVERSITAIRE STICHTING VAN BELGIË

BRUXELLES - BRUSSEL
1979

CULTURA · WETTEREN

S.M. le Roi a daigné accorder à l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique Son Haut Patronage pour toutes ses activités.

Voici le texte de la lettre que le Roi nous a fait adresser :

Cabinet du Roi

Le 19 juin 1979.

Monsieur le Président,

Par votre lettre du 23 mai 1979 adressée à Monsieur le Grand Maréchal de la Cour, vous avez exprimé le souhait d'obtenir le Haut Patronage du Roi, en faveur de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique.

Le Souverain s'est montré très sensible aux aimables sentiments qui ont inspiré votre démarche et vous en remercie.

J'ai reçu l'agréable mission de vous faire savoir que le Roi accueille volontiers le désir que vous avez exprimé et accorde son Haut Patronage à l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique.

Veuillez agréer, Monsieur le Président, l'assurance de ma considération distinguée.

Le Chef de Cabinet du Roi,
(*s.*) *J. M. Piret*

A Monsieur Jean Jadot, Président de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique

Notre Compagnie s'efforcera de se montrer digne de cet insigne honneur.

Het heeft Z.M. de Koning behaagd aan de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België Zijn Hoge Bescherming te verlenen voor al haar aktiviteiten.

Hier volgt de tekst van de brief die de Koning ons liet toezenden :



Kabinet van de Koning

19 juni 1979.

Mijnheer de Voorzitter,

In de brief van 23 mei 1979, die u tot de Heer Grootmaarschalk van het Hof hebt gericht, hebt u de wens uitgedrukt de Hoge Bescherming van de Koning te bekomen voor de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België.

De Vorst is zeer gevoelig aan de gevoelens die uw verzoek hebben ingegeven en dankt er u om.

Ik heb de aangename opdracht gekregen u mede te delen dat de Koning graag ingaat op de door u uitgesproken wens en zijn Hoge Bescherming verleent aan de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België.

Aanvaard, Mijnheer de Voorzitter, de verzekering van mijn bijzondere hoogachting.

De Kabinetschef van de Koning,

(*get.*) *J.M. Piret*

Aan de Heer Jean Jadot, Voorzitter van de K. Academie voor Oudheidkunde van België

Ons Genootschap zal zich beijveren om zich waardig te tonen van deze hoge eer.

PRIX SIMONE BERGMANS

L'Académie a proclamé le Prix Simone Bergmans 1979 au cours de sa séance du samedi 19 mai.

Le mémoire couronné est celui de Mademoiselle Cécile Deconinck : *Le luth dans les arts figurés des Pays-Bas au XVI^e siècle. Étude iconologique*. La publication en est prévue dans le vol. XLVIII, 1979 (1980) de la présente Revue.

Extrait du règlement

1. Le prix est décerné à une étude inédite sur le XVI^e siècle dans les anciens Pays-Bas et la Principauté de Liège, se rapportant à un artiste, une œuvre ou un aspect de l'humanisme. A mérite égal, préférence sera donnée à un travail sur la peinture. Toute compilation sera écartée, le prix devant couronner un travail original et scientifique, rédigé dans une des langues nationales. L'Académie royale d'Archéologie de Belgique se réserve le droit de publication dans sa revue.

2. Le prix est attribué par un jury de sept membres nommés par le Conseil d'administration de l'Académie.

3. Ce prix est trisannuel et est décerné à une personne non membre titulaire de l'Académie, à la séance du mois de mai. Le Conseil de l'Académie fera un appel public pour annoncer le prix. Si ce dernier n'est pas attribué, son montant sera ajouté à celui de l'année suivante.

4. Tout litige ou interprétation concernant le dit règlement est de la compétence exclusive du Conseil d'administration de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.

En 1982, le prix s'élèvera à 30.000 F.B. Les manuscrits doivent être déposés avant le 1^er février 1982 au siège de l'Académie.

PRIJS SIMONE BERGMANS

De Academie heeft de Prijs Simone Bergmans 1979 toegewezen op zijn vergadering van zaterdag 19 mei.

Het bekroonde werk van Mejuffrouw Cécile Deconinck handelt over *Le luth dans les arts figurés des Pays-Bas au XVI^e siècle. Étude iconologique.* De publicatie van dit werk is voorzien in het Tijdschrift van de Academie, XLVIII, 1979 (1980).

Uittreksel uit het reglement

1. De prijs word toegekend voor een onuitgegeven studie, die betrekking heeft op de Nederlanden en het Prinsbisdom Luik in de 16^e eeuw, en een kunstenaar, een kunstwerk of een aspect van het humanisme belicht. Bij gelijkwaardigheid van de ingezonden werken, wordt de voorkeur gegeven aan een studie over de schilderkunst. Compilatie zal geweerd worden, daar de prijs bedoeld is als bekroning van een oorspronkelijk en wetenschappelijk werk, dat in één van de landstalen is opgesteld. De Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België behoudt zich het recht voor de bekroonde studie in haar tijdschrift te publiceren.

2. De prijs wordt verleend door een jury van zeven leden door de Beheerraad van de Academie aangesteld.

3. De prijs wordt driejaarlijks toegekend aan personen die geen werkend lid van de Academie zijn tijdens de zitting van mei. De Beheerraad van de Academie zal het uitschrijven van de prijs openbaar maken. Indien de prijs niet wordt toegekend, zal het bedrag ervan bij dit van het volgende jaar gevoegd worden.

4. Elke betwisting i.v.m. de interpretatie van het huidige reglement behoort uitsluitend tot de bevoegdheid van de Beheerraad van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België.

Voor 1982 bedraagt de prijs 30.000 B.F. De handschriften dienen vóór 1 februari ingezonden aan de zetel van de Academie.

LES BASILIQUES DE PÈLERINAGE ET L'ANCIENNE ABBATIALE SAINT-PIERRE DE GAND

Les églises de pèlerinage bâties aux époques romane et gothique diffèrent beaucoup les unes des autres, même en Europe occidentale. Un groupe d'entre elles est parvenu à une juste célébrité qu'il doit beaucoup moins au nombre de ses membres qu'à leur qualité. Je veux parler de Sainte-Foi de Conques, Saint-Martial de Limoges, Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Sernin de Toulouse et Saint-Martin de Tours. La première de ces basiliques insignes est aussi la plus ancienne. On en posa la pierre initiale entre 1042 et 1051. Les autres prirent corps avant 1100. Les travaux de construction des cinq se terminèrent aux deux siècles suivants (1). Cette petite famille monumentale est très homogène, car on y respecta plusieurs traits fort importants qui commandèrent simultanément le plan, l'élévation et la distribution des masses : dimensions importantes, chœur enveloppé d'un déambulatoire à chapelles rayonnantes, long transept encadré, sinon environné de bas-côtés qui desservaient des absidioles, nef également accompagnée de bas-côtés, tous les collatéraux surmontés de tribunes qui se prolongeaient du chevet au bloc de façade. Des voûtes couvraient tous les éléments de la bâtisse ; implantées à courte distance des baies de tribunes, celles des deux vaisseaux majeurs ne laissaient nulle place à des fenêtres hautes, sauf à l'abside.

(1) Voir E. Lambert, *La cathédrale de St-Jacques de Compostelle et l'école des grandes églises romanes des routes de pèlerinage*, dans ses *Études médiévales*, Toulouse-Paris, 1956/57, I, p. 245 ss. ; K. J. Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture*, Harmondsworth, 1959, p. 91 ss. A la faveur d'ouvrages récemment publiés j'ai rectifié la chronologie des membres de cette famille monumentale dans *Les églises romanes à tribunes de la région limousine et les grandes basiliques de pèlerinage*, dans *Bull. de la Soc. scientif., hist. et archéol. de la Corrèze*, XCVI, 1974, p. 157 ss.

M. Charles Lelong a démontré dans une série d'articles que nous n'avons pas les moyens de nous faire une idée du St-Martin de Tours d'environ l'an mil. Presque tous les vestiges actuellement découverts du malheureux édifice accusent en effet la fin du XI^e siècle, le XII^e et le XIII^e, ce que corroborent les plans et les vues dessinés avant la destruction.

Cette formule a suscité fort peu d'adhésions, dans la péninsule ibérique comme dans le royaume capétien. Quelques églises mises à part, où l'on réédita le grandiose schéma à une échelle plus ou moins réduite et au prix de plusieurs amputations, on n'en a retenu que certains éléments, en les altérant parfois de telle manière que s'estompait le certificat d'origine. Quel que fût l'itinéraire choisi pour parvenir au tombeau de saint Jacques à travers la France et l'Espagne, les pèlerins avaient à visiter des sanctuaires très dissemblables les uns des autres, même sur les routes que recommandaient les clunisiens et que jalonnaient pourtant d'illustres monastères. Veut-on des preuves de cette diversité, empruntées à des édifices construits dans la seconde moitié du XI^e^ siècle et au cours du XII^e^? Il n'y avait pas de tribunes et sans doute pas de déambulatoire à la Madeleine de Vézelay. Notre-Dame du Puy-en-Velay se distinguait par le mur de chevet rectiligne qui fermait à la fois le sanctuaire et ses chapelles annexes, tandis que ses croisillons se divisaient en deux étages. A Saint-Pierre de Moissac on remplaça une bâtisse à collatéraux par une nef unique, couverte de coupoles (2). L'abbatiale de Saint-Sever dans la Gascogne méridionale avait sans doute des tribunes en bordure de sa nef, mais six chapelles parallèles s'y juxtaposaient à droite et à gauche d'un chœur que nulle galerie ne contournait (3). Je n'aurais pas grand' peine à multiplier les exemples.

Fort rare dans le Midi de la France et dans la majeure partie de l'Europe, le déambulatoire à chapelles rayonnantes s'est largement diffusé dans les pays de Loire, le Centre et l'Aquitaine durant les XI^e^ et XII^e^ siècles. On en gratifia trois basiliques de pèlerinage — et non des moins fréquentées — qui offraient pourtant peu de ressemblances avec le groupe de Conques, Limoges et leurs épigones. A Saint-Gilles sur le bas Rhône on superposa deux églises inégalement longues : celle du dessus dépourvue de tribunes tandis que son transept s'alignait sur les

(2) M. DURLIAT, *L'église abbatiale de Moissac des origines à la fin du XI^e^ s.*, dans *Cahiers archéol.*, XV, 1965, p. 156.

(3) E. FELS, *St-Severs-s.-l'Adour*, dans *Congrès archéol. de France*, CII, 1939, p. 345 ss. ; J.-A. BRUTAILS, *L'église abbatiale de St-Sever*, dans *Bull. archéol. du Comité des travaux hist.*, 1900, p. 34 ss. ; P. HÉLIOT, *Les abbatiales de St-Sever et de Preuilly-s.-Claise, les tribunes de transept et l'emplacement des choristes dans les églises romanes*, dans *Bull. de la Soc. nat. des antiquaires de France*, 1965, p. 200 ss. Sur la chronologie et la bibliographie récente de l'édifice : abbé J. CABANOT, *Les chapiteaux romans de l'abbatiale de St-Sever (collatéraux ...)*, dans *Bull. de la soc. de Borda*, 1969, p. 5 ss., et *Les 1^res^ étapes de la construction de l'abbatiale de St-Sever au XI^e^ s.*, *ibid.*, 1968, p. 307 ss.

bas-côtés (4). Saint-Sauveur de Charroux, dans la Marche poitevine, avait pour noyau une tour-lanterne environnée de bas-côtés annulaires ; une abside, ses annexes, deux croisillons et une nef à hauts collatéraux en rayonnaient (5). La rotonde centrale évoquait celle qui formait le chevet de Saint-Bénigne à Dijon. Quant à Saint-Eutrope de Saintes, sa triple nef, conçue comme un immense vestibule, abritait les larges escaliers qui montaient et descendaient respectivement vers deux églises superposées, comprenant chacune un transept, un chœur et leurs dépendances habituelles (6).

Les architectes romans ont réalisé maints types d'églises de pèlerinage appelés à une diffusion des plus variable. Ils créèrent les uns et recueillirent les autres de leurs devanciers, au prix de quelques aménagements. Certaines formules paraissent n'avoir suscité aucune réédition. N'épiloguons pas davantage là-dessus et notons dès maintenant que la genèse des grandes basiliques d'Europe occidentale paraît s'être faite sur le territoire de l'ex-Francie carolingienne. Mais, avant d'examiner cette gestation, il convient de définir l'église de pèlerinage pour éviter toute équivoque. Une telle église tire son qualificatif de la détention d'une relique assez renommée pour attirer des théories de pieux visiteurs et, à l'occasion, de véritables foules. Objet d'un culte populaire permanent, la relique consistait souvent en un corps saint offert en tout ou partie à la vénération des fidèles. Ailleurs il s'agissait d'un insigne objet sacré : Couronne d'épines, fragment de la vraie Croix, saint Suaire, voile de la Vierge, image réputée miraculeuse de la Mère-Dieu comme en la cathédrale de Tournai ou à Notre-Dame de Boulogne. D'abord inhumés, les corps saints furent ensuite enchâssés. Ce transfert facilita des prélèvements et des morcellements qui se multiplièrent surtout à compter de l'époque carolingienne.

(4) Conant, *op. cit.*, p. 121 (plan) et 147. La chronologie de l'édifice est très controversée, mais je n'ai pas à m'en mêler ici.

(5) La thèse de Mme G. Schwering-Illert (*Die ehemalige französische Abteikirche St-Sauveur in Charroux in 11. und 12. Jhl.*, Dusseldorf, 1963) étant restée presque confidentielle, je me suis contenté du compte rendu qu'en a publié R. Crozet (*Cahiers de civilisation médiévale*, VII, 1964, p. 350-351) et d'un bref article de Fr. Eygun, *L'abbaye de Charroux : les grandes lignes de son histoire et de ses constructions*, dans *Bull. de la Soc. des antiquaires de l'Ouest*, 4e s., X, 1969, p. 11 ss. Voir aussi les ouvrages suivants : Y.-M. Froidvaux, *Église abbatiale de Charroux*, dans *Congrès archéol.*, cit. CIX, 1951, p. 356 ss., et R. Crozet, *L'art roman en Poitou*, Paris, 1948, pp. 57-59. Commencé l'an 1018, le corps principal de l'édifice fut plusieurs fois remanié et agrandi jusqu'à la fin du XIIe siècle. On y ajouta le sanctuaire à déambulatoire et chapelles rayonnantes à la fin du XIe siècle, la nef et ses collatéraux à partir de la même époque.

(6) Fr. Eygun, *Saintonge romane*, La Pierre-qui-vire, 1970, p. 38 ss. ; R. Crozet, *L'art roman en Saintonge*, Paris, 1971, p. 46 ss. et 64 ss.

Énumérons dans un ordre autant que possible chronologique les antécédents connus des grandes basiliques de pèlerinage. Il me semble inutile d'étendre mon enquête hors des frontières de la France capétienne et de remonter bien au-delà de l'an mil. Voici d'abord la défunte abbatiale Saint-Bavon de Gand. Elle associait un chœur rectangulaire, un long transept et deux absidioles commencés en 985 à une nef basilicale (7), qu'accompagnaient deux paires de bas-côtés et probablement des tribunes : le tout vraisemblablement terminé pour la consécration de 1067. On y exposait les reliques sur une estrade qui, reléguée au fond du sanctuaire, était évidemment inaccessible au commun des mortels (8).

L'abbatiale Saint-Bénigne de Dijon fut également construite en deux campagnes de travaux : l'église basse, contenant le tombeau de l'éponyme, peu après 989 et l'église haute, qui épousait les contours de la précédente sauf quelques annexes latérales, de 1002 à 1017. Cette dernière comprenait une nef basilicale, un transept saillant, un chœur encadré de quatre chapelles parallèles, qui s'échelonnaient en profondeur et débouchaient dans une vaste rotonde de chevet laquelle, établie au niveau de la crypte, s'enveloppait de collatéraux annulaires et de tribunes. L'existence d'un déambulatoire et de tribunes montées, tant sur ce dernier que sur les collatéraux du vaisseau central, est fort incertaine. Quant aux bas-côtés extérieurs de la nef, ils résultaient probablement d'une addition postérieure au gros œuvre (9). On sait qu'il ne reste de tout cela que les parties basses de la rotonde.

La cathédrale d'Orléans hébergeait à la fois le corps de saint Mamert et le morceau de la vraie Croix qui détermina son vocable. Dévastée par le feu l'an 989, relevée très rapidement, elle était en grande partie construite, sinon terminée l'an 1016. On y distinguait un chœur, un transept, une nef et deux bas-côtés qui se continuaient en bordure du sanctuaire. Nous pensons que dans la suite du XI^e^ siècle on allongea les croisillons, qu'on les élargit par l'addition de bas-côtés et d'absidioles, enfin qu'on doubla le nombre des collatéraux de la nef, ce qui nous incite à supposer l'existence de tribune (10). Le déambulatoire et les chapelles rayonnantes furent élevées vers 1088 (11).

(7) C'est-à-dire dotée de fenêtres qui s'ouvrent au dessus des bas-côtés.

(8) Fr. F. De Smidt, *Opgravingen in de St-Baafsabdij te Gent : de abdijkerk*, Gand, 1956, *passim* et le résumé en français des p. 285 ss.

(9) A. Martindale, *The Romanesque Church of S. Bénigne at Dijon*, dans *Journ. of the British archaeol. Assoc.*, 3^e^ s., XXV, 1962, p. 28 ss.

(10) Au moins le long de la nef.

(11) Voir d'abord plusieurs articles du chan. G. Chenesseau, qui n'a malheureusement pas eu le loisir de publier le compte rendu complet des fouilles de l'édifice : *Les fouilles de la*

Également ruinée par le feu, mais en 997, la collégiale Saint-Martin de Tours fut en entier renouvelée par les soins du trésorier Hervé de Buzançais, mort en 1022. Quoiqu'on en ait fait un très grand cas jusqu'en ces toutes dernières années, nous devons avouer notre ignorance presque complète à son égard. Nous ne pouvons lui attribuer avec sécurité qu'un très long transept (12). Mais, s'il n'est nullement certain que des bas-côtés accompagnaient le vaisseau transversal, nous sommes fondé à croire que les restes de l'apôtre des Gaules, solennellement installés en 1014, se trouvaient alors au même endroit qu'au XIIe siècle, c'est-à-dire dans le sanctuaire (13).

De la demi-douzaine de basiliques que je passe en revue une seule est demeurée debout, à vrai dire incomplète et très remaniée. Elle enchâssait la dépouille mortelle du catéchiste de Clovis. Je veux parler de Saint-Remi de Reims, rebâtie de 1005 à 1049. C'était un édifice grandiose dès l'origine malgré la simplicité de sa structure, la nudité de ses murs et la mesquinerie de son sanctuaire (14). Des bas-côtés surmontés de tribunes se dressaient aux flancs de la nef et d'un très long transept (15), tandis que quatre absidioles au minimum se greffaient sur les faces orientales des croisillons (16).

Voici enfin l'abbatiale Saint-Aignan d'Orléans que Robert le Pieux fit complètement relever au début du XIe siècle et consacrer en 1029. On y retrouvait les bas-côtés annexés à la nef et au transept, les absidioles entées sur ces derniers et probablement les tribunes contournant la majeure partie de l'édifice. Les dis-

cathédrale d'Orléans, dans *Bull. monumental*, XCVII, 1938, p. 72 ss., et *Orléans : cathédrale Ste-Croix*, dans *Congrès archéol. de France*, XCIII, 1930, p. 21 ss. Voir 1941, p. 261 ss. ; J. Hubert, *L'architecture religieuse du haut Moyen Age en France*, Paris, 1952, p. 55 ; E. Lefèvre-Pontalis et E. Jarry, *La cathédrale romane d'Orléans*, dans *Bull. monumental*, LXVIII, 1904, p. 309 ss.

(12) Ch. Lelong, *Le transept de St-Martin de Tours*, dans *Bull. monumental*, CXXXIII, 1975, p. 121. Voir aussi du même, *La nef de St-Martin de Tours*, *ibid.*, CXXXIII, 1975, p. 205 ss. Il semble maintenant établi que les vestiges du déambulatoire et des chapelles rayonnantes ne remontent pas au-delà des environs de 1100. Cf. Ch. Lelong, *La date du déambulatoire de St-Martin de Tours*, *ibid.*, CXXXI, 1973, p. 297 ss.

(13) M. Vieillard-Troiekouroff, *Le tombeau de S. Martin retrouvé en 1860*, dans *Rev. d'hist. de l'Église de France*, XLVII, 1961, pp. 162-165 et 167-170.

(14) Auquel on avait d'abord projeté de donner plus d'ampleur.

(15) On se demande si les tribunes du transept ne furent pas ajoutées après coup.

(16) A. Paillard-Prache, *St-Remi de Reims, église de pèlerinage*, dans *Mém. de la Soc. d'agriculture ... de la Marne*, LXXIV, 1959, p. 65 ss. ; L. Demaison, *Reims : église St-Remi*, dans *Congrès archéol. de France*, LXXVIII, 1911, vol. 1, p. 64 ss.

positions du chevet primitif nous sont inconnues (17). Celui dont les soubassements ont survécu paraît avoir été construit dans la seconde moitié du siècle. Il comprenait un chœur, un déambulatoire et des chapelles rayonnantes montés cette fois sur une crypte de même plan, mais c'est dans le sanctuaire qu'on plaça les ossements du patron céleste de la communauté (18).

N'oublions pas de rappeler dans cette revue le souvenir d'une église également disparue qui, tout en se conformant au style de la Lotharingie, recueillit quelques traits des grandes basiliques françaises contemporaines. Il s'agit de l'abbatiale ardennaise de Stavelot au diocèse de Liège, rebâtie sur l'ordre de l'abbé Poppon vers 1030-1046, en majeure partie du moins. Il n'y avait ni tribunes ni chapelles rayonnantes, mais par exception dans l'Empire, des bas-côtés enveloppaient la totalité de l'édifice, sauf le clocher de façade, contournant dans leur circuit les croisillons comme le chœur. Les pèlerins y venaient prier devant les restes du fondateur, — saint Remacle, — peut-être déjà déposés dans l'abside (19), et devant ceux de Poppon lui-même ,installés dans la vaste crypte qui s'étalait hors œuvre, derrière le chevet (20).

On vit ainsi se constituer au cours des années 990 à 1030-1050 ou environ, dans la moitié septentrionale de la France médiévale, un type de grande église basilicale, couverte en charpente et où les deux vaisseaux majeurs, égaux en dignité monumentale, se compénétraient à l'intérieur d'une croisée régulière. Je fais ici allusion

(17) On l'aurait bâti à l'imitation *(in similitudinem)* de la cathédrale de Clermont-Ferrand dont nous ne savons rien, la crypte carolingienne mise à part. Quelques réserves s'imposent *a priori* à l'égard d'une expression qui manquait souvent de précision au Moyen Age, si l'on en juge d'après les églises et chapelles construites, dit-on, à l'image ou à l'imitation du St-Sépulcre de Jérusalem et dont beaucoup ne ressemblaient guère à leur prétendu modèle. En tous cas le chevet à déambulatoire et chapelles rayonnantes de Clermont ne semble pas avoir été antérieur à la seconde moitié, sinon à la fin du XI^e siècle, malgré l'hypothèse, assortie d'arguments très fragiles qu'a présentée le chan. B. Craplet (*Auvergne romane*, 4e éd., La Pierre-qui-vire, 1972, p. 37-38). Voir M. Vieillard-Troiekouroff, *La cathédrale de Clermont du V^e au XIII^e s.*, dans *Cahiers archéol.*, XI, 1960, p. 231 ss., et Lelong, *op. cit.*, p. 308, n. 10.

(18) P. Rousseau, *La crypte de l'église St-Aignan d'Orléans*, dans les *Études ligériennes d'hist. et d'archéol. médiévales*, Auxerre-Paris, 1975, p. 454 ss. ; Dr Fr. Lesueur, *St-Aignan d'Orléans, l'église de Robert le Pieux*, dans *Bull. monumental*, CXV, 1957, p. 173 ss. ; J. Hubert, dans *Bull. de la Soc. nat. des antiquaires de France*, 1968, p. 171.

(19) W. Legrand, *L'église abbatiale de Stavelot*, dans *Bull. de la Soc. d'art et d'hist. du diocèse de Liège*, XLIII, 1963, p. 211.

(20) L. Fr. Genicot, *Un « cas » de l'architecture mosane : l'ancienne abbatiale de Stavelot*, dans *Bull. de la Commission royale des monum. et des sites*, XVII, 1967/68, p. 88 ss., 114 et 122 ss., et *Les églises mosanes du XI^e siècle*, I, Louvain, 1972, pp. 40-42 et 134.

au transept, cette fois aussi haut et large que la nef, et à une croisée qui, encadrée par quatre grands arcs, appartient au vaisseau longitudinal autant qu'à son concurrent transversal et n'interrompt point la continuité de l'un ni de l'autre. Telle est la formule en quelque sorte définitive du transept : organe inventé dès la basse Antiquité, mais sujet à variantes et couramment délaissé par les constructeurs du Midi. Elle devait assez rapidement se généraliser, avant l'avènement du gothique, dans les pays de l'Europe du Nord, naguère inféodés à l'architecture carolingienne : c'est-à-dire la France capétienne et les terres d'Empire (21), en attendant de se propager en Grande-Bretagne après la conquête de 1066.

Le long transept à croisée régulière n'est pas le seul trait à retenir. Il faut aussi mettre en évidence les tribunes, introduites dans l'architecture religieuse dès le Bas Empire, peut-être rarement rééditées en Occident durant le haut Moyen Age, mais multipliées à nombreux exemplaires dans le Nord de la France médiévale aux XI^e^ et XII^e^ siècles : de la Flandre aux pays de Loire et de la Champagne à la Normandie, puis en Angleterre (22). Restent les déambulatoires à chapelles rayonnantes, dont nous ne pouvons plus chercher le modèle à Tours puisque l'existence de l'un d'eux est purement conjecturale dans la basilique d'Hervé. On doit rajeunir aussi les plus anciens spécimens qu'on avait coutume d'invoquer voici seulement quelques décennies : non seulement ceux de Sainte-Croix et Saint-Aignan d'Orléans, mais encore ceux de Saint-Pierre-de-la-Couture au Mans, qu'on a d'excellentes raisons d'attribuer à la seconde moitié du XI^e^ siècle (23), et de Saint-Philibert à Tournus qu'il convient d'assigner aux années comprises entre 1066 et 1120 (24). La cathédrale de Chartres elle-même, bâtie vers 1020-1037, soulève maintenant des doutes, au moins à l'égard de l'âge des chapelles du rond-point dans la crypte. René Crozet a fait état de Saint-Nicolas d'Angers, fondée vers

(21) Cf. L. Grodecki, *Au seuil de l'art roman : l'architecture ottonienne*, Paris, 1958, pp. 81-117.

(22) Les églises romanes à tribunes de Normandie sont trop connues pour qu'il soit nécessaire d'y insister ici. Sur celles des autres provinces du Nord de la France voir P. Héliot, *Remarques sur l'architecture romane de la Champagne*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, XV, 1972, pp. 108-113, et *Les églises de l'abbaye de N.-D. à Soissons et l'architecture romane dans le Nord de la France capétienne*, dans *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, XXXVII, 1968, pp. 78-80. Ce que j'ai écrit de certains monuments dans ces deux opuscules pourtant récents est à rectifier ; ce que je fais dans les premières pages du présent article.

(23) Dr. Fr. Lesueur, *L'eglise de la Couture au Mans*, dans *Congrès archéol. de France*, CXIX, 1961, p. 123 ss.

(24) J. Vallery-Radot et V. Lassalle, *St-Philibert de Tournus*, Paris, 1955, p. 19 ss., 212 ss., 222 et 223. En outre une note du même auteur dans le *Bull. de la Soc. nat. des antiquaires de France*.

1008 et dédiée vers 1020 ([25]), mais que dire de cette abbatiale disparue, si ce n'est que le plan du chevet levé sous l'Ancien Régime dénote une construction du XII[e] siècle ?

L'abbatiale de Saint-Wandrille sur la basse Seine prête également à contestation chronologique. On la dota de deux cryptes bâties successivement : la plus ancienne rectangulaire en plan ; la plus récente enveloppant la première dans son circuit, comprenant un déambulatoire qui desservait au moins trois chapelles rayonnantes et se répétait vraisemblablement à l'étage supérieur, autour du chœur. Faut-il identifier la seconde avec la crypte voûtée, creusée sur l'ordre de saint Gérard entre 1008 et 1031 ([26]) ? L'hypothèse paraît plausible lorsqu'on s'est livré au jeu des comparaisons stylistiques, car on retrouve l'appareil moyen assez régulier, assemblé à gros joints, et les bases attiques où la gorge séparative des tores prend à l'occasion le profil d'une scotie, dans les cryptes des cathédrales de Nevers ([27]) et d'Auxerre ([28]), commencées l'une et l'autre vers 1030, et dans celle de Notre-Dame de Rouen que je crois postérieure à 1050. Si les vastes chapelles de cette dernière, dont je vais bientôt dire quelques mots, accusent une date assez avancée, la chapelle sud de Saint-Wandrille, assez exiguë pour ressembler à une simple niche d'autel ([29]), plus petite même qu'à la Trinité de Vendôme ([30]), est à rapprocher de l'unique chapelle d'Auxerre, plantée dans l'axe ([31]), et semble

(25) R. Crozet, *Églises romanes à déambulatoire entre Loire et Gironde*, dans *Bull. monumental*, XVC, 1936, p. 48. Voir sur l'édifice, dont on sait qu'il fut au moins partiellement rebâti au XII[e] siècle, H. Eberhard, *L'ancienne abbaye de St-Nicolas d'Angers*, dans *Monum. hist. de la France*, nouv. sér., II, 1956, p. 177 ss., et *L'abbaye St-Nicolas d'Angers*, dans *Congrès archéol.* cit., CXXII, 1964, p. 88 ss.

(26) « Infra ambitum templi Sancti Petri » selon la chronique du monastère. Sur l'édifice voir J. Chazelas, *Fouilles faites sous l'église St-Pierre de l'abbaye de St-Wandrille en 1938*, dans *Bull. de la Soc. nat. des antiquaires de France*, 1963, p. 148 ss. Le mot *infra* doit signifier ici, comme souvent au Moyen Age, *à l'intérieur*. C'est pourquoi la phrase du chroniqueur ne me semble s'appliquer qu'à la crypte, moins étendue que la seconde.

(27) Cf. M. Anfray, *La cathédrale de Nevers et les églises gothiques du Nivernais*, Paris, 1964, p. 31 ; L. Serbat, *Nevers*, dans *Congrès archéol.* cit., LXXX, 1913, p. 304.

(28) R. Louis, *Autessiodurum christianum : les églises d'Auxerre des origines au XI[e] s.*, Paris, 1952, p. 111 ss. ; J. Hubert, *La date de la construction de la crypte de la cathédrale d'Auxerre*, dans *Bull. de la Soc. nat. des antiquaires de France*, 1958, p. 41 ss.

(29) 2,22 m. de profondeur et 2,88 de diamètre. Plus profonde et plus large, la chapelle d'axe se composait d'une travée droite et d'un rond-point mesurant 3,84 m. de diamètre.

(30) Où elles mesuraient quelque 3 m. de large et près de 4 de profondeur. La largeur de celles de Rouen dépassait 6 m.

(31) Et précédée d'une travée droite. L'ensemble mesurait 1,90 m. de large, 3,20 de profondeur et 1,30 de diamètre au rond-point. Toutes ces mesures furent calculées *intra muros*.

correspondre à une version assez primitive du chevet à déambulatoire. J'en conclus que la crypte en litige prit naissance, soit à la fin de la prélature de saint Gérard, soit peu après, en tout cas vers 1020-1040.

Que dire aussi de la cathédrale d'Angers, rebâtie vers 1020-1025 et sans doute restaurée à la suite de l'incendie de 1032. Des fouilles ont permis d'exhumer pour peu de temps d'assez importants vestiges du chevet du XI^e siècle. Le compte rendu qu'on en a rédigé laisse malheureusement beaucoup à désirer (32). On a découvert ainsi qu'un déambulatoire demi-circulaire enveloppait l'abside et paraissait moins ancien qu'elle. Il desservait sans doute trois niches rectangulaires, dont l'une avait complètement disparu et donc celle de l'axe subsistait seule presque entière, au moins à l'égard du soubassement de ses murs. Quel âge assigner à cette galerie et à ses annexes? On a proposé la fin du siècle (33) quoique ces niches très peu profondes (34), tout au plus propres à contenir chacune un autel et ne méritant nullement le titre de chapelles, eussent semblé fort archaïques après 1060. Remarquons néanmoins que la niche d'axe, adossée au rempart gallo-romain, ne pouvait pas être plus profonde qu'on l'a faite et qu'on a peut-être voulu construire les deux autres à sa ressemblance. Nous ne sommes donc pas en mesure de préciser. Aussi faut-il opter prudemment pour une date comprise entre 1032 et 1096.

Dans l'état actuel de nos connaissances les plus anciens des autres déambulatoires à chapelles rayonnantes ne semblent pas avoir été antérieurs aux alentours de 1030, sinon 1035. Énumérons les et rappelons en même temps leurs dates approximatives de construction, que nous livrent les documents écrits : la Trinité de Vendôme vers 1035-1040 (35), Sainte-Foi de Conques en Rouergue entre 1042 et 1065 (36), priorale de Vignory sur la haute Marne vers 1050-1057 (37) et Saint-

(32) L. De Farcy, *Les fouilles de la cathédrale d'Angers*, dans *Bull. monumental*, LXVI, 1902, p. 448 ss.

(33) L'addition du déambulatoire pourrait avoir été liée à la consécration du maître-autel en 1096. Voir A. Mussat, *La cathédrale St-Maurice d'Angers*, dans *Congrès archéol.* cit., 1964, pp. 23-26.

(34) Celle de l'axe ne mesurait que 4 m. de large et 1 de profondeur.

(35) Abbé G. Plat, *L'église primitive de la Trinité de Vendôme*, dans *Bull. archéol. du Comité des travaux hist.*, 1922, p. 31 ss., et *L'église de la Trinité de Vendôme*, Paris, 1934, pp. 16-18.

(36) J. Bousquet, *La sculpture à Conques aux XI^e et XII^e s.*, Lille, 1973, II, pp. 462-475 ; M. Deyres, *Le I^er projet de Conques II*, dans *Bull. monumental*, CXXVII, 1969, p. 305, et *La construction de l'abbatiale Ste-Foy de Conques*, *ibid.*, CXXIII, 1965, p. 12 ss. Ces deux auteurs diffèrent sur les états successifs de la construction de l'édifice mais se sont mis d'accord pour attribuer, du moins en leur première version, les déambulatoires et chapelles rayonnantes à l'abbatiat d'Odolric (vers 1040-1065).

(37) M. Aubert, *L'église de Vignory : essai sur les dates de sa construction*, dans *Mém. de la*

Nicolas de Poitiers vers 1050-1068 ([38]). On impute volontiers celui de Beaulieu-les-Loches dans la Touraine méridionale aux alentours de 1040-1050 ([39]). Quant à la vaste crypte qui portait celui de la cathédrale de Rouen, le bel appareil des murs et le décor sculpté sur les bases des colonnes m'incitent à opter pour l'épiscopat de l'archevêque Maurille qui, nommé l'an 1055, procéda à la dédicace en 1063 ([40]). Je me demande si, les oratoires et les niches mis à part, la version primitive ne fut pas celle de Poitiers et de Vignory, où la galerie en hémicycle est couverte d'un berceau annulaire, tandis que les voûtes du chœur prennent leur départ à courte distance des grandes arcades, sans laisser nulle place à des fenêtres hautes, de sorte que les voûtes du collatéral épaulent celles du vaisseau principal au niveau des sommiers. Bien que le procédé dût rester usuel en Aquitaine jusqu'à la fin de la période romane ([41]), il correspondait à certaines normes du XIe siècle, selon lesquelles la coiffure du chœur était plus basse que celle de la nef ([42]). Quoi qu'il en soit, il faut inscrire parmi les préfigures du thème le collatéral extérieur de la rotonde de Charroux et ses trois chapelles en éventail ; l'ensemble remontant aux années 1018 à 1028 ou environ.

Au XIe siècle comme dans la suite du Moyen Age le déambulatoire à chapelles rayonnantes s'appliquait aux églises cathédrales et conventuelles, mais ne leur

Soc. nat. des antiquaires de France, LXXXIII, 1954, p. 165 ss. ; Ph. Dautrey, *Vignory*, La Pierre-qui-vire, 1964, p. 11 ss. et pl. 9 ss

(38) Crozet, *op. cit.*, p. 54 ss.

(39) Voir en dernier lieu J. Vallery-Radot, *L'ancienne eglise abbatiale de Beaulieu-les-Loches*, dans *Congrès archéol.* cit., CVI, 1948, pp. 137 et 139 ; Crozet, *op. cit.*, p. 49.

(40) R. Liess, *Der frühromanische Kirchenbau des 11. Jhts. in der Normandie*, Munich, 1967, pp. 34, 57 et 157-162 ; G. Lanfry, *La crypte romane... de la cathédrale de Rouen*, dans *Bull. monumental*, CXV, 1936, p. 181 ss. et *Les cahiers de N.-D. de Rouen : la cathédrale dans la cité romaine et la Normandie ducale*, Rouen, 1956, p. 26 ss.

(41) Car le vaisseau central continue d'y être aveugle, faute de dépasser de beaucoup ses collatéraux en hauteur. C'est l'ébauche de l'église-halle qui devait atteindre son plein développement à la cathédrale de Poitiers et à l'abbatiale angoumoisine de la Couronne. Sur St-Nicolas voir encore Crozet, *L'art roman en Poitou*, *op. cit.*, pp. 61, 52 et 275.

(42) On me reprochera peut-être de n'avoir pas retenu le déambulatoire à chapelles rayonnantes dont on aurait gratifié la prieurale de Souvigny en Bourbonnais dans la première moitié ou vers le milieu du XIe siècle. Ces chapelles étaient en réalité des niches ménagées en des murs fort épais et dont nous ne savons si elles continrent jadis des autels ou non. En outre nous ignorons si ces murs, réduits à l'état de tronçons parallèles et distants de 11 m., délimitaient un large vaisseau ou les collatéraux d'un vaisseau central ou encore s'ils enveloppaient une crypte ou le chevet d'une église dénuée de crypte. Voir M. Genermont et P. Bradel, *Les églises de France : Allier*, Paris, 1938, pp. 246-247 ; P. Héliot, *Les déambulatoires dotés de niches rayonnantes*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, IV, 1961, p. 312.

conférait aucune signification particulière. Peut-être inventé pour un édifice ne contenant ni corps d'un saint populaire, ni relique réputée, ni statue miraculeuse, il accompagna, dès l'âge roman, moins d'églises de pèlerinage que d'autres. Les circonstances favorisaient cependant la constitution et la diffusion d'un organe entré d'emblée dans le répertoire commun. Entre la fin du x^e^ siècle et le milieu du suivant on recueillait en effet des formules analogues, également ébauchées sous les carolingiens et mises au point durant le xi^e^ siècle : le déambulatoire en hémicycle dépourvu de chapelles, celui qui conduisait à une chapelle unique, plantée dans l'axe de la bâtisse, enfin la galerie épousant le tracé d'un sanctuaire rectangulaire et sur la branche transversale de laquelle se greffaient quelques chapelles parallèles (43). Ces couloirs périphériques qui contournaient le saint des saints, avaient tous pour objet de créer une voie de circulation supplémentaire, reliant les bas-côtés l'un à l'autre sans traverser le chœur ni causer de trouble aux offices religieux. Ils desservaient à l'occasion un complément d'autels nécessaire à une communauté peuplée, comme plus tard dans les grandes abbatiales cisterciennes après la mort de saint Bernard, et s'ouvraient le cas échéant aux pèlerins. Dispersés à la surface de plusienrs pays d'Occident, ils furent avant 1150 plus nombreux dans les contrées de la Loire qu'ailleurs : en Anjou, Touraine, Auvergne, Limousin et Poitou surtout.

En ses débuts la grande église à déambulatoire et chapelles rayonnantes était conçue pour recevoir une coiffure en charpente, au moins sur la nef. Dans la seconde moitié du xi^e^ siècle on commença d'étendre la voûte aux croisillons et à la nef elle-même, ce qui revenait à couvrir en pierre la totalité de l'édifice. Ce simple changement provoqua la naissance de nouvelles familles monumentales, toutes apparemment dérivées de la précédente. Telle est, je pense, le cas de la famille de Conques dont l'élévation paraît avoir été définitivement fixée vers 1060 peut-être, vers 1080 au plus tard à Saint-Martial de Limoges qui fait maintenant figure de prototype (44). Il existe en Basse-Auvergne une série d'églises qu'on est tenté de prendre pour des répliques à moindre échelle de Conques et de Limoges. Elle eut pour chef de file la collégiale d'Ennezat en Limagne, sinon la cathédrale de Clermont-Ferrand qu'il convient sans doute d'assigner au dernier tiers ou à la fin du siècle. Très homogène lui aussi, ce groupe a conservé jusqu'au bout des

(43) Cf. Lelong, *Date du déambulatoire de Tours*, *op. cit.*, p. 308, n. 10 ; J. Vallery-Radot, *Le Mont-St-Michel : travaux et découvertes*, dans *Congrès archéol. de France*, CXXIV, 1966, pp. 433-445 ; Durliat, *L'église de Moissac*, *op. cit.*, pp. 172-176.

(44) A Conques l'élévation initialement projetée semble avoir été plus légère et moins savante que l'élévation définitive qui d'ailleurs, ne fut exécutée et peut-être conçue qu'à la fin du siècle.

traits singuliers qui dénotent une origine commune — mais énigmatique — plutôt qu'une filiation par les fameuses « basiliques de pèlerinage » (45).

La voûte-couvercle, posée à très courte distance des baies de tribunes, ne pouvait guère convenir à nos provinces du Nord, voire à celles des bords de la Loire moyenne et basse. Le climat y requérait en effet l'ouverture de jours directs sur le vaisseau central. Appelons maintenant à la barre deux sanctuaires contemporains de Saint-Martial : Saint-Étienne de Nevers et l'abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire en Orléanais. Ces deux églises ont hérité de leurs ancêtres charpentés l'ampleur, le long transept, le déambulatoire et les chapelles rayonnantes. Commencée vers 1070 par le chevet et le bloc de façade, dédiée l'an 1097, la priorale nivernaise a un chœur au triforium aveugle et une nef à tribunes voûtée en berceau. Il semble qu'on a d'abord projeté d'implanter le berceau presqu'au niveau des voûtes des tribunes, comme à Limoges, et qu'au cours des travaux on résolut de surhausser la coiffure afin de laisser place à une rangée de fenêtres (46). A Saint-Benoît les travaux débutèrent entre 1067 et 1080. On termina les chœur et transept pour la consécration de 1108. La série des fenêtres hautes s'y poursuit d'un bout à l'autre des deux vaisseaux majeurs, à l'exemple de Nevers, au lieu de se cantonner dans l'abside comme à Limoges et dans sa famille monumentale, tandis que l'arcature aveugle d'un faux triforium se substitue aux tribunes.

La voûte n'entraînait donc point le rejet du thème basilical dans les pays de Loire. Cette solution, ne manquant pas de hardiesse, provoqua des mécomptes çà et là. Elle se diffusa néanmoins très rapidement — dès la fin du siècle — dans le bassin moyen du fleuve et en Bourgogne, véhiculant avec elle le triforium à Déols en Bas-Berry, comme à La Charité-sur-Loire en Nivernais et à Cluny. La tribune ne s'effaça nullement sous l'offensive du triforium, nouveau venu qui allait pourtant se propager en Normandie, puis en Bretagne, Ile-de-France et Picardie ; mais son domaine se scinda en deux secteurs assez éloignés l'un de l'autre et différant aussi par l'élévation donnée aux églises. Nous avons déjà remarqué que dans le Massif Central on préférait tasser en quelque sorte les superstructures en asseyant le berceau presqu'au niveau des voûtes des tribunes. Dans la zone franco-normande et dans l'Angleterre d'après la Conquête on ne se hâta pas d'étendre la couverture en pierre à la nef, mais, lorsqu'on s'y fut décidé, — vers 1100, — on adopta la voûte sur croisées d'ogives, tout récemment inventée, dont les retombées discontinues autorisaient l'ouverture de fenêtres sous les

(45) Craplet, *Auvergne romane*, *op. cit.*, pp. 25-170. L'auteur est fort tenté de reporter l'élaboration de ce groupe au début du xie siècle, en vertu d'arguments qui ne me paraissent pas convaincants.

(46) Fr. Salet, *St-Étienne de Nevers*, dans *Congrès archéol.* cit., LXXV, 1967, p. 162 ss.

lunettes, c'est-à-dire au même niveau, et non à un niveau inférieur comme à Nevers et dans ses épigones.

La première version française du triforium naquit dans l'ultime tiers du XIe siècle (47), sous la forme d'une arcature plaquée contre la paroi, dans le seul but de meubler des surfaces murales qui fussent restées nues sans cette broderie. On commençait dans plusieurs secteurs de l'Europe occidentale à se lasser des hautes et larges parois, lisses et rigoureusement plates qu'avaient léguées les constructeurs du haut Moyen Age (48). Héritée de l'Antiquité, l'arcade aveugle obtint auprès des romans et des gothiques un succès spectaculaire. Les architectes de ces temps-là en firent bien souvent l'un des motifs habituels de la parure monumentale, au moins dans la France du centre et du Nord, outre l'Aquitaine et l'Angleterre. C'est au cours du XIe siècle et surtout après 1050 qu'ils introduisirent dans leur répertoire les arcades juxtaposées, se déroulant comme une frise et destinées à entrer dans l'usage courant au siècle suivant : à l'extérieur des églises sur les façades et au sommet des murs, au dedans où elles enjambaient les fenêtres hautes ou tapissaient les assises basses des murs d'enveloppe. On s'avisa tout naturellement d'étendre le procédé aux surfaces murales qu'on intercalait entre les grandes arcades et les fenêtres hautes, sous l'aspect, tantôt d'arceaux montés sur colonnettes, tantôt d'alignements de niches réservées dans la maçonnerie. A en juger d'après les édifices conservés, on fit les premiers essais vers 1080-1090 dans les chœurs de Saint-Étienne de Nevers et de Saint-Benoît-sur-Loire. Suivirent, sans doute quelques années plus tard, les absides de Saint-Sernin de Toulouse et Sainte-Foi de Conques, les nefs de La Charité-sur-Loire, de la Trinité à Caen et de la cathédrale du Puy.

On appréciera une fois de plus l'importance capitale du dernier tiers du XIe siècle dans l'évolution de l'architecture romane à laquelle de rapides progrès techniques, — fondés sur l'analyse des édifices de la Rome antique, encore très nombreux et très dispersés, — des expériences réitérées et des innovations fécondes imprimèrent alors une orientation décisive. La circulation accrue des hommes et des idées facilitait forcément l'échange et la diffusion des thèmes et

(47) Voir H. E. Kubach, *Das Triforium : ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Raumkunde Europas im Mittelalter*, dans *Zeitschr. für Kunstgeschichte*, V, 1936, p. 275 ss. Vieux déjà de quarante ans, cet article appelle forcément bien des additions et corrections, mais nous offre que je sache, la seule synthèse du thème. Les précédents rhénans de la première moitié du XIe siècle différaient nettement des plus anciennes solutions françaises.

(48) P. Héliot, *Du carolingien au gothique : l'évolution de la plastique murale dans l'architecture religieuse du N.-O. de l'Europe (IXe-XIIe s.)*, dans *Mém. présentés... à l'Acad. des inscriptions et belles-lettres*, XV, 2e p., 1966.

des procédés, tout en stimulant les facultés d'invention par des contacts répétés. Saint-Martial de Limoges, Saint-Étienne de Nevers et Saint-Benoît-sur-Loire ont certainement joué un rôle très important dans l'élaboration de ce qu'on appelle le second art roman. Mais n'oublions pas que les œuvres majeures de la seconde moitié du XI^e^ suivaient tout bonnement la voie qu'avaient ouvertes les grandes basiliques érigées en Francie entre la fin du X^e^ et les alentours de 1050. En définitive elles perfectionnaient et développaient les idées mises en œuvre sur leurs devancières. La transmission de plusieurs traits caractéristiques garantit la filiation : le long transept à croisée régulière, accompagné, sinon environné de bas-côtés comme à Tours, Orléans et Reims ; le déambulatoire à chapelles rayonnantes de Vendôme, Beaulieu-les-Loches et Conques ; les tribunes de Reims, outre celles — dont l'existence n'est que probable — de Gand, d'Orléans et celles qui auraient accompagné le chœur de Vendôme sans se poursuivre le long de la nef (49). Il n'est pas jusqu'aux bas-côtés doubles de Gand, Dijon et Sainte-Croix d'Orléans qu'on n'ait recueillis à Saint-Sernin de Toulouse, Cluny et Saint-Martin de Tours (50). Il est possible que le chevet de Limoges, dans sa version de 1017-1028, ait lui aussi participé à cette genèse.

Saint-Martial et Saint-Benoît figuraient parmi les basiliques de pèlerinage. Ne revenons pas sur la postérité de la première, mais notons que la suivante a fait école dans les pays de Loire, sinon en Bourgogne. Cependant les tribunes associées aux fenêtres hautes restaient en faveur dans la Normandie et les autres provinces septentrionales du royaume capétien. Toutefois, — je le rappelle, — quand on eut renoncé aux couvertures en charpente, on se garda de reprendre la solution téméraire de la nef de Nevers et l'on choisit la voûte sur croisée d'ogives. Chose curieuse : le plus ancien exemplaire connu de la nouvelle formule n'était ni anglais ni normand, mais franco-picard. J'ai nommé Saint-Lucien de Beauvais, sanctuaire d'une abbaye bénédictine où les fidèles se pressaient autour du tombeau de l'éponyme. L'édifice a totalement disparu, comme tant d'autres cités dans ce mémoire qui acquiert de la sorte le caractère d'une revue nécrologique. Nous sommes pourtant en mesure d'en donner une description globale assez précise. Mis en chantier dans les dernières années du XI^e^ siècle, construit pour le principal au cours de la première moitié du XII^e^, il s'enveloppait d'une double

(49) PLAT, *L'église primitive de la Trinité*, *op. cit.*, pp. 44-45.

(50) On a repris le thème dans la congrégation clunisienne : à l'abbatiale de Cluny, aux prioriales de la Charité-s.-Loire et de Souvigny : M. H. SEDLMAYER, *Die Ahnen der 3. Kirche von Cluny*, dans *Das Werk des Künstlers : Studien ... H. Schrade... dargebracht*, Stuttgart, 1960, p. 62, croyait que les bas-côtés doubles caractérisaient alors les églises royales. Cela m'a tout l'air d'une supposition gratuite.

série continue de bas-côtés et de tribunes qui, desservant au passage quelques chapelles rayonnantes, ne s'interrompaient qu'à la façade occidentale. Il devait sans doute à la Normandie voisine plusieurs traits importants, dont les voûtes d'ogives qui en couvraient la majeure partie, sinon la totalité (51), tandis que certains de ses éléments suggéraient une origine différente : ainsi, de ses chapelles rayonnantes jointives et de ses croisillons qui, terminés en hémicycle, lui conféraient un plan trèflé (52).

Saint-Lucien introduisit apparemment dans nos provinces du Nord une variante dont la filiation proche est incertaine : celle du transept arrondi à ses extrémités. Mais le thème fondamental, — celui des croisillons encadrés d'un double étage de collatéraux, — hérité de Saint-Remi de Reims et peut-être de Saint-Martin de Tours, avait reçu droit de cité en Angleterre, presque dès le lendemain de la Conquête , par le truchement de la cathédrale de Winchester, renouvelée à partir de 1079. Le chevet et le transept en étaient probablement achevés lors de la dédicace de 1093, à l'occasion de laquelle on transféra solennellement les reliques du populaire saint Swithun (53). Le déambulatoire desservait bien trois chapelles, mais reléguées à son extrémité, inégalement longues et parallèles entre elles (54).

(51) M. Anfray, *L'architecture normande : son influence dans le nord de la France aux XI^e et XII^e s.*, Paris, 1939, pp. 63-66, n'a pas manqué de l'inféoder presque totalement à l'art normand.

(52) E. Gall, *Die Ableikirche St-Lucien bei Beauvais*, dans *Wiener-Jahrbuch für Kunstgeschichte*, IV, 1926, p. 59 ss. Cet ouvrage est à compléter et corriger à l'aide des études suivantes : A. Fons, *L'abbaye de St-Lucien de Beauvais : étude hist. et archéol.*, dans *École nat. des Charles, positions des thèses*, Paris, 1975, p. 77 ss. ; M. Aubert, *A propos de l'église abbatiale St-Lucien de Beauvais*, dans *Gedenkschrift E. Gall*, Munich-Berlin, 1965, p. 51 ss. ; Héliot, *op. cit.*, pp. 23 et 24 n. ; J. Hubert, *Les fouilles de St-Lucien de Beauvais et les origines du plan trèflé*, dans *Arte in Europa : scritti... in onore di E. Arslan*, Milan, 1966, p. 229 ss. Ce dernier auteur annonçait la parution prochaine de deux études consécutives aux fouilles et malheureusement restées inédites. Sur le plan trèflé voir aussi C. Perogalli, *Architettura dell' altomedioevo occidentale*, Milan, 1974, p. 97 ss.

(53) R. N. Quirk, *Walkelin's transept*, dans *Winchester cathedral record*, 1959, p. 4 ss .

(54) La chapelle d'axe était longue, tandis que les chapelles latérales bien plus courtes, portaient des tours dont on bâtit l'une en 1100 ; cf. le Rév. R. Willis, *The architectural hist. of Winchester cathedral*, dans *Proceedings at the annual meeting of the Royal archaeol. Institute of Great Britain and Ireland*, 1845, pp. 37, 38 et 43. Cette ordonnance singulière ressemblait, les tours exceptées, à celle des chevets de deux autres églises romanes riches en reliques : l'abbatiale picarde de Corbie (P. Héliot, *L'abbaye de Corbie, ses églises et ses bâtiments*, Louvain, 1957, pp. 73-81, pl. 4 et 10) et St-Corneille à Compiègne (P. Héliot, *L'église abbatiale de St-Corneille à Compiègne*, dans *Bull. monumental*, CXXIII, 1965, p. 195 ss.). Mais les cryptes de l'église de St-Philbert-de-Grandlieu au pays nantais et de l'abbatiale westphalienne de Corvey en montraient des exemplaires dès le IV^e siècle : voir

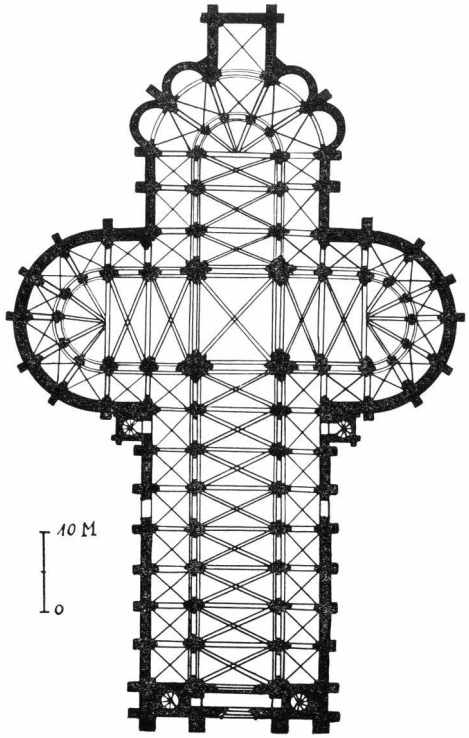


Fig. 1. — Beauvais, St-Lucien, plan restitué par E. Gall.

Pourtant le déambulatoire de type français, caractérisé par les chapelles rayonnantes, se diffusait également outre-Manche et peut-être davantage qu'en Normandie.

Le transept de Winchester a fait école à la cathédrale d'Ely et à Saint-Paul de Londres. S'il dérivait bien de ceux des basiliques majeures bâties dans les pays de Loire et de Seine au temps des premiers Capétiens, il n'a sans doute pas fourni — et ses épigones pas plus que lui — le modèle des grandioses transepts picards de la seconde moitié du XII^e^ siècle, en dépit de similitudes aveuglantes. Je veux parler du transept des cathédrales d'Arras et de Laon, dont nous devons chercher la généalogie dans le groupe que formaient Saint-Remi de Reims, Saint-Martin

P. Lebouteux, *L'église de St-Philbert de Grandlieu*, dans *Bull. archéol. du Comité des travaux hist.*, nouv. sér., I-II, 1965-1966, p. 74 et 94 ss., et W. Rave, *Corvey*, Munster, 1958, pp. 90-95, 103, 107 et 108.

de Tours et Sainte-Croix d'Orléans comme l'attestent les absidioles à étage qui manquent aux exemplaires britanniques et à ceux du Sud-Ouest (55). Il y eut donc deux séries monumentales, issues d'une souche commune, mais dont la plus jeune ne devait sans doute rien à la plus âgée. Une troisième série s'est développée parallèlement aux deux autres à partir de Saint-Lucien de Beauvais. Elle a retenu du thème initial les absidioles, les bas-côtés et tribunes contournant les croisillons, mais, en imposant à ces derniers un chevet hémicirculaire ou demi-polygonal, elle l'a combiné avec l'antique formule du *martyrium* de plan trèflé ou quadrilobé, dont l'abbatiale de Corbie en Amiénois paraît avoir offert une version remontant probablement au troisième quart du XI^e siècle (56). Cette petite famille se limitait aux cathédrales de Soissons (57) et de Cambrai, outre Notre-Dame-la-Grande de Valenciennes (58).

Nous voici contraints en définitive de constater que, dans le Nord comme dans le Midi de la France, les basiliques de pèlerinage les plus caractérisées ne différaient guère au XII^e siècle de certaines grandes églises dépourvues de corps saints, de reliques fameuses et de statues miraculeuses. Le transept très développé, élargi par les collatéraux, ne constituait plus désormais un signe distinctif, pas davantage que le déambulatoire à chapelles rayonnantes et les tribunes. Les deux catégories de monuments finissaient par se ressembler à tel point qu'elles devenaient indiscernables l'une de l'autre. La remarque s'applique également aux chapelles à deux étages, — celui du haut se greffant sur les tribunes, — héritées du haut Moyen Age et recueillies au cours du XI^e siècle dans le transept de Saint-Remi de Reims. La série s'en poursuivit çà et là jusque vers l'année 1200. Il s'agissait, tantôt d'absidioles adossées aux croisillons comme à Saint-Ouen de Rouen, aux abbatiales de Cerisy-la-Forêt en Bessin et de Gloucester, à Saint-Martin de Tours, à Notre-Dame de Valenciennes, aux cathédrales d'Arras, Laon, Soissons et Cambrai ; tantôt de chapelles rayonnantes comme à la cathédrale de Norwich, à Gloucester et Arras encore ; tantôt de la chapelle d'axe comme à Saint-Lucien de Beauvais, à Valenciennes et à la priorale de Saint-Leu-d'Esserent en Beauvaisis(Fig. 1).

***

(55) P. Héliot, *Les anciennes cathédrales d'Arras*, dans *Bull. de la Commission royale des monum. et des sites*, IV, 1953, p. 60 ss. et 88 ss. ; S. Martinet, *Laon (ville-carrefour) sur les chemins de St-Jacques de Compostelle*, dans *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, XXIII, 1954, p. 111 ss.

(56) Héliot, *L'abbaye de Corbie*, *op. cit.*, pp. 80-84.

(57) Dont le croisillon sud fut seul bâti.

(58) E. Gall, *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, I, 2^e éd., Brunswick, 1955, p. 64 ss.

La ville de Gand s'est développée entre les deux grandes abbayes bénédictines de Saint-Bavon et de Saint-Pierre-au-Mont-Blandin, celle-ci fixée sur une petite éminence naturelle. L'église Saint-Pierre reçut à l'époque carolingienne le dépôt de plusieurs corps saints : notamment ceux des saints Wandrille, Ansbert, Wulfran et Bertou. Nous sommes mal renseigné sur son histoire, mais nous savons par l'annaliste de la maison qu'en 1186 une partie de la « crypte » s'écroula (59). Ce terme s'entendait alors d'un édifice voûté, plus ou moins enterré, voire tout simplement posé sur le sol. Le tour de phrase nous suggère que la crypte en question n'était pas située sous l'église proprement dite, dont elle aurait forcément entraîné la ruine au moins partielle, ce qui eût engagé l'auteur à s'exprimer autrement (60). Il s'agissait sans doute d'une annexe plantée hors du périmètre du vaisseau principal, c'est-à-dire d'une chapelle latérale, d'une chapelle d'axe ou plutôt d'une de ces cryptes hors œuvre, érigées derrière le chevet et dont les exemplaires, élevés du x^e siècle au xii^e et dispersés à travers la Lotharingie et le Nord de la France capétienne, se cantonnaient en majorité dans les pays mosans (61). J'en connais trois spécimens en Flandre —à Saint-Bavon de Gand (62), à l'abbatiale de Saint-Amand (63) et à Saint-Bertin de Saint-Omer (64) — et un en Picardie : à Saint-Riquier (65). Le plus souvent ces cryptes, détentrices de corps saints, — au moins à l'origine, — s'annexaient à des églises de pèlerinage. Tel était le cas dans les spécimens français.

Revenons à Saint-Pierre de Gand. Notre annaliste nous apprend qu'en 1187 on commença le « nouvel œuvre » (66) et qu'en 1216 l'évêque de Tournai procéda à la dédicace de la chapelle Notre-Dame (67). Nous savons d'autre part qu'en

(59) *Pars quedam cripte cecidit* (*Annales Blandinenses*, dans *Annales de St-Pierre de Gand et de St-Amand*, éd. Grierson, Bruxelles, 1937, p. 48).

(60) Si l'effondrement de la crypte avait entraîné la ruine totale ou partielle du corps principal de l'église, je pense que l'annaliste aurait écrit *ecclesia cecidit* ou *pars ecclesie cecidit*.

(61) A. Verbeek, *Die Aussenkrypta : Werden einer Bauform des frühen Mittelalters*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XIII, 1950, p. 7 ss. ; Genicot. *Églises mosanes du xi^e s.*, *op. cit.*, I, pp. 128-154 ; Grodecki, *L'architecture ottonienne*, *op. cit.*, p. 231 ss.

(62) De Smidt, *Opgravingen in de St-Baafsabdij*, *op. cit.*, p. 115 ss., 188 ss., 221 ss., 235, 236, 285 et 386.

(63) J. Gardelles, *Recherches sur l'église abbatiale de St-Amand avant la reconstruction baroque*, dans *Rev. du Nord*, L, 1968, pp. 512-514.

(64) P. Héliot, *Le chevet roman de St-Bertin à St-Omer et l'architecture franco-lotharingienne*, dans *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, XXII, 1953, pp. 73, 74 et 93.

(65) *Ibid.*, p. 93. n. 3.

(66) *Novum opus inceptum est* (*Ann. Blandinenses*, *loc. cit.*).

(67) *IV° Kal. julii dedicata est capella in honore sancte Marie a domino Gosuino, episcopo Tornacensi* (*ibid.*, p. 52).

1197 le prieur de Cluysen prêta cent marcs d'argent à la communauté, grevée de lourdes dettes (68), et que cet endettement se perpétua durant presque tout le XIIIe siècle. On peut croire que ce déficit chronique, prolongé pendant quelque cent ans, fut en grande partie causé par des travaux de construction considérables, s'appliquant à l'église abbatiale, sinon aux bâtiments conventuels. Au XIVe siècle plusieurs incendies endommagèrent le monastère. En 1579 et 1580 les calvinistes ruinèrent l'église qu'on renouvela de fond en comble au siècle suivant, mais en style classique.

Nous ne saurions presque rien de l'édifice, tel qu'il se présentait lors de l'irruption des Iconoclastes, si trois documents ne nous permettaient de nous en faire une idée assez précise : d'abord un plan schématique de l'abbaye, levé au XVIe siècle, maintenant perdu et dont on a conservé une copie du XVIIIe ; ensuite deux dessins rehaussés de couleurs, exécutés en 1560 par Arent van Wynendaele, également disparus, mais plusieurs fois reproduits : ces derniers représentant respectivement le chevet et le flanc nord de l'église. On n'a pas manqué d'exploiter ces images, notamment dans une monographie (69). Je n'ai pas l'intention de refaire ce médiocre ouvrage, mais seulement de reprendre la description du chevet, d'expliquer et de commenter ses éléments caractéristiques. Les vestiges de la chapelle d'axe et les quelques découvertes faites à la faveur de fouilles corroborent sur certains points l'exactitude du plan (Fig. 2-4).

Nous voici donc en mesure de décrire le monument en ses lignes maîtresses. Très remarquable à bien des égards, le chevet s'adossait à un transept dénué de collatéraux. Organe principal de l'ensemble, le chœur terminé en abside s'enveloppait dans deux collatéraux superposés : bas-côtés et tribunes qui se rejoignaient derrière le sanctuaire. Les ailes desservaient en passant trois grandes chapelles à deux étages : l'une plantée dans l'axe, les deux autres s'équilibrant à droite et à gauche de la travée du vaisseau central qui précédait immédiatement l'hémicycle. On est tenté de qualifier ces annexes de rayonnantes, non sans réticences néanmoins en raison de la forme insolite desdites chapelles. Nous y reviendrons bientôt, après avoir souligné la longueur considérable du chœur organique : 32 m. environ. Le désir de rassembler en un seul et même corps de bâtiment le saint des saints et le chœur liturgique — celui des moines ou des chanoines qu'on logeait encore couramment dans le carré du transept, voire dans

(68) *Chartes et docum. de l'abbaye de St-Pierre au Mont Blandin à Gand*, éd. A. VAN LOKEREN, Gand, 1868/71, I, p. 206.

(69) M. DERUELLE, *De St. Pietersabdij te Gent : archeol. studie*, Gand, 1933. Voir aussi la notice du baron VERHAEGEN dans un ouvrage sur *Les églises de Gand*, II, Bruxelles, 1938, p. 48 et pl. 92-93.

la nef — conduisait logiquement à augmenter la longueur du chœur organique. Cette solution, ébauchée dès l'époque carolingienne, développée au XII^e siècle dans le Nord-Ouest de l'Europe, devait obtenir un très vif succès durant la période gothique, — dans les pays septentrionaux beaucoup plus que dans le Midi, — s'étendre aux cathédrales et finalement aux églises paroissiales aussi bien qu'aux abbatiales et aux collégiales (70). La Flandre ne se fit pas trop prier pour participer à cette évolution, comme le prouvèrent quasi simultanément la collégiale Saint-Donatien de Bruges (71) et Saint-Pierre de Gand.

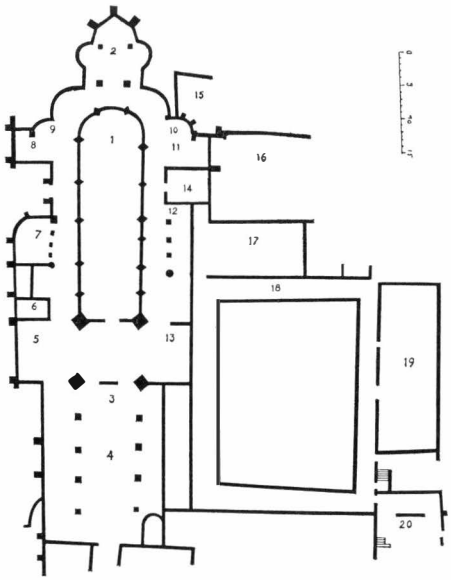


Fig. 2. — GAND, abbaye St-Pierre, copie d'un plan schématique du XVI^e siècle.

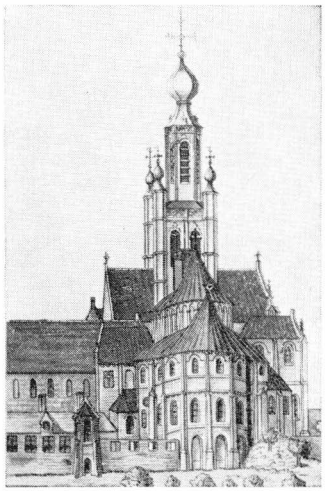


Fig. 3. — GAND, St-Pierre, vue du chevet par A. van Wynendaele, 1560.

Nous avons déjà constaté que les tribunes constituaient, aux XI^e et XII^e siècles, l'un des attributs usuels des grandes églises de la France du Nord et de l'Angleterre. La Flandre et même la zone orientale des pays scaldiens n'échappèrent nullement à la contagion. Saint-Bavon de Gand en avait sans doute donné un

(70) P. HÉLIOT, *La basilique de St-Quentin et l'architecture du Moyen Age*, 1967, pp. 44-45.
(71) L. DEVLIEGHER, *Het koor van de romaanse St-Donaaskerk te Brugge*, dans *Bull. de la Commission royale des monum. et des sites*, XIV, 1973, p. 311 ss.

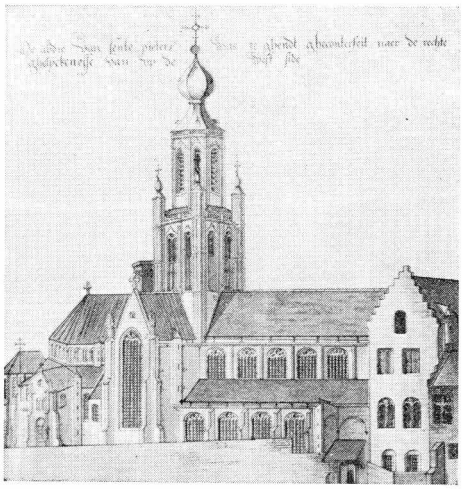


Fig. 4. — GAND, St-Pierre, vue du flanc nord par A. van Wynendaele, 1560.

exemple qu'on suivit aux nefs des collégiales Saint-Vincent de Soignies en Hainaut (72) et Sainte-Walburge de Furnes dans le secteur maritime (73) en attendant la cathédrale de Tournai, la nef de celle de Cambrai (74) et le chœur de Saint-Donatien à Bruges. En acclimatant à Arras, à Valenciennes et au transept de Cambrai, entre 1150 et 1200, les élévations à tribunes issues de Noyon et de Laon, sinon, de Saint-Lucien de Beauvais, les gothiques ne risquaient donc pas de choquer les sentiments esthétiques du clergé flamand.

A l'origine les bas-côtés du chœur de Saint-Pierre ne desservaient de chapelles qu'au chevet. Les deux premières de ces chapelles, placées sous les vocables de saint Nicolas au nord et de saint Laurent au sud, dessinaient un rectangle sur le sol et se divisaient en deux étages ; celui du dessus occupé par une excroissance des tribunes. Vues du dehors, elles faisaient figure de petits croisillons, moins élevés toutefois que le chœur, à cause de leurs combles transversaux, butant chacun contre un pignon. Elles différaient quelque peu l'une de l'autre par leurs dimensions et leur ordonnance extérieure ; le bras méridional étant plus bas que son homologue. Les motifs de cette disparité m'échappent. Je pense néanmoins

(72) S. BRIGODE, *L'architecture religieuse dans le S.-O. de la Belgique*, I, Bruxelles, 1950 (extr. du *Bull. de la Commission* cit.), pp. 66-67.

(73) Fr. FIRMIN [DE SMIDT], *De romaansche kerkelijke bouwkunst in West-Vlaanderen*, Gand, 1940, pp. 260-263.

(74) P. HÉLIOT, *La nef et le clocher de l'ancienne cathédrale de Cambrais*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XVIII, 1956, pp. 94-96 et 110.

qu'une de ces annexes fut bâtie après l'autre, à la suite d'un changement de programme, et qu'en égard à ce que nous savons de leur style, leur âge était le même à quelques années *près*.

Deux autres chapelles, dédiées respectivement à saint Jean et sainte Amalberge, s'encastraient dans les angles qui formaient les pseudo-bras de transept et le déambulatoire. Réduites à un rez-de-chaussée, par conséquent plus basses que les bâtisses auxquelles elles s'adossaient, inscrites dans un mur qui décrivait un quart de cercle, elles obéissaient à un axe divergeant de 45° par rapport à celui du corps principal de l'édifice. Cette disposition anormale a intrigué nombre d'archéologues. On a depuis longtemps constaté qu'à la fin du XII^e^ siècle et au XIII^e^ elle limita surtout ses applications au Nord-Est de la France capétienne et qu'elle y prit apparemment naissance. On sait aussi qu'elle se diffusa dans les pays rhénans, puis en Europe centrale (75). Les églises présentant cette particularité se distribuaient en deux familles, selon qu'elles comportaient un déambulatoire ou non. Les deux plus anciens spécimens connus du premier groupe sont Saint-Pierre de Gand et Notre-Dame de Saint-Omer, celle-ci commencée par le chevet aux alentours de 1200 (76). La seconde série semble avoir eu pour prototype l'abbatiale de Saint-Michel en Thiérache vers 1180-1190, d'où le thème passa successivement à Saind-Yved de Braine en Soissonnais, à Saint-Martin d'Ypres et autres lieux. Je crois que ces anomalies proviennent d'un désaxement volontaire des absidioles, ébauché dès la fin du XI^e^ siècle sur l'abbatiale de Gloucester (77), quelquefois repris ailleurs, enfin développé et régularisé au début de l'âge gothique (78). Notre-Dame de Courtrai en présentait jadis un spécimen de 1200 environ, archaïque et gauchement implanté (79).

(75) J. Bony, *The resistance to Chartres in early XIIIth cent. Architecture*, dans *Journ. of the British archaeol. Assoc.*, 3^e^ sér., XX-XI, 1957-1958, pp. 36-38 ; W. Götz, *Zentralbau and Zentralbautendenz in der gotischen Architektur*, Berlin, 1968, p. 45 ss., 61 ss., 70 ss. 79ss.

(76) Héliot, *La basilique de St-Quentin*, *op. cit.*, pp. 52-55.

(77) A. W. Clapham, *English Romanesque Architecture after the Conquest*, Oxford, 1934, pp. 32-33.

(78) J'ai développé cette hypothèse dans mon étude sur *L'abbatiale de St-Michel en Thiérache... et l'architecture gothique des XII^e^ et XIII^e^ s.*, dans *Bull. de la Commission royale des monum. et des sites*, II, 1972, pp. 26-31. Analogues à celles de Courtrai, les trois absides rayonnantes du chevet roman de la *Bovenkerk* de Kampen au diocèse d'Utrecht pourraient entraîner la révision de mes idées ; cf. E. H. ter Kuile, *De romaanse kerkbouwkunst in de Nederlanden*, Zutphen, 1975, pp. 131-142.

(79) L. Devliegher, *Oudheidkundig onderzoek van de O.-L.-Vrouwkerk te Kortrijk*, dans *Verslagen en mededelingen van de Leiegouw*, VIII, 1966, p. 254 ss. et 272 ss., et *De O.-L.-Vrouwekerk te Kortrijk*, Tielt-Utrecht, 1973 (*Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen*, VI), pp. 25-27.

Consacrée à la Vierge, la chapelle d'axe se divisait en trois étages : l'un sans doute creusé dans la terre puisque ses fenêtres s'ouvraient presqu'au ras du sol, un rez-de-chaussée contenant l'autel de la Mère-Dieu selon le plan, enfin, au niveau des tribunes, une salle dont la destination m'échappe autant que celles des salles hautes des pseudo-croisillons. D'assez nombreux actes insérés dans le cartulaire de l'abbaye furent passés devant « l'autel Sainte-Marie dans la crypte » (80) de 1074 à 1225 et au-delà (81). Après la reconstruction de 1187-1216 l'autel en question ne pouvait se trouver que dans la chapelle d'axe, soit de préférence au rez-de-chaussée, soit à défaut dans la salle basse, à laquelle nous devrions réserver le nom de crypte si nous respections la terminologie moderne. Auparavant il meublait assurément une construction de chevet : la chapelle d'axe ou la crypte hors œuvre dont l'annaliste de l'abbaye nous a suggéré l'existence.

La chapelle Notre-Dame se singularisait moins par son triple étage que par sa forme insolite. Selon la copie du vieux plan elle épousait les contours d'un trapèze allongé ou plutôt d'un pentagone, élargi sur ses flancs par deux demi-rotondes et terminé en éperon vers l'Est. Les deux pans du fond et leurs trois contreforts d'angle sont demeurés debout. Quatre colonnes isolées et plantées, les deux premières en bordure du déambulatoire et les deux suivantes à la naissance du chevet, avaient certes pour mission de soutenir des voûtes. Suivant un écrivain du XVI^e siècle le nombre des colonnes, limité à quatre sur le plan, aurait été de neuf en réalité (82). Si la chose est vraie, l'emplacement des cinq piles supplémentaires pose une énigme (83). Je me demande si les colonnes, quel que fût leur nombre, n'avaient pas toutes pour objet de porter, outre les voûtes, les arcades qui eussent encadré une large cavité ouverte dans les voûtes, entre la crypte ou l'étage supérieur et le rez-de-chaussée, à l'imitation de chapelles castrales romanes à double étage dont l'Empire offrait une série d'exemplaires (84). S'il n'y avait en réalité que quatre colonnes, disposées comme sur le plan, on pourrait

(80) *Altare Beate Marie in cripta.*

(81) DERUELLE, *op. cit.*, pp. 49-50, n. 2 (d'après les *Chartes et docum.* cit.).

(82) DERUELLE, *op. cit.*, p. 63.

(83) Les hypothèses émises à cet égard par M. DERUELLE (pp. 62-63) ne me paraissent pas satisfaisantes.

(84) Dont la construction s'échelonna du XI^e au XIII^e siècle. Citons au moins les chapelles des châteaux et palais de Vianden en Luxembourg, de Schwarzheindorf près de Bonn, de Nuremberg, de Cheb (Eger) en Bohême et de Landsberg en Saxe ; cf. O. SCHÜRER, *Romanische Doppelkapellen*, Marbourg, 1929. L'influence de ces édifices s'est exercée jusqu'à St-Flavien de Montefiascone en Latium. En ce cas les cinq colonnes supplémentaires se seraient intercalées entre les quatre colonnes figurées sur le plan, et de la façon suivante : deux au nord, deux au sud et une à l'est.

imaginer une ordonnance et une combinaison de voûtes d'ogives analogue à celle que nous montrent les deux chapelles d'axe superposées, à Saint-Germain d'Auxerre, œuvres de la fin du XIIIe siècle greffées sur une crypte carolingienne (85).

Il faut voir dans cette curieuse bâtisse un écho tardif des mausolées triconques de l'Antiquité païenne et de leurs épigones chrétiens du Bas Empire : ces *martyria* qu'on multiplia durant le haut Moyen Age, mais en les soudant progressivement au chevet des églises basilicales (86). Rééditant parfois des solutions élaborées dès le Ve siècle, certains architectes romans fusionnèrent les deux types monumentaux en imposant le plan trèflé, tantôt au sanctuaire principal seul, tantôt à l'ensemble du chevet, cette fois en introduisant dans la composition les bras de transept arrondis pour la circonstance (87) : ainsi de Saint-Lucien de Beauvais, des cathédrales de Noyon et Tournai. Ne retenons toutefois que les sanctuaires, fort dispersés à travers l'Europe, mais dont la forme ressemblait à celle de la chapelle gantoise (88). Le chevet carolingien de l'église Saint-Martin en l'abbaye de Sithiu — *alias* Saint-Bertin de Saint-Omer — suivait à l'extérieur les contours d'un demi-trilobe (89). Dans les monuments postérieurs le corps central et c'est sur lui que se greffaient les conques. C'était un hémicycle à l'église de Tabernolas dans les Pyrénées catalanes, consacrée peu avant 1030 (90) ; un carré à l'abbatiale de Rolduc dans le Limbourg hollandais — second quart du XIIe siècle — (91), à la cathédrale de Mayence dont on rebâtit le chœur occidental vers 1200-1239 (92) — peut-être sur les fondations d'un chœur antérieur de deux

(85) Voir J. TILLET, *L'abbaye de St-Germain d'Auxerre*, dans *Congrès archéol. de France*, LXXIV, 1907, p. 642 ss. ; R. BRANNER, *Burgundian Gothic Architecture*, Londres, 1960, pp. 95, 108 et 109.

(86) A. GRABAR, *Martyrium : recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris, 1943-1946, I, p. 102 ss. et 487-520

(87) Sur les solutions précoces du Bas Empire voir *ibid.*, I, pp. 58-59 et 38 et R. KRAUTHEIMER, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth, 1965, pp. 87-90 et 145-146. Voir en outre PEROGALLI, *loc. cit.*

(88) Il faut éliminer le chœur de St-Pierre à Saumur et les absides telles qu'aux SS. Apôtres de Cologne qui procèdent assurément d'une origine différente.

(89) P. HÉLIOT, *Églises et chapelles de l'abbaye de St-Bertin antérieures au XIIIe s.*, dans *Bull. archéol. du Comité des travaux hist.*, 1936-1937, pp. 614-616.

(90) P. DE PALOL et M. HITMER, *L'art en Espagne du royaume wisigoth à la fin de l'époque romane*, trad. P. Wirth, Paris, 1967, pp. 56 et 58 ; Mgr E. JUNYENT, *Catalogne romane*, I, La Pierre-qui-vire, 1960, pp. 38-39.

(91) F. A. J. VERMEULEN, *Handboek tot de geschiedenis der nederlandsche bouwkunst*, I, La Haye, 1928, pp. 195 et 289 ; TER KUILE, *Romaanse kerbouwkunst in der Nederlanden*, *op. cit.*, p. 80 ss.

(92) E. GALL, *Dome und Klosterkirchen am Rhein*, Munich, 1956, p. 90.

siècles — (93), et en l'abbatiale hongroise de Vértesszentkereszt, probablement construite vers 1220-1230 (94) ; enfin un trapèze à Saint-Pierre de Tarrasa en Catalogne, œuvre probable du IXe siècle (95), et à Saint-Quentin de Vaison dans le Comtat-Venaissin durant la seconde moitié du XIIe (96).

Les chapelles rayonnantes des églises romanes comportaient presque toujours un hémicycle, souvent précédé d'une courte travée droite plus ou moins caractérisée. Celle de l'axe ne différait de ses voisines qu'à titre exceptionnel. On lui donnait alors des dimensions plus grandes, tantôt sans modifier le tracé, tantôt en lui conférant une autre forme : cubique à la cathédrale de Cantorbéry vers 1100-1130 (97), cylindrique dans le même édifice après la reconstruction de 1174-1185. Les tracés plus compliqués paraissent avoir été très rares. On a justement évoqué la chapelle trilobée de la prioriale bénédictine Saint-Martin-des-Champ à Paris, érigée vers 1135 (98). Ajoutons-y celle de l'abbatiale cistercienne de Vaucelles en Cambrésis, bâtie entre 1216 et 1235 ; il y a deux travées à peu près carrées, la première encadrée de deux rotondes. Je reviendrai bientôt sur ce chevet dont le plan offrait de frappantes similitudes avec celui de Gand.

On destinait primitivement les conques, au moins celles des flancs de la bâtisse, à recevoir des tombeaux de martyrs. Cette vocation s'estompa progressivement à compter de l'époque romane, sinon antérieurement. Elle ne s'est pas exprimée à Vaucelles, où les formes de la chapelle d'axe résultaient sans doute de considérations purement esthétiques. Les successives chapelles d'axe de Cantorbéry conservaient cependant un caractère funéraire, d'ailleurs attaché traditionnellement aux rotondes de chevet, mais on se contenta d'y enterrer des archevêques à proximité des corps saints de la cathédrale. En revanche certaines de ces chapelles servaient d'écrins de reliques, même lorsqu'elles ne différaient pas sensiblement de leurs voisines : ainsi sans doute de la Trinité de Vendôme — vers 1035-

(93) *Ibid.*, p. 35, et Grodecki, *L'architecture ottonienne*, *op. cit.*, pp. 27-28.

(94) E. Revhelyi, *L'église de Vértesszentkereszt et ses rapports avec l'architecture hongroise de l'époque arpadienne*, dans *Acta historiae artium Academiae scientiarum hungaricae*, V, 1958, p. 47 ss.

(95) J. Fontaine, *L'art préroman hispanique*, I, La Pierre-qui-vire, 1973, pp. 357 et 383, fig. des pp. 352 et 356.

(96) J. Vallery-Radot, *L'église St-Quentin de Vaison*, dans *Congrès archéol. de France*, CXXI, 1963, p. 264 ss. Conformément à un usage remontant à l'Antiquité et recueilli çà et là durant le Moyen Age, ce sanctuaire s'empâte dans un massif de maçonnerie dont les contours diffèrent de ceux du sanctuaire lui-même.

(97) Rév. R. Willis, *The architectural hist. of Canterbury Cathedral*, Londres, 1845, pp. 46-47.

(98) E. Lefèvre-Pontalis, *Église de St-Martin des Champs à Paris*, dans *Congrès archéol.* cit., LXXXII, 1919, pp. 107 et 113-121 ; A. Boinet, *Les églises parisiennes*, I, Paris, 1958, p. 69.

1040 — où la fermeture de l'arcade d'entrée par des portes (99) me semble justifier l'hypothèse. J'imagine qu'il en fut de même à Gand, et que la chapelle Notre-Dame y devait ses formes compliquées à ce qu'on avait résolut d'y loger tout ou partie des nombreuses châsses que possédait la communauté, quitte à les distribuer entre la crypte — au sens moderne du terme — et le rez-de-chaussée (100).

L'élévation du chœur nous retiendra moins longtemps. Nous n'en connaissons que les dehors, et c'est d'après eux seuls que nous pouvons essayer de reconstituer l'ordonnance interne, sauf la forme des piles qui nous échappe totalement. Encore le chœur est-il en majeure partie dissimulé par ses collatéraux, c'est-à-dire par les bas-côtés, le déambulatoire, les tribunes, les chapelles adventices et les toitures de tout cela. Le clair-étage et le grand comble sont seuls visibles sur les dessins de van Wynendaele. Le premier est occupé par des arceaux presque jointifs, se poursuivant en série continue sans obéir à un rythme quelconque et sans subir la moindre interruption, d'autant qu'à ce niveau l'on ne découvre nulle trace de contreforts. On en a conclu fort judicieusement que le vaisseau n'était pas voûté, à l'origine du moins. Mais que dire de ces baies qu'on peut vraisemblablement chiffrer au nombre de trois dans chaque travée, au nord comme au sud ? S'agit-il des fenêtres ou des arcades d'un léger portique tendu devant ces dernières et s'ouvrant sur une étroite galerie ? Recourons maintenant au jeu des comparaisons dans le but d'émettre des hypothèses raisonnables.

Les basiliques majeures construites en Haute-Picardie et sur les territoires de l'Escaut supérieur, durant les trois derniers quarts du XII^e siècle se signalaient

(99) Des portes épaisses, qu'on ouvrait à l'occasion de certaines fêtes, barraient les accès de la chapelle d'axe et même du déambulatoire (PLAT, *L'église primitive de la Trinité*, *op. cit.*, pp. 36 et 37, et *L'église de la Trinité*, *op. cit.*, pp. 16 et 18). On retrouvait probablement cette disposition en d'autres églises ; cf. l'abbé G. PLAT, *L'art de bâtir en France des Romains à l'an 1100 d'après les monuments anciens de la Touraine, de l'Anjou et du Vendômois*, Paris, 1939, p. 101. Pourtant l'abbatiale de Vendôme ne semble être devenue sanctuaire de pèlerinage qu'après le milieu du XI^e siècle, grâce au don d'une relique réputée : la sainte Larme ; voir R. CROZET, *Le monument de la Ste Larme à la Trinité de Vendôme*, dans *Bull. monumental*, CXXI, 1963, p. 171 ss.

(100) Certaines chapelles d'axe gothique ont un plan cruciforme. Je doute qu'elles dénotent la survivance, jusqu'à la fin du Moyen Age, des formes propres aux *martyria* et aux édicules funéraires, mais je ne saurais me montrer affirmatif là-dessus à propos de celles de la prioriale de La Charité-s.-Loire en Nivernais, œuvre du XIV^e siècle (Dr P. BEAUSSART, *L'église bénédictine de La Charité-s.-Loire...*, La Charité, 1929, pp. 228-229), et de la cathédrale de Sarlat, construite au XVI^e (Fr. DESHOULIERES, *Sarlat*, dans *Congrès archéol.* cit., XC, 1927, pp. 275 et 279). Quant à celle de la cathédrale de Condom, également bâtie au XIV^e siècle, on la dota de croisillons au XVI^e dans le simple but d'y loger des autels supplémentaires (M. DURLIAT, *La cathédrale et le cloître de Condom*, dans *Congrès archéol.* cit., CXXVIII, 1970, pp. 151 et 157).

par une élévation à quatre étages, comportant tribunes et triforium ; celui-ci figuré par une arcature d'abord aveugle, ensuite béant sur un couloir mural à compter de 1160-1170. La version première était représentée par la nef de Tournai, les chœurs de Noyon et de Saint-Donatien à Bruges ; la seconde par les cathédrales d'Arras et de Laon, la nef de Noyon, le chœur de Saint-Remi de Reims, Notre-Dame-la-Grande de Valenciennes, les croisillons des cathédrales de Tournai, Soissons et Cambrai. J'ignore si la nef de Cambrai se rangeait dans l'une ou l'autre catégorie, mais je sais que cette ordonnance complexe se raréfia dès avant 1200 et tomba presqu'aussitôt en désuétude ([101]). L'un des plus récents spécimens de la famille se trouvait à Gand même : en l'église Saint-Nicolas, paroissiale par exception, et plus précisément en sa nef, renouvelée aux alentours de 1200 et dans le premier quart du XII[e] siècle ([102]).

Cet édifice paraît avoir offert d'assez saisissantes ressemblances avec l'abbatiale voisine. Sur les flancs de son vaisseau principal on échafauda des arcades ouvertes sur les bas-côtés, des baies de tribune, un triforium-couloir, enfin des fenêtres groupées en triplets dans chaque travée et voilées au dehors par les arcades béantes d'une coursière extérieure. La nef et les tribunes étant couvertes en charpente, les bas-côtés seuls s'abritaient sous des voûtes. Je viens de résumer en quelques lignes un état primitif très altéré pendant sept cents ans. On est fort tenté d'attribuer une élévation du même type au chœur de Saint-Pierre quoique l'existence d'un triforium et d'une galerie haute y soit conjecturale.

A la fin du XII[e] siècle la Flandre se laissait envahir par le gothique picard ([103]), mais non sans réticences. Elle marchandait son adhésion sous la double influence d'un archaïsme évident et des traditions romanes que continuait de cultiver le principal centre artistique de la contrée : Tournai, fournisseur de bonne pierre à bâtir et de sculptures à un vaste secteur qui manquait des unes et de l'autre. A la fois conservateur et créateur de traits originaux, ce foyer fit la loi dans le comté flamand et les pays de l'Escaut, au XIII[e] siècle comme au XII[e]. Il inventa, puis diffusa la coursière passant devant les fenêtres hautes, derrière un rideau

(101) P. Héliot, *La diversité de l'architecture gothique à ses débuts en France*, dans *Gazette des beaux-arts*, 1967, vol. I, p. 274 ss.

(102) Voir sur l'édifice le Fr. F. De Smidt, *De St-Niklaaskerk te Gent : archeol. studie*, Bruxelles, 1969, et E. Dhanens, *St-Niklaaskerk Gent*, Gand, 1960 (*Inventaris van het kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen*, III).

(103) L'architecture gothique paraît s'être implantée en Flandre par le truchement de l'abbatiale d'Anchin, proche de Douai, commencée l'an 1182 ; voir P. Héliot, *Quelques monuments disparus de la Flandre wallonne...*, dans *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, XXVIII, 1959, pp. 136-139 et 146-153. Mais à part cette exception, les plus anciens spécimens connus ne sont pas antérieurs à 1200 environ, même à St-Omer et Tournai.

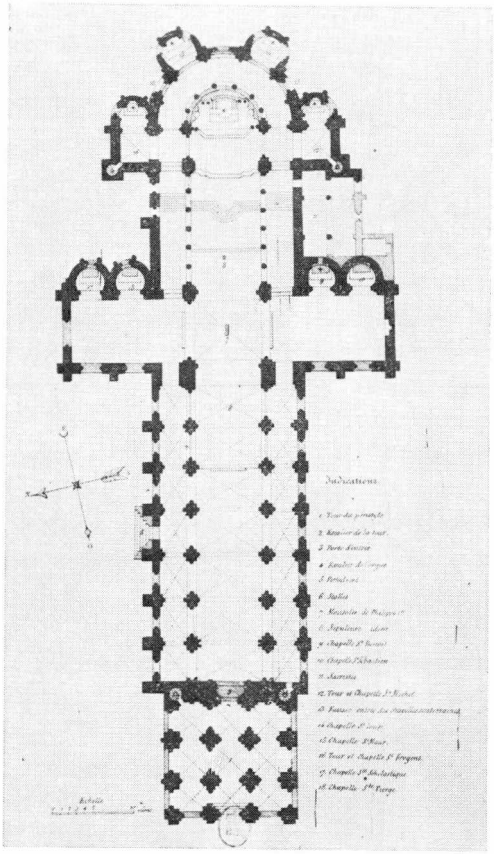


Fig. 5. — St-Benoît-s.-Loire, église abbatiale, plan par Payot, 1838 (cl. Arch. phot.).

d'arcades légères. Nous suivons l'évolution de cet organe caractéristique depuis le prototype, c'est-à-dire la nef de la cathédrale du diocèse et nous notons son acclimatation à Gand, Ypres, Audenarde et Damme comme à Cambrai. Le plus souvent ces arcades se répartissent en groupes de trois, correspondant à des triplets qui ajourent chaque travée du vaisseau central. Mais, sur quelques églises du début du XIIIe siècle, elles se déroulent en frise continue, sans la moindre coupure : ainsi de Saint-Nicolas et de Saint-Jacques à Tournai, outre Saint-Pierre de Doullens en Amiénois (104).

(104) P. Héliot, *Passages muraux et coursières dans les églises gothiques du N.-E. de la France médiévale, de la Lorraine et des pays du Rhône moyen*, dans *Revue suisse d'art et d'archéol.*, XXVII, 1960, pp. 34-35.

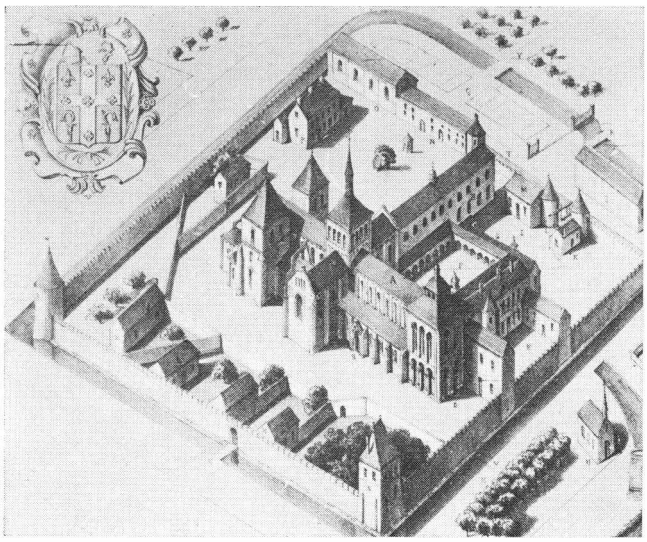


Fig. 6. — St-Benoît-s.-Loire, abbaye, vue cavalière dessinée par Pinsée d'après un plan de 1645 (cl. Arch. phot.).

Il faut maintenant assigner une date de construction plausible au chevet de notre abbatiale. Si le plan ne nous fournit aucune indication chronologique précise, ce que nous savons et ce que nous devinons de l'élévation s'accordent bien avec les dates qu'inscrivit l'annaliste du monastère. Nous pouvons désormais admettre avec grandes chances d'exactitude une composition superposant des tribunes, un triforium et une galerie extérieure au niveau des fenêtres hautes. L'absence de voûtes sur le chœur n'aurait rien eu d'étonnant dans le pays à pareille époque. En définitive les travaux de réfection de l'ensemble du chevet, commencés en 1187, s'achevèrent pour la dédicace de la chapelle d'axe en 1216, sinon un peu plus tard. En de telles conditions c'est sans doute en ce « nouvel œuvre » que le premier architecte de Saint-Nicolas, issu peut-être de l'équipe des maîtres-maçons de Saint-Pierre, puisa l'idée de sa nef.

***

L'étude des transepts de chevet va-t-elle nous conduire à reconnaître l'existence d'une seconde famille de basiliques de pèlerinage moins homogène que celle de Saint-Martial de Limoges, mais non moins intéressante, plus nombreuse aussi et plus dispersée? Il nous faut cette fois remonter aux *martyria* cruciformes du Bas Empire, qu'au cours du haut Moyen Age on ne laissa pas d'incorporer parfois

au chevet des églises basilicales ; ce dont Saint-Front de Périgueux offrit tardivement le spécimen le plus célèbre, porté à des dimensions relativement gigantesques. On eut l'idée d'étendre ce plan chargé de symboles à l'ensemble du bras oriental de l'église (105). Entre 933 et 961 l'évêque d'Auxerre Gui fit élargir le chœur de sa cathédrale en y ajoutant deux oratoires latéraux, plantés à droite et à gauche du maître-autel et donnant au vaisseau le tracé d'une croix (106). L'édifice ayant été dévasté par un incendie, le prélat le fit rebâtir sur ses fondations, sans oublier les oratoires qu'il fit voûter, meubler d'autels et probablement surélever d'un étage à l'exemple de quelques monuments antérieurs (107).

Loin de tomber dans l'oubli, la formule devait se développer ensuite, jusqu'à inspirer quelques réalisations très spectaculaires. Je me demande si l'on ne la réédita pas sur l'abbatiale picarde de Corbie entre 1052 et 1073 ou environ, mais ce n'est là qu'une hypothèse assez fragile (108). A Saint-Benoît-sur-Loire en revanche nous pouvons constater qu'on a recueilli le thème d'Auxerre, tout en lui imposant plus d'ampleur et de complexité. Il y a là un chevet assis sur une vaste crypte dont le plan se répète exactement à l'étage supérieur. On distingue à chacun des deux niveaux une demi-rotonde centrale, enveloppée d'un déambulatoire qui dessert quatre chapelles : celles du fond demi-circulaires et vraiment rayonnantes tandis que les deux autres, encadrant le rond-point à sa naissance et parallèles entre elles, s'orientent vers l'est et comportent une travée carrée en avant de l'hémicycle. Chacune de ces travées s'encastre dans une tour actuellement divisée en trois étages, mais plus haute jadis et décapitée au XVIII^e siècle. Un assez long chœur et deux bas-côtés relient ce chevet à un grand transept sur lequel se greffaient deux paires d'absidioles. L'ensemble, commencé entre 1067 et 1080, fut achevé pour 1108. En vertu d'une coutume carolingienne le corps de saint Benoît, alors déposé dans la confession de la crypte, se trouvait au dessous de l'autel matutinal qui portait son nom. Près de cent ans plus tard,

(105) GRABAR, *Martyrium*, *op. cit.*, I, pp. 505-507.

(106) LOUIS, *Autessiodurum christianum*, *op. cit.*, p. 24.

(107) *Ibid.* L'auteur a donné en référence le texte des *Gesta pontificum Autissiodorensium* dont j'extrais ce qui suit : « *Oratoria quoque duo, dextra et sinistra, ad instar quod prius fuerat reedificavit* [*episcopus*], *superadiciens cryptas ipsis oratoriis in quibus etiam et altara instituit... Ergo complissime dilatata, eadem basilica in superioribus suis partibus speciem pretendit sancte Crucis* ». Ce passage me semble indiquer qu'on surmonta les oratoires de chapelles voûtées ; en d'autres termes, qu'on leur imposa la forme de tours divisées en deux étages.

(108) HÉLIOT, *L'abbaye de Corbie*, *op. cit.*, pp. 80-84.

on enchâssa les ossements du père des moines d'Occident afin de les déposer dans l'abside (109) (Fig. 5-6).

Les chapelles latérales de Saint-Benoît font partie intégrante du chevet au même titre que leurs voisines rayonnantes. Certains archéologues (110) les considéraient comme des embryons de bras de transept (111), quoique leurs voûtes fussent au même niveau que celles du collatéral y attenant. Il faut les ranger dans la même catégorie que d'autres chapelles, accrochées aux flancs d'églises basilicales des XIe et XIIe siècles qu'on n'a pas voulu gratifier de transept : ainsi de la priorale bénédictine Saint-Denis à Nogent-le-Rotrou dans le Perche et de la cathédrale de Sens en son premier état (112). Ces annexes faisaient figure de croisillons en raison de leur emplacement fort en arrière du chevet, mais ne sauraient pourtant leur être assimilées à cause de leurs dimensions très réduites, de leurs formes, de leur structure et de leur destination, surtout à Notre-Dame de Senlis où elles devaient sans doute porter une salle haute s'ouvrant sur les tribunes (113). D'autres solutions rappellent davantage celle de Saint-Benoît. A la cathédrale de Norwich l'hémicycle du déambulatoire, construit entre 1096 et 1119, desservait trois chapelles dont le fond demi-circulaire était précédé d'une travée droite, pour celle de l'axe, et d'une travée arrondie pour chacune des deux autres (114). Le groupement ressemblait fort à celui de l'abbatiale des bords de Loire. Bâtis vers 1160-1180, les bas-côtés du chœur à la cathédrale d'Arras don-

(109) Chan. G. Chenesseau, *L'analyse de Fleury à St-Benoît-s.-Loire*, Paris, 1931, p. 197 ss., 200, 203, 204 et 209 ; Sedlmayer, *Die Ahnen von Cluny*, *op. cit.*, pp. 58-59.

(110) Par exemple le chan. Chenesseau et M. Aubert (*St-Benoît-s.-Loire*, *Congrès archéol. de France*, XCIII, 1930, p. 625). En revanche J. Banchereau (*L'église de St-Benoît-s.-Loire et Germigny-les-Prés*, Paris, 1930, p. 31) accueillit cette qualification avec beaucoup de scepticisme. L'abbé Chenesseau croyait aussi que le plan à double traverse de St-Benoît et de Cluny matérialisait la primauté d'honneur reconnue par les papes aux abbés de ces deux monastères. La suite de ce mémoire prouvera, je pense, que cette hypothèse manque de fondement.

(111) Reconnaissons quand même que les grandes arcades de la travée correspondante du chœur sont plus larges et plus hautes que celles des autres travées droites. Elles reposent en outre sur des piliers et non sur des colonnes.

(112) Voir P. Héliot et G. Jouven, *L'église St-Pierre de Chartres et l'architecture du Moyen Age*, dans *Bull. archéol. du Comité des travaux hist.*, nouv. sér., VI, 1970, p. 174.

(113) On ne sait si cette salle fut seulement projetée ou effectivement construite, puis démolie ; cf. M. Aubert, *Senlis*, 2e éd., Paris, 1922, pp. 32, 33, 46 et 52. L'auteur considérait, sans raison à mons sens, qu'il était impossible d'établir des autels dans ces chapelles.

(114) Clapham, *English Romanesque Archit.*, *op. cit.*, p. 35 ; C. H. B. Quennel, *The Cathedral Church of Norwich*, Londres, 1900, pp. 40 et 83-88.

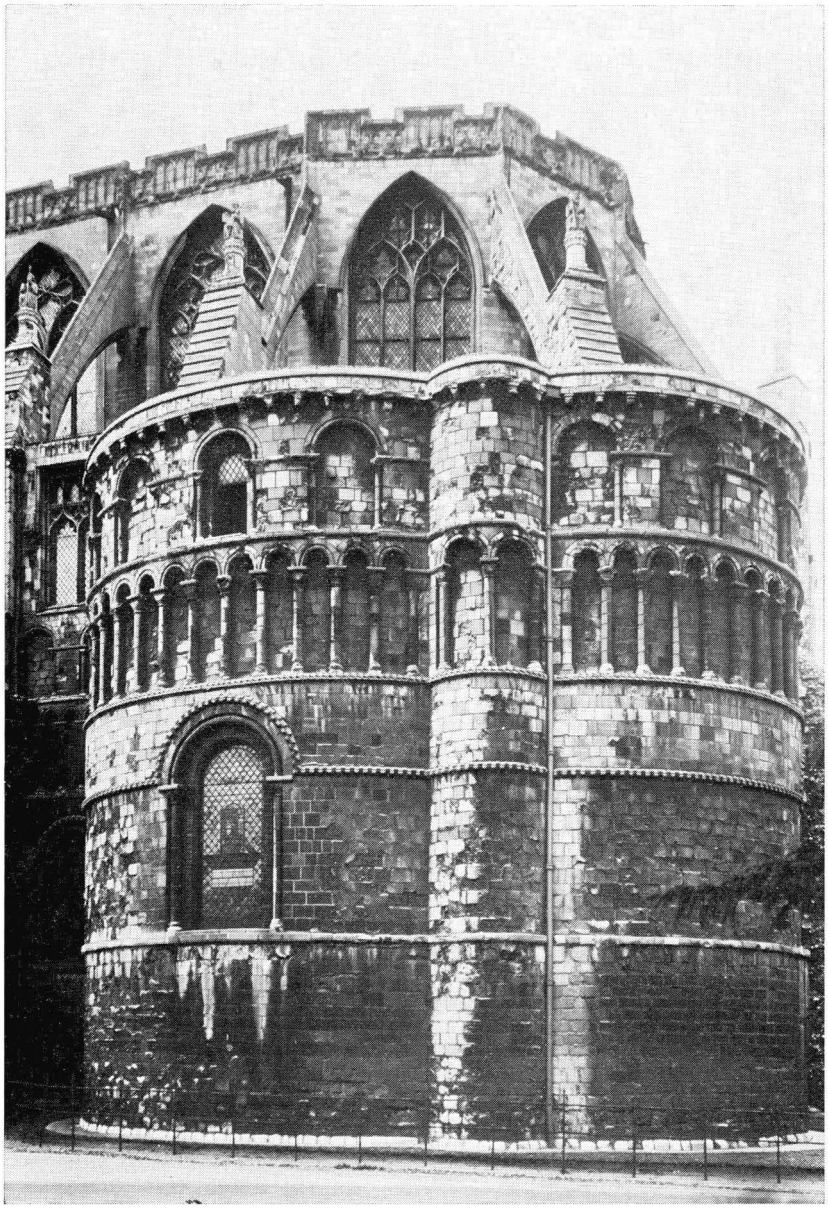


Fig. 7. — Norwich, cathédrale, chapelle rayonnante sud-est (cl. National Buildings Record).

naient accès à deux chapelles rectangulaires ([115]). Les tribunes qui contournaient le chœur de ces deux églises, s'élargissaient au dessus des chapelles et leur ajoutaient l'étage supplémentaire dont nous soupçonnons l'existence à Senlis : nouvelle analogie avec les tours de Saint-Benoît (Fig. 7).

La troisième abbatiale de Cluny procédait d'une conception différente. Quoique riche en reliques, elle n'abrita un ou deux corps saints que sur le tard ce qui rend douteuse sa qualité originelle de basilique de pèlerinage. On la mit en chantier l'an 1088 et l'on planta ses murs d'enveloppe avant d'élever le reste par tranches horizontales, non sans modifier plusieurs fois le programme initial. On acheva le chevet et le petit transept vers 1118 et le reste — au moins dans son gros œuvre — vers 1132, l'avant-nef exceptée ([116]). Il y avait là deux transepts incontestables, le principal portant trois tours. Celui de l'est, moins volumineux, n'en soutenait qu'une, au-dessus de la croisée. Il marquait le terme des bas-côtés doubles et séparait le chœur des moines du sanctuaire. Ses travées limitrophes de la croisée atteignaient une hauteur égale à celle du vaisseau majeur, tandis que les autres, plus basses d'environ un étage et demi, donnaient accès à deux paires d'absidioles, outre deux absidioles supplémentaires, entièrement hors d'œuvre et accrochées à leur extrémité. Cinq chapelles rayonnantes se greffaient sur l'hémicycle du déambulatoire ([117]) (Fig. 8).

On est tenté de croire que les architectes de Cluny III empruntèrent l'idée de leur chevet à Saint-Benoît, d'autant que les deux monastères entretenaient alors de bonnes relations. Les différences considérables qui séparent les deux édifices rendent l'hypothèse fragile. Les dissemblances ne résident pas seulement dans le groupement des organes du chevet, moins dense dans l'église bourguignonne. Un transept de chœur pleinement constitué n'est quand même pas assimilable à deux tours latérales, contenant de simples chapelles dans leurs étages inférieurs. Dans l'abbatiale ligérine on avait centré le chevet sur la tombe du saint et réuni la majorité des autels dans son voisinage, en les disposant en éventail autour du point focal. La tombe du roi Philippe I[er], mort au lendemain de la consécration de 1108, fut creusée au milieu du chœur organique. A Cluny les autels se dispersaient davantage. L'abbé constructeur, Hugue de Semur, mort en 1109 et canonisé onze ans plus tard, fut d'abord inhumé dans une partie de

(115) Héliot, *Les anciennes cathédrales d'Arras*, *op. cit.*, pp. 37, 41 et 42.

(116) Fr. Salet, *Cluny III*, dans *Bull. monumental*, CXXVI, 1968, p. 235 ss.

(117) K. J. Conant, *Cluny : les églises et la maison du chef d'ordre*, Mâcon-Cambridge, 1968, pp. 83-86 et 92-94, pl. 35-37, 39, 46-48 et 50-53. Voir les vues anciennes de l'édifice *ibid.*, pl. 13-15 et 17 ; dans Salet, *op. cit.*, pp. 248 et 278 ; et dans A. Erlande-Brandenburg, *Iconographie de Cluny III*, dans *Bull. monum.*, *loc. cit.*, pp. 295 et 297.

l'église que nous ne pouvons localiser, mais certainement hors du sanctuaire où ses restes ne furent transférés qu'au XIIIe siècle (118). Quant à ses premiers successeurs, on les enterra dans le déambulatoire, c'est-à-dire à proximité des nombreuses reliques de la maison, évidemment exposées dans l'abside et ses environs (119). Enfin le pape Gélase II, décédé l'an 1119, trouva place dans le chœur des religieux (120).

Les deux grandes abbatiales bénédictines ont fait rapidement école. La priorale clunisienne de Souvigny en Bourbonnais, renouvelée durant la première moitié du XIIe siècle, nous montre encore, malgré ses transformations ultérieures, une adaptation simplifiée du thème de l'abbaye-mère. On y reconnaît deux transepts véritables, égaux en dimensions et séparés l'un de l'autre par une seule travée de chœur. Les croisillons du second s'interposaient entre les deux paires de bas-côtés de l'édifice et le déambulatoire qui conduisait aux chapelles rayonnantes (121). L'église contenait la dépouille mortelle des saints Mayeul, objet d'un culte populaire dès le Xe siècle (122), et Odilon. Ces restes sacrés ne paraissent avoir exercé aucune influence sur les dispositions de l'église. Rassemblés vers 1064 dans un tombeau commun qu'on plaça dans le collatéral sud, ils furent transférés à la fin du siècle au fond de la nef (123).

Je ne sais pourquoi la défunte priorale clunisienne de Lewes en Sussex fut allongée et pourvue d'un nouveau chevet, dédié entre 1142 et 1148 (124). Cet ouvrage, planté à l'extrémité d'un long chœur de la fin du XIe siècle, y ajoutait deux croisillons supplémentaires, — chacun élargi par une absidiole, — une abside et un déambulatoire desservant cinq chapelles rayonnantes quasi jointives (125). Le resserrement des volumes évoque Saint-Benoît-sur-Loire, mais

(118) Salet, *op. cit.*, p. 273 ss.

(119) Conant, *op. cit.*, p. 136 et pl. 13, fig. 15.

(120) *Ibid.*, p. 120.

(121) Genermont et Pradel, *Les églises de France : Allier*, *op. cit.*, pp. 247, 250 et 251 ; Fr. Deshoulieres, *Souvigny : église St-Pierre*, dans *Congrès archéol.* cit., CI, 1938, p. 124 ss., et *Souvigny et Bourbon-l'Archambault*, Paris, 1923, p. 24 ss. et 34 ss.

(122) P. Pradel, *Sculptures (XIIe s.) de l'église de Souvigny*, dans *Fondation E. Piot : monum. et mém. publ. par l'Acad. des inscriptions et belles-lettres*, XL, 1944, p. 158.

(123) Deshoulieres, *Souvigny : église*, *op. cit.*, pp. 116-117.

(124) Sir Alfred Clapham, *English Roman. Archit.*, *op. cit.*, pp. 71-73, hésitait à dater cet ouvrage qui pouvait, à son avis, avoir correspondu à la dédicace de 1091-1098 aussi bien qu'à celle de 1142-1148.

(125) W. St. J. Hope, *The architectural history of the Cluniac-Priory of St. Pancras Lewes*, dans *Sussex archaeol. Collections*, XXXIV, 1886, p. 84, et *The Cluniac-Priory of St. Pancras at Lewes*, *ibid.*, XLIX, 1896, plan en face de la p. 88 ; J. Vallery-Radot, *Églises romanes : filiations et échanges d'influences*, Paris, 1931, p. 79 ss.

d'autres indices nous orientent vers Cluny : le nombre des chapelles rayonnantes, l'étroitesse du déambulatoire par comparaison avec les travées droites des bas-côtés, enfin les croisillons largement ouverts sur le vaisseau majeur. Il s'agit probablement d'un transept véritable, haut ou relativement bas, inspiré de Cluny, et non de chapelles latérales, quoique notre ignorance de l'élévation nous empêche de choisir de façon catégorique entre les deux termes de l'alternative ([126]).

La contagion gagna plusieurs cathédrales britanniques qui appartenaient, non pas à des chapitres de chanoines séculiers, mais à des prieurés bénédictins. Tel fut le cas à Cantorbéry, Rochester, Winchester et Worcester. La primatiale de Cantorbéry fut, elle aussi, considérablement allongée au bénéfice exclusif du chœur et de ses ailes. Commencés entre 1096 et 1107, les travaux s'achevèrent vraisemblablement pour la consécration de 1130. Les bas-côtés et le déambulatoire neufs desservirent successivement un faux transept plus développé que celui du XI^e^ siècle, qui restait debout en arrière, et trois chapelles séparées : les deux premières, divisées chacune en une travée carrée et une demi-rotonde, convergeant vers celle de l'axe, rectangulaire en plan. Tout cela recouvrait une immense crypte. J'ai dit faux transept, puisque les grandes arcades et piles du chœur brisaient à deux reprises sa continuité. Sauf à l'égard des deux paires d'absidioles qui s'y adossaient, ces annexes posent des problèmes sans doute insolubles lorsqu'on essaie d'en reconstituer l'élévation ([127]). Vues du dehors, elles faisaient plus ou moins figures de bras de transept en raison de leur volume, car elles contenaient probablement des salles hautes quoique le chœur, au lieu de s'envelopper de tribunes, fût cerné à mi-hauteur par un triforium qui se réduira

(126) M. SEDLMAYER (*Die Ahnen von Cluny*, *op. cit.*, p. 59) opte pour une filiation par St-Benoît.

(127) Le plan publié par le Rév. Willis nous livre des indications contradictoires. La tourelle d'escalier accolée à chaque croisillon implique l'existence de salles hautes puisqu'il n'y avait pas de tribunes au dessus des bas-côtés ; ce qui nous engage à proposer une ordonnance analogue à celle des transepts normands à tribunes de l'ancienne cathédrale de Bayeux et de l'abbatiale de Cerisy-la-Forêt. Cependant les croisillons auraient dû normalement s'ouvrir vers les bas-côtés sous les arcades jumelles, comme leur salle basse vers le déambulatoire de la crypte. Or, si le plan est exact sur ce point, il n'y avait qu'une arcade unique, tellement large que sa hauteur dépassait forcément celle des grandes arcades qui portaient les murs du vaisseau central. On est donc conduit à imaginer deux croisillons se prolongeant jusqu'aux flancs du chœur, aux dépens des bas-côtés interrompus de ce fait : autrement dit, l'un de ces transepts cloisonnés dont on bâtit, aux XI^e^ en XII^e^ siècles, plusieurs specimens dans la France septentrionale — Normandie comprise — et sur les terres d'Empire. Voir P. HÉLIOT, *Le transept cloisonné dans l'architecture du Moyen Age*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XXVI, 1964, p. 12 ss. La première hypothèse me paraît préférable à la seconde.

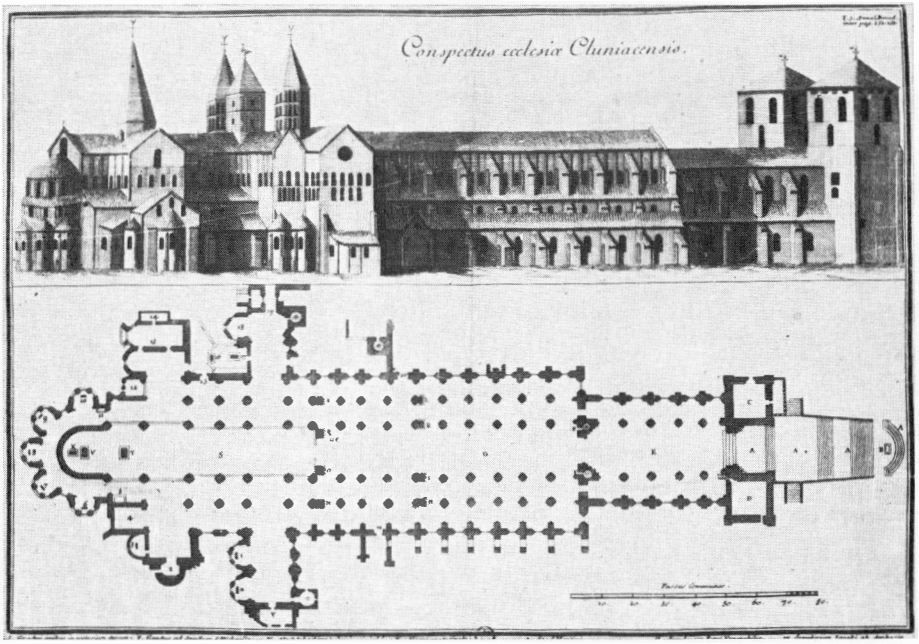


Fig. 8. — CLUNY, église abbatiale, élévation nord et plan par P.-F. Giffart, XVIIIe siècle (cl. Arch. phot.).

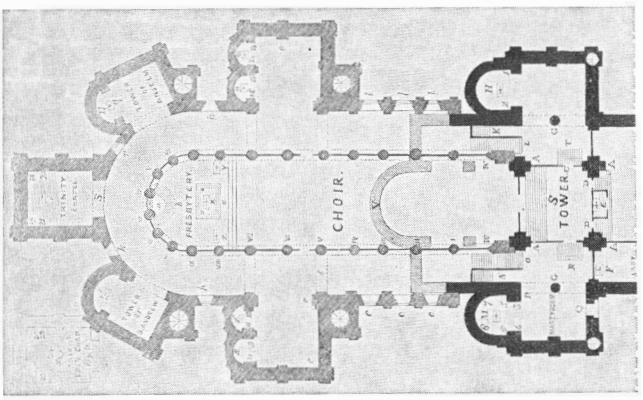


Fig. 9. — CANTORBÉRY, cathédrale, plan du chevet du début du XIIe siècle restitué par R. Willis.
Légende. — En noir et en hachures la cathédrale de la fin du XIe siècle.
X = emplacement du maître-autel.
Y et Z = emplacements probables des autels des ss. Dunstan et Elfège.

à une arcature aveugle, comme au chœur de Saint-Benoît et à la nef de la Trinité de Caen. Quant aux deux chapelles plantées à la naissance du déambulatoire, elles rappellaient à la fois celles de Norwich et de Saint-Benoît par leur emplacement et par l'addition d'un étage qui leur donnait des allures de tours ([128]) (Fig. 9-11).

Si deux des chapelles du chevet nous reportent sans doute à Saint-Benoît, l'idée générale du chœur et de ses ailes semble résulter d'une très libre interprétation du thème clunisien, retouché dans la manière anglo-normande. On respectera cette solution pour l'essentiel lorsque les moines firent relever l'édifice au lendemain de l'incendie de 1174. Sur leur ordre les architectes conservèrent tout ce qui était utilisable des ruines, c'est-à-dire la crypte, la base des murs des collatéraux, une bonne partie des pseudo-croisillons du chœur et des premières chapelles du chevet. On rebâtit entièrement le chœur qu'on allongea jusqu'à plus de 70 m. par l'addition d'une chapelle dédiée à la Trinité, ce qui donna aux murs du vaisseau un curieux tracé ondulé. Également développé, le déambulatoire épousa les contours à courbes et contre-courbes du corps principal et conduit à une nouvelle chapelle d'axe : la rotonde connue sous le nom de *Corona*. Les travaux s'achevèrent en 1185 ([129]).

Ainsi les auteurs de ce chevet respectèrent le programme fixé par la communauté quelque trois quarts de siècle auparavant, toutefois sans se retenir de l'accommoder au style gothique. Quant aux croisillons orientaux, ils les muèrent en tronçons d'un vaisseau transversal continu, d'un vrai transept cette fois, moins large que le chœur, mais aussi haut que lui ; ce pourquoi ils supprimèrent les piles, les arcades, les murs et les voûtes qui les cloisonnaient antérieurement. L'emplacement de l'abside n'ayant pas changé, il est fort probable qu'il fut ainsi des trois autels qui s'y trouvaient avant le sinistre : le maître-autel au milieu, entre ceux qui portaient les châsses des saints Elfège et Dunstan. L'agrandissement de l'édifice fut provoqué par le désir de loger dignement, voire avec un éclat presqu'ostentatoire, dans la chapelle de la Trinité qu'on fit seulement un peu moins large que le chœur lui-même, le corps du champion de l'Église d'Angleterre contre la tyrannie d'Henri II : Thomas Becket, tout récemment assassiné et bientôt canonisé. Les chapelles hors œuvre reçurent les tombes d'autres archevêques.

(128) Le Rév. Willis (*Archit. history of Canterbury Cathedral*, *op. cit.*, pp. 43-37 et 75) a magistralement reconstitué l'édifice d'après les nombreux vestiges conservés et la description, à la fois précise et détaillée, d'un chroniqueur qui l'a vu en bon état : Gervais de Cantorbéry.

(129) Willis, *op. cit.*, p. 72 ss. ; G. H. Cook, *Portrait of Canterbury*, Londres, 1949 ; H. Withers, *The Cathedral Church of Canterbury*, Londres, 1908, p. 5 ss., 62, 63, 68, 72 ss., 91 et 92.

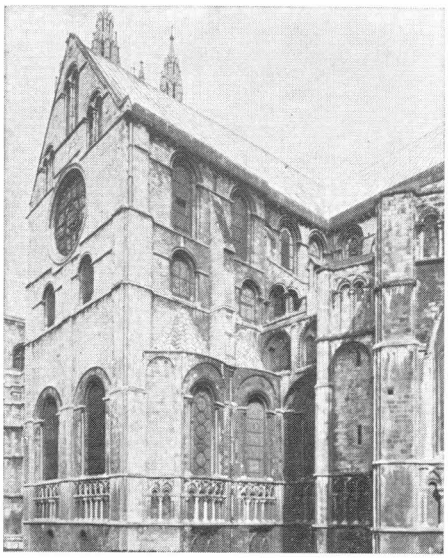


Fig. 10. — Cantorbéry, cathédrale, croisillon sud-est (cl. E. Lefèvre-Pontalis).

La leçon de la primatiale ne fut point perdue, car on ne tarda pas à la retenir pour deux ou trois cathédrales qui, faute d'abriter dès l'origine un corps saint, ne pouvaient prétendre au titre de basiliques de pèlerinage. A Lincoln le chœur érigé de 1192 à 1200 comporta un transept oriental, doté de deux paires d'absidioles, et un déambulatoire desservant trois chapelles séparées. C'est dans celle de l'axe qu'on inhuma l'évêque Hugue d'Avalon, promoteur de l'entreprise. Le prélat devint rapidement l'objet d'un culte populaire que légalisa la canonisation de 1220 (130). A Rochester on défonça l'abside et l'on prolongea le chœur roman, vers 1200-1215, par un second transept et par un sanctuaire rectangulaire ; le tout assis sur une vaste crypte. On ne construisit de bas-côtés qu'à l'est des croisillons où, perpendiculaires à l'axe du monument, ils tinrent lieu des absidioles déjà passées de mode (131). A la fin du XII^e siècle on avait projeté pour Hereford un chevet analogue au précédent, mais on le réalisa d'une façon très incomplète, telle qu'on dénatura ce que nous pouvons deviner des plans initiaux (132). Il est probable que ces transepts de chœur, soulignant l'intervalle laissé entre le chœur liturgique et le sanctuaire, avaient eu en outre pour objet d'offrir aux communautés religieuses des emplacements d'autels assez nombreux pour satisfaire les besoins du clergé, dans un pays qui répugnait décidément à reprendre la solution française des chapelles rayonnantes (Fig. 12).

(130) Fr. Bond et W. Watkins, *Notes on the architectural history of Lincoln minster...*, dans *Journ. of the Royal Institute fo British Architects*, 3e sér., XVIII, 1910-1911, p. 84 ss. et 94 ; Rev. J. H. Srawley, *The story of Lincoln Minster*, 3e éd., Londres, 1947, p. 17 ss. ; G. H. Cook, *Portrait of Lincoln Cathedral*, Londres, 1950 ; A. F. Kendrick, *The Cathedral Church of Lincoln*, Londres, 1908, pp. 112-118.

(131) W. St. J. Hope, *The architectural history of the Cathedral... at Rochester*, dans *Archeologia Cantiana*, XXIII, 1898, p. 227 ss. ; G. H. Palmer, *The Cathedral Church of Rochester*, Londres, 1907, pp. 87, 88 et 98.

(132) *An inventory of the hist. monum. in Herefordshire*, I, Londres, 1931, p. 90 ; A. H. Fisher, *The Cathedral Church of Hereford*, Londres, 1901, pp. 7, 57 ss. et 69.

La cathédrale rivale de Cantorbéry, celle d'York, remontait également au XI^e siècle. Entre 1154 et 1181 l'archevêque Roger de Pont-l'Évêque en fit abattre le chevet trop exigu et le remplaça par un autre dont les dimensions furent cette fois considérables. On commença par une très vaste crypte, sur les murs et les supports de laquelle on monta un édifice qui en épousait les dimensions et les contours : c'est-à-dire un chœur rectangulaire, encadré de bas-côtés dont un déambulatoire rectiligne reliait probablement les extrémités. Je n'insiste pas sur ce plan, acclimaté — non sans variantes — en France et dans le royaume insulaire depuis plusieurs décennies et destiné à obtenir outre-Manche un écrasant succès dès le triomphe du style gothique (133), mais je dois noter les deux chapelles carrées, accolées vis-à-vis l'une de l'autre aux flancs de la crypte et dont les murs épais nous montrent qu'elles servaient de soubassements à deux tours (134). Retenons ce parti, car nous examinerons bientôt ses développements ultérieurs, et rappelons à ce propos qu'il faut en chercher la genèse dans les *martyria* cruciformes, élevés durant le haut Moyen Age chez les Anglo-Saxons comme sur le continent.

Les deux déambulatoires superposés de Saint-Pierre d'York facilitaient les exercices de dévotion des fidèles à l'égard des menues reliques que contenait l'édifice. La cathédrale ne figurait pas encore au nombre des basiliques de pèlerinage, mais elle n'allait pas tarder à porter ce titre car l'archevêque Guillaume, mort en 1154 et devenu rapidement l'objet d'un culte populaire, fut en 1126 inscrit parmi les saints. En 1283 on transféra ses restes dans le sanctuaire, probablement sans doute habituel, en Angleterre comme en France. J'en ai signalé un exemple à Cantorbéry. Celui de l'abbatiale de Westminster, où reposait le saint roi Edouard le Confesseur, est bien connu. En voici un autre, emprunté à l'abbatiale de Bury-Saint-Edmunds en Suffolk : au XIII^e siècle la châsse de l'éponyme et les reliquaires des saints Botolph, Thomas et Jurmin avoisinaient l'autel majeur (135). A la cathédrale d'Ély, sainte Etheldreda gisait au fond du sanctuaire (136). A la cathédrale de Winchester, dont on allongea le chœur en 1202, les châsses des saints Swithun, Ethelwold et autres, probablement installées sur une sorte d'es-

(133) M. F. Hearn, *The rectangular ambulatory in English Mediaeval Architecture*, dans *Journ. of the Soc. of architectural historians*, XXX, 1971, p. 187 ss.

(134) Rev. R. Willis, *The architectural history of York Cathedral*, dans *Proceedings at the annual meeting of the Archaeol. Institute of Great Britain and Ireland*, 1846, vol. 2, pp. 10, et 50 ss. ; A. H. Thompson, dans *The archaeological journal*, XCI, 1934, p. 358 ; D. Mitchell, dans *York Minster*, s.d. (v. 1970), pp. 18-21.

(135) A. B. Whittingham, *Bury St. Edmunds Abbey*, dans *The archaeological journal*, CVIII, 1951, pp. 169, 170 et 172.

(136) G. Webb, *Ely Cathedral*, Londres, 1950, p. 3.

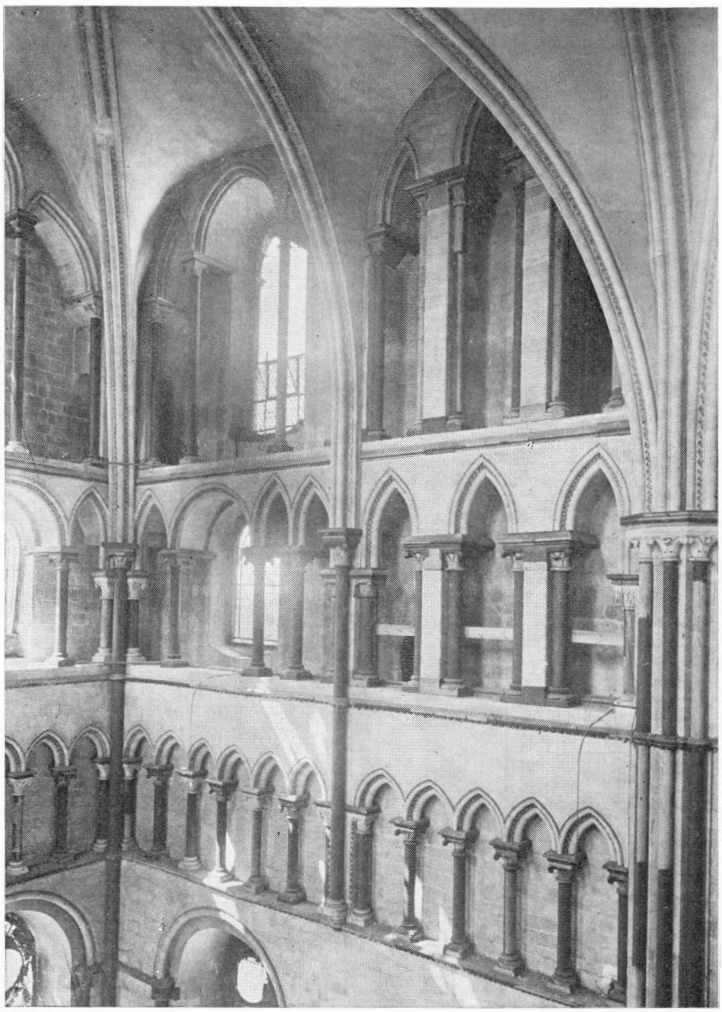


Fig. 11. — Cantorbéry, cathédrale, croisillon sud-est, vue intérieure (cl. National Buildings Record).

trade, se rassemblaient aussi au-delà du maître-autel (137). Il ne s'agissait quand même point d'une règle absolue. Voyons l'abbatiale de Saint-Albans au comté d'Hertford. Si le corps du saint patron y reposait bien derrière le maître-autel

(137) C. R. Peers et H. Brakspear, dans *The Victoria history of the counties of England. Hampshire*, V, Londres, 1912, pp. 51 et 54 ; R. v. R. Willis, *The architectural history of Winchester Cathedral*, dans *Proceedings* cit., 1845, pp. 43 et 49-51.

au moins depuis le XII^e siècle, celui de saint Amphibalus émigra au XIV^e de la nef au bas-côté nord du chœur et finalement dans l'arrière-chœur (138). A la cathédrale de Rochester Guillaume de Perth, inhumé dans le croisillon nord-est en 1201, n'en sorti pas après sa canonisation proclamée l'an 1256.

L'architecture flamande et scaldienne des XI^e et XII^e siècles devait beaucoup à celles des contrées voisines : anglo-normande, rhéno-mosane et franco-picarde. La pluralité de ses sources nous engage à ne pas chercher uniquement dans le pays la filiation du chevet de Saint-Pierre de Gand. L'analyse de l'édifice et des comparaisons qu'elle m'a suggérées m'ont jusqu'ici conduit à enquêter dans les provinces septentrionales de la France capétienne, Flandre et Tournai comprises. En était-il de même à l'égard du plan, de la dis ribution des masses et surtout des pseudo-croisillons? L'implantation de ces derniers à droite et à gauche de la naissance de l'abside évoque d'abord celle des chapelles-tours de Saint-Benoît-sur-Loire, fort éloignées aussi du transept, mais les proportions de ces annexes et leur division en deux étages rappellent fort les dispositions que je prête aux parties correspondantes de Cantorbéry, telles qu'elles se présentaient lors de la consécration de 1130. En définitive le maître d'œuvre a sans doute puisé dans le capital monumental réuni par les bénédictins. Ne s'est-il pas en outre inspiré de transepts véritables, contenant des tribunes et tels qu'en montrait un groupe assez dispersé d'églises séculières et monastiques? Tribunes servant de chapelles comme l'indiquent leurs peintures murales, — à Notre-Dame du Puy par exemple, — ou vouées peut-être exclusivement à des choristes comme en Normandie (139). Je ne me sens pas en mesure de me prononcer.

On a souvent épilogué sur l'abbatiale, cistercienne cette fois, de Vaucelles en Cambrésis. Nous savons qu'on en allongea le chœur, ici encore, entre 1216 et 1235. Cette église disparue se singularisait par son chevet, car le déambulatoire en hémicycle y desservait trois groupes de chapelles aux formes insolites. A gauche et à droite de l'abside se dressaient deux chapelles longues, perpendiculaires à l'axe du chœur et comportant chacune deux travées carrées ; la première élargie vers l'orient par une demi-rotonde à 45° environ. Deux autres ailes demi-circulaires, également divergentes, encadraient la première des deux travées carrées de la chapelle d'axe (140). L'hypothèse de tribunes ou de tours, complètement étrangères à l'architecture de l'ordre, est à rejeter. Néanmoins les ressemblances

(138) G. H. Cook, *Portrait of St. Albans Cathedral*, Londres, 1951, pp. 23-26, 44 et 45.

(139) Cf. P. Héliot, *L'emplacement des choristes et les tribunes dans les églises du Moyen Age*, dans *Rev. de musicologie*, LII, 1970, p. 7 ss., et *Les abbatiales de St-Sever et de Preuilly*, *op. cit.*, p. 211 ss.

(140) Fr. Baron, *Les églises de Vaucelles*, dans *Cîteaux*, XI, 1960, p. 206 ss.

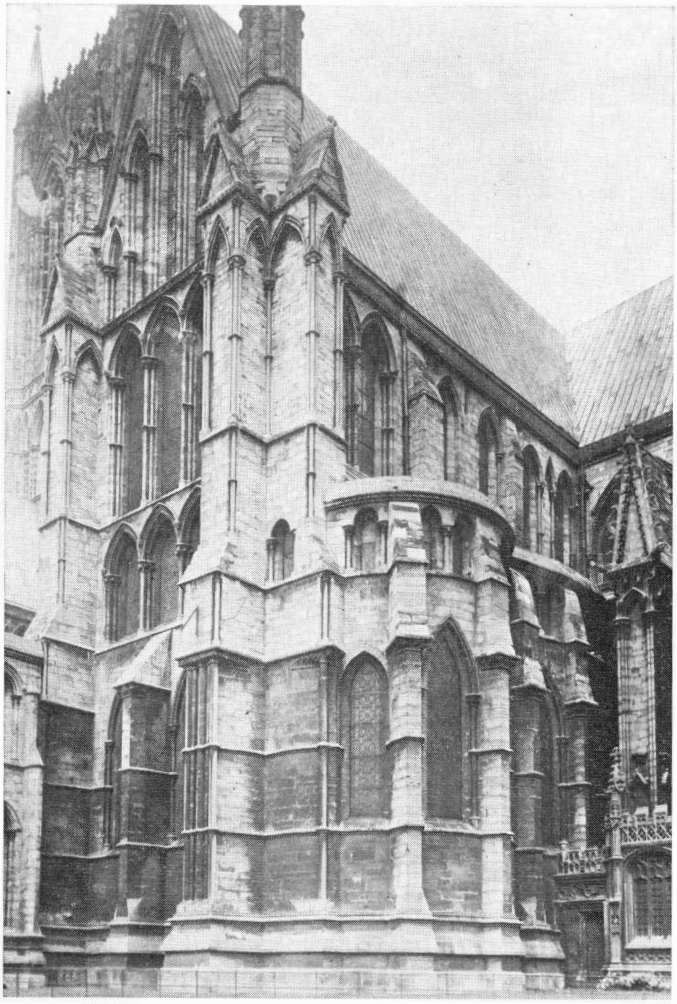


Fig. 12. — Lincoln, cathédrale, croisillon sud-est
(cl. E. Lefèvre-Pontalis).

entre cet étrange plan et celui de Saint-Pierre de Gand sont telles qu'on peut raisonnablement les expliquer par un recours direct à l'église flamande, dont il aurait suffi de réduire les étages au seul rez-de-chaussée et de gothiciser les éléments (Fig. 13).

Faut-il énoncer des conclusions analogues à l'égard de la collégiale de Saint-Quentin? On bâtit son chevet en deux campagnes : vers 1200-1220 et vers 1230-

1250. Il y a là un long chœur flanqué de bas-côtés doubles, séparé de l'abside par un transept de hauteur équivalente, et un déambulatoire desservant des chapelles rayonnantes jointives ; les deux premières plantées obliquement et se greffant sur des croisillons qui ne débordent pas l'alignement du mur des collatéraux extérieurs. Le style est celui de la Haute-Picardie et de Reims, auxquelles les architectes ont en outre emprunté la quasi-totalité des éléments de la bâtisse. Mais le vaisseau transversal, implanté dès le début du siècle, paraît avoir une tout autre origine. Il évoque surtout celui de Lincoln qui pourrait fort bien en avoir fourni un modèle, sauf à l'interpréter selon la manière française. Toutefois l'inspiration directe de Cluny n'est pas à repousser catégoriquement, puisque les deux édifices avaient en commun deux autres traits assez exceptionnels : les bas-côtés géminés se terminant contre les croisillons et le déambulatoire aux fenêtres ouvertes au dessus des chapelles (141). Dans l'abside, on exposait à la vénération des fidèles le corps de l'éponyme, fort populaire dans la région, en compagnie des ossements moins prisés des saints Cassien et Victoric.

Définitivement interrompue en France au milieu du XIII^e siècle, la carrière du transept de chœur se poursuivit assez longtemps en Angleterre. La formule de Cantorbéry et de Lincoln, adaptée désormais aux chevets rectangulaires qui devenaient en quelque sorte obligatoires dans les Iles Britanniques, fut recueillie sur trois des œuvres majeures du XIII^e siècle. Je veux parler des cathédrales de Salisbury et de Worcester, enfin de la collégiale de Beverley dans le Yorkshire. Commencé l'an 1220, le premier de ces chevets fut terminé avant la consécration de 1258 (142). On planta les fondations du second en 1224 et l'on acheva l'ouvrage pour 1269 (143). La construction du troisième, amorcée vers 1225, se prolongea jusque vers le milieu du siècle (144). Je passe sur les différences qui nous empêchent de confondre les trois monuments et je note seulement l'unique bas-côté qui, à l'exemple de Rochester, élargit vers l'est chacun des petits croisillons de Salisbury et de Beverley pour remplacer les absidioles.

Outre le transept de chœur, Salisbury se distingue par un trait dont les sources lointaines sont également continentales. Je veux parler du déambulatoire aux

(141) Héliot, *La basilique de St-Quentin*, *op. cit.*, pp. 33, 46-52, 57 et 58, plan de la fig. 6.

(142) A. W. Clapham, *Salisbury cathedral*, dans *The archaeological journal*, CIV, 1947, pp. 144-145 ; G. H. Cook, *Portrait of Salisbury Cathedral*, Londres, 1949 ; G. White, *The Cathedral Church of Salisbury*, Londres, 1901, p. 61 ss.

(143) H. Brakspear, dans *The Victoria history of the counties of England. Worcester*, IV, Londres, 1924, pp. 395, 398 et 400 ; Rev. R. Willis, *The architectural hist. of the Cathedral and Monastery at Worcester*, dans *The archaeological journal*, XX, 1863, pp. 88, 118 et 119.

(144) Ch. Hiatt, *Beverly Minster*, Londres, 1904, pp. 60, 89 et 98-101.

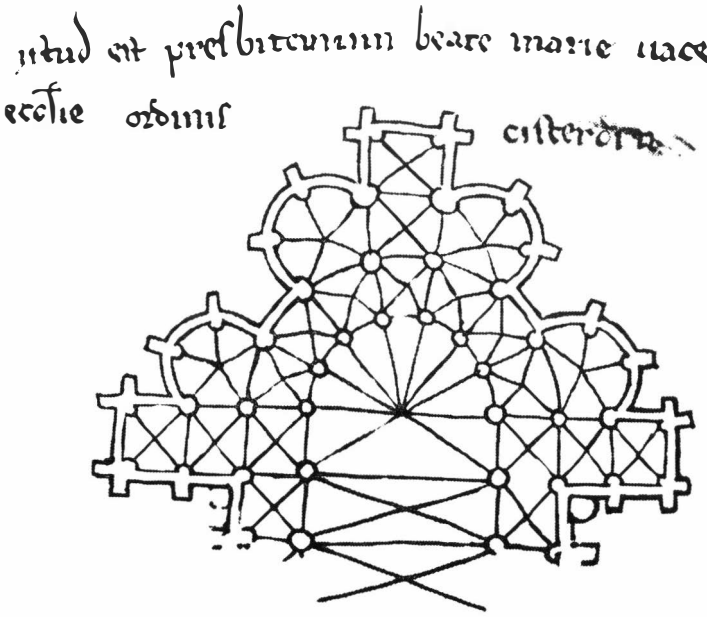


Fig. 13. — Vaucelles, église abbatiale, plan du chevet dessiné par Villard de Honnecourt, XIIIe siècle.

branches droites, épousant les contours d'un chœur rectangulaire et dont l'élément transversal dessert une chapelle en saillie. Il faut en chercher l'origine dans une famille de cryptes plus ou moins vastes, bâties en grande partie hors œuvre au cours des siècles IX à XII et surtout nombreuses dans l'ancien diocèse de Liège (145). Transféré au niveau du chœur, le thème se diversifia plus encore qu'au temps où il se cantonnait dans l'étage inférieur. Je ne retiens que la variante caractérisée par la chapelle unique, planée dans l'axe du vaisseau majeur. On la réalisa dès l'époque romane sur l'abbatiale de Romsey dans le Hampshire et probablement sur Saint-Étienne de Beauvais. Les gothiques la reprirent au profit des cathédrales de Wells, de Salisbury et d'Exeter (146) (Fig. 14).

(145) Voir en dernier lieu sur ces cryptes Genicot, *Les églises mosanes du XIe siècle*, *op. cit.*, p. 128 ss.

(146) Voir sur toute l'affaire : Hearn, *The rectangular ambulatory*, *op. cit.*, p. 187 ss. La genèse proposée par l'auteur me paraît exacte à l'égard de Romsey et de ses dérivés. M. Hearn me semble en revanche avoir minimisé, pour la filiation d'autres types de chevets anglais, l'importance de la France capétienne où les exemplaires de chevets droits, bien plus nom-

Salisbury n'hébergea d'abord aucun corps saint car, l'évêque Osmond n'ayant été canonisé qu'en 1456, on attendit l'année suivante pour enchâsser ses restes et les installer derrière le maître-autel selon la coutume (147). Il en était autrement des deux autres églises. Le sanctuaire roman de Worcester se conformait à l'aménagement de Cantorbéry. Les tombes des saints Oswald et Wulstan précédaient le maître-autel dans l'abside, mais en se décalant respectivement vers la droite et la gauche, et c'est entre elles qu'on inhuma le roi Jean sans Terre en 1216. Après la reconstruction gothique il semble qu'on n'ait rien changé à ces dispositions et que, conservant l'autel pour le chœur des moines, on ait érigé un nouveau maître-autel dans la croisée du transept oriental, en avant de la chapelle de la Vierge. A Beverley l'autel majeur se dressait probablement au milieu du petit transept, tandis que le tombeau de saint Jean de Beverley se trouvait un peu plus en arrière, dans la chapelle d'axe. Il faut maintenant revenir à Lincoln où l'on abattit le fond du chevet en 1255-1256, afin de prolonger le chœur et ses bas-côtés qui aboutirent désormais à un mur rectiligne ; et c'est dans l'arrière-chœur, au-delà du maître-autel, qu'en 1280 on transféra les restes de saint Jugue d'Avalon, canonisé soixante ans auparavant.

Les architectes anglais se laissèrent parfois tenter par d'autres solutions. Nous reconnaissons celle d'York à la cathédrale d'Exeter où le chœur et ses collatéraux, rebâtis à compter des alentours de 1280, reçurent en annexes hors œuvre deux chapelles latérales, dont l'une — celle du flanc nord — porte une salle haute qui servit de chartrier. Érigées vers 1200 et refaites en majeure partie un siècle plus tard ou environ, ces ailes sont trop exiguës pour reprendre des allures de croisillons (148), pas plus d'ailleurs que les chapelles similaires, également basses, édifiées vers 1230-1250 aux flancs du bras oriental de la collégiale — actuellement cathédrale — de Southwell et correspondant, l'une et l'autre, à la travée du sanctuaire qui contenait jadis le maître-autel (149). Aucune de ces deux églises ne figurait parmi les centres de pèlerinage. A Saint-Pierre d'York même on devait perpétuer

breux et plus variés qu'on le croit généralement, très dispersés aussi, se sont surtout multipliés dans le Nord et, à l'époque gothique, en Aquitaine et en Anjou ; cf. en dernier lieu P. Héliot, *Le chevet de la cathédrale de Laon, ses antécédents français et ses suites*, dans *Gazette des beaux-arts*, 1972, vol. I, p. 193 ss. Il n'est pas jusqu'au chevet roman de la cathédrale de Hereford qui n'eut des analogies avec celui de St-Géraud d'Aurillac, œuvre de la fin du XI^e^ siècle ; voir M. Durliat et P. Leboutoux, *L'église St-Géraud d'Aurillac*, dans *Bull. du Comité des travaux hist.*, nouv. sér., VIII, 1972, pp. 36-48.

(147) F. Raby, *The tomb of St. Osmund at Salisbury*, dans *The archaeol. journal*, CIV, 1947, p. 147.

(148) P. Addleshaw, *The Cathedral Church of Exeter*, Londres, 1907, pp. 62 et 74.

(149) A. H. Thompson, *The Cathedral Church of the Blessed Virgin Mary, Southwell*, dans *Transactions of the Thoroton Soc.*, XV, 1911.

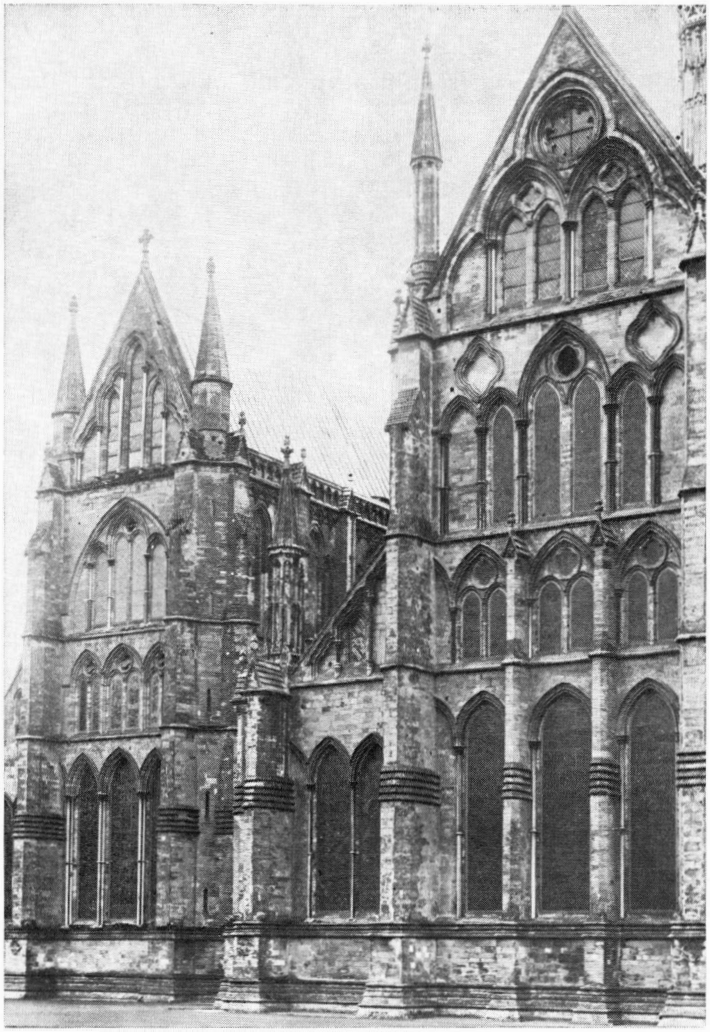


Fig. 14. — SALISBURY, cathédrale, les deux croisillons nord (cl. E. Lefèvre-Pontalis).

le souvenir des dispositions romanes malgré la reconstruction totale du monument. Le nouveau chœur, élevé de 1361 à 1405, juxtapose deux bas-côtés à un large vaisseau ; le tout dessinant sur le sol un rectangle parfait, sans autres saillies que celles des contreforts. Un haut mais étroit transept, dont les travées extrêmes s'asseyent sur les fondations des tours détruites, coupe le chœur organique en

deux. Ses façades s'alignent sur les murs des collatéraux. Sa croisée abrite le maître-autel. L'archevêque Guillaume avait reçu la sépulture dans l'église romane et probablement dans la nef. Nous avons vu qu'en 1283 on transféra ses restes dans une châsse et qu'on les porta dans le chœur organique. L'emplacement choisi ne fut sans doute pas modifié lors du renouvellement de l'édifice, à la suite duquel il s'intercala entre l'autel majeur et l'arrière-chœur, c'est-à-dire la chapelle de la Vierge (150).

La cathédrale de Durham fut l'objet d'une addition singulière, dont nous n'avons encore vu l'équivalent ni même l'ébauche. Son sanctuaire occupait une abside romane qu'on démolit au bénéfice d'un grand transept, érigé de 1242 à 1280 environ, constituant à lui seul le nouveau chevet du monument et donnant à ce dernier le plan d'un T. Ce vaste vaisseau, aussi haut que le chœur lui-même, avait pour double objet de mettre en évidence la châsse du populaire saint Cuthbert et d'accueillir les autels supplémentaires dont les moines avaient besoin. L'architecte s'inspira sans doute du chevet similaire construit un peu plus tôt pour l'abbatiale cistercienne de Fountains dans le Yorkshire. Les reliques du saint évêque, auparavant reléguées dans un cul-de-sac, derrière le maître-autel, furent par la même occasion montées sur une plateforme. Quoique elles n'eussent pas changé de place, elles devinrent bien visibles et plus accessibles pour la masse des fidèles (151).

Pauvre en corps saints, le royaume insulaire tarda beaucoup à se doter d'une formule monumentale particulière, répondant pleinement à ses goûts et susceptible de favoriser le culte rendu dans toute la chrétienté aux martyrs et aux confesseurs de la foi. A compter de la fin du XII^e siècle, le clergé d'outre-Manche, dégagé de l'emprise normande et prenant un caractère résolument national, commença d'exalter les saints anglo-saxons, qui ne faisaient pas moins honneur à l'Église d'Angleterre qu'un Thomas Becket ou un Hugue d'Avalon (152). Amalgamant dans un ensemble cohérent des éléments puisés à plusieurs sources, les architectes britanniques réussirent, entre 1175 et 1250, à créer un type d'église très original et très différent de ceux qu'avaient successivement proposés les pays du continent, par surcroît se prêtant fort aisément aux servitudes qu'entraînent les

(150) WILLIS, *Archit. history of York Cathedral*, *op. cit.*, p. 30 ss. et 50 ss. ; THOMPSON, dans *The archaeol. journal*, *op. cit.*, p. 359 ; A. CLUTTON-BROCK, *The Cathedral Church of York*, Londres, 1907, p. 117.

(151) W. A. PANTIN, *Durham Cathedral*, Londres, 1948, pp. 8-10 et 12.

(152) On a remarqué qu'au XIII^e siècle les principaux sièges britanniques de pèlerinage jalonnaient ou bien avoisinaient plusieurs grandes routes qui reliaient le Sud-Ouest, le Centre et le Nord du pays à Londres et à Cantorbéry

pèlerinages populaires. Gagnés presque unanimement au chevet rectiligne vers 1200, sauf à le prolonger çà et là par une ou quelques chapelles de plan rectangulaire elles aussi, ils n'eurent pas grand'peine à loger dans ce cadre rigide les corps saints que les moines ou les chanoines offraient à la vénération des fidèles. La raison en est qu'ils imposèrent au chœur organique une longueur telle qu'il put héberger à la fois le chœur liturgique, le sanctuaire et — le cas échéant — les châsses contenant les restes sacrés, à l'exemple de Cantorbéry. Le transept principal, antérieurement occupé par les stalles de la communauté, fut libéré du coup et converti en une sorte de vestibule du chœur liturgique. Les cathédrales de Paris, Chartres et Soissons diffusaient en France cette formule, recueillie par exemple à Saint-Pierre de Gand et à Saint-Quentin. Quant au transept de chœur, il signalait aux visiteurs et notamment à ceux du dehors, tantôt l'emplacement de l'autel majeur tantôt celui des reliques (155). Avec ou sans lui les aménagements internes de l'édifice s'accordaient désormais avec la structure et les principales divisions organiques de l'édifice.

Quoique dérivé du *martyrium* cruciforme à la suite de maints avatars, le transept de chœur ne constituait un organe obligatoire ni même une marque distinctive de la basilique de pèlerinage romane ou gothique. Il n'était lié qu'au sanctuaire. Le plus souvent les corps saints se trouvaient au-delà : soit dans une chapelle, soit dans ce que j'appelle l'arrière-chœur (154). Les fidèles avaient donc le loisir de contourner les travées réservées au clergé et de se livrer à leur dévotion envers les reliques sans troubler les offices. La solution n'était pas moins valable que celle des déambulatoires demi-circulaires ou demi-polygonaux de l'âge roman, que les gothiques rééditaient à nombreux exemplaires sur le continent (155).

Quelques conclusions se laissent dégager de cette revue. Les types monumentaux adoptés pour les basiliques de pèlerinage tombèrent rapidement dans le domaine public, pour s'appliquer surtout à des églises, cathédrales ou conventuelles qui n'abritaient aucune relique susceptible d'attirer de nombreux visiteurs. On vit de la sorte Saint-Martial de Limoges faire école à Beaulieu dans le Limousin ; Saint-Remi de Reims, Saint-Sernin de Toulouse ou Saint-Martin de Tours aux

(153) Dans plusieurs cathédrales françaises du début de la période gothique (Noyon, Arras, Reims, Châlons-s.-Marne) et dans les cathédrales gothiques d'Espagne le chœur organique est court de sorte que le transept sépare le sanctuaire du chœur des chanoines. Il n'y a là qu'un seul vaisseau transversal, mais à Cluny, où il en existait deux, le chœur des moines occupait en entier la croisée du transept principal.

(154) En anglais le *retro-choir*.

(155) Voir sur toute l'affaire les t. III et IV de l'*Oxford history of English Art* : T. S. A. Boase, *English Art* (*1100-1216*), Oxford, 1953, pp. 255-256, et P. Brieger, *English art* (*1216-1307*), Oxford, 1957, p. 6 ss. et 54 ss.

cathédrales d'Arras et de Laon ; Saint-Lucien de Beauvais à Notre-Dame de Cambrai ; Cantorbéry à Lincoln, Rochester et Salisbury. De même que la voûte longtemps réservée aux *martyria*, bien des traits caractéristiques de l'architecture funéraire du Bas Empire et du haut Moyen Age perdirent toute signification entre l'an mil et le XIII^e siècle : ainsi des plans trilobés et cruciformes. En revanche les maîtres d'œuvre romans et gothiques conçurent certaines basiliques de pèlerinage d'après des modèles qui ne répondaient nullement à cette vocation ; exemples à Saint-Isidore de Léon, à Saint-Vincent d'Avila, à Saint-Martin de Hal en Brabant, aux églises provençale de Saint-Maximin et lorraine de Saint-Nicolas-de-Port.

A en juger d'après Cluny et plusieurs épigones de Cantorbéry, le transept de chœur eut dès ses débuts pour objet essentiel de signaler, soit l'intervalle séparant le sanctuaire et le chœur de la communauté, soit l'emplacement du maître-autel. Il remplissait donc l'office d'un repère comme ces tours latérales qui, plantées sur les bas-côtés, encadraient l'entrée du chœur liturgique ([156]) ; et c'est peut-être hors de tout motif rituel, de toute intention symbolique qu'on en gratifia des églises contenant les restes de saints populaires ([157]). Le clergé du temps se souciait avant tout de présenter dignement ses reliques et de rendre leur enveloppe — châsse ou tombeau — bien visible pour tous les fidèles.

Les contemporains continuaient-ils de souhaiter que leur dépouille mortelle reposât dans le voisinage d'un corps saint, comme leurs lointains ancêtres ou prédécesseurs ? L'inhumation d'archevêques et de princes dans le sanctuaire et dans les chapelles rayonnantes à Westminster et Cantorbéry le donne à penser. Mais le pape Gélase II gisait à l'extrémité du chœur des moines de Cluny. Je me demande donc si les motifs qui avaient poussé les hommes du Bas Empire et du haut Moyen Age à se faire enterrer *ad sanctos* n'avaient pas perdu beaucoup de leur puissance aux XII^e et XIII^e siècles. Je croirais volontiers que, dès lors, on réserva les emplacements privilégiés aux grands de ce monde et aux bienfaiteurs insignes à titre purement honorifique, et en vertu d'habitudes dont le sens initial s'était émoussé sous l'érosion du temps. Je pose la question en laissant à d'autres la tâche d'y répondre.

(156) P. Héliot, *Sur les tours de transept dans l'architecture du Moyen Age*, dans la *Rev. archéol.*, 1965, vol. 1, p. 172 ss.

(157) A la différence de M. Grabar (*Martyrium*, *op. cit.*, I, pp. 506-507) je ne crois pas que l'allongement du chœur et l'addition d'un transept oriental aient été provoqués par le culte des reliques : à Cluny pas plus qu'en Angleterre. Je doute également, sur le témoignage des nefs de Notre-Dame à Bernay et de la Trinité à Caen, que le triforium aveugle ait été primitivement une sorte de marque honorifique, réservée au chœur organique comme le pensait M. Kubach (*Das Triforium*, *op. cit.*, p. 280).

Quoi qu'il en soit, le concept de basilique de pèlerinage est un mythe, en ce sens que les romans et les gothiques n'ont créé aucun type d'église particulier pour abriter les reliques populaires. La célèbre famille monumentale issue de Saint-Martial à Limoges et de Sainte-Foi à Conques emprunta ses éléments les plus caractéristiques — le déambulatoire à chapelles rayonnantes et le long transept à bas-côtés, sinon les tribunes — à plusieurs sanctuaires choisis dans les provinces septentrionales du royaume capétien. Elles leur durent même leurs dimensions considérables, insolites en leur temps dans la France centrale et dans les pays méridionaux, car la très grande église était encore, au milieu du XI^e siècle, l'apanage exclusif de l'Europe du Nord ([158]).

Pierre HÉLIOT

(158) Cet article était à l'impression lorsque j'eus connaissance des ouvrages suivants, qui m'auraient entraîné à modifier quelque peu ce que j'avais écrit de trois églises : J.-P. RAVAUX, *L'église St-Remi de Reims au XI^e s.*, dans le *Bull. archéol. du Comité des travaux hist.*, nouv. sér., VIII, 1972, fasc. A, p. 51 ss. ; R. OURSEL, *Haut-Poitou roman*, La Pierre-qui-vire, 1975, p. 134 ss. (pour St-Sauveur de Charroux) ; Cl. FONS, *L'abbaye de St-Lucien de Beauvais : étude hist. et archéol.*, dans *École nat. des chartes, positions des thèses*, Paris, 1975, p. 80 ss. (Cette étude a été écrite en 1974. N.D.L.R.).

QUELQUES ENSEMBLES DE PEINTURE MURALE AU XVI^{ème} SIÈCLE DANS LES ÉDIFICES PRIVÉS DE BELGIQUE

(PRIX SIMONE BERGMANS 1976)

La technique de la peinture murale est particulièrement négligée en Belgique par les historiens de l'art. Elle mériterait cependant d'être étudiée d'une manière plus approfondie. En effet, les œuvres réalisées par ce procédé étaient beaucoup plus nombreuses qu'on se l'imagine aujourd'hui et formaient une partie importante de la production picturale.

De nombreux artistes, tel Metsijs, dont nous parlerons plus loin, exécutaient leurs œuvres aussi bien sur mur que sur chevalet.

Le manque d'intérêt pour les peintures murales provient sans doute du fait que ces œuvres sont souvent fragmentaires. Celles qui sont conservées sont dues à des artistes anonymes et, dans bien des cas, à des peintres secondaires. Quant à celles qui furent réalisées pour des édifices privés, elles sont rarement accessibles.

Ce sont précisément des décorations privées qu'il m'a paru intéressant de rassembler dans le cadre de cet article.

Les plus anciens ensembles privés conservés en Belgique datent de la fin du XV^{e} et du XVI^{e} siècle. Il a été possible, en se limitant à cette période, d'en trouver huit que nous présenterons ici. Il s'agit des décorations de la maison Casterman à Tournai, de l'hôtel « de Witte Arend » à Anvers, d'une maison gantoise, de l'hôtel Busleyden à Malines, du château de Streversdorp à Montzen, du château de Savenel à Néthen, de la maison « sint Jacob in Gallicië » à Anvers, et de celle, disparue aujourd'hui, que Metsijs réalisa pour sa demeure anversoise, et dont nous conservons une description assez complète.

Les exemples cités sont, à notre connaissance, les seuls encore existants, mais il est évident que d'autres œuvres non répertoriées ont pu nous échapper, ou que d'autres sont peut-être encore à découvrir sous les badigeons (1).

(1) Depuis la rédaction de cet article, deux œuvres, susceptibles d'être étudiées ici, m'ont été obligeamment signalées par M^{me} van de Winckel : l'une dans la Maison des Baillis à Nismes, datant de vers 1555, la seconde à Bruxelles, dans une maison située 15, rue Coppens.

Ce choix laisse de côté les peintures murales, assez nombreuses, qui décorent les manteaux de cheminée. Ces œuvres sont souvent pourvues d'un encadrement et dégagées par rapport au mur ; leur composition se rapproche davantage de celle de la peinture de chevalet (2).

En revanche, pour les huit ensembles retenus ici, le problème de l'organisation d'un vaste espace s'est posé.

Chacune de ces décorations mériterait une étude approfondie dépassant le cadre de cet article. Le but de celui-ci sera seulement, à partir de la description et de la comparaison de ces ensembles muraux, de tirer quelques observations concernant le choix des sujets, l'organisation de la composition, et certains rapports avec d'autres techniques artistiques.

De nombreuses inconnues subsistent encore, qui pourraient être éclairées par la découverte de documents contemporains de l'élaboration des peintures : la personnalité des peintres, les conditions de commande et de réalisation, la part respective du commanditaire et du peintre dans le choix des sujets et leur présentation... Une autre question fort importante concerne les techniques utilisées, qui semblent très variées.

***

Un ensemble inspiré de la littérature profane

Les peintures murales qui décorent la maison Casterman, 28, rue des Sœurs Noires à Tournai, se situent aux alentours de 1500. C'est une œuvre dont le sujet est particulièrement original, et la facture, d'une excellente qualité (3). Cette décoration fut peinte pour une pièce du premier étage, actuellement compartimentée en plusieurs bureaux. On ne conserve plus que cinq grands fragments, dont deux ont été déposés pour des raisons urgentes de conservation, et sont présentés dans les locaux de la Maison Casterman.

L'un des fragments encore en place (2,11 m × 1,29 m) présente des rinceaux. Sur le mur opposé, la décoration est organisée en trois registres, et en trois travées, aujourd'hui séparées par des cloisonnements modernes. Le fragment en meilleur état de conservation, qui occupe encore toute la hauteur du mur (3,22 m × 1,60 m),

(2) Comme exemples de peintures murales décorant les cheminées, citons, pour le XV^e^ siècle, une cheminée brugeoise portant une Annonciation, conservée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire ; pour la seconde moitié du XVI^e^ siècle, un Martyre de saint Laurent provenant de l'ancien Hôtel van de Werve à Anvers, actuellement au Musée Sterckshof de Deurne.

(3) Signalons que M^me^ Materne prépare, sur ce sujet, un mémoire de licence à l'Université de Louvain.



Fig. 1. Tournai, maison Casterman
(*Copyright A.C.L., Bruxelles*).

offre cette succession de trois registres (Fig. 1). La partie inférieure, haute d'une cinquantaine de cm, consiste en une barrière à claire-voie. Sur le registre médian, un livre gigantesque, dont on ne parvient malheureusement plus à déchiffrer le texte, est posé, ouvert, sur un fond de carrelage jaune et blanc. Au registre supérieur, une jeune femme et un homme discutent dans un intérieur. On remarque, à gauche, une colonnette et le départ d'une arcade qui entoure cette scène.

Les autres parties conservées sont plus fragmentaires. Plus à gauche se voit le fragment d'un registre supérieur (0,63 m × 1,40 m) : une tête d'homme dans une galerie ouverte sur un paysage, ainsi qu'une banderolle portant une inscription illisible. On y trouve également une colonnette servant de séparation latérale avec la travée suivante. Celle-ci était composée des deux panneaux déposés. Celui qui occupait autrefois la partie supérieure de la travée (1,40 m × 1 m) représente une femme assise dans un intérieur. Ici encore se retrouve la colonnette latérale. Deux registres occupent le second panneau déposé (2,06 m × 0,87 m) : dans le bas, nous retrouvons la même barrière de planches que dans la travée complète. Plus haut est peinte une femme debout dans une chambre dont le carrelage rappelle celui sur lequel est posé le grand livre.

A propos de ce registre inférieur formé d'une palissade, il est intéressant de remarquer qu'il apparaît, intégré de façon plus réaliste, dans la décoration du château tyrolien de Friedberg (4).

Les sujets représentés ici n'ont pu être déterminés avec exactitude. La présence du livre suggère qu'il s'agit de sujets tirés de la littérature. Il s'agirait alors, fait assez rare, de littérature profane.

Une restauration récente, exécutée par l'Institut royal du Patrimoine artistique, sous la direction de M. Sawko, a rendu leur lisibilité à ces peintures et permet d'en apprécier la finesse d'exécution.

Le thème des Sibylles

On situe à l'extrême fin du XV^e siècle ou dans les premières années du XVI^e la décoration de l'hôtel « de Witte Arend », situé à Anvers, Reyndersstraat, 18. Son intérêt est d'ordre iconographique, le style ayant été dénaturé par la restauration

(4) Au château de Friedberg, dont la décoration date du premier tiers du XVI^e siècle, ce registre inférieur de palissades est associé à des représentations de paysages. Cet ensemble de peinture a fait l'objet d'une étude comportant de nombreuses illustrations par O. TRAPP, *Die Maximilianischen Gemalde in Friedberger Rittersaal*, dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXIII, 1970, p. 7-27.

exécutée au début de ce siècle (5). L'utilisation actuelle, en tant que chapelle, de la pièce du rez-de-chaussée où se trouvent les peintures, ne date que de la fin du XIX^e siècle (6).

La décoration occupe, en partie, deux murs contigus de cette pièce qui mesure 7,2 m × 7 m. Elle ne commence qu'à une hauteur de 1,35 m (l'espace inférieur est actuellement couvert de boiseries), et se développe sur une hauteur de 2,15 m.

Le thème des Sibylles est présenté sous des formes variées. Sur l'un des murs et une partie du mur contigu, les Sibylles se tiennent debout sous des arcades de style gothique tardif. De l'autre côté de la porte, sur ce dernier mur, est peinte une scène dans un vaste paysage : la Sibylle de Tivoli indiquant à l'empereur Auguste une apparition de la Vierge et l'Enfant.

On a fait remarquer l'ingéniosité de la transition entre ces deux types de représentations sur le thème des Sibylles (7) : l'arcade réservée à la Sibylle de Tivoli, et empiétant en partie sur le paysage, est décorée de rinceaux d'aspect végétal, plus réalistes que pour les arcades précédentes, et la Sibylle qui l'occupe a pris place dans le paysage, moyen habile de créer un lien entre ces deux parties.

Un sujet religieux dans une habitation privée

La décoration d'une maison gantoise, Geldmunt, 16, ne présente plus qu'une seule scène, fortement restaurée, que M. Goossens date des années 1500 : une Dernière Cène (8). Cette peinture (1,60 m × 2,50 m) est composée comme un tableau isolé et se situe à une hauteur de 1,30 m.

Dans cette même pièce, le percement d'une fenêtre a fait disparaître une autre représentation dont, en 1905, on n'apercevait plus sur les bords que des détails du paysage et de petits personnages (9).

(5) Restauration mentionnée dans la *Chronique* du *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, IX, 1966, p. 218, et X, 1967-1968, p. 238.

(6) Vicomte de Caix de Saint Aymour, *Les Sibylles d'Anvers*, dans *Bulletin monumental*, LXI, 1901, p. 604-615, et ill.

(7) De Caix, *op. cit.*, p. 611.

(8) Notice de M. Goossens, dans le catalogue *Gent. Duizend jaar Kunst en Cultuur*, 1975, p. 92-94 et ill. n° 11.

(9) F. Coppejans, *Belgique. Peinture murale domestique*, dans *Revue de l'Art chrétien*, 1905, p. 205.

Une décoration renaissante pour un humaniste

A Malines, des peintures murales décorent une petite salle de l'hôtel Busleyden, édifice construit à partir de 1503 par l'humaniste Jérôme Busleyden à son retour d'Italie. Il n'est donc pas étrange d'y rencontrer une décoration peinte qui, par son sujet comme par son style, correspond aux aspirations du propriétaire, tout imbu des images nouvelles et du style italianisant.

Deux murs seulement conservent encore leur décoration. Il est cependant possible de reconstituer l'iconographie de l'ensemble, ainsi que l'a révélé E. Dhaenens, grâce à un écrit de Busleyden lui-même : « Hieronimi Buslidii carmina, epistolae et orationes », dans lequel certains vers ou *tituli* peuvent être mis en rapport avec les peintures encore existantes et permettent de connaître les titres des scènes disparues (10).

Sur l'un des murs, on conserve, de façon assez fragmentaire, une Chute de Phaéton et un Banquet de Tantale (Fig. 2), séparés par des représentations de Muses dans des niches.

Selon les *tituli*, la paroi suivante représentait un épisode de l'histoire romaine : Scaevola se brûlant la main droite. Vient ensuite le Festin de Balthazar, autrefois accompagné d'une autre scène de l'histoire antique : Démadès devant Denys, tyran de Syracuse. Les petits personnages de Muses, d'aspect encore très gothique, se présentent en forme de trompe-l'œil ; telles des sculptures, elles occupent des niches creusées dans un pilastre simulé paraissant soutenir une poutre qui, elle, est réelle (à gauche de la Fig. 2). Le peintre a ainsi réalisé sa décoration en fonction de l'espace architectural.

Du point de vue des sujets, l'inspiration est exceptionnelle, en particulier en ce qui concerne l'histoire antique dont on ne conserve aucune autre interprétation en peinture murale. Le rôle du propriétaire a été prépondérant dans le choix de ces thèmes, et sans doute les a-t-il détaillés avant leur exécution.

Il est inutile de revenir sur les différentes attributions proposées pour l'auteur de ces peintures. Elles sont rappelées par E. Dhaenens, les plus vraisemblables étant van Orley et Jan van Roome. Mais quelle que soit l'identité exacte du peintre, il est évident qu'il est l'un de ceux qui ont acclimaté dans les Pays-Bas le style italianisant. Ce style s'est développé dans le milieu bien particulier d'une certaine clientèle cultivée, aux goûts humanistes, pour laquelle la cour de Margue-

(10) E. Dhaenens, *De humanist Busleyden en de oorsprong van het italianisme in de Nederlandse kunst*, dans *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, XIII, 1951, p. 127-152.

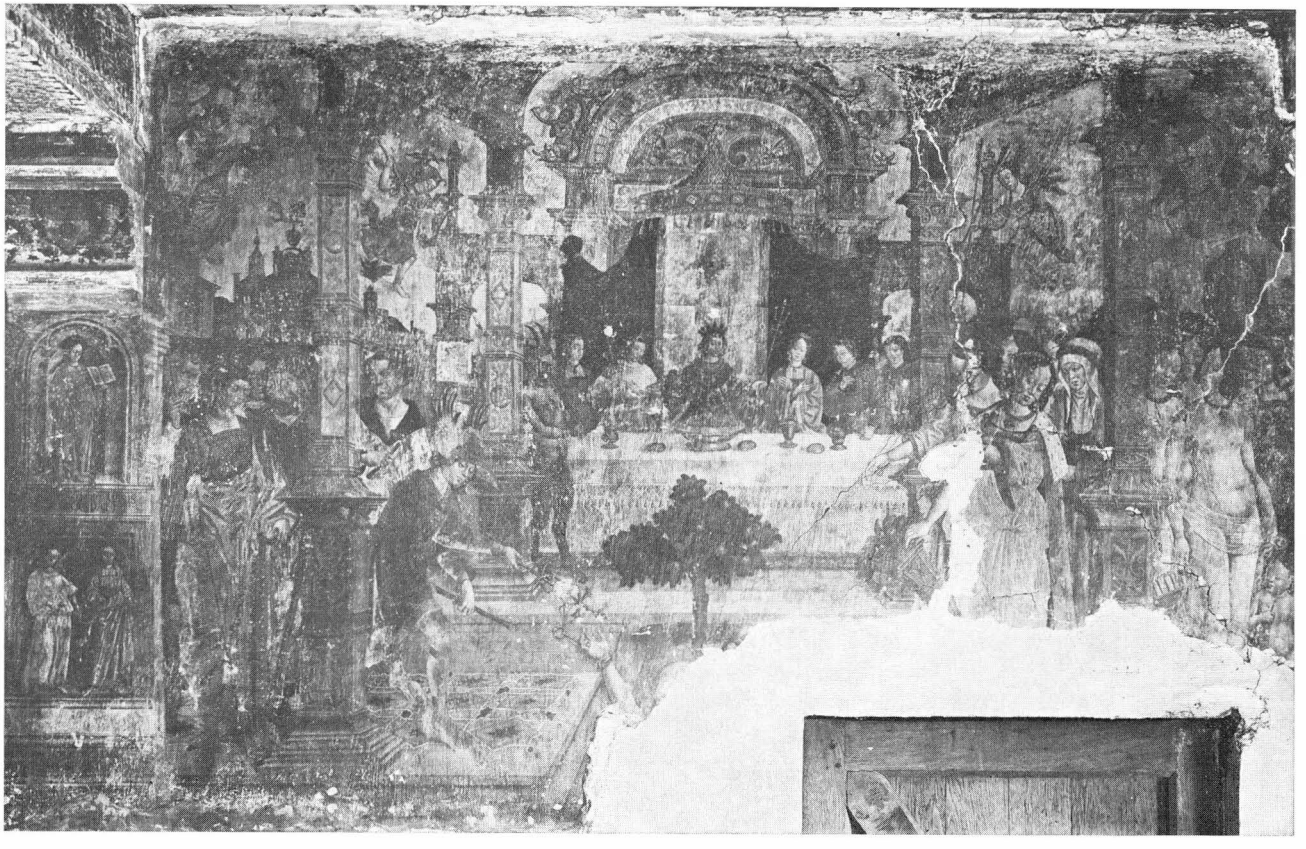


Fig. 2. Malines, hôtel Busleyden : Muses et Festin de Tantale (*Copyright A.C.L., Bruxelles*)

rite d'Autriche à Malines donnait le ton. C'est à ce milieu qu'appartenait Busleyden, c'est là également qu'il faut rechercher l'artiste qui a réalisé ces peintures.

Les peintures de l'hôtel Busleyden sont datables avec une certaine précision : la maison, commencée en 1503, était pratiquement terminée en 1507, date à laquelle, d'après les lettres de Busleyden, on en commença l'aménagement. En 1515, Thomas Moore, revenant de Malines, envoya au propriétaire une lettre qui vantait la décoration peinte de sa maison ([11]).

Les rinceaux dans une décoration profane

Une salle du premier étage du château de Streversdorp, à Montzen, est couverte d'une décoration d'inspiration surtout végétale et animale qui lui a valu son nom de « salle de chasse ». Dans cette pièce voûtée de 7,60 m × 5,90 m, les peintures, actuellement assez dégradées, occupaient toute la surface disponible : murs, voûte et ébrasements des fenêtres.

La plus grande partie de cette décoration consiste en rinceaux aux fleurs fantastiques et en représentations de gibier (Fig. 3). Des banderolles portent des inscriptions dont les plus lisibles ont été publiées : ce sont des sortes de dictons en dialecte limbourgeois se rapportant à la chasse et à ses péripéties ([12]).

Toute la partie inférieure du mur, sur une hauteur de deux mètres environ, est occupée par des écus peints. J. Belonje a identifié, sur le mur ouest, les armoiries de la famille de Johann von Horrich, propriétaire de Montzen à partir de 1500 : Horrich et Palant ; les armes manquantes seraient celles des Krümmel von Eynatten. Le mur est est consacré aux ancêtres de la femme de Johann, Christina von Wachtendonk. On reconnaît les armes Wachtendonk, Horst et Gent ; manqueraient encore les Parlo.

Au centre de la paroi sud, une scène religieuse occupe la partie supérieure. On distingue encore un groupe de personnages assis sur un banc : sainte Anne et la Vierge tenant l'Enfant debout sur ses genoux. Cette scène, encadrée d'une bordure jaune, se distingue du reste de la décoration par un fond entièrement peint qui lui confère un aspect plus soigné et la fait ressembler à une tapisserie.

D'autres personnages, plus petits, décorent l'ébrasement d'une fenêtre : à droite, des personnages portant des costumes de l'époque de la jeunesse de Char-

(11) *Idem*, p. 141.

(12) J. Belonje, *Streversdorp*, dans *Zeitschrift des Aachener Geschichtverein*, LXVIII, 1933, p. 62-66. Les inscriptions sont traduites dans X. Janne d'Othée, *Le château de Streversdorp et ses anciens seigneurs, les comtes de Belderbusch*, Verviers, 1955, p. 33-34.



Fig. 3. Montzen, château de Streversdorp, fenêtre est (*Copyright A.C.L., Bruxelles*).

les-Quint ; en face, un homme et une femme entourant des personnages réalisés en grisaille : deux putti, hauts de 0,45 m, poussant une énorme boule (Fig. 4), et un personnage allongé dans l'attitude d'une allégorie antique (personnification de fleuve, sans doute).



Fig. 4. Montzen, château de Streversdorp,
détail de la partie gauche de la fenêtre
(*Copyright A.C.L., Bruxelles*).

Le motif des rinceaux mérite qu'on s'y attarde un peu : c'est en effet un sujet qui, s'il n'est pas propre à la peinture murale (il se retrouve, par exemple, dans la miniature), y a connu des interprétations nombreuses. A cause de leur souplesse d'adaptation à des surfaces irrégulières, les rinceaux constituent le décor favori des voûtes d'églises aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, mais ils apparaissent également sur les murs des maisons particulières, comme à Tournai et Néthen. Ces rinceaux ne prétendent pas représenter la nature. A Montzen en particulier, le peintre a recréé un véritable système végétal, irréel mais cependant cohérent : les petites fleurs sont accrochées à des tiges fines, tandis qu'aux extrémités des branches brunes pendent des constructions florales hybrides et plus lourdes. De toutes les interprétations de rinceaux en peinture murale, ceux-ci offrent l'aspect le plus foisonnant, dans le détail des motifs comme dans la composition générale ; tout l'espace vacant est occupé par la végétation, et ces rinceaux ne donnent pas l'im-

pression d'une composition concertée, mais plutôt d'un remplissage de la surface au gré de l'imagination immédiate du peintre, à partir des lignes principales que forment les obliques des tiges.

La décoration peinte du château de Streversdorp fut exécutée pour l'un de ses propriétaires, Johann von Horrich lorsque, après son mariage en 1500, il quitta la Rhénanie pour le Limbourg. C'est de cette époque que datent de nombreuses transformations du château de Montzen.

Les peintures peuvent être datées avec plus de précision grâce au motif des putti entourant la boule. Le sens de ce motif, énigmatique ici, s'éclaire lorsqu'on retrouve la gravure dont il a été tiré, une œuvre de Lucas de Leyde, « Salomon adorant les idoles », que J. Lavalleye date de 1517-1518 (13) (Fig. 5). Dans la



Fig. 5. Lucas van Leyde, gravure :
Salomon adorant les idoles
(*Copyright Rijksmuseum, Amsterdam*).

(13) J. Lavalleye, *Lucas van Leyden. Peter Bruegel l'Ancien. Gravures. Œuvre complet*, (Paris), 1966, fig. 205.

gravure, les putti, au nombre de trois, entourent une boule qui sert de piédestal à une statue. Isolé de son contexte, ce motif a été repris dans la décoration de Montzen, à l'exception de l'angelot de gauche, trop sommairement indiqué dans le modèle. La boule a été redessinée plus petite, ce qui a provoqué des erreurs dans le tracé de sa circonférence.

Metsijs décorateur

Nous n'avons pas conservé la décoration que Metsijs réalisa en 1528 pour sa propre maison à Anvers. Il en reste heureusement une description assez précise du peintre anversois Alexandre van Fornenbergh, qui l'avait eue sous les yeux (14).

Cette description rapporte que la décoration occupait toute la surface de la chambre et qu'elle se composait d'une partie en grisaille représentant des motifs nettement italianisants, tels que grotesques, festons et putti ; un autre motif, coloré celui-là, figurait un groupe de musiciens. La grisaille, utilisée de façon discrète au château de Streversdorp, semblait ici prendre une place beaucoup plus importante.

C'est le moment de souligner ici tout l'intérêt qui pourrait résulter pour l'étude de la peinture murale d'une confrontation entre une peinture murale et une peinture de chevalet attribuables avec certitude à un même artiste. Cela n'a pas encore été réalisé, bien que l'on sache que de nombreux peintres travaillaient dans l'une et l'autre technique.

Deux ensembles datés

L'intérêt des peintures murales qui décorent une salle du rez-de-chaussée du château de Savenel, à Néthen, ne provient pas tant de la qualité artistique de cette œuvre, assez secondaire, que de la date qui l'accompagne : 1530. On connaît certaines circonstances de la commande de cette œuvre. Elle a été réalisée pour Augustin van den Berghe, échevin de Louvain mort en 1534, et sa femme Gertrude de Waerzeggere, morte en 1546, tous deux membres de riches familles patriciennes louvanistes (15).

(14) E. Foncke, *Aantekeningen betreffende Hieronymus van Busleyden. Zijn Paleis te Mechelen, de Kollekties en de Muurschilderingen aldaar Voorhanden*, dans *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, V, 1938, p. 216-217.

(15) Dans un acte du 26 juillet 1502, Gertrude de Waerzeggere est citée comme femme d'Augustin van den Berghe (Archive de Louvain 7787). Les dates de leur décès sont indiquées dans F.-V. Goetals, *Dictionnaire généalogique et héraldique des familles nobles du Royaume de Belgique*, Bruxelles, I (1849), p. 584.

Ces peintures, découvertes à la fin du XIXe siècle sous une couche de badigeon blanc, décorent encore deux murs contigus de 3,90 m × 5,10 m. Elles ne commencent qu'à 1,50 m du sol, se développent sur 2 m environ et s'arrêtent à une quarantaine de cm du plafond (Fig. 6).

Les motifs sont principalement végétaux : des rinceaux aux fleurs fantastiques, qui constituent un thème habituel du gothique tardif. Des oiseaux y sont perchés et les écus qui y sont suspendus portent les armes des propriétaires de Savenel en 1530. Cette date de 1530 accompagne un motif architectural peint autour d'une ancienne meurtrière, à la manière d'un trompe-l'œil. Le haut du mur est occupé par une bordure à sinusoïde dont chaque creux contient un trilobe étiré, motif qui rappelle nettement les plinthes de retables brabançons des XVe et XVIe siècles. Les peintures se déployaient autrefois tout autour de la pièce, ainsi qu'en témoignent des traces de couleurs dans le coin opposé.

L'ensemble de la décoration appartient à la tradition gothique, sauf un élément de style italianisant : le motif architectural formé d'une sorte d'arc de triomphe et de son socle. Comparé à d'autres interprétations de la même

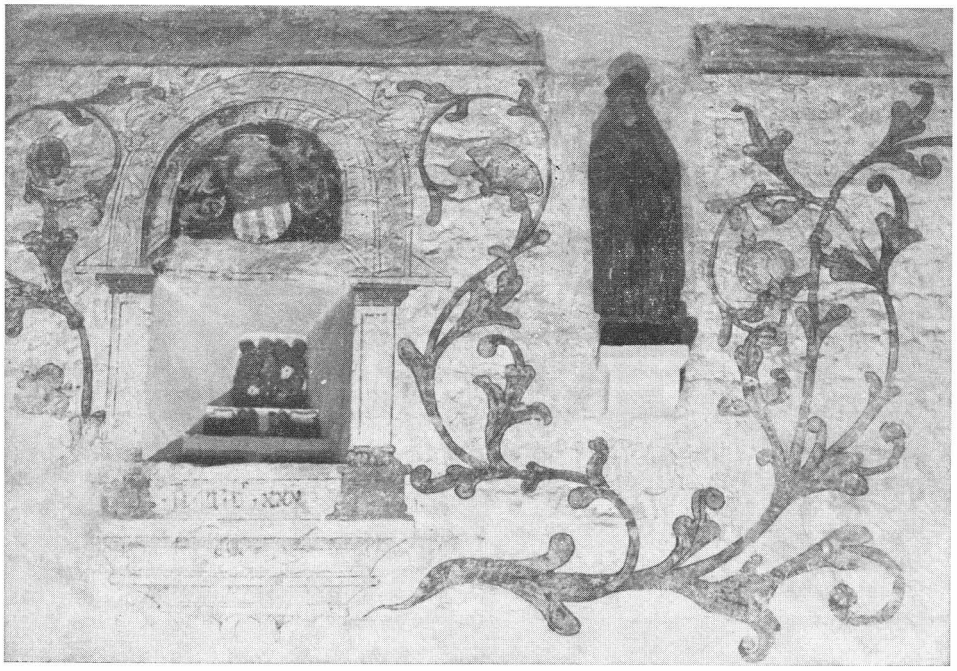


Fig. 6. Néthen, château de Savenel, 1530, mur est.

époque (dans des frontispices de livres ou des monuments funéraires, par exemple), cet arc de triomphe est traité ici de façon plutôt sobre : les pilastres ne portent pas de décoration, alors qu'ailleurs ils sont prétextes à un décor de candélabres et de rinceaux symétriques.

Une certaine maladresse apparaît dans la construction de l'édifice et dans le dessin de ses chapiteaux à godrons. Ce motif a été conçu en trompe-l'œil, mais au niveau du dessin, plutôt que par une volonté d'imiter la matière. L'illusion repose sur la perspective et les jeux de lumière. Mais on s'aperçoit que cette ombre est indiquée comme si elle était provoquée par une lumière située en haut et à gauche, ce qui ne correspond à aucune ouverture réelle de la pièce. Quant à la perspective, et en particulier celle de l'arc, elle est conçue pour un point de vue situé à une hauteur de trois mètres environ. Ces éléments suggèrent que le peintre a pu s'inspirer d'un modèle à deux dimensions, gravure ou dessin, dont il aurait copié la perspective et les effets d'ombre sans chercher à les adapter à une situation particulière.

De 1579 date la décoration de deux pièces de la maison anversoise dite « Sint Jacob in Gallicië », Braderijstraat, 12 ([16]) (Fig. 7).

Elle se compose de figures allégoriques des Vertus dans des niches, alternant avec des perspectives représentant de vastes intérieurs de palais. On reconnaît dans ces allégories l'Espérance (dont l'ancre porte la date de 1579 et la lettre L), la Foi tenant un calice et une croix, et la Clémence avec un cœur en main. Dans la seconde salle sont représentées la Force avec une colonne, la Tempérance accompagnée par une biche, la Prudence se regardant dans un miroir, et plus loin, la Charité entourée d'enfants. Ces personnages sont exécutés en grisaille, comme des statues. Leur exécution, par petites touches, est cependant d'une grande légèreté. Les petites têtes et les proportions allongées confèrent à ces figures des proportions d'allure maniériste.

Quant aux représentations architecturales, pour lesquelles la couleur est utilisée plus abondamment, elles sont conçues comme de grandes percées dans le mur. Leur perspective est étrange : le point de vue n'est pas situé au centre de chaque scène, mais il est décalé vers le centre de la chambre, sans toutefois devenir le point de vue unique pour les deux représentations d'une même paroi (pour donner une idée des proportions, les dimensions des peintures reproduites à la Fig. 7 sont de 1,80 m $\times$ 4,20 m pour celles du fond, et de 1,80 m $\times$ 0,81 m pour les deux peintures des côtés).

(16) Sa restauration est mentionnée dans la *Chronique* du *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, V, 1962, p. 234.

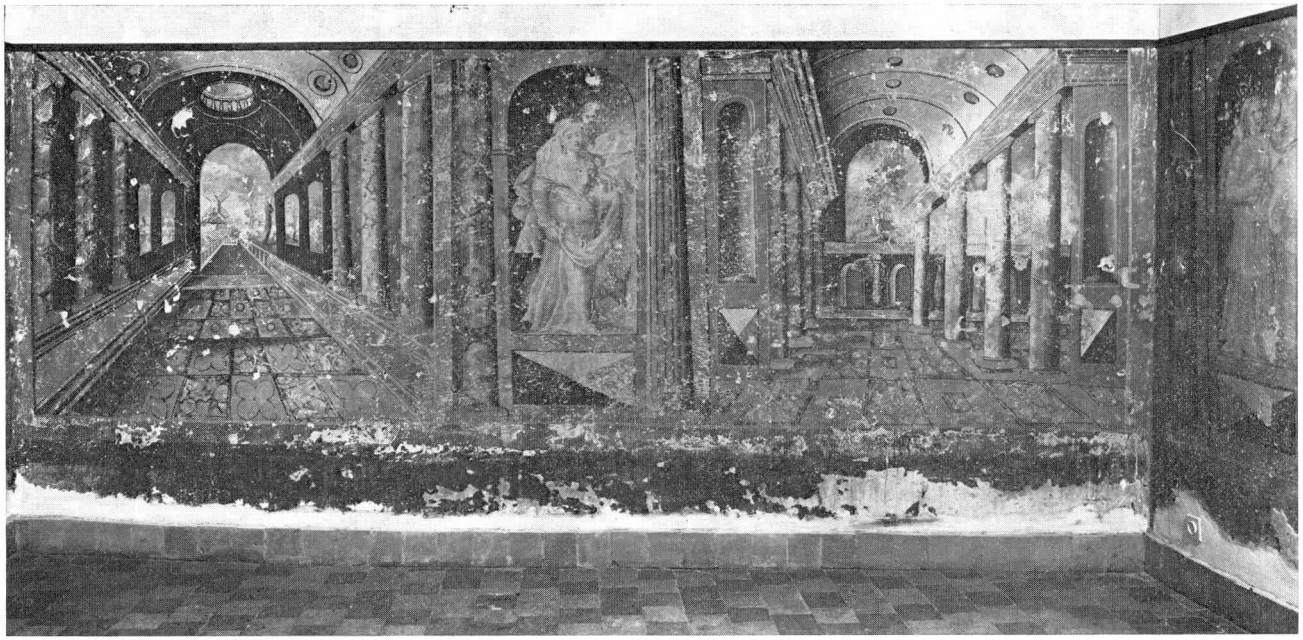


Fig. 7. Anvers, maison « sint Jacob in Gallicië », 1579 (*Copyright A.C.L., Bruxelles*).

Dans les architectures peintes, l'artiste a cherché à réaliser des constructions à l'italienne, suggérées par des édifices aux proportions grandioses, de longues colonnades, des voûtes en berceau percées d'oculi, des galeries ouvertes. Mais il n'a pas réussi à éviter une certaine maladresse dans l'articulation de ces différents éléments.

Les paysages qui apparaissent dans le lointain rappellent davantage les Pays-Bas, et on y aperçoit même un édifice d'architecture traditionnelle, ainsi qu'un moulin.

Ces peintures murales présentent un intérêt particulier du point de vue de la technique. D'après M. Sawko, qui les a restaurées, elles sont l'un des très rares exemples en Belgique de peinture murale exécutée à la fresque véritable.

***

La décoration de maisons particulières à l'aide de peintures murales dans les Pays-Bas au XVI^e^ siècle était certainement un fait courant. Mais le nombre des œuvres actuellement recensées est réduit en regard de la production générale, civile et religieuse, du XVI^e^ siècle. Plus que les édifices religieux, les édifices civils ont eu à subir destructions et remaniements. Si l'édifice a échappé à la destruction, les peintures n'en courent pas moins de grands risques. Leur conservation est rendue difficile par le fait que les techniques d'élaboration utilisées dans notre pays sont en général moins résistantes que la fresque proprement dite. La destruction est parfois aussi le résultat d'une intention délibérée : une longue période de désaffection pour la peinture murale va provoquer la suppression de nombreuses œuvres, soit qu'elles aient été recouvertes d'une couche d'enduit, comme à Néthen, soit qu'elles aient été irrémédiablement détruites (17).

Il est impossible de se faire une idée générale de la peinture murale civile au XVI^e^ siècle en Belgique à partir des quelques œuvres recensées. L'échantillonnage retenu permet cependant, comme nous allons le voir dans les paragraphes suivants, d'entrevoir une grande diversité, que ce soit au niveau des sujets, des compositions ou de la qualité artistique.

(17) Une note de J. Helbig, dans le *Bulletin de la Commission royale d'Art et d'Archéologie*, 1903, p. 347, fait commencer cette période de désaffection à la fin du XVI^e^ siècle, avec une accentuation au XVIII^e^. L'auteur fait remarquer l'annonce, dans un journal de 1784, d'un « blanchisseur d'églises ».

Les thèmes

Le choix des sujets s'opère en fonction des goûts du propriétaire, plutôt que suivant une tradition établie comme cela est le cas dans la peinture murale religieuse. Il n'est donc pas sans intérêt de connaître la personnalité du client et le milieu dans lequel il vit. Cela est surtout important dans le cas d'œuvres de la première moitié du XVI^e siècle, époque durant laquelle rivalisent des tendances artistiques très diverses, dont la localisation correspond à certains milieux sociaux et culturels plus ou moins ouverts à l'esprit de la Renaissance.

Les sujets de la peinture murale civile peuvent puiser dans le répertoire religieux : le groupe avec sainte Anne à Montzen, la Dernière Cène à Gand sont des représentations qui pourraient fort bien se trouver sur les murs de couvents et d'églises.

Les rinceaux accompagnés de fleurs extraordinaires et d'animaux constituent le thème favori de la décoration des voûtes d'églises. Lorsqu'ils décorent les murs des maisons, ils sont réalisés suivant les mêmes schémas et sont accompagnés des mêmes motifs secondaires. Ce sont vraisemblablement les mêmes artistes qui travaillaient aux voûtes des églises et dans les maisons particulières. A Montzen, ce thème apparaît chargé d'un sens nouveau qui dépasse l'intention purement décorative : les rinceaux, fleurs et animaux qui occupent les murs et la voûte suggèrent le cadre des exploits des participants au banquet de chasse, et cette signification est encore accentuée par la présence d'inscriptions commentant les épisodes de la chasse.

Les sujets profanes représentés en peinture murale sont très variés. La décoration de la maison Casterman semble avoir été inspirée par la littérature contemporaine, ce que semble indiquer la présence insolite du grand livre ouvert. Les différents sujets de la décoration de l'hôtel Busleyden ont été vraisemblablement réunis par Busleyden lui-même. Ce sont des sujets originaux, dont on ne connaît pas d'autre interprétation, même isolée, en peinture murale.

La composition

Il n'existe donc pas de sujets traditionnels dans la décoration des édifices privés. Cette variété de sujets entraîne une grande variété dans la composition.

Parfois, les scènes se présentent comme une succession de tableaux indépendants. C'est le cas des peintures de l'hôtel Busleyden, à Malines. Elles s'organisent sur la surface du mur en tenant compte du rythme de l'architecture, puisque la séparation se fait en fonction de la poutre. Cette même volonté de tirer parti

d'éléments préexistants se retrouve à Néthen où la meurtrière a été à l'origine du motif architectural autour duquel on a organisé les rinceaux. Manquant de points de repère préalables, une décoration comme celle de Streversdorp apparaît beaucoup plus fantaisiste et désordonnée : toute la décoration semble se déployer au gré de l'espace encore vacant.

Par contre, à « Sint Jacob in Gallicië », l'organisation est systématique. Les personnages dans leur niche et les vastes intérieurs de palais rythment la paroi, et chacune de ces scènes est nettement délimitée par des colonnes. La diversité de composition dans la décoration des maisons apparaît plus clairement en comparaison avec les usages en vigueur dans la décoration des églises, où certains thèmes sont réservés à des parties bien déterminées de l'édifice.

En dépit de la diversité des compositions, une constante semble se dégager : l'habitude de ne commencer la décoration qu'à une certaine hauteur du sol, permettant ainsi de résoudre des problèmes pratiques de conservation et de lisibilité de la décoration. Cette partie inférieure constitue une sorte de « temps mort » dans la décoration, soit qu'elle ne soit pas peinte, soit qu'elle présente des motifs moins importants, indépendants de la décoration principale.

Les sources d'inspiration

L'inspiration des peintures murales puise à des sources très diverses : la gravure pour le motif des putti à Montzen, et peut-être pour le motif architectural de Néthen ; à Néthen encore, la frise de la partie supérieure fait penser à certaines bandes décoratives de meubles ou de prédelles de retables. Les rinceaux amplifient un thème déjà mis à l'honneur dans la décoration marginale des manuscrits. On remarque également des personnages réalisés en grisaille, dont l'aspect n'est pas sans rappeler celui des personnages peints au revers de certains retables.

A cette diversité d'origine des motifs répond le manque d'homogénéité dans la composition de certains ensembles.

Les techniques

Les techniques d'exécution elles aussi sont nombreuses. Sans vouloir parler ici de la technique picturale proprement dite, qui nécessiterait une étude poussée (18), on constate déjà des différences au stade de la préparation de l'enduit

(18) Il existe très peu d'études scientifiques sur les techniques de peintures murales. Citons cependant E. Bontinck, *Microchemische analysemethode bij het onderzoek van muurschilderingen, met toepassing op enige murrschilderingen uit het Vlaamsche land*, s.l. 1941 ; M. Sawko,

destiné à recevoir les couleurs. Certains artistes ont soigneusement égalisé leur enduit, mais d'autres ne se sont guère donné la peine de le rendre moins grossier et les inégalités du mur transparaissent encore à la surface. L'aspect de l'enduit influence l'aspect final de la peinture : la finesse des détails est bien plus poussée dans les décorations de Malines et de Tournai que dans celle de Néthen, où les motifs sont exécutés à grands traits sur une préparation plus grossière.

Le style

Comme dans d'autres formes d'art au début du XVI^e^ siècle, la peinture murale illustre des tendances artistiques très diverses. La multiplicité des motifs dans la décoration murale a sans doute favorisé l'apparition de formes renaissantes dans un ensemble aussi traditionnel que celui de Montzen. Ce même phénomène apparaît d'ailleurs dans la peinture murale religieuse de l'époque (les médaillons renaissants accompagnant les rinceaux de la voûte de Saint-Jacques à Liège décorée en 1535). Parallèlement à ces ensembles encore traditionnels, certaines œuvres présentent un style marqué par l'empreinte de la Renaissance.

La peinture murale civile permet donc à différentes tendances de s'exprimer. Proportionnellement, les œuvres encore attachées à la tradition gothique semblent beaucoup plus nombreuses. Elles constituent sans doute un bon indice des goûts de la majorité des commanditaires, souvent peu informés de l'évolution que connaissaient les milieux humanistes gravitant autour de la cour de Marguerite d'Autriche.

Béatrice TERLINDEN

La restauration d'une peinture murale de l'église d'Erpekom transférée au Musée de plein air de Bokrijk, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, IX, 1966, p. 197-204 ; ID., *Les peintures murales de l'église de Hern-Saint-Hubert. Traitement et essai d'identification*, *ibidem*, XIII, 1971-72, p. 90-130.

Il semble que la technique de la fresque véritable, avec laquelle sont réalisées les œuvres les plus solides, n'ait été utilisée qu'exceptionnellement. Le plus souvent, on se trouve devant des détrempes utilisant divers liants, en particulier l'œuf, la caséine et la colle.

SAMENVATTING

Niet zeer bekend zijn de privé muurschilderingen in België. De oudste die bewaard zijn, dateren uit het einde van de 15de en uit de 16de eeuw. In dit artikel zijn er acht van hen voorgesteld : deze van het huis Casterman te Doornik, van « de Witte Arend » te Antwerpen, van een Gents huis gelegen Geldmunt, van het hof Busleyden te Mechelen, van het kasteel Streversdorp te Montzen, het kasteel Savenel te Néthen, het huis « Sint Jacob in Gallicië » te Antwerpen, en de verloren versiering van het Metsijs huis te Antwerpen.

De vergelijking van deze kunstwerken leid ons tot enkele besluiten : we stellen een grote verscheidenheid vast, eerst op gebied van de gekozen onderwerpen ; ook de composities zijn zeer verschillend, maar één punt blijft vast : het onderdeel van de muur krijgt een minder belangrijke versiering, voor praktische redenen

In de privé muurschilderingen verschijnen motieven uit zeer diverse bronnen : prenten, meubelen versiering... Dit feit leidt tot een zeker gebrek aan eenheid.

De tecknieken, alhoewel niet zeer bestudeerd, schijnen ook zeer verschillend te zijn. Op gebied van de stijl stelt het begin van de 16de eeuw vele strekkingen voor. Ze zijn bemerkbaar in de muurschildering : de Renaissancestijl verschijnt in de Gotische traditie. Maar echte Renaissance werken vindt men zeldzamer dan de schilderijen die van de Middeleeuwse invloed betogen.

B. T.

THE INFLUENCE OF MICHELANGELO'S *BRUGES MADONNA* (*)

Michelangelo's *Madonna and Child* (fig. 1) arrived in Bruges in 1506, at a time when northern artists, following Dürer's lead, were beginning to look to Italian models for formal and iconographic inspiration. Like Raphael's tapestry cartoons, which arrived in Brussels a decade later, the *Bruges Madonna* would logically be expected to have had a considerable appeal for contemporary northern artists. Although Neumeyer, Krönig and Bange have each published short studies citing individual instances of the influence of the *Bruges Madonna* (1), there has been no systematic study yet to determine the extent of its impact. Without claiming to be definitive, the present article attempts to redress this situation. This study, however, will not confine itself only to sixteenth-century northern art, since in the course of investigation it became evident that Michelangelo's *Madonna and Child* enjoyed a significant *Nachleben* outside of both that century and region. Before considering its afterlife, though, a few prefatory remarks about the sculpture itself are in order.

The *Bruges Madonna* dates to the period 1503-06, and probably more precisely to the years 1504-05 (2). It was acquired by Alexandre Mouscron, a Bruges

(*) A shorter version of this paper was read at the Graduate Student Seminar at The Art Institute of Chicago on April 24, 1976. To the many people who have given advice or information, acknowledgment is given in the footnotes. I would particularly like to thank Professor Clifton Olds, my advisor, who has been especially helpful, as well as Professors Marvin Eisenberg and Joel Isaacson for their initial encouragement and constructive criticism. My greatest debt is to Professor Graham Smith. From the outset of this study, undertaken in his course on Michelangelo and Raphael, to its present form, he has been a constant source of encouragement and help.

(1) Alfred NEUMEYER, *Burgkmair und Michelangelo*, in *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. V, 1928, p. 64-69 ; Wolfgang KRÖNIG, *Brügge und Michelangelo*, in *Berliner Museum, Beiblatt zum Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, vol. LIII, 1932, p. 60-61 ; E. F. BANGE, *Spuren von Michelangelos Brügger Madonna in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden*, in *Mitteilungen des Kunsthistorisches Instituts in Florenz*, vol. VI, 1940, p. 109-14.

(2) On the dating, see Johannes WILDE, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum : Michelangelo and His Studio*, London, 1953, p. 13 ; Martin WEINBERGER, *Michelangelo the Sculptor*, London-New York, 1967, vol. I, p. 113-117 ; Frederick HARTT, *Michelangelo : Drawings*, New York, 1970, p. 43, n° 24. Docu-



Fig. 1. Michelangelo, *Bruges Madonna*, Bruges, Onze-Lieve-Vrouw church (*Cliché Alinari*)

merchant who as early as the 1490's had establishments in Florence and Rome, where he bought and sold English cloth. Shipped to Bruges early in October of 1506, the statue was installed in the Church of Onze-Lieve-Vrouw, where it has remained ever since (3).

In contrast to Michelangelo's other early sculptures of the Virgin and Christ (e.g., the Florence *Virgin of the Stairs* and the Vatican *Pietà*), it is Christ, not the Virgin, who is the focal point of the composition. As most artists influenced by the *Bruges Madonna* were to recognize, it is the placement and action of the Christ Child that is the novel feature of Michelangelo's interpretation, as well as the key to the meaning of the work. In fact, Christ's pose is proto-mannerist, and it is this progressive character that must account for some of its subsequent appeal. While certain features of the Christ Child can be traced back to fifteenth-century Florentine antecedents (4), his torsion and many specific details of his posture are more closely related to a « modern » work, Leonardo's *Leda*. In making this connection, David Summers perceptively pointed out that both the

mentary evidence is published in Michelangelo BUONARROTI, *Il carteggio di Michelangelo*, ed. Giovanni Poggi, Florence, 1965, vol. I, p. 17 ; and, Harold MANCUSI-UNGARO, Jr., *Michelangelo : The Bruges Madonna and the Piccolomini Altar*, New Haven-London, 1971, Appendix C, p. 161 (doc. 4), 169 (doc. 9), 171 (doc. 10). C. DE TOLNAY (*Michelangelo*, Princeton, 1943, vol. I, p. 158-59) holds to an older view which dates the piece earlier ; he suggests *ca* 1501 as a date for the start of the work.

This may be the place to mention W. R. VALENTINER's theory (*Michelangelo's Statuettes for the Piccolomini Altar in Siena*, in *Art Quarterly*, vol. V, 1942, p. 2-44) that the *Bruges Madonna* was originally planned for the *Piccolomini Altar*. This hypothesis has been rightly rejected by most critics. The recent attempt by MANCUSI-UNGARO (*op. cit.*) to revive it has failed to convince the reviewers of his book. See the following reviews : L. DUSSLER, in *Pantheon*, vol. XXX, 1972, p. 518 ; C. GOULD, in *Apollo*, vol. XCVII, 1973, p. 317 ; P. JOANNIDES, in *Burlington Magazine*, vol. CXV, 1973, p. 115 ; J. SHAPLEY, in *Art Journal*, vol. XXXII, 1973, p. 249-250.

(3) C. DE TOLNAY (*op. cit.*, vol. I, p. 156-157) gives further details on the history of the work. On Mouscron and Michelangelo, see MANCUSI-UNGARO, *op. cit.*, p. 36-42, 50-51.

(4) The two most important fifteenth-century sources for Michelangelo are the Christ Child in Filippo Lippi's *Barbadori Altarpiece* (Christian VON HOLST, *Florentiner Gemälde und Zeichnungen aus der Zeit von 1480 bis 1580*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, vol. XV, 1971, p. 6-7, fig. 6) and Signorelli's Uffizi *Madonna and Child* tondo (Herbert VON EINEM, *Michelangelo*, London, 1973, p. 26 ; reproduced in *Mostra di Luca Signorelli*, Cortona and Florence [exh. cat.], 1953, p. 14). The other sources listed in von Einem are less cogent. On the other hand, an important source for Michelangelo's Virgin, especially for her face, is Donatello's *Judith*. See Reinhard LIESS, *Beobachtungen an der Judith-Holofernes-Gruppe des Donatello*, in *Argo, Festschrift für Kurt Badt*, Cologne, 1970, p. 201-202, fig. 46-47.

Leda and the Bruges Christ are early, if still somewhat embryonic, manifestations of the *figura serpentinata* (5).

The iconography of the *Bruges Madonna* is expressed in the action of Christ and the reaction of the Virgin. Christ stands on the edge of a rocky platform, nestled between his mother's legs. He grasps her left hand by the thumb, while clutching firmly to the outside of her leg with his other arm. Almost protectively, her cloak billows up around his shoulder and head, partially covering him. Yet even as he is holding onto his mother, he is also beginning to break away from her. However timidly, he takes a small step off of the rocky ledge with his right foot. Christ's torsion, glance, arm and leg movements all express the ambivalence of his action, poised as he is midway between holding onto his mother and letting go of her. In this work, Michelangelo has depicted Christ in the act of taking that first, symbolic step that will eventually and inexorably lead to his death. That the Virgin understands the meaning of this step is indicated not only by the book that she holds on her lap, but even more by her brooding expression, a haunting synthesis of sorrowful awareness and stoic resignation (6).

Michelangelo's conception of mother and son both perpetuates and departs from an important fifteenth-century Italian tradition in the depiction of the Madonna and Child. In this iconographic tradition, a physically strong and assertive Christ Child is portrayed standing upright, often essentially self-supporting and independent of the Virgin (7). Although the standing Child is not unknown

(5) David Summers, *Maniera and Movement : The Figura Serpentinata*. in *Art Quarterly*, vol. XXXV, 1972, p. 280, 282, 233, fig. 3 ; p. 279 on the dating of the *Leda*. For further on the *figura serpentinata*, see John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth, 1967, p. 81-91.

(6) This interpretation of the « iconography of the first step, » as it can be called, is preferable to De Tolnay's suggestion (*op. cit.*, vol. I, p. 158) that the iconography relates to the Byzantine Platytera. It is also worth mentioning that Rubens' *Michiels Triptych* in Antwerp illustrates quite literally the unfolding of the « first step » iconography. On the left wing it shows the Virgin supporting the Child who stands on a ledge. Just learning to walk, and about to leave his mother's embrace, Christ faces in the direction of the central panel, in which the Lamentation is portrayed. The triptych is discussed in Colin Eisler's *Rubens' Use of the Northern Past : The Michiels Triptych and its Sources*, in *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, vol. XVI, 1967, especially p. 55-59, 70-76, fig. 4. There is no reason to believe that Rubens' iconography is dependent on the *Bruges Madonna*.

(7) Reference to a few examples will have to suffice. While the standing Child is evident in Florentine art, in works by Masaccio, Filippo Lippi (cf. note 4 above), Domenico Veneziano and Desiderio da Settignano, it is in northern Italy, in the hands of such artists as Mantegna, and Jacopo and Giovanni Bellini, that the type enjoyed particular popularity. See Fre-

in fifteenth-century northern art, it is rare (8). Instead, Christ is usually shown — with characteristic northern realism — as a weak, frail infant, physically supported by his mother. It was only in the sixteenth century, under the increasing impact of such Italian models as the *Bruges Madonna*, that the standing Christ Child became common in the North. In fifteenth-century Italian renditions, however, Christ almost invariably stands either on his mother's lap or on a parapet or some other similar ledge. In the *Bruges Madonna*, Michelangelo breaks with this tradition. The artist's great innovation, at once simple yet consequential, was to transfer the standing Child from the Virgin's lap to her feet. This change is partly explicable on iconographic grounds, since the position of Christ is largely dictated by the requirements of the « first step » iconography. But this change also permits the Child to exhibit a greater degree of independence from his mother while retaining an intimate bond with her. Both aspects of the Bruges Christ are exploited by later artists.

In 1928 Neumeyer recognized the influence of the *Bruges Madonna* on Burgkmair's *Madonna and Child*, now in Nuremberg (9). Krönig pointed to the same source for a *Caritas* (now destroyed, formerly Berlin) by the Bruges master, Ambrosius Benson (10), and Bange cited the influence of Michelangelo's statue on Germain Pilon's *Putto* in the Musée de Cluny, Paris (11). Scattered in the literature are references by various scholars to other examples of the influence of the *Bruges Madonna*. Those examples known to me are : Raphael, *La Belle Jardinière*, Louvre (12) ; Raphael, *Virgin in the Clouds*, a lost composition preserved

derick Hartt, *History of Italian Renaissance Art : Painting, Sculpture, Architecture*, New York, 1969, fig. 182, 203, 298, 416, 427, 444, and colorplates 24, 46.

(8) Such a Child is found, for example, in works by Rogier van der Weyden, Petrus Christus and Stephan Lochner, to name a few. See Charles D. Cuttler, *Northern Painting from Pucelle to Bruegel*, New York, 1968, fig. 133, 149 ; Colin T. Eisler, *German Drawings from the 16th Century to the Expressionists*, Boston-Toronto, 1963, pl. 6.

(9) A. Neumeyer, *op. cit.*, p. 64-69,fig. 1.

(10) W. Krönig, *op. cit.*, p. 60-61, fig. 2. A variation by Benson is reproduced in Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. XI, *The Antwerp Mannerists, Adriaen Ysenbrandt*, New York-Washington, 1974, pl. 203, Supp. 313.

(11) E. F. Bange, *op. cit.*, p. 109-12, fig. 2.

(12) John Pope-Hennessy, *Raphael*, London, 1970, p. 200, fig. 185. Pope-Hennessy discusses the evolution of the composition on p. 200-201, and notes that an early study at Windsor for the *Canigiani Holy Family* (his fig. 187) is related to the Louvre painting in the psychological interaction of the figures. Leo Steinberg (*Pontormo's Capponi Chapel : Appendix*, in *Art Bulletin*, vol. LVI, 1974, p. 398, note 3) also relates the position of the Windsor Christ Child to the Bruges Christ. The placement of Christ in Raphael's *Madonna dell Cardellino*

in Marcantonio Raimondi's engraving (fig. 6) ([13]) ; Andrea del Sarto, *Medici Holy Family*, Pitti Palace, Florence ([14]) ; Andrea del Sarto, *Madonna and Child*, Borghese Gallery, Rome ([15]) ; Parmigianino, *Madonna and Child with Sts. John the Baptist and Jerome*, London (fig. 7) ([16]) ; Primaticcio, stucco putto from the Chambre du Roi at Fontainebleau, now destroyed but copied in a drawing by Theodore van Thulden ([17]) ; Primaticcio, *Apelles Painting Campaspe and Alexander*, a destroyed fresco originally in the Chambre de la Duchesse d'Étampes at Fontainebleau, copied in an etching by the Master I♀V (fig. 16) ([18]) ; Bruegel, *Adoration of the Magi*, London ([19]) ; Vincenzo Danti, *Virgin and Child* for the tomb of Carlo de' Medici, Prato Cathedral ([20]) ; Caracciolo, *Madonna and Child*,

has also been related to the *Bruges Madonna* ; see S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge (Mass.), 1961, vol. I, p. 66, and vol. II, fig. 54.

(13) The Raimondi copies a lost Raphael believed to be a preparatory study for the *Madonna of Foligno*. Albert Oberheide, *Der Einfluss Marcantonio Raimondis auf die nordische Kunst des 16. Jahrhunderts*, Hamburg, 1933 (diss.), p. 26. I wish to thank Madeline Cirillo for calling this study to my attention. The derivation of the Raimondi Virgin and Child from the *Bruges Madonna* was pointed out by L. Steinberg (*op. cit.*, p. 398, note 3).

(14) John Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford, 1965, vol. II, p. 280, cat. no. 93, and vol. I, pl. 168a.

(15) Id., *op. cit.*, vol. II, p. 236, cat. no. 45, and vol. I, pl. 51a.

(16) Sydney J. Freedberg, *Parmigianino : His Works in Painting*, Cambridge (Mass.), 1950, p. 71.

(17) Thomas W. Gaehtgens, *Zum Frühen und Reifen Werk des Germain Pilon*, Bonn, 1967 (diss.), p. 25 ; the drawing is reproduced in Louis Dimier, *Le Primatice*, Argenteuil, 1928, pl. III.

(18) T. W. Gaehtgens, *op. cit.*, p. 25 ; see also L. Steinberg, *op. cit.*, p. 398, note 3. The present fresco of *Apelles Painting Campaspe and Alexander* in the Chambre de la Duchesse d'Étampes (now Escalier du Roi) dates in its entirety from the nineteenth century. It was painted by Abel de Pujol, who based his « reconstruction » on copies of Primaticcio's original, such as the etching by Master I♀V. I owe this information to the kindness of M. Jean-Pierre Samoyault, Conservateur du Musée national du château de Fontainebleau. The nineteenth-century date of this fresco needs to be emphasized since the painting is still being reproduced in general surveys as a fresco by Primaticcio. For example, Robert Erich Wolf and Ronald Millen, *Renaissance and Mannerist Art*, New York, 1968, p. 139 ; also, Alastair Smart, *The Renaissance and Mannerism Outside Italy*, London, 1972, fig. 146. A second contemporary copy of the Primaticcio original is listed in the Appendix at the end of the article.

(19) Charles De Tolnay, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Brussels, 1935, vol. I, p. 52, and vol. II, pl. LXIX.

(20) Id., *Michelangelo* (*op. cit.*), vol. I, p. 159 ; reproduced in Alois Grünewald, *Florentiner Studien*, Prague, 1914, pl. 8.

Los Angeles (21) ; Luca Cambiaso, *Madonna and Child*, Palazzo Bianco, Genoa (fig. 9) (22) ; a late sixteenth-century Netherlandish *Charity*, Glasgow (23) ; and Pierre-Antoine Verschaffelt, funerary monument for Bishop Maximilian van der Noot in St. Bavo's, Ghent (24). The Virgin in Sansovino's *Madonna and Child* in S. Agostino in Rome has also been related to the *Bruges Madonna* (25), but the link is not totally convincing. The so-called *Manchester Madonna* in London can also be included, if it is accepted as a work by a close follower rather than by Michelangelo himself (26). To this list of eighteen published works, an equal number of new examples can now be added (27).

In sixteenth-century northern Europe, the *Bruges Madonna*, understandably, had its greatest impact in the southern Netherlands. Six of the eight known Flemish examples date from the first half of the century, suggesting that Michelangelo's newly arrived sculpture immediately enjoyed a certain amount of local fame, or at least exercised the attraction of a novelty.

One Antwerp artist whose *retardataire* style was, for the most part, untouched by the new Italianate vogue is the Master of Frankfurt. The fact that he turned

(21) Richard E. Spear, *Caravaggio and His Followers*, Cleveland, 1971, (exh. cat.), p. 64, cat. nº 12, reproduced p. 65. A variant by the artist, in Naples, is reproduced in Pietro Zampetti, *Pittura Italiana del Seicento*, Bergamo, 1960, p. 52.

(22) Bertina Suida Manning and William Suida, *Luca Cambiaso, la vita e le opere*, Milan, 1958, p. 184, nº 91.

(23) Glasgow Art Gallery, *Dutch and Flemish, Netherlandish and German Paintings*, Glasgow, 1961, vol. II, p. 98, nº 142, reproduced p. 8, nº 142.

(24) C. De Tolnay, *op. cit.*, vol. I, p. 159, fig. 206.

(25) Alessandro Parronchi, *Premesse Toscane di Iacopo Sansovino*, in *Arte Veneta*, vol. XXV, 1971, p. 51, fig. 71.

(26) A discussion of the literature on the attribution of this painting is given in L. D. Ettlinger and Ettore Camesasca, *The Complete Paintings of Michelangelo*, London, 1969, p. 87, cat. nº 10. In general, the majority opinion has rejected a Michelangelo attribution, but the issue is by no means resolved or perhaps even capable of resolution, as Gould, who favors an « ascription » to Michelangelo, emphasizes. Cecil Gould, *The Sixteenth-Century Italian Schools, Excluding the Venetian* (National Gallery Catalogues), London, 1962, p. 95-97, nº 809. Also, see especially Federico Zeri, *Il Maestro della Madonna di Manchester*, in *Paragone*, vol. IV, 1953, p. 15-27 ; and S. J. Freedberg, *High Renaissance* (*op. cit.*), vol. I, p. 255-258, reproduction in vol. II, fig. 336.

(27) Except for the Van Hemessen (note 31 below), the Sogliani (note 39), a painting attributed to the Manchester Master (note 39), the Reni (note 48), the Domenichino (note 49), and the Thorvaldsen (note 62), all of these additions are reproduced here. They are fig. 2-5, 9-15, 17-18.



Fig. 2. Master of Frankfurt, *Virgin and Child with St. Anne*, Location unknown
(*Cliché Courtesy Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie,*
The Hague, from the Friendländer archives)

to the *Bruges Madonna* as a model for his *Virgin and Child with St. Anne* (fig. 2) is perhaps a good indication of the attraction that Michelangelo's work exerted. At first sight the connection may seem tenuous, but in fact the spindly Christ Child in his painting repeats quite precisely, in reverse, the pose of Michelangelo's Child. As a rather literal repetition, the figure has the appearance of a « quotation », since its pose — especially the turn of the head and the strained *contrapposto* of the legs — bears no relation to the function of the Child in its new context. Further corroboration that the figure is borrowed is provided by comparing this Child with his counterpart in other depictions of the same subject by the artist ; this is the only instance, for example, in which the Child stands ([28]).

The Wiesbaden *Madonna and Child* by the Master of the Female Half-Lengths (fig. 3) is of interest because it provides circumstantial evidence suggesting that the artist created his variant on the Bruges Child under the direct inspiration of the original. Although the artist's work shows many stylistic ties with Bruges, he is generally believed to have been active in Antwerp ([29]). Among the Master's many versions of this subject, the Wiesbaden painting is set apart from the others by the prominent monumentality of both figures, particularly that of the Child, and by the way that the figures are enlarged so that they crowd the picture space. Furthermore, the dimensions of the painting are nearly twice those of the artist's other pictures of the half-length Madonna and Child, thus making the figures, as Friedländer noted, « exceptionally almost lifesize » ([30]). It is tempting to interpret these facts as an indication that the artist had studied Michelangelo's sculpture firsthand, and in borrowing the pose of the Child sought to reproduce not only the pose but also the scale and the impression of heroic monumentality that the prototype conveys.

It is usual to stress the influence of Raphael on Bernard van Orley, but if I am correct in suggesting this derivation from Michelangelo, then his 1521 Louvre *Holy Family* (fig. 4) indicates that Van Orley, more than any other sixteenth-century Flemish artist, understood the essential feature of the *Bruges Madonna*. More important than the general similarity in posture is the exact analogy with Michelangelo's Bruges Christ in the way that Van Orley uses the Child's *contra-*

(28) Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. VII, *Quentin Massys*, New York-Washington, 1971, pl. 100, 102, 103.

(29) Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. XII, *Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst*, Leyden-Brussels, 1975, p. 19 ; Robert A. Koch, *Joachim Patinir*, Princeton, 1968, p. 58.

(30) M. J. Friedländer, *op. cit.*, vol. XII, p. 97, n° 62. For the master's other pictures of the half-length Madonna and Child, see p. 96-97, nos. 71, 63, and pl. 36, 37.

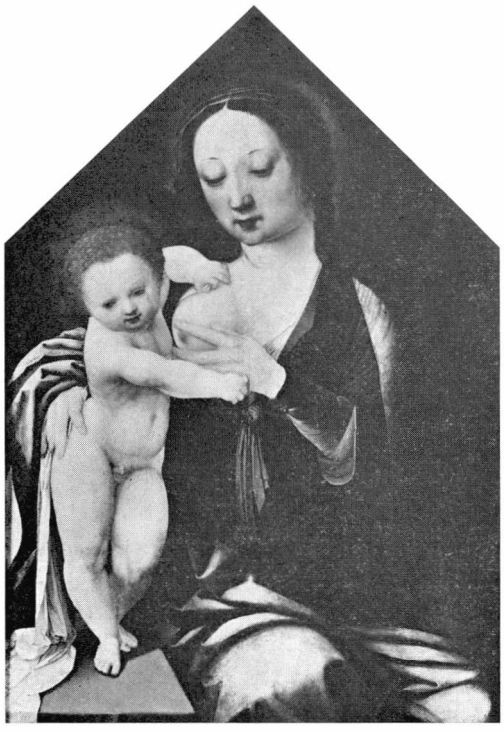


Fig. 3. Master of the Female Half-Lengths, *Madonna and Child*, Museum Wiesbaden



Fig. 4. Bernard van Orley, *Holy Family*, Paris, Musée du Louvre (*Cliché Musées Nationaux*)

pposto to express ambivalence. In the Louvre painting, Christ's torsion is used to convey the division of his attention between the Virgin and the angel offering him flowers ; in Michelangelo's work, as we have seen, it had been used to denote the division of Christ's interest between holding onto, and letting go of, the Virgin.

Jan van Hemessen, whose art often displays figures twisting and reaching in positions of strained complexity, was apparently attracted to the Bruges Christ by the originality of his placement and the complexity of his pose. In borrowing the figure for his depiction of the Christ Child in the *Virgin and Child* now in the Nationalmuseum in Stockholm ([31]), Van Hemessen exaggerates the movement and gestures of Michelangelo's prototype while simultaneously retaining rather literally all of the components of its distinctive pose. The monumentality of the Virgin,

(31) Ib., *op. cit.*, vol. XII, pl. 111, n° 205.

and particularly her alertly poised left leg, also have a general Michelangelesque cast.

The final Flemish painting to be discussed represents a rather special case. The Madonna and Child by the Master of the Mansi Magdalene (fig. 5) are clearly dependent on the *Bruges Madonna*, but in this case the influence is indirect rather than direct. The painting is based on an engraving by Marcantonio Raimondi (fig. 6), as Friedländer recognized, but Raimondi's print in turn copies a lost Raphael composition inspired in part by Michelangelo's sculpture ([32]).



Fig. 5. Master of the Mansi Magdalene, *Madonna and Child*, Lugano-Castagnola, Thyssen-Bornemisza Collection



Fig. 6. Marcantonio Raimondi after Raphael, *Virgin in the Clouds*, engraving, (*Cliché British Museum*)

(32) M. J. Friedländer, *op. cit.*, vol. VII, p. 71, nº 96. On the Raphael original, see note 13 above.

Before turning our attention to German art, it should be noted that the *Bruges Madonna* has been thought to have exerted a general, non-specific influence on the art of Gerard David. Bodenhausen suggested such a connection in relation to David's Rouen *Virgo inter Virgines*, and Cuttler raises the possibility of such a relationship in reference to David's *Mystic Marriage of St. Catherine* in London ([33]). Given David's residency in Bruges and the increasingly grave, austere character of his style around 1500, it is logical to suppose that the example of the *Bruges Madonna* may have helped to crystallize this aspect of his stylistic development ; perhaps it also provided some impetus for an increased degree of monumentality in his work.

The earliest dated northern work to show the influence of the *Bruges Madonna* is not Flemish but German, Hans Burgkmair's 1509 *Madonna and Child* now in Nuremberg ([34]). In this painting, Burgkmair retains the characteristics not only of Michelangelo's Child but also of the Virgin as well, a feature that distinguishes his picture from nearly all of the other works that we are considering here. Historically, Burgkmair's painting marks a significant stage in the artist's development of a Renaissance style. It was after a trip to northern Italy, sometime in 1506-07, that his style began to acquire a new classical character. This evolution emerged earlier in his prints than in his paintings, beginning with the 1507 woodcut of *St. Luke Painting the Virgin*, and reaching its full realization only a year later in the *Equestrian Portrait of Maximilian I* ([35]). The 1509 painting of the *Madonna and Child*, based as it is on an up-to-date, progressive Italian model, is one of the earliest of Burgkmair's paintings to show this new trend.

The earliest written reference to Michelangelo's sculpture *in situ* is also German. Dürer saw it when he visited Bruges in April of 1521, and entered this terse, matter-of-fact entry in his *Diary* : « Then I saw in Our Lady's church the alabaster Virgin, sculpted by Michelangelo of Rome » ([36]). This encounter had no

(33) Eberhard Freiherr von Bodenhausen, *Gerard David und Seine Schule*, Munich, 1905, p. 164, pl. n° 28 ; C. D. Cuttler, *Northern Painting* (*op. cit.*), p. 194, fig. 243. The figure of St. Mary Magdalene on the far right of the London panel comes particularly close to the solemn spirit of Michelangelo's Virgin. On the dating of the London panel (the Rouen picture dates to 1509), see Martin Davies, *Early Netherlandish School* (National Gallery Catalogues), London, 1968, p. 44-45.

(34) See above, note 9.

(35) The Italian trip is discussed in Tilman Falk, *Hans Burgkmair : Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers*, Munich, 1968, p. 61-62 ; Falk reproduces the prints in fig. 36, 43.

(36) « Darnach sahe ich das alawaser Marienbildt zu Unser Frauen, das Michael Angelo von Rohm gemacht hat ». Hans Rupprich, *Dürer : Schriftlicher Nachlass*, Berlin, 1956, vol. I,

affect on Dürer's work. Given his interest in Italian art, plus the character of his « late style », which rather precisely coincides with the stylistic attributes of the *Bruges Madonna* (37), it is rather surprising that Dürer was apparently so unmoved by the austere formality of the « alabaster Virgin ».

In the mid-sixteenth century Condivi was so poorly informed about the *Bruges Madonna* that he referred to it as a bronze, while Vasari compounded his error by calling it a bronze tondo (38). Hence it also comes as something of a surprise to discover what a vigorous afterlife the work had in Italy long after it had left the country. Eight sixteenth-century Italian artists are known to have been influenced by it, but in several cases motifs stemming from the *Bruges Madonna* are found in more than one work by the same artist. This is true of Raphael, who must have been copying the sculpture before it left Florence, since his *La Belle Jardinière* of 1507 quotes from it. Raphael's other variation on Michelangelo's work is the *Virgin in the Clouds* composition that was engraved by Raimondi (fig. 6) Andrea del Sarto turned to the *Bruges Madonna* twice, too, as we have already noted. Sogliani's *Madonna and Child and the Infant St. John* in Amalienborg must derive from it, as must a *Madonna and Child* attributed to the Master of the Manchester Madonna (39).

One of the most progressive artists of the following generation was also inspired by the *Bruges Madonna*. Parmigianino's *Madonna and Child with Sts. John the Baptist and Jerome* (fig. 7) is especially instructive because, with nume-

p. 168. Dürer is mistaken about the material of the sculpture ; it is polished white marble, not alabaster. Dürer also neither states nor infers that he admired the statue, although E. Panofsky (*The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1955, p. 208) interpreted the passage in this way. A more serious error is the « translation » of Dürer's remark given in Alastair Smart and Angela Ottino Della Chiesa, *The Complete Paintings of Dürer*, New York, 1968, p. 14. In the key phrase it reads, « ... I admired the statue..., » which is clearly at variance with Dürer's actual statement.

(37) « Michelangelesque monumentality », frontality, « schematized volume », and sculpturesque projection are among the salient features of Dürer's « late style », as characterized by Panofsky in his analysis of Dürer's 1519 engraving of *The Virgin Nursing the Infant* (B. 36), one of the earliest of his works in this style. See E. Panofsky, *op. cit.*, p. 200.

(38) Ascanio Condivi, *Vita di Michelangiolo*, Florence, 1938, p. 60 ; Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo*, ed. Paola Barocchi, Milan-Naples, 1962, vol. I, p. 23.

(39) The Sogliani is reproduced in C. von Holst, *Florentiner Gemälde* (*op. cit.*), fig. 39 ; the Manchester Master's painting is reproduced in S. J. Freedberg, *High Renaissance* (*op. cit.*), vol. II, fig. 337. A variant on the latter is Domenico del Barbiere's etching of the Madonna and Child reproduced in Henri Zerner, *The School of Fontainebleau, Etchings and Engravings*, New York, 1969, pl. D. B. 1.



Fig. 7. Parmigianino, *Madonna and Child with Sts. John the Baptist and Jerome*, London, National Gallery
(Reproduced by courtesy of the Trustees, The National Gallery, London)



Fig. 8. Parmigianino, *Madonna and Child*, Naples, Museo di Capodimonte
(*Cliché Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici della Campania, Naples*)



Fig. 9. Luca Cambiaso, *Madonna and Child*, Genoa, Palazzo Bianco

rous preparatory drawings extant (40), it it possible to follow with some precision how the artist transformed Michelangelo's image. Parmigianino's earliest drawing for the painting, in the British Museum, indicates that he did not begin work with the *Bruges Madonna* in mind (41). Nevertheless, the svelte *figura serpentinata* of the Virgin in this drawing is not far removed from the pose of the Bruges Christ, so it is clear that from the outset the artist was attracted to a pose of just such mannerist complexity and convolution as had been presaged in Michelangelo's youthful masterpiece. When he first turned to the *Bruges Madonna*, Parmigianino quite naturally began with a rather exact copy of his source (fig. 8). The only significant modification here in Christ's pose is that his one arm does not hook over the Virgin's leg.

The next two drawings represent two complementary aspects of a stage much closer to the final, painted version. In a drawing in the École des Beaux-Arts in Paris (42), the support of Christ's weight is shifted from his left to his right leg. The free leg kicks outward, so that the lower half of the body directly anticipates the painting. The placement of the arms, although reversed, also looks forward to the painting. In a drawing in the Albertina (43), the arm gestures correspond more exactly to the subsequent painting, as does the gaze of Christ, who now looks down rather than up. Finally, in the painting itself, Christ's proportions are further elongated, while his gestures and movements are more exaggerated and more sharply played off of one another. The artifice of the entire Child is so heightened that the result, particularly noticeable in the facial expression and the almost impossible twist of the head, verges on the coquettish.

Yet Parmigianino must have been drawn to the *Bruges Madonna* for iconographic as well as formal reasons, since he faithfully preserves the iconography of the original even while investing the Christ Child with this spirit of mannerist playfulness. The exaggerated « kick » of Christ's left leg is not an arbitrary caprice but rather a deliberate reference to the « first step » of Michelangelo's Christ Child (44). As noted previously, this iconography alludes to Christ's future death,

(40) A. E. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, New Haven, 1971, vol. I, p. 90, cat. no. 181.

(41) Id., *op. cit.*, vol. II, pl. 95.

(42) Id., *op. cit.*, vol. II, pl. 105.

(43) The autograph status of this drawing has been doubted ; cf. C. Gould, *Italian Schools* (*op. cit.*), p. 133, n°4b. A. E. Popham (*op. cit.*, vol. I, p. 187, cat. no. 609), who once doubted its authenticity, now accepts it. Reproduced in Popham, *op. cit.*, vol. II, pl. 100.

(44) F. Hartt (*Italian Renaissance Art* [*op. cit.*], p. 516) correctly recognizes the « obvious Michelangelism of the Child's first steps » in the painting, but he does not discuss its significance.

and in the Parmigianino this reference connects the Christ Child with John the Baptist. Depicted as the voice crying out in the wilderness, John points to Christ as if proclaiming the words of John 1,36, « Behold the Lamb of God who taketh away the sins of the world ». Commonly linked with John's pointing gesture, these words foretell Christ's future, sacrificial death (45).

Parmigianino's painting also nicely reveals how influence from the *Bruges Madonna* was passed from artist to artist. Though the results vary considerably, Luca Cambiaso and Ludovico Carracci each created works based in part on Parmigianino's Virgin and Child (figs. 9, 10) (46). Like the Mansi Magdalene Master's painting, these works perpetuate the influence of the *Bruges Madonna* even though they are not based on a direct knowledge of it.

Ludovico Carracci's younger and more famous brother, Annibale, also drew inspiration from Michelangelo's sculpture. The figure of Christ in his 1593 Bologna altarpiece (fig. 11) stems ultimately from the *Bruges Madonna*, perhaps through a Raphaelesque intermediary (47).

Annibale's painting brings us chronologically and stylistically to the verge of the seventeenth century. It was in Italy, and especially among the classicists, that variations on the *Bruges Madonna* were most frequent during that century. In his *Madonna and Child* in the Prado in Madrid, one of Annibale's

(45) Cf. Paul Guerin, *Les petits Bollandistes, vies des saints*, Paris, 1888, vol. VII, p. 304-305. The verse, « Ecce Agnus Dei », commonly inscribed on a scroll or book and used as one of St. John's attributes, is also often coupled specifically with John's gesture of pointing, either to the figure of Christ, the sacrificial lamb, or both. See, for example, Alexandre Masseron, *Saint Jean-Baptiste dans l'art*, Paris, 1957, fig. 54, 74, 141, 147. Although it illustrates a different verse, one of the clearest examples of the meaning of John's emphatic pointing gesture is found in the central panel of the exterior of the *Isenheim Altarpiece*, where the Baptist points to the crucified Christ, while at his feet the Lamb's blood symbolically empties into the eucharistic chalice. See Georg Scheja, *The Isenheim Altarpiece*, New York, 1969, p. 60, 62, and colorplate, p. 7.

(46) B. S. Manning and W. Suida (*Luca Cambiaso*, [*op. cit.*], p. 184, no. 91) are correct in suggesting that Cambiaso's painting is a variation on the *Bruges Madonna* ; nevertheless, the direct source is Parmigianino.

(47) D. Posner (*Annibale Carracci, A Study in the Reform of Italian Painting Around 1590*, London, 1971, vol. I, p. 50) believes that the group of the Virgin, Christ and St. John is derived from Raphael's Uffizi *Madonna of the Goldfinch*. Not only is the Christ Child closer to Michelangelo, but the figure of John is also closer to another Raphael, the *Small Holy Family* in the Louvre. For a reproduction, see A. P. Oppé, *Raphael*, ed. Charles Mitchell, New York-Washington, 1970, fig. 247 ; fig. 54 for the Uffizi painting.



Fig. 10. Ludovico Carracci, *Vision of St. Hyacinth*, Paris, Musée du Louvre (*Cliché Musées Nationaux*)



Fig. 11. Annibale Carracci, *The Virgin with Sts. John and Catherine*, Bologna, Pinacoteca Nazionale

most important pupils, Guido Reni, created one such variation (18). His inspiration was probably the work of another artist rather than a copy of Michelangelo's sculpture. Especially in the figure of the Virgin, Reni's work recalls Annibale's Bologna altarpiece. The pose of the Christ Child in the *Madonna of S. Petronio* by Annibale's favorite student, Domenichino, is an even more literal repetition of its Bruges source (19).

Poussin, in his *St. John Baptizing the People* (fig. 12), based the figure of the kneeling woman with the child between her legs, just to the right of center, on the



Fig. 12. Nicolas Poussin, *St. John Baptizing the People*, Malibu, California, The J. Paul Getty Museum (*Cliché Museum*)

(18) The painting might be a workshop product ; see Alfonso E. Perez Sanchez, *Pintura Italiana del s. XVII en España*, Madrid, 1965, p. 174, pl. 39.

(19) The painting is in the Brera ; it is reproduced in Hermann Voss, *Die Malerei des Barock im Rom*, Berlin, 1925, p. 203. Without citing specific works, E. F. Bange, (*Michelangelos Brügger Madonna*, [*op. cit.*], p. 114) claims to see some influence from the Bruges Child in Duquesnoy's putti and small children.

Bruges Madonna. The artist is faithful not only to the form and character of his model, but he also retains an essential aspect of the iconography of the original. Like Michelangelo, Poussin uses the *contrapposto* of the child to express that moment when the child is about to depart from the protective embrace of his mother. Poussin also probably relied on another work by Michelangelo, the *Battle of Cascina*, as a general source for the seated man at the far left and the man standing on the right fastening his tunic (50).

North of the Alps, the *Bruges Madonna* was copied for funerary monuments in Bruges and Ghent in the seventeenth century (51). Plaster casts of the Christ Child also date from this period. For example, Wallerant Vaillant painted a picture of an artist's studio in which he shows a young boy making a drawing of a cast of the Bruges Child (52) — confirming not only the existence of casts, but also the popularity of the piece as a model. Rembrandt may have owned such a cast, since the 1656 inventory of his art collection lists « one little child by Michelangelo » (53). If this were the Bruges Child, it nevertheless could hardly have been Rembrandt's model when he adapted Michelangelo's work in his etching of *Abraham Caressing Isaac* (fig. 13) (54). It was the relationship between the two figures, rather than the isolated pose of the child, that attracted Rembrandt to the *Bruges Madonna*. In a telling transformation, Rembrandt has converted Michelangelo's image of the formal interaction between a young, stoic mother and her heroic child into a tender incident between a loving, aging patriarch and his playful son. The twin themes of father and son, and age and youth, are constants in Rembrandt's art (55), and in light of its source, this print is a testimony to the intense personal meaning that the artist attached to these themes.

In the eighteenth century, Pierre-Antoine Verschaffelt created a free copy of the *Bruges Madonna* for the tomb monument of Bishop Maximilian van der

(50) On the *Cascina* cartoon, see C. De Tolnay, *Michelangelo* (*op. cit.*), vol. I, p. 209-19, and fig. 232.

(51) Id., *op. cit.*, vol. I, fig. 204-205.

(52) Reproduced in E. F. Bange, *op. cit.*, fig. 3.

(53) Kenneth Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, New York, 1966, p. 208, n° 345, and note on n° 345.

(54) The subject of the etching has been disputed ; see Arthur M. Hind, *Rembrandt's Etchings, an Essay and a Catalogue*, London, 1912, vol. I, cat. n° 148. Two drawings by Rembrandt of *Joseph Telling his Dreams to Jacob* are closely related to this composition. See Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, London, 1973, vol. III, fig. 694-695.

(55) See especially Julius S. Held, *Rembrandt and the Book of Tobit*, in *Rembrandt's « Aristotle » and Other Rembrandt Studies*, Princeton, 1969, p. 104-129.



Fig. 13. Rembrandt, *Abraham Caressing Isaac*, etching
(*Cliché British Museum*)

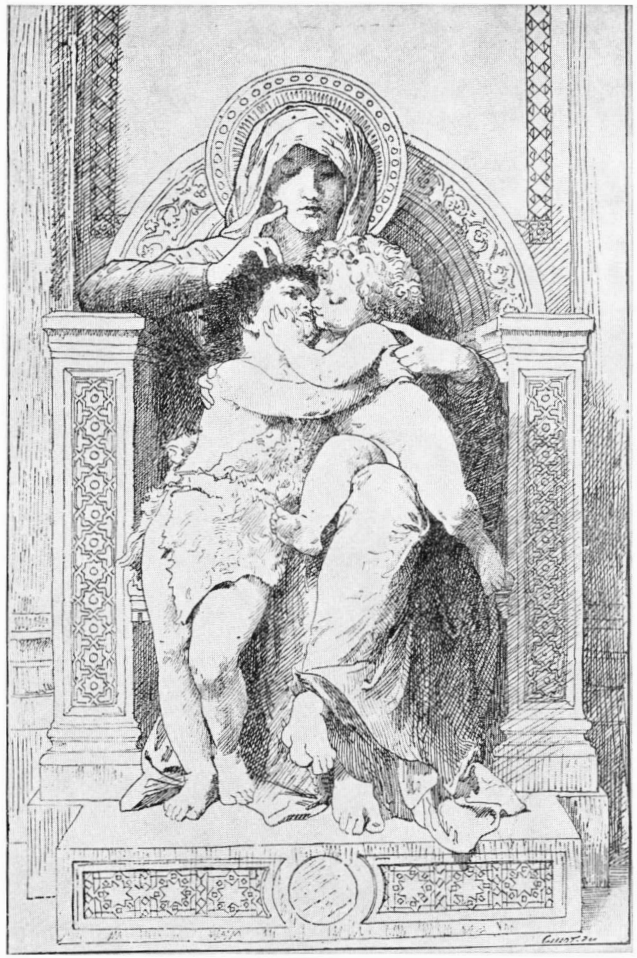


Fig. 14. Line drawing after Adolph-William Bouguereau, *Madonna and Child with the Young St. John* (*After Gazette des Beaux-Arts, Année 17, Jan.-Jun. 1875, p. 505*)

Noot in the Church of St. Bavo at Ghent (56). Horace Walpole is reputed to have tried to buy Michelangelo's work for 30,000 florins (57), and Sir Joshua Reynolds saw it on his tour of the Low Countries, commenting that it « ... has certainly the air of his [i.e., Michelangelo's] school, and is a work of considerable merit » (58).

Reynold's faint praise pales even further when compared to Victor Hugo's full panegyric of the following century. Hugo's enthusiasm for the *Bruges Madonna* hardly knew any bounds. He saw it during a visit to the city, and wrote :

C'est un chef-d'œuvre miraculeux que cette statue. La tête de la Vierge est ineffable. Elle regarde son enfant avec une douleur fière que je n'ai vue qu'à cette tête et à ce regard. Quant à l'enfant avec son grand front, ses yeux profonds et la puissante moue que font ses petites lèvres, c'est le plus divin enfant qui soit (59).

Equally romantic is Bouguereau's response. His painting, shown in the 1875 Salon and represented here by a line-drawing copy (fig. 14), is a veritable demonstration piece of nineteenth-century French academic eclecticsm. St. John the Baptist echoes the Bruges Child, the Christ Child straddling the Virgin's crossed legs is reminiscent of Michelangelo's *Medici Madonna*, the embrace of the two children has a lineage extending back to an influential Leonardo drawing, and the severe frontality of the Virgin recalls Ingres (60). Similarly eclectic is *La Mère des Gracques* by Pierre Jules Cavelier (fig. 15) (61), a rather interesting adaptation of Michelangelo's original. Thorvaldsen repeats the *Bruges Madonna* much more literally (62).

(56) See above, note 24.

(57) K. Baedeker, *Belgien und Holland*, Coblenz, 1861, p. 135.

(58) Sir Joshua Reynolds, *Journey to Flanders and Holland*, in *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds*, London, 1852, vol. II, p. 142.

(59) Victor Hugo, *En voyage, France et Belgique*, Paris, n.d., p. 120. This reference is not listed in Luitpold Dussler, *Michelangelo-Bibliographie, 1927-1970*, Wiesbaden, 1974, which includes most of the important travel journals relevant to Michelangelo's works. Hugo's remarks may have been colored in part by his fond attachment to Belgium ; on this, see Raymond Escholier, *La Belgique selon Victor Hugo*, in *L'Œil*, n° 243, 1975, p. 40-41.

(60) The *Medici Madonna* is reproduced in F. Hartt, *Italian Renaissance Art* (*op. cit.*), fig. 586 ; the Leonardo, in Kenneth Clark and Carlo Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, 1969, vol. II, n° 12564.

(61) I am greatly indebted to Professor Elaine Gazda for bringing this work to my attention.

(62) In the *Mother and Child*, part of a large group of sculptures constituting *The Preaching of John the Baptist*, now housed in the Thorvaldsen Museum in Copenhagen. This group was modeled by Thorvaldsen in Rome in 1821-22, for the pediment of the Church of Our Lady in Copenhagen. The Mother and Child sculpture in the museum is a cast. See the reproduction in Emil Hannover, *Thorvaldsens Vaerker*, Copenhagen, 1907, pl. 48.

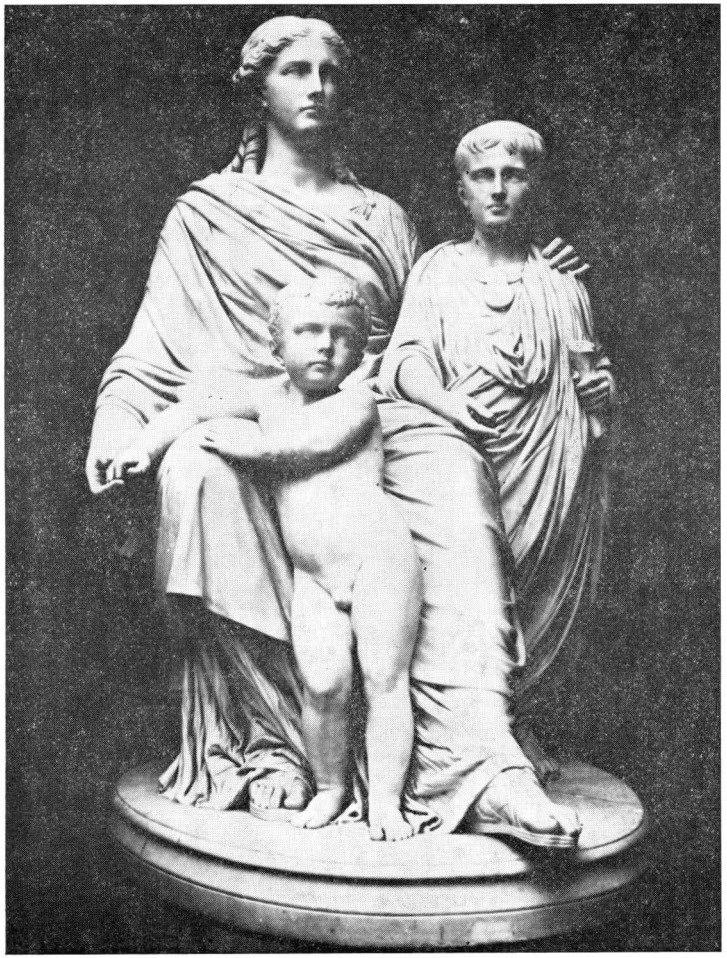


Fig. 15. Pierre Jules Cavalier, *La Mère des Graqcues*, Paris, Musée du Louvre (*Cliché Musées Nationaux*)



Fig. 16. Master 1♀V after Primaticcio, *Apelles Painting Campaspe and Alexander*, etching (*Cliché Bibliothèque Nationale, Paris*)

The question of how artists knew the *Bruges Madonna* needs to be dealt with in some detail. Unfortunately, it must be admitted at the outset that for the single most likely means of transmission — namely, drawn and engraved copies after Michelangelo — there is only indirect evidence. The strongest evidence in this regard is provided by those works produced in Italy — the Domenichino, the Poussin, Parmigianino's Naples drawing — that betray an exact knowledge of Michelangelo's original. The fact that nearly half of the works listed in the Appendix (at the end of this article) reverse the pose of Michelangelo's figures also suggests that engraved copies were extant, but this evidence is fairly equivocal. Many examples could be cited in which artists chose to reverse motifs taken directly from another artist's work (63), so reversal alone need not indicate a print intermediary. In fact, a perfect illustration of this comes, appropriately enough, from the city of Bruges itself. Not more than 300 meters from Onze-Lieve-Vrouw, at 15 Wijngaardsplein, just in front of the Begijnhof, is a stone street shrine that copies exactly, but in reverse, Michelangelo's *Madonna and Child*.

It is conceivable that a few artists in Italy had access to some of Michelangelo's drawings. Popham has suggested that Parmigianino's knowledge of the *Bruges Madonna* came through one of Michelangelo's preliminary sketches for it, now preserved in the British Museum (64). By the seventeenth century we know that casts of the Christ Child were available, as Vaillant's painting, referred to above, proves. In the Netherlands, many artists must have seen the work itself in Bruges. This is certainly true of Benson, a lifelong resident of Bruges ; it is probably also true of the Master of the Female Half-Lengths, and presumably of other northern artists as well. In all likelihood Raphael made sketches of the sculpture before it left Florence. It is known that the Fleming Jost de Negker was the means by which Burgkmair knew of a Lucas van Leyden composition, and it may be that the Augsburg artist knew of Michelangelo's sculpture by similar means (65). Finally, one of the most important ways in which artists were

(63) To mention just two examples, on the exterior of the *Malvegna Triptych* (Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. VIII, *Jan Gossart and Bernart van Orley*, New York-Washington, 1972, pl. 6), Gossart reversed the Adam and Eve taken from Dürer's *Small Woodcut Passion* (B. 18) ; and Dirck Vellert reversed a north Italian figure of Time when he adapted it to his tondo of *The Triumph of Time*. Gustave Glück, *Beiträge zur Geschichte der Antwerpener Malerei im XVI. Jahrhundert*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XXII, 1901, p. 12 and pl. opp. p. 12.

(64) A. E. Popham, *Parmigianino* (*op. cit.*), vol. I, p. 8, 118, cat. nº 291.

(65) See Julius Held, *Burgkmair and Lucas van Leyden*, in *Burlington Magazine*, vol. LX, 1932, p. 308-313. The suggestion that Jost de Negker might have been the intermediary

influenced by the *Bruges Madonna* was through the work of other artists who had themselves been affected by it. The Raimondi engraving served the Master of the Mansi Magdalene in this way, and Parmigianino's painting was a source for Cambiaso and Ludovico Carracci. But the best example of how the influence of the *Bruges Madonna* was transmitted indirectly is found in the artistic milieu of sixteenth-century France.

The child clinging to Apelles' leg in Primaticcio's composition of *Apelles Painting Campaspe and Alexander* (fig. 16) is based ultimately on the Bruges Child. Yet other works then in France also showed such a derivation : Primaticcio's own destroyed stucco putto in the Chambre du Roi at Fontainebleau, and Raphael's *La Belle Jardinière* ; the latter provides an especially close model for the *Apelles* in the hugging stance of the child. With at least these three forerunners — the Michelangelo (original or copy), the Raphael, and Primaticcio's earlier stucco — it is difficult to determine which of them Primaticcio drew on for inspiration when he designed the *Apelles* fresco. These same three sources, as well as the *Apelles* fresco itself and the two etched copies of it, were in existence when Niccolo dell'Abbate repeated the hugging child motif in the central foreground of his painting of *The Taking of Carthage* (fig. 17) ([67]). Another figure, the child holding up the vase in the Fogg *Flora* (fig. 18), also recalls the Bruges Christ, but a closer model for his free-standing pose is Pilon's putto, itself based on Michelangelo's Child ([68]). The presence of such a multiplicity of sources clearly demonstrates the extent to which the influence of the *Bruges Madonna* could have been disseminated second and third hand through the works of artists themselves affected by it.

As we have seen, the answer to the question raised at the beginning of this study is double-edged. If the *Bruges Madonna* did influence more sixteenth-century northern artists than previously realized (mostly Flemish and French), it nevertheless falls short of the kind of impact expected of it. Several of the Flemish artists discussed here are minor masters, and such important Italianizing northerners as Gossart, Metsys, Lancelot Blondeel, Frans Floris, Dürer, Holbein,

for Burgkmair on the *Bruges Madonna* was made to me by William Levin ; he also kindly brought Held's article to my attention.

(66) See above, notes 17 and 12 ; on Raphael's painting in France, see Jean Adhémar, *The Collection of Paintings of Francis I*, in *Gazette des Beaux-Arts*, vol. LXXXVIII, 1946, p. 7.

(67) Both the attribution to dell' Abbate and the identification of the painting's subject have been questioned in the past. I would like to thank the owner of the work, as well as Professor Mc Allister Johnson and M^me^ Sylvie Béguin, for their help with certain problems connected with this painting.

(68) See above, note 11.



Fig. 17. Niccolo dell'Abbate, *The Taking of Carthage: Hasdrubal's Wife Before Scipio*, New York, private collection

and Conrad Meit — to name just a few — are conspicuously absent from the list. This situation is balanced, however, by the new evidence of the sculpture's vigorous *Nachleben* in Italy long after its departure, and by the new awareness of its continued appeal to seventeenth- and nineteenth-century artists.

The reasons why artists used the *Bruges Madonna* as a model are various and individual. For Burgkmair, it served as an Italian model at a time when he was reshaping his style along Renaissance ideals. For Van Hemessen, the Child exhibited the kind of complex posture that appealed to him. For Van Orley and Poussin, the ambivalence of the Child's pose was significant. Parmigianino was drawn to the Bruges Christ because of the iconography as well as the pose. Rembrandt perceived the potential of Michelangelo's figures to express an intimate interaction between parent and child. But there are also more general patterns that emerge. The *Bruges Madonna* was most influential during the century of its creation, the sixteenth. Northerners during that period turned to the

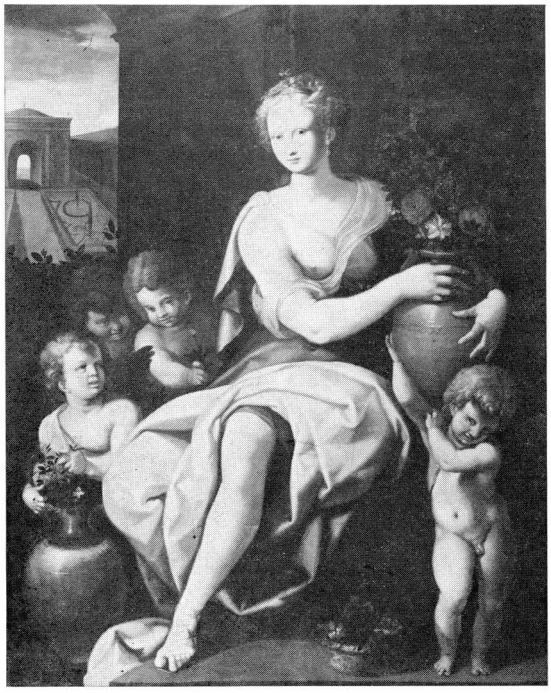


Fig. 18. Second School of Fontainebleau, *Flora*, Cambridge, Massachusetts, on loan to the Fogg Art Museum from Dr. Sydney J. Freedberg

sculpture largely because it was an accessible Italian model. Most Italians and nineteenth-century academics turned to it because of its classicism, while Parmigianino and the Fontainebleau artists responded to its proto-mannerist treatment of Christ's pose.

Indeed, with the exception of Vincenzo Danti, Burgkmair and perhaps Sansovino, artists were more attracted to the figure of Christ than to the Virgin, for several reasons. Not only his placement at the Virgin's feet, but especially his complex *contrapposto* and torsion, were bold, innovative features. Christ's depiction straddles a delicate balance between classical idealization and clarity and a progressive new proto-mannerist complexity, thus endowing the figure, as we have seen, with an appeal to both mannerists and classicists alike. Michelangelo's formulation of the iconography was new, and this also added to the work's appeal. Conversely, it may not be too much to speculate that the stern, aloof character of Michelangelo's Madonna is to some degree responsible for her conspicuous lack of appeal. Steinberg felt that « the *Bruges Madonna* is a tragic

conception ... [partly] because the Virgin's foreboding is heavier than what such adolescent beauty should bear... » ([69]), and one cannot but help wonder if some artists responded in kind.

In Michelangelo's later work, he repeated the figural type of the Bruges Virgin only once, whereas he created several variations on the pose of the Bruges Christ ([70]). The artist himself must have recognized that, of the two figures, the figure of Christ was his more important invention. Although we still, correctly, refer to Michelangelo's sculptural group as the *Bruges Madonna* — which, incidently, conforms to both Dürer's and Michelangelo's reference to it simply as the « Madonna » — poetic justice would be better served, considering the significance of the Child, if it were called the *Bruges Christ*. For Michelangelo as for the other artists that we have surveyed, it was the figure of Christ that, quite literally, had a future.

Dan Ewing

APPENDIX

This list is a compilation of all of the works known to me that have been influenced, directly or indirectly, by the *Bruges Madonna*. The works are listed in approximate chronological order ; dates are given only for those works that are dated or documented. The two Raphaels (note 12), the Sansovino (note 25), the *Manchester Madonna* (note 26), and the David (note 33) that are mentioned in the text have been excluded from this list because of their tentative or problematic relationship to Michelangelo's sculpture. Also mentioned in the text are variants on the Benson, the Caracciolo and the Rembrandt listed below (see notes 10, 21, 54) ; copies of the *Bruges Madonna* ; and the evidence for the existence of casts of the Bruges Child (see note 53).

1507 Raphael, *La Belle Jardinière*, painting, Paris, Musée du Louvre ; repro : see note 12.

1509 Hans Burgkmair, *Madonna and Child*, painting, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum ; repro. : see note 9.

(69) L. Steinberg, *Pontormo's Capponi Chapel* (*op. cit.*), p. 397.

(70) See C. De Tolnay, *Michelangelo* (*op. cit.*), vol. I, p. 158, no. 7.

Master of Frankfurt, *Madonna and Child with St. Anne*, painting, present location unknown ; repro. : fig. 2.

Raphael, *Virgin in the Clouds* (lost), copied by Marcantonio Raimondi, engraving ; repro. : fig. 6.

Master of the Mansi Magdalene, *Madonna and Child*, painting, Lugano-Castagnola, Thyssen-Bornemisza Collection ; repro. : fig. 5.

Master of the Manchester Madonna, *Madonna and Child*, painting, Florence art market (1961) ; repro. : see note 39.

Andrea del Sarto, *Madonna and Child*, painting, Rome, Borghese Gallery ; repro. : see note 15.

1521 Bernard van Orley, *Holy Family*, painting, Paris, Musée du Louvre ; repro. : fig. 4.

Master of the Female Half-Lengths, *Madonna and Child*, painting, Museum Wiesbaden ; repro. : fig. 3.

Ambrosius Benson, *Caritas* (destroyed), painting, formerly Berlin, Gemäldegalerie der Staatliche Museen ; repro. ; see note 10.

Giovanni Antonio Sogliani, *Madonna and Child and St. John*, painting, Copenhagen, Kongelige Palads Amalienborg ; repro. : see note 39.

1527 Parmigianino, *Madonna and Child with Sts. John the Baptist and Jerome*, painting, London, National Gallery ; repro. : fig. 7.

Andrea del Sarto, *Medici Holy Family*, painting, Florence, Pitti Palace ; repro. : see note 14.

1533-35 Primaticcio, *Putto* (destroyed), stucco sculpture, Chambre du Roi, Fontainebleau, copied in a drawing by Theodore van Thulden ; repro. : see note 17.

1541-44 Primaticcio, *Apelles Painting Campaspe and Alexander* (destroyed), fresco, Chambre de la Duchesse d'Étampes, Fontainebleau, copied by Master I♀V, etching ; repro. : fig. 16 ; and also copied by Master L. D., etching ; repro. : Henri ZERNER, *The School of Fontainebleau, Etchings and Engravings*, New York, 1969, pl. L. D. 51.

Domenico del Barbiere, *Madonna and Child*, etching ; repro. : see note 39.

1544 Jan Sanders van Hemessen, *Madonna and Child*, painting, Stockholm, Nationalmuseum ; repro. : see note 31.

Germain Pilon, *Standing Putto*, sculpture, Paris, Musée de Cluny ; repro. : see note 11.

Niccolo dell' Abbate, *The Taking of Carthage : Hasdrubal's Wife Before Scipio*, painting, New York, private collection ; repro. : fig. 17.

1564 Pieter Bruegel the Elder, *Adoration of the Magi*, painting, London, National Gallery ; repro. : see note 19.

1566 Vincenzo Danti, *Madonna and Child*, sculpture, Prato Cathedral, tomb monument of Carlo de' Medici ; repro. : see note 20.

Luca Cambiaso, *Madonna and Child*, painting, Genoa, Palazzo Bianco ; repro. : fig. 9.

Netherlandish, *Charity*, painting, Glasgow, Art Gallery ; repro. : see note 23.

Ludovico Carracci, *Vision of St. Hyacinth*, painting, Paris, Musée du Louvre ; repro. : fig. 10.

1593 Annibale Carracci, *The Virgin with Sts. John and Catherine*, painting, Bologna, Pinacoteca Nazionale : repro. : fig. 11.

Second School of Fontainebleau, *Flora*, painting, Cambridge, Massachusetts, on loan to the Fogg Art Museum from Dr. Sydney J. Freedberg ; repro. : fig. 18.

Caracciolo, *Madonna and Child*, painting, Los Angeles County Museum of Art ; repro. : see note 21.

Guido Reni, *Madonna and Child*, painting, Madrid, Museo del Prado ; repro. : see note 48.

Domenichino, *Madonna of S. Petronio*, painting, Milan, Pinacoteca di Brera ; repro. : see note 49.

Nicolas Poussin, *St. John Baptizing the People*, painting, Malibu, California, The J. Paul Getty Museum ; repro. : fig. 12.

Rembrandt, *Abraham Caressing Isaac*, etching ; repro. : fig. 13.

Pierre-Antoine Verschaffelt, *Madonna and Child*, funerary monument for Bishop Maximilian van der Noot, Ghent, St. Bavo ; repro. : see note 24.

1821-22 Bertel Thorvaldsen, *Mother and Child*, from *The Preaching of John the Baptist*, sculpture, Copenhagen, Thorvaldsen's Museum ; repro. : see note 62.

1861 Pierre Jules Cavelier, *La Mère des Gracques*, sculpture, Paris, Musée du Louvre ; repro. : fig. 15.

Adolphe-William Bouguereau, *Madonna and Child and the Young St. John*, painting, present location unknown ; repro. : fig. 14 (line drawing copy).

NOTES ON VAN DYCK'S TWO SUBJECT ETCHINGS

Anthony Van Dyck's etchings of *Christ crowned with thorns* and *Titian and his Mistress* are only known in, respectively, two and three impressions of the first states and no documentary evidence exists with reference to their production or publication. In the second states both were reworked in engraving, probably by Lucas Vorsterman. Both had the address of Antoine Bonenfant alias Anton Goetkind printed upon them in the third and fourth states respectively. It is also unknown when Bonenfant published the two etchings, not only whether it had been done during the lifetime of Van Dyck or after his death in 1641. Bonenfant died in 1644.

In the existing literature only one watermark has been described as having been found in the paper used for an impression of the etching of *Titian and his Mistress* (M-H 339), and no auction catalogues or other catalogues give information about the watermarks in the paper used for these etchings. This is quite understandable. Firstly because the impressions of the reworked states before, and with, the address of Bonenfant are very dark and cover the whole area between the platemarks so that it is difficult to distinguish even a fragment of a watermark. Secondly, because relevant illustrations of watermarks for comparison were missing until the publication in 1956 of the work of M^me^ Mauquoy (1). None of the relevant watermarks is to be found in the book of Wibiral (2).

Up to now I have identified a few watermarks in impressions of the two etchings in question. These are described below together with similar watermarks mentioned by M^me^ Mauquoy as being found in some of the portraits from Van Dyck's *Iconography*.

A. *Christ crowned with thorns.*

1. IInd state before the address of Bonenfant. Watermark : Crown, possibly M-H 307. This mark is also found in the engraved portrait of *Peiresc*, M-H 89, I state before the lettering.

(1) Marie Mauquoy-Hendrickx, *L'Iconographie d'Antoine Van Dyck*, Mémoires de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique in-8°, Deuxième série, Bruxelles, 1956 (cited M-H).

(2) Dr. Fr. Wibiral, *L'iconographie d'Antoine Van Dyck*, Leipzig, 1877.

B. *Titian and his Mistress.*

2. IIIrd state before the address of Bonenfant. Watermark: M, like M-H 339.
3. IIIrd state before the address of Bonenfant. Watermark: a fragment similar to M-H 325. This mark was also used in the portrait of *Halmalius*, M-H 32, I state before the lettering.
4. IVth state with the address of Bonenfant. Watermark like that of M-H 326. This mark was found in the following portraits from the *Iconography*:
   Cornelissen, M-H 3, IInd state, before the lettering
   Guzman, » 50, Ist » » » »
   Delmont, » 78, IIIrd » » » »
   A variant of this watermark is to be found in the portrait of *Rombouts*, M-H 61, IInd state, before the lettering.
5. IVth state with the address of Bonenfant. Watermark M, similar to M-H 340 but with horizontal cross-lines as in M-H 339. This mark is also found in the portraits of
   Ravesteyn, M-H 60, Ist state, before the lettering
   Cachiopin, » 75 IInd » » » »
   The mark is also found in the portrait of *Mytens*, M-H 56, IVth state from the first edition of Martin van den Enden.

It appears from these examples that the watermarks hitherto identified in the two etchings are found in paper of which some have been used for impressions before the address of Bonenfant and others for impressions after his address had been removed. But the same or similar watermarks do also exist in paper used for impressions before all lettering of some of the portrait-engravings from Van Dycks *Iconography* executed by Vorsterman (M-H 3-75-78-89), by Pontius (M-H 50-60-61) and by P. de Jode (M-H 32). One of the watermarks is to be found in paper used by Martin van den Enden in the portrait of Mytens executed by Pontius (M-H 56). The watermarks in the engraved portraits mentioned are described and illustrated by M^me^ Mauquoy in the chapter: Registre des filigranes, p. 107 sqq.

There can be no doubt that the engraved portraits were printed and published in the lifetime of Van Dyck. As the two subject etchings have been printed on paper with the same watermarks as the engraved portraits, it might be concluded that the two etchings were also printed in the lifetime of Van Dyck having Bonenfant's address upon them at that time too.

Vorsterman returned to Antwerp from England at the end of the year 1630, and Bonenfant was living there at that time. Next year Bonenfant moved to Paris where he established himself as an editor. It is known from the diaries of Constantin Huygens of march 1632 (3) that Van Dyck's *Iconography* was widely known at this time. At least a part of the *Iconography* must therefore have been commenced 1631 at the latest. As the two subject etchings in the reworked states — done probably by Vorsterman before, as well as after, the address of Bonenfant — are printed on similar paper as some of the proof-prints for the *Iconography*, the possibility exists that these etchings too were reworked, printed and published in 1631 at the latest. This conclusion presupposes of course that the above mentioned portraits belonged to that part of the *Iconography* which was well known at that time. We do not know whether this was the case.

The possibility of the two etchings being printed in 1631 at the latest agrees with the fact that one of them, *Christ crowned with thorns*, could have been done by Van Dyck in the first state in the year 1630. At an impression of the second state reworked by Vorsterman (belonging to the Albertina collection at Vienna) the year 1630 is inscribed in ink and Hymans (4) wrote in his book on Vorsterman that this statement indicated the correct time for Van Dyck having done the etching.

It is possible that Bonenfant only used the French spelling of his name after he had settled down in Paris in 1631. If so he must not only have taken the two copperplates in question from Antwerp to Paris but also some of the same paper which was used for the above mentioned proof-prints for the *Iconography*.

Until now it has been supposed that the proof-prints for the engravings belonging to Martin van den Enden's edition of the *Iconography* has been produced by this editor, but there is no evidence for this supposition. The fact that the two subject etchings reworked by Vorsterman and some of the proof-prints for the *Iconography* have been printed on identical, or very similar paper, makes one think that it perhaps was one and the same person who had produced all these impressions.

May we assume that Van Dyck and Bonenfant were, in fact, working together when the two subject etchings and the above mentioned proof-prints for the *Iconography* were being made? Did Bonenfant take of the rights for further printing of the two subject etchings when he shortly afterwards moved to Paris,

(3) Horst Vey, *Die Zeichnungen Anton Van Dycks*, Brüssel, 1962, p. 46,
(4) Henri Hymans, *Lucas Vorsterman. Catalogue raisonné de son œuvre*, Bruxelles, 1893.

and did Van Dyck at that moment establish the cooperation with Martin van den Enden concerning the further production of the portraits for the *Iconography*?

Martin van den Enden had just been made a member of the Guild of St. Luke at Antwerp in 1630/31 and it would therefore have been natural for Van Dyck to hand over to him the publishing of the mentioned proof-prints in their final states together with the many other portraits which were done in the course of the following years.

It goes without saying that further investigation of existing, but undescribed, watermarks in the paper of the two subject etchings and the proof-prints from the *Iconography* must be made before final conclusions concerning the questions which have been put forward in these notes can be answered. But the few examples here described show, I believe, that such investigations would be appropriate.

J. Helm Petersen

COMPTES RENDUS — RECENSIES

I. Ouvrages d'intérêt national.

I. Bergström, Cl. Grimm, M. Rossi, M. et F. Paré, J. A. Gaya Nuño, *Natura in posa. La grande staggione della natura morta europea.* (Grandi monografie d'arte). Milan, Rizzoli, 1977. Gd in-fol., 243 p., 540 ill. dont 152 fig. et 36 pl. grand format en couleurs.

La parution de cet ouvrage fera date dans l'histoire de la peinture. Il s'agit là d'une synthèse dont la rédaction a été confiée aux meilleurs spécialistes.

Dans l'introduction, le Dr. Ingvar Bergström analyse successivement les facteurs qui préparèrent l'avènement de la peinture de nature morte aux alentours de 1600. Il rappelle comment, dès la fin du XV^e^ siècle, ce thème apparut fragmentairement dans diverses techniques : incrustation du bois, peinture de chevalet, enluminure, gravure et tapisserie. Il en donne pour exemples les panneaux figurant des fleurs ou des objets en trompe-l'œil, réalisés par d'habiles artisans italiens. De ces modèles s'inspireront au XVII^e^ siècle des peintres flamands et hollandais confinés dans le genre illusionniste.

Le motif du bouquet de fleurs, fréquemment associé aux figurations de l'Annonciation chez les Primitifs, sera traité au XVI^e^ siècle comme thème indépendant par deux Flamands : Pauwels van Aelst et Lodewijk van den Bosch. La production de ces artistes, vantée par Carel van Mander dans le *Schilder-Boek*, a disparu, mais il subsiste des œuvres anonymes que leur style archaïque autorise à classer dans le même groupe. D'autre part, des modèles de bouquets se rencontrent aussi dans les gravures allégoriques illustrant la *Vanité*, les *Cinq Sens*, les *Saisons* et les *Quatre Éléments*.

Développant ensuite une thèse ingénieuse, amorcée auparavant par d'aucuns, l'auteur explique les symboles contenus dans maints tableaux à sujet sacré. Il dévoile la signification cachée de certains objets, associés sans raison apparente à la figuration. Ainsi, dans l'iconographie mariale, le fruit tenu par l'Enfant Jésus constitue l'évocation du péché originel joint à celui de l'Incarnation. L'intensité de la foi incitera souvent les artistes à introduire des symboles dans des compositions de caractère profane. Ce sera le cas dans les écoles transalpines où certains portraits comporteront des natures mortes ; pain et vin — symboles de l'Eucharistie — se trouvent placés en évidence. Cette adjonction n'est nullement fortuite : elle désigne les modèles comme des adeptes de la religion réformée, allant jusqu'à célébrer le culte à domicile. Sans être aussi « parlants », le pain et le vin seront souvent associés aux divers éléments des groupements à schémas géométriques,

inventés au cours du premier quart du XVII^e siècle par Osias Beert. Même lorsque la signification des symboles sera perdue de vue, ces éléments seront maintenus dans certains agencements de formes comme les *Festons de fruits* par Jan-Davidsz de Heem.

En terminant son exposé, l'auteur fait remarquer que dès ses origines, vers 1590-1610, la nature morte compta en Flandre, en Hollande et en Allemagne des interprètes hors-ligne : Jooris Hoefnagel, Ambroise Bosschaert, Osias Beert, Jacob de Gheyn et Georg Flegel. Il explique l'évidente parenté de conception de leurs productions par une dépendance semblable à l'égard du symbolisme mystique, en dépit des distances séparant les divers centres artistiques. Au XVII^e siècle, une diversification se produira, donnant naissance à des Écoles nationales ou locales. Leurs caractères distinctifs sont développés dans la suite du volume par les érudits les plus qualifiés dont nous n'avons plus à faire l'éloge.

Traitant magistralement du thème dans les Pays-Bas, la Flandre et l'Allemagne, le Dr Claus Grimm en fournit une analyse pénétrante. Après avoir rappelé la signification symbolique des lis, iris et ancolies plus d'une fois associés aux représentations mariales, il pousse plus loin ses investigations. A propos de la *Sainte Famille* par Joos van Cleve (New York, Metropolitan Museum fig. 27), il nous apprend que les fruits disséminés sur la tablette sont en relation directe avec la Passion de celui qui deviendra le Christ Rédempteur. Il commente ensuite les allusions au caractère transitoire des biens terrestres que contiennent les assemblages d'objets précieux et de monnaies. Par leur signification moralisatrice, de tels agencements font pressentir le genre de la *Vanitas*.

Les troubles religieux qui secouèrent les Pays-Bas méridionaux à partir de 1566 provoquèrent un large courant d'émigration. Un groupe restreint de Flamands se dirigea vers la Hollande ; beaucoup d'autres préférèrent rejoindre leurs compatriotes qui s'étaient établis comme négociants à Francfort. Dans ce centre artistique où résidait Georg Flegel et où vint aussi Peter Binoit, l'influence de leur style fut déterminante. Pour le démontrer, l'auteur analyse un *Bouquet de fleurs* (Munich, collection privée, fig. 32), récemment rattaché à Georg Flegel par la critique de style. Après avoir souligné que la disposition rigoureusement symétrique de l'assemblage floral dérive des compositions de type « radial » connues par les aquarelles de Jooris Hoefnagel et par une suite de six gravures d'après Jacob Kempeneer, il en dégage la signification : au début du XVII^e siècle, de telles représentations constituaient une allusion à la fugacité des biens temporels, comme le prouve l'inscription d'une de ces gravures. Or ici, la solidité du vase de métal doré suscite un contraste avec la fragilité de son contenu. Les axes perpendiculaires et horizontaux, qui établissent la structure géométrique de la composition, dessinent un schéma cruciforme. A cela s'ajoute la sélection des trois couleurs primaires — jaune, bleu, rouge — tonalités considérées depuis le Moyen Age comme symbolisant la pureté absolue. On pourrait même voir dans le chromatisme un rapport géométrique formant l'image de l'œil de la Providence, tandis que l'hexagone qui se dessine autour de la fleur d'iris s'interpréterait comme l'étoile de David. Quant au nombre des fleurs, il évoque les cinq plaies du Christ, fontaines de grâce. Cette analyse attentive laisse apparaître la signification d'ordre moral que le chef de file de l'École

de Francfort infuse à sa composition. A l'opposé des peintres flamands, il dispose les formes en profondeur et construit le groupement au moyen d'éléments figurés à des échelles différentes. L'artiste aura probablement recouru à des études préliminaires de certains détails en les associant sans tenir compte des proportions.

En recherchant les origines de la nature morte dans l'École de Francfort, l'auteur insiste sur l'insuffisance de nos connaissances au sujet de Daniel Soreau. Se basant sur l'éloge que son contemporain accorde à ses *Bouquets de fleurs* et à ses *Plats de fruits*, dont aucun exemplaire ne nous est connu, il propose de restituer à ce maître une superbe *Corbeille de fruits* (Munich, collection privée, fig. 38), attribuée précédemment à son fils Isaac.

La majeure partie de l'exposé ayant été consacrée aux pionniers du genre, l'auteur ne s'étend guère sur l'apport de leurs successeurs flamands. Cependant, beaucoup reste à dire au sujet de Jan Fyt qui fut seul à conférer un caractère baroque à ses agencements de comestibles et dont le plus statique de tous se trouve reproduit. Quant à Francesco Codino, nous eussions souhaité plus d'illustrations permettant d'établir des comparaisons avec les compositions similaires de Pierre Binoit.

En dépit d'une telle somme d'érudition, quelques lacunes doivent être signalées. Dans le répertoire faisant suite aux exposés, nous aurions aimé voir figurer Josef Plepp (1595-1642) dont les natures mortes signées, aux Musées de Berne et de Moscou, offrent une qualité égale à celles de Floris van Schooten. Une telle omission s'explique d'autant moins que son compatriote Johann Rudolf Byss (1660-1738) se trouve mentionné et illustré (p. 181). Quant aux Gillemans (p. 191), il eut été instructif de faire connaître leur style au moyen d'œuvres strictement authentiques afin de restreindre le nombre des attributions sans fondement. En définitive, ce sont précisément les peintres mineurs qu'il y aurait lieu de tirer de l'ombre. Peut-être aurait-il été judicieux d'ajouter quelques reproductions d'œuvres énigmatiques dont les auteurs n'ont pu être déterminés avec assurance jusqu'ici. Disons aussi que des dimensions erronées (40 × 28,5 cm) sont fournies pour le *Bouquet de fleurs* (34 × 28 cm) par Jean Brueghel (p. 181) provenant de la fameuse collection John Goëlet ; ce tableau de qualité exceptionnelle, comparable à l'important exemplaire passé en vente à New York chez Parke-Bernet le 13 janvier 1978, aurait mérité d'être reproduit en couleurs. La même faute subsiste dans l'édition en langue allemande, parue ultérieurement. Parmi les commentaires accompagnant la liste des planches, nous avons remarqué, à propos de la *Nature morte* d'Osias Beert l'Ancien (p. 236), l'indication fautive au sujet du support matériel, donné comme étant de la toile alors qu'il s'agit d'un panneau de chêne, et même une attribution mensongère au fils de ce peintre, attribution que le catalogue du Musée du Prado (édition 1963) aurait soi-disant reprise à notre instigation.

Il y a lieu de souligner l'excellence des illustrations en couleurs pour lesquelles jamais encore une telle fidélité n'avait été atteinte, tant pour les planches en grand format que pour les autres. Cela est particulièrement frappant pour les œuvres de l'École flamande et de l'École hollandaise.

Edith GREINDL

Didier Bodart, *L'Œuvre du graveur Arnold van Westerhout (1651-1725). Essai de catalogue raisonné.* (Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts, Mémoires, xiv-2). Bruxelles, Palais des Académies, 1976. In-4°, 196 p., 38 pl.

Par ses travaux antérieurs, l'auteur était particulièrement qualifié pour dresser le catalogue exhaustif des œuvres du peintre et graveur anversois Arnold van Westerhout (1651-1725) et pour préciser à l'aide de sources romaines le séjour de l'artiste en Italie. Il fait œuvre non moins utile en sauvant de l'oubli un témoin intéressant de l'art à Rome entre 1681 et 1725.

Né à Anvers en 1651, Arnold van Westerhout s'installa à Rome à partir de 1681 et à l'exception d'un séjour à Florence en 1691 et 1692, y vécut jusqu'à sa mort en 1725. Son œuvre gravé se compose principalement de traductions au burin et à l'eau-forte de scènes religieuses, mythologiques ou historiques et de nombreux portraits. Sa production qui s'élève à plus de 600 planches — la plus vaste des graveurs de reproduction œuvrant alors à Rome — nous apporte de précieux renseignements sur les diverses tendances artistiques qui se sont exprimées dans cette ville à l'aube du xviii^e siècle.

Dans un bref chapitre d'introduction, l'auteur cerne avec justesse la carrière de van Westerhout, sa place et son importance dans la vie artistique romaine ; il suit avec précision le cheminement de son évolution en y distinguant trois grandes périodes.

Suit le catalogue raisonné qui comprend 682 numéros et se subdivise en peintures, dessins et gravures. A l'intérieur de la section gravures, qui recense les planches conservées dans les collections publiques italiennes, le classement iconographique adopté aborde successivement les sujets sacrés, les sujets mythologiques, les portraits, les scènes historiques, les pièces diverses et les illustrations de livres.

Enfin, un catalogue chronologique, la reproduction des documents d'archives, un index des noms de personnes et un des noms de lieux viennent compléter et faciliter la consultation de cet utile instrument de travail.

Nicole Walch

Xavier Duquenne, *Le château de Seneffe.* Bruxelles, Chez l'auteur (imprimé aux Ets Malvaux), 1978. In-4°, 293 p., 184 ill. en noir et en couleurs.

Quoique le château de Seneffe, abandonné depuis la fin de la guerre, soit en voie de restauration, le sort de cette belle demeure privée du temps de Charles de Lorraine préoccupe à juste titre les historiens et amateurs d'art. Même si on lui donne prochainement une affectation culturelle, les lotissements qui grignotent le domaine et l'industrialisation croissante de la région lui ôteront fatalement son atmosphère de riche résidence de campagne de l'Ancien Régime. L'auteur qui depuis plusieurs années s'est passionné pour ce château, livre ici le résultat de ses recherches. Il en avait donné un aperçu dès 1969 (dans *Maison d'Hier et d'Au-*

jourd'hui, décembre 1969, et *Bulletin de la Banque Nationale de Belgique*, 1970) et avait publié en 1975 une brochure s'inscrivant dans la polémique soulevée par la restauration du château (*Seneffe, appel à la raison*, aux dépens de l'auteur).

Dans la première partie, qui est celle que j'ai préférée, l'auteur retrace l'histoire des propriétaires, les Depestre, Daminet, Goffinet et Philippson, et de ceux qui l'occupèrent, notamment le général von Falkenhausen ; ensuite la reprise par l'État et les restaurations en cours. Grâce à une obstination à laquelle il faut rendre hommage, Xavier Duquenne découvrit dans des sources très diverses — archives de l'État, papiers de famille tant en Belgique qu'à l'étranger — une foule de renseignements parmi lesquels un grand nombre de documents commerciaux et d'actes notariés qui généralement rebutent l'historien de l'art, mais dont l'auteur, par sa familiarité avec les problèmes financiers, saisit le sens et l'enchaînement. Il put ainsi reconstituer l'histoire des Depestre, les fondateurs, dont il expose la prospérité grandissante, depuis le commerce de tissu dans une petite ville de province jusqu'à la banque internationale, en passant par la fourniture aux armées ; il y eut notamment cette énorme « entreprise des équipages de Brabant » qui fut très profitable, près de 1500 chariots sillonnant nos routes pour ravitailler les troupes françaises durant la Guerre de Sept Ans. On voit ainsi la diversification des placements, le bon mariage avec l'héritière d'un banquier anversois, les transactions sur la place de Bruxelles ou de Paris selon les possibilités, l'audace grandissante et enfin les répercussions de la Révolution française. Les généalogies impeccables, les actes de succession sont allégés par quelques notations plus vivantes, comme cette très gentille lettre paternelle (p. 41) ou la mention de l'existence encore de nos jours à St-Domingue de personnes de couleur portant le patronyme des comtes de Seneffe, qui y possédèrent autrefois une plantation (note 27).

La deuxième partie retrace d'abord la construction du château dont les plans et la décoration intérieure sont dus au même artiste, L. B. Dewez, ce qui lui confère beaucoup d'unité. Vu la fortune du fondateur et l'époque, on n'est pas étonné de retrouver ici des artistes et artisans de la cour de Charles de Lorraine. Quelques plans de Dewez sont très judicieusement reproduits vis-à-vis de leur réalisation dans l'état actuel ; notamment le dessin de la rampe d'escalier et la photo du vestibule d'honneur, cette pièce d'une harmonie parfaite (p. 200), et un projet pour un parquet en étoile face à une très belle photo qui montre son exécution dans des bois couleurs de miel (p. 208). Vient ensuite la description minutieuse et détaillée du château, moulure par moulure, qui sera précieuse lorsque le bâtiment aura disparu. Le chapitre « Appréciation du château » présente sous le titre de « Perceptions antérieures » ce qui pourrait se rapprocher d'un état de la question, dont le tour est vite fait, car ce livre est la première étude qui lui soit consacrée. L'auteur cherche ensuite à replacer l'œuvre de Dewez dans le contexte contemporain, citant les traités d'architecture et rassemblant autour de chaque artiste ou artisan les différentes œuvres qu'il en connaît. Cette partie, quoique très riche en renseignements qui seront fort utiles à l'historien de l'art belge au XVIII^e^ siècle, m'a semblé peu vécue. Le rapprochement de certaines photos aurait pu rendre plus sensibles au lecteur des constantes de l'art de Dewez (par exemple les coupoles d'Heylissem et de Seneffe, pl. 62 et 158) et ses sources d'inspiration.

Quant à la description de l'ameublement à la fin du XVIII^e siècle, j'en attendais mieux. Un plan indiquant l'affectation ancienne des pièces et des renvois aux illustrations auraient facilité la tâche du lecteur qui bute sur des photos prises vers 1911, alors que la plupart des meubles n'étaient plus d'origine, et rêve sur des meubles d'époque dont on ne dit pas s'ils figurèrent autrefois au château : menues imprécisions que l'auteur grâce à sa connaissance approfondie du sujet aurait pu éviter. Le domaine est ensuite étudié, ainsi que l'orangerie, actuellement en très mauvais état, et le ravissant théâtre construit dans les dernières années de l'Ancien Régime, dont on peut encore admirer la beauté.

Le ton de ce livre, alternativement explicatif, polémique, notarial, enflé et narratif, suggère que l'auteur a voulu à la fois écrire un livre d'histoire sur un sujet qu'il connaît bien, plaider en faveur de la conservation d'un château qu'il admire, et séduire le public des « tea table books » par une édition de qualité et une illustration plaisante. Celle-ci, d'ailleurs, est intéressante ; elle comprend une grande partie des plans de Dewez pour Seneffe, plusieurs portraits des Depestre retrouvés en collection privée, et de fort beaux clichés en couleur dus à E. de Theux. En conclusion, une étude qui a des qualités certaines, basée sur des documents nouveaux puisés à des sources originales et qui aidera certainement à la défense d'une œuvre en péril.

Claire LEMOINE-ISABEAU

Guides du visiteur publiés par les Musées royaux d'Art et d'Histoire (parc du Cinquantenaire 10, 1040 Bruxelles).

Ces *Guides* se présentent sous forme de petits livres de 19 × 13 cm, avec couverture en couleur, et comportant 48 pages dont de 34 à 40, selon le cas, de reproductions en noir et blanc. Ils sont consacrés non pas à une ou plusieurs salles, mais à des pièces regroupées par technique et par époque. De la sorte, c'est à chaque fois un sujet déterminé qui est couvert par un texte introductif et une abondante documentation photographique. Des indications bibliographiques sont fournies par la plupart des auteurs. Chaque *Guide* existe en version française et en version néerlandaise. Il est vendu au prix modeste de 50 fr.b., ce qui le rend facilement accessible à un vaste public.

Jusqu'à présent, huit fascicules ont été publiés dans le cadre du département des Industries d'Art : J. MULLER, *Orfèvreries mosanes, XII^e-XIII^e siècles — Maaslandse edelsmeedkunst 12de-13de eeuw* (1977) ; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Sculptures du haut moyen âge sur ivoire, sur bois et sur pierre — Beeldhouwwerken uit de vroege middeleeuwen van ivoor, hout en steen* (1977) ; Gh. DERVEAUX-VAN USSEL, *Retables en bois — Houten retabels* (1977) ; G. DELMARCEL, *Tapisseries I. Moyen âge et première Renaissance — Wandtapijten I. Middeleeuwen en vroege Renaissance* (1977) ; M. COPPENS, *Le costume au XVIII^e siècle — Het kostuum in de 18de eeuw* (1978) ; C. MONTGOMERY-WYAUX, *Métaux islamiques — Islamitisch metaal* (1978) ; M. AZARNOUSH-MAILLARD, *Céramiques islamiques I. Iran — Islamitisch aardewerk I. Iran* (1978) ; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Icones russes et de l'Est européen — Russische en Oosteuropese Ikonen* (1979). La série continue.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

Marie MAUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert Ier. Catalogue raisonné. Première partie.* Bruxelles, Bibliothèque royale, 1978. In-4°, 162 p., 116 pl. Prix : 1000 fr.b.

Couronnement d'une carrière féconde à la Bibliothèque Royale, Madame M. Mauquoy-Hendrickx termine un monumental ouvrage consacré aux *Estampes des Wierix*. Il s'agit de trois volumes abondamment illustrés dont le premier vient de sortir de presse. Pour ce qui concerne l'importance et les difficultés que comporte la réalisation d'un tel travail, tout a été dit par M. Louis Lebeer dans une savante *Introduction*. Il faudra revenir en détail sur cet ouvrage lorsque la publication sera terminée et comportera l'étude inédite des documents d'archives réunis par M. Carl Van de Velde.

La Bibliothèque royale Albert Ier possède une collection remarquablement riche des gravures des Wierix et une politique d'achat intelligente a favorisé les acquisitions. Pourtant, une étude poussée nécessitait l'examen de pièces conservées à l'étranger et de nombreux voyages ont permis à l'auteur de compléter sa vaste documentation. Un tel travail exige beaucoup de courage et de ténacité. La connaissance de toutes les gravures répertoriées, la description précise de chaque pièce, demandent une acuité de la mémoire visuelle peu ordinaire.

S'appuyant sur une base solide et une méthode rigoureuse, l'auteur pouvait aborder la tâche difficile qui consiste à répertorier les différents états ou les copies, éliminer les pièces douteuses, élucider les problèmes soulevés par les monogrammes, les marques, les millésimes. Ce savant ouvrage constitue un instrument de travail irremplaçable, aussi bien pour les spécialistes de la gravure que pour les amateurs ou les historiens de l'art en général.

De père en fils, les Wierix forment une dynastie de graveurs anversois remarquablement habiles et réputés. Le premier volume est essentiellement consacré à la hiérologie et à la Vierge ; il traite surtout de gravures de reproduction d'après des artistes comme Crispin van den Broeck, Stradano ou, pour une part importante, de Martin de Vos. Dans ce palmarès figurent les noms de grands maitres étrangers, Dürer, Michel-Ange, Titien, Baroccio. De nombreuses illustrations de livres contribuent au rayonnement des Wierix. Leur nom est associé à celui du célèbre Plantin. Ces gravures, très appréciées, étaient connues bien au-delà de nos frontières. Elles ont même servi de thème d'inspiration à des peintres d'Amérique latine. Ces « images » ont été répandues et utilisées dans d'autres domaines encore, par exemple la sculpture. Dans un article récent, à propos du succès de modèles gravés d'après Martin de Vos, M. Jacques Thirion pouvait écrire : « Le dépistage des modèles utilisés par les artistes rend à l'histoire de l'art des services évidents ..., il y a peu de périodes où l'on ait tant 'copié' qu'à la Renaissance. L'essor inouï de la gravure, les facilités qu'elle proposait subitement, ont provoqué chez les artistes une ivresse assez comparable à celle qui saisira des peintres aux débuts de la photographie ».

Pour terminer, il nous plaît de constater que ce beau travail qui fait honneur à la science belge et à la Bibliothèque royale, étant rédigé en français, est préfacé

par le Secrétaire perpétuel de la Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Cette collaboration amicale est indiscutablement plus favorable à l'esprit de recherche de niveau élevé que les manœuvres de division encouragées dans les milieux officiels.

Suzanne SULZBERGER

ID., *Les estampes des Wierix ... Deuxième partie. Les saints, prières, dévotion et culte. Allégories et compositions symboliques.* Ibidem, 1979. In-4°, 280 p., 127 pl. Prix : 1200 fr.b.

A peine un an après la sortie du premier volume de ce monumental ouvrage, le second tome, complément indispensable du premier, vient de sortir de presse. Il comporte les indices des artistes, des graveurs et des éditeurs. On y trouve des suites et des estampes isolées.

Ce livre intéresse avant tout les spécialistes auxquels l'auteur rend d'inappréciables services. Le fonds — unique — de la Bibliothèque royale a été exploré de même que toutes les collections possédant des Wierix. L'amateur pourra disposer de connaissances étendues et de données passées au crible de la méthode scientifique la plus scrupuleuse. Quant à la culture générale, elle bénéficiera de multiples notions intéressant l'iconographie religieuse ou profane, l'histoire, la topographie, le style et la technique pendant une période exceptionnellement féconde dans nos provinces.

Parmi les maîtres reproduits par les graveurs, Martin De Vos et Albert Dürer sont toujours présents, mais de nombreux autres artistes dont Heemskerk ou Bruegel y figurent, que la gravure a contribué à faire mieux connaître.

S. S.

II. Ouvrages divers.

Liliane BODSON, *Ἱερὰ ζῷα. Contribution à l'étude de la place de l'animal dans la religion grecque ancienne.* (Académie royale de Belgique. Classe des Lettres, Mémoires in-8°, 2e sér., LXIII-2). Bruxelles, Palais des des Académies, 1978. In-8°, 210 p., X pl.

Que ce soit comme entité divine ou comme symbole divin, l'animal a joué un rôle de premier plan dans beaucoup de religions antiques, dans le Proche-Orient asiatique, en Égypte et pas moins dans celle de Grèce. L'auteur analyse essentiellement les textes à cet égard, mais n'est pas restée insensible au témoignage des sources figurées : céramique, sculpture, monnaies. Elle passe successivement en revue les insectes, nuisibles ou bénéfiques, parmi lesquels l'abeille occupe la place la plus large ; les poissons et la faune marine, dont les génies et monstres marins ; les reptiles et animaux apparentés tels grenouilles, tortues, lézards ; les mammifères, parmi lesquels plus spécialement l'ours, le taureau, le cheval.

En général, la mention et la localisation de l'animal dans le culte de telle cité, région ou montagne sont rapides et replacées dans leur cadre plus vaste. Ainsi, la chouette à Athènes, le loup à Argos ou Pégase à Corinthe n'occupent que quelques lignes, ce qui d'autre part veut dire que les renseignements sont particulièrement nombreux en un volume assez réduit. Parfois on voudrait en apprendre plus, par exemple en ce qui concerne la relation entre un culte particulier où intervient un animal et l'endroit précis où on le pratique. Mais en y regardant avec attention, on découvre que les éléments de la réponse sont là, exprimés succinctement, parfois discrètement à côté d'autres, et on ne pourrait voir en cela un défaut de l'ouvrage.

La tâche de l'auteur était particulièrement difficile, parce que énormément avait déjà été publié sur la matière ou sur tel détail particulier de ce vaste sujet. L'auteur a dominé toute cette documentation savante et nous présente en note un apparat d'une extrême richesse. D'autre part, l'ouvrage se termine par pas moins de sept *indices*. On ne peut en douter, ce volume rendra d'excellents services et pourra utilement servir, pour comparaison et référence, ceux qui voudraient entreprendre une étude analogue, par exemple en matière de mythologie anatolienne ou romaine.

Paul Naster

Charles Bonnet, *Les premiers édifices chrétiens de la Madeleine à Genève. Étude archéologique et recherches sur les fonctions des constructions funéraires.* (Mémoires et documents publiés par la Société d'histoire et d'archéologie de Genève, sér. in-4°, VIII). Genève, Alex. Jullien, 1977. In-4°, 226 p., XL plans et dessins dans le texte, 50 fig. hors texte, broché sous jaquette.

Cet ouvrage, pour lequel l'auteur a obtenu un doctorat de troisième cycle à l'Université de Lyon II, fournit un excellent exemple d'archéologie médiévale, discipline relativement récente, traitée dans une optique qui dépasse l'étude des vestiges pour arriver à leur interprétation. L'église paroissiale de la Madeleine est un bâtiment gothique qui s'élève sur la rive gauche du lac Léman, dans le centre commerçant de Genève. C'est dire que le contexte architectural du monument n'a guère été préservé. Mais le sous-sol, fouillé dans les années 1914-1918, avait révélé l'existence de trois églises antérieures. Un projet municipal sur la présentation de ces vestiges, en 1970, a été l'occasion de nouvelles recherches pour lesquelles ont été utilisés des procédés plus modernes : la découverte de deux édifices chrétiens plus anciens et de murs romains a permis de remonter plus haut dans l'histoire de l'édifice et du quartier, à une période presque inconnue de l'histoire de Genève.

L'auteur a eu le souci de placer les résultats de ses fouilles dans un contexte plus vaste, en tenant compte des situations parallèles dans d'autres sites de Suisse, d'Italie ou de France. Il les a fait précéder d'exposés sur la topographie de la ville de Genève à la fin de l'Antiquité, avec un plan situant l'enceinte du bas-empire et les premiers édifices chrétiens ; sur l'histoire du bas-empire, des époques burgonde,

mérovingienne et carolingienne ainsi que de la fin du premier millénaire ; sur la problématique archéologique (le contexte archéologique constitué par les monnaies, céramiques, éléments sculptés et vestiges architecturaux palliant le silence des sources historiques pour la période paléochrétienne) ; sur la situation, l'orientation et la nature du sol du site.

Les fouilles effectuées en 1914-1918 par C. Martin, qui dirigea aussi la restauration de l'église de la Madeleine, n'avaient pas donné lieu à une publication détaillée ; par ailleurs, là où les structures avaient été dégagées, les méthodes stratigraphiques n'ont guère pu être utilisées, et le matériel qui en avait été retiré est perdu. Aux édifices retrouvés alors sont venus s'ajouter une première église et un petit monument funéraire. Les couches romaines n'ont fait l'objet que de sondages et pourront encore être étudiées postérieurement (les premiers édifices chrétiens de la Madeleine ont été construits dans les ruines des bâtiments du port romain).

Une partie importante du travail effectué s'est concrétisée par une très belle documentation graphique de plans, relevés et dessins avec, pour la *memoria* et les quatre églises successives, des reconstitutions axonométriques. Des plans du quartier permettent de situer les monuments aux époques romaine, paléochrétienne et du bas-empire. La *memoria*, du milieu ou de la deuxième moitié du Ve siècle, est un petit édifice quadrangulaire pourvu d'une *mensa*, d'un type très simple. La construction de la première église, sans doute au début du VIe siècle, en a tenu compte : la *memoria* fait figure d'annexe sud-est. Le grand nombre de tombes qui continuent à être creusées montre bien sa destination funéraire. Cette église, à une nef rectangulaire proche du carré et une grande abside, était couverte en charpente. La deuxième église remonte à la fin du VIe ou au VIIe siècle ; elle résulte d'une reconstruction importante de l'édifice antérieur, avec en outre un narthex et une nef supplémentaire sur le côté nord, et était toujours à fonction funéraire. La troisième, du IXe siècle, est à une nef rectangulaire et une abside, avec une barrière de chœur ; elle contenait des sarcophages monolithiques. Enfin, la quatrième, de la deuxième moitié du XIe siècle, est constituée d'un long vaisseau coiffé d'une charpente et d'un grand chœur carré à l'est de l'ancienne abside ; des caveaux funéraires gothiques y ont été trouvés. Outre les édifices, toutes les tombes ont été dessinées ainsi que de grandes portions des murs.

Le matériel archéologique récolté en 1914-1918 ayant disparu, le nombre d'objets trouvés est restreint (en revanche, les sondages pratiqués dans la couche romaine ont fourni un matériel abondant qui devra être étudié). Il s'agit d'un fragment d'inscription, de deux fragments de stuc en relief, d'une fibule, d'une épingle, de deux boucles, de 26 monnaies de bronze, de tessons de céramique sigillée et de fragments de peintures murales (ceux-ci provenant de la barrière de chœur de la troisième église). Certaines de ces pièces ont fait l'objet d'études en fin de volume.

L'auteur se livre ensuite à un essai typologique sur les édifices funéraires de la région de Genève et à une étude de l'évolution de l'architecture et des fonctions des édifices funéraires qui aboutissent à d'intéressantes conclusions. Il souhaite, en terminant, que les recherches en cours sous la cathédrale et l'étude des édifices

proches de la ville viennent bientôt compléter ses travaux de manière à éclairer plus largement cette période ancienne de l'histoire de Genève.

Cinq annexes suivent, dues à différents auteurs. H. KAUFMANN, *Étude anthropologique sommaire* (p. 173-181) : quoique le matériel ostéologique soit défectueux, les individus ensevelis à la Madeleine correspondent à ce qu'on sait de la population genevoise par des cimetières anciens, avec une forte majorité de dolichomésocrânes. Fr. SCHWEIZER, *Analyse d'un dépôt situé sur une tombe d'enfant dans l'église de la Madeleine* (p. 183-186) : ce dépôt, analysé par macrophotographie et à l'aide d'un spectrographe à prisme, est un mortier « dilué » à base de chaux. V. FURLAN, *Examen de mortiers anciens appartenant aux sols de la memoria* (p. 187-189) : l'examen en laboratoire ne permet pas de tirer de conclusions nettes. J.-E. GENEQUAND, *Un fragment d'inscription lapidaire* (p. 191-193) : il s'agit d'une inscription funéraire de la fin du VI^e^ ou du début du VII^e^ siècle, très mutilée. C. MARTIN, *Inventaire des monnaies trouvées au cours des fouilles de la Madeleine* (p. 195-197) : ce sont des trouvailles éparses, montrant que le caveau a été réutilisé, allant du I^er^ siècle au XV^e^ (monnaie de Milan).

Une « Bibliographie sommaire » (occupant huit pages) couvre bien le sujet traité et ses implications. Une liste des abréviations des revues et collections, des indices des noms de personnes, des vocables, des noms de lieux et des matières, des tables des illustrations et des matières complètent l'ouvrage. L'illustration photographique, malgré une matière ingrate, est d'excellente qualité.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, Paris, 1974 [1976], 1975 [1977], 1976 (1978].

Ces trois volumes — qui nous ont été adressés en 1979 — perpétuent heureusement la tradition de l'ancienne et prestigieuse compagnie, en fournissant le compte rendu détaillé des séances qui se tiennent chaque mercredi à 17 h., depuis la dernière semaine d'octobre jusqu'à la fin juin.

Les communications sont publiées le plus souvent sous une forme résumée mais aussi dans certains cas *in-extenso*, et peuvent être accompagnées de quelques planches. Elles constituent un apport important et d'actualité aux sciences archéologique et de l'histoire de l'art, plus rarement historique, numismatique, philologique ou littéraire. Plusieurs de ces communications ont débouché sur des travaux importants dont certains sont déjà publiés. Leur nombre élevé, la diversité des orateurs et de leur domaine de recherches, relevant tantôt de l'antiquité, tantôt du moyen âge, ainsi que le fait que les discussions et remarques soient évoquées, rendent très vivants ces petits volumes d'aspect austère et quelque peu vieillot.

Outre les listes de membres, soulignons encore l'intérêt des discours des présidents, qui offrent la synthèse des activités annuelles de la Société.

J. L.-D.

Nicole Dacos, *Le Logge di Raffaello*. Rome, Istituto poligrafico dello Stato, 1977. In-fol., 365 p. dont 330 de texte, CLXV pl. et 101 fig. Relié pleine toile sous jaquette illustrée.

Incroyable, mais vrai : aucune monographie n'existait sur les peintures des Loges de Raphael ! Le travail de Nicole Dacos est donc un événement. Pour cela et surtout pour ses qualités de rigueur et de savoir, il est un ouvrage fondamental. J'entends le mot en son sens premier : ce livre nous ramène aux fondements de l'entreprise, à son fonctionnement interne. Construit avec les documents d'archives, les témoignages les plus probables, une culture historique profonde et aussi à l'aide d'un regard sur les peintures, attentif jusqu'à l'acuité, il nous apprend presque tout.

L'auteur a divisé son travail en deux grandes parties. La première est un texte suivi qui comprend une introduction, un chapitre, sur la décoration et un autre sur les histoires de la Bible. La deuxième partie est un catalogue de chaque travée. La lecture est soutenue par la reproduction exhaustive de tous les détails des Loges et par d'abondantes images de référence qu'on regrette quelquefois de ne pas trouver plus abondantes encore.

L'introduction (p. 1-17) est intitulée « La Fortune des Loges de Raphael ». Le peintre était encore vivant et « presque tous les artistes qui étaient à Rome ou qui y venaient allaient voir les Loges, de la même façon qu'ils étudiaient les œuvres antiques ou la chapelle Sixtine » (p. 2). Prestige et diffusion, celle-ci opérée par les élèves eux-mêmes — Perino à Gênes, Giulio à Mantoue, Peruzzi à Belcaro et au palais Massimo à Rome, Giovanni da Udine et Perino encore au Vatican même, au premier étage des Loges — , et par les estampes qui furent répandues non seulement en Italie mais aussi en France, en Allemagne et aux Pays-Bas. Le système décoratif des Loges sert de répertoire à toute l'Europe, dès qu'il s'agit d'orner une loggia ou quelqu'autre pièce à caractère profane dans un palais ou une villa. La fortune des Loges dépasse largement le siècle. Au début du XVII^e^, Sisto Badalocchio et Giovanni Lanfranco gravent l'ensemble des histoires bibliques et ils dédient leur œuvre à Annibale Carracci. A côté des peintres liés culturellement au système de Raphael tels que, précisément, Annibale, ou Poussin, Pierre de Cortone, voire Rubens, l'auteur décèle les souvenirs des Loges chez les peintres du Nord qui n'allèrent jamais en Italie. Un tel succès qui se maintint jusqu'à la première moitié du XIX^e^ siècle — des lignes enthousiastes écrites par Montesquieu en 1729 sont citées — , ne pouvait que se retourner contre l'original : choix de reproductions conditionné par de nouveaux goûts — traces de rococo dans les dessins à la plume de l'espagnol Francisco La Vega, en 1745 — , érudition archéologique renouvelée par les fouilles d'Herculanum et de Pompeï, et qui suscita une nouvelle série gravée de Teseo, Volpato et Ottaviani, en 1760, d'après laquelle les érudits ont travaillé jusqu'à nos jours ! (Catherine II en possédait un exemplaire qui l'enthousiasma au point qu'elle exigea une copie grandeur nature des Loges pour son palais de St-Pétersbourg), amalgame et relai avec les gravures des peintures de la Maison Dorée. « La fortune des Loges décline avec les Nazaréens » (p. 15) et ... avec les historiens d'art tels que Wölfflin et ses suiveurs pour qui les productions de la fin

de l'activité de Raphael sont décadentes, puisqu'elles n'ont pas les qualités « classiques » des autres ...

Il fallait donc reprendre le travail à son début, pour mieux comprendre les nouvelles tendances de Raphael et, pour cela, définir le rôle de l'atelier, discerner les mains et retrouver, à travers elles, la « pensée » du maître.

Dans son étude des peintures, l'auteur distingue les éléments proprement décoratifs (grotesques, festons, stucs) et les scènes bibliques, bien que ces dernières — remarque-t-elle judicieusement — soient traitées d'une façon décorative qui leur donne une distance par rapport au texte sacré. « Les scènes de la Bible, qui apparaissent comme des fenêtres imaginaires à l'intérieur des voûtes et qui sont généralement constituées de petites figures, apparaissent à peine plus grandes que celles des grotesques ou des stucs des pendentifs et des arcs, de telle sorte qu'elles semblent se mouvoir dans une atmosphère idyllique ... L'idée, en somme, est celle d'une Bible tout-à-fait nouvelle, qui serait l'équivalent en termes modernes des récits mythologiques des Anciens » (p. 60). La cohérence de l'élément décoratif et du thème biblique fait perdre à ce dernier toute prétention pédagogique et lui donne une dimension légendaire, à valeur universelle. L'auteur insiste sur la simplicité, l'absence de symboles, la lecture très facile (mais pour qui ?) de cet ensemble destiné, rappelle-t-elle, à orner une loggia qui donnait primitivement sur un jardin. Lieu ouvert donc, lié à la nature — d'où l'importance des représentations végétales — et fait pour susciter une joie paradisiaque. Une telle conception est fidèle à l'antiquité, et les effets en sont similaires : le mauvais état actuel des fresques évoque celui des décorations de l'époque romaine, à croire que Raphael ne visait pas à faire œuvre durable. Ce besoin de rivaliser avec l'antique — déjà affirmé dans la chambre de la Signature et à la Farnésine — n'est en rien limitatif de la création raphaelesque. Il s'agit d'une réélaboration à partir d'une culture très profonde et parfaitement assimilée, en fait d'un dépassement des modèles antiques — Nicole Dacos cite à cet égard la fameuse lettre à Léon X dont elle ne discute pas l'attribution, vraisemblable, à Raphael. Il y a dans les Loges un parti-pris de « modernité » : un regard nouveau sur les choses de la nature dans les grotesques et surtout dans les festons, dûs à la main de Giovanni da Udine dont la personnalité de peintre est remarquablement dégagée. L'auteur discerne, dans le thème des guirlandes, l'influence de la miniature ganto-brugeoise d'un Jan Ruyssche, le souvenir naturalisé, comme raffraichi, des guirlandes de Mantegna ; surtout, dans la manière onctueuse de peindre, la formation vénète de Giovanni, son passage à Venise dans l'atelier de Giorgione. De même, c'est aux Loges qu'apparaît le paysage à ciel ouvert, issu encore de Venise, par l'intermédiaire de Sebastiano del Piombo, dont la Pietà insolite de Viterbe est terminée en 1517, d'Agostino Veneziano, mais tout aussi bien influencé par les petits paysages de la Maison Dorée et ... par Raphael lui-même dans sa Madone de Foligno. Autre aspect de la modernité des Loges, son « programme » certainement inspiré, par humaniste interposé, de la volonté de Léon X de rendre par des images connues et édifiantes les qualités et les orientations de son règne (par exemple le choix de Salomon ou de Moïse). Cette « nouvelle Bible » répondait à des exigences « contre-réformistes » avant la lettre et le climat

romain, à la veille de la réforme de Luther, est reconstitué avec autant de finesse que de science (p. 66-67).

Une telle maîtrise de l'histoire et de son sujet me fait regretter davantage que l'auteur se croie encore obligée à cette vieille méthode philologique des comparaisons et des sources qui assure l'improbable et qui met à plat ce qui est, par essence, dynamique et contradictoire. J'avoue ne pas être convaincue par la « source » antique du Dieu et de l'Adam de la Création d'Ève (p. 60, pl. XII et fig. 6) ni du Noé de la Construction de l'Arche (*ibid.*, pl. XV b et fig. 5). Même si le rapprochement de la Bethsabée de la planche XLVa avec la Vénus de Doidalsas (fig. 22) est plus satisfaisant, il ne prouve pas davantage. D'ailleurs, à la page 61, l'auteur apporte à sa méthode cette restriction qui me paraît très juste : Raphael « a assimilé si complètement la culture archéologique que la recherche sur les sources ... ne permet pas toujours de *pénétrer en profondeur* (c'est moi qui souligne) les altérations qu'il leur a fait subir ». A la page 62, elle affine beaucoup le terme à forme scabreux du rapprochement entre Josué (pl. XL) et le Gaulois blessé du musée archéologique de Venise (fig. 19). A la page 74, elle exprime un scrupule qui révèle sa gêne : « la vision que l'on a aujourd'hui des options culturelles d'un artiste est sans doute plus rigide qu'elle ne le fut à l'époque ». En fait, ici se pose la question immense à laquelle nous sommes encore trop insuffisamment armés pour répondre : comment se constitue l'imaginaire d'un peintre ? à partir de quelles contradictions entre l'ancien et le nouveau ? de quels freinages ? de quels interdits ? Et n'est-ce pas souvent la forme qui le produit ? proprement le révèle ? Et comment décider de ce que le peintre a vu, à partir de ce qui, par nature, altère jusqu'à son souvenir ? Il peint à partir de ce qu'il a voulu voir, toute vision est personnalisée, parcellaire, occasionnelle, idéologique ... Une ressemblance terme à terme n'explique rien, elle est seulement une confrontation *a posteriori*. Je pense au rapprochement proposé avec trois estampes de Dürer (p. 80) : un arbre mort n'est pas décisif, il y a les conventions formelles d'une époque, la figure symbolique par quoi on représente. De même, en ce qui concerne l'étude de la décoration, le parti pris de l'auteur pour la critique philologique me paraît avoir entravé les ressources de son regard très précis et érudit. Celui-ci nous vaut d'excellentes remarques sur la disposition générale des grotesques qui ne sont plus répartis selon un axe central, mais qui sont juxtaposés, dans l'arbitraire de la liberté la plus grande, selon la perpendicularité d'ensemble du pilastre (p. 33-34), ou encore sur le processus de « création » de Giovanni : du modèle antique, il isole un détail et il le transforme en le réduisant et en lui donnant la légèreté d'une esquisse, d'un mouvement, et il y ajoute presque toujours un élément de nature (p. 47). Je pense qu'il aurait fallu pousser plus loin l'analyse des détails et, d'autre part, qu'une étude d'ensemble eût été souhaitable sur le *système* de décoration des Loges, ses lois, ses constantes, ses distorsions voulues ou non.

Les peintures des Loges ont été *conçues* par Raphael. Depuis Vasari, la plus grande partie des historiens sont d'accord sur ce point, de même qu'ils admettent que l'exécution en a été abandonnée aux disciples. On pourrait cependant s'interroger sur ce rôle directeur exclusif du maître. Quelles preuves en avons-nous ? « Lui seul pouvait soutenir le ton du récit lequel, tout le long de la galerie, se déroule

dans une unité indéniable, en dépit de la variété qui l'anime. A cette époque, aucun des élèves n'était en mesure de s'exprimer avec une telle force et une telle simplicité en même temps. Les petites scènes exécutées par Giulio après la mort de Raphael apparaissent moins claires et ce que l'on connaît de Penni, surtout à travers ses dessins, permet aussi d'exclure qu'il ait eu un poids décisif dans l'invention des sujets » (p. 81). En fait, l'étude du fonctionnement interne du travail dans sa répartition auquel procède l'auteur à partir de la page 81, sans remettre en question cette affirmation de départ, va beaucoup la nuancer et l'enrichir.

De la main du maître, il n'existe plus que quelques esquisses. Le rôle de « second » fut tenu par Gianfrancesco Penni qui fut spécialement chargé de donner la forme définitive aux « idées » du maître et de passer les *modelli* (les dessins pour le carton) à des collaborateurs divers. Enfin, les cartons, dont il ne reste aucun exemplaire, étaient exécutés par les élèves. On aurait tort de conclure à une division rigide du travail et chaque collaborateur avait « une marge d'action qui variait en fonction des problèmes, des circonstances ou du temps dont il disposait » (p. 83).

L'intervention de plusieurs collaborateurs a éveillé chez les historiens d'art la tentation de cerner les diverses manières et de les identifier à leur auteur. Tentation ardue et scabreuse. D'abord parce que, à travers les différences qui apparaissent à un lecteur attentif des détails, l'ensemble reste, apparemment et profondément, homogène. Ce qui oblige à considérer Raphael comme le directeur et le responsable du tout et à reconnaître une sorte d'osmose « qui poussait chacun à subir l'influence de ses compagnons et à les influencer à son tour. Sous l'égide du maître, le groupe devait travailler dans une véritable communion d'esprit, ce qui rend la tâche de l'exégète particulièrement ardue et, en un certain sens, en affaiblit la raison d'être » (p. 84). Autre difficulté : le mauvais état de conservation de beaucoup de fresques « empêche un examen exhaustif du cycle ». D'où les « résultats contradictoires auxquels sont parvenus les chercheurs dans leur effort à tirer coûte que coûte les fresques de leur relatif anonymat » (p. 84). L'auteur passe en revue les différents travaux sur la question depuis Vasari et en analyse les orientations principales (p. 85-90). Loin d'être découragée par le *fiasco* de ses devanciers, elle reprend le problème à la base : elle repart du texte de Vasari et se livre à un examen attentif de la peinture de chaque histoire. Vasari cite, dans sa *Vie* de Raphael, sept artistes qui auraient exécuté les scènes de la Bible : Giulio Romano, Gianfrancesco Penni, il Bologna — c'est-à-dire Tommaso Vincidor — , Perin del Vaga, Pellegrino da Modena, Vincenzo Tamagni et Polidoro da Caravaggio ; il fait suivre cette liste d'une phrase désespérément vague « et beaucoup d'autres peintres qui firent des histoires, des figures et d'autres choses ». L'auteur introduit Raffaellino del Colle, Guillaume Marcillat, Pedro Machuca et, pour les stucs, le sculpteur Lorenzetto. Elle s'appuie, pour chacun de ces artistes, sur les documents d'archives ou les témoignages sûrs, ce qui lui permet de reconstituer la biographie ou des fragments de biographie. Ainsi, étudiant le livre de comptes tenu par Guillaume Marcillat depuis 1515, elle a pu préciser la date de ses interventions échelonnées et situer exactement au mois de juillet 1517 le commencement des travaux de peintures de l'ensemble. A partir des œuvres attribuées déjà ou auxquelles elle donne elle-même une attribution — c'est ainsi, par exemple qu'elle attribue à Vincidor la

Circoncision du Louvre — , elle identifie, selon les principes de la méthode comparative, telle ou telle partie des Loges. Elle a pu même discerner plusieurs mains pour une même scène. Par exemple, les figures de la Fuite de Loth ont l'énergie de la main de Giulio, « mais les collines qui se détachent dans le fond sont tracées avec une ductilité qui lui est étrangère » et qui appartient sans doute à Penni (p. 92). Autre exemple de ces combinaisons de mains : la partie droite du paysage du Péché Originel est de Vincidor, mais « les rochers de gauche et les figures appartiennent à Pelegrino da Modena, qui a collaboré avec Vincidor auquel il était lié par une commune origine émilienne » (p. 95). Le provincialisme, la gaucherie, un certain passéisme chez Tamagni, dont la Consécration de Salomon (12e voûte) est rapprochée de l'authentique Dormition de la Vierge d'Arrone (fig. 95), peinte avant 1517, prouvent combien l'atelier des Loges était ouvert aux personnalités les plus diverses. En fait, il apparaît que le recrutement des collaborateurs était très libre et, en dehors des favoris Giulio Romano et Gianfrancesco Penni, n'était pas dû au choix de Raphael : affinités électives, identité d'origine ou de formation, hasards aussi des séjours à Rome consacrés forcément par un passage aux Loges, tels furent les principaux mobiles du recrutement *à la base*. C'est pourquoi, Nicole Dacos ne prétend pas avoir épuisé la liste qu'elle a contribué elle-même à enrichir, mais elle juge, avec sa rigueur coutumière et la prudence propre à une authentique connaissance, qu'avancer d'autres noms serait se placer « sur le terrain des hypothèses gratuites » (p. 114).

Et ce n'est pas le moindre mérite de son travail que de nous laisser au bord de certaines incertitudes, évocatrices de ce qui fut le vrai fonctionnement de l'entreprise. Les dernières pages du texte sont parmi les meilleures du livre. Elles justifient l'enquête, en la faisant déboucher sur une connaissance plus profonde et plus nuancée de la dernière manière de Raphael : le pragmatisme et la diversité de l'équipe révèlent comme une nouvelle recherche du maître vers l'épanouissement d'autres possibilités. Les Loges furent une sorte de République de la peinture et elles obligent, finalement, à repenser en termes moins abrupts le problème de la personnalité créatrice. Qu'est-ce que créer ? et qui fut le peintre des Loges ? Raphael et les autres, ceux-ci aussi nécessaires que celui-là, à qui leur diversité et jusqu'à leurs maladresses ont apporté enrichissement et découvertes. De cette immense entreprise personnelle et collective, le maître nous revient tel que doit être un maître : celui qui laisse faire ses disciples et sait les diriger à partir d'eux-mêmes. Une « hégémonie » se profile dans ces « Loges de Raphael » où la quête des identifications s'arrête au profit de la tendance générale et de l'esprit. La qualité de l'édition est tout à fait remarquable : clarté de la mise en page, excellente typographie, reproductions très soignées et qui aident beaucoup à la compréhension du texte et de l'œuvre. Une restriction cependant : ce grand in-folio très lourd est pénible à manier, exige une grande table de travail, rappelle fâcheusement ces tomes de dictionnaires que l'on consulte, alors qu'il faut lire le texte de Nicole Dacos. Un livre aussi utile invite à souhaiter une nouvelle édition plus maniable.

Françoise BARDON

Ernst KITZINGER, *Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art 3rd-7th Century.* Londres, Faber & Faber, 1977. In-4°, XII-176 p., 223 fig. hors texte, VIII pl. en couleurs, relié sous jaquette. Prix : £ 15.

Ce livre est basé sur une série de conférences données à l'Université de Cambridge en 1974-1975, qui ont été remaniées et pourvues de notes et d'illustrations. L'auteur y a mis, sous une forme synthétique, les résultats de longues années d'étude et de pratique du sujet. Dans l'œuvre si importante d'E. Kitzinger, cette mise au point apparaîtra comme un de ses ouvrages fondamentaux, où sa vaste érudition est constamment soumise à sa réflexion et peut-on dire à sa philosophie. Il ne s'agit ni d'un manuel, ni d'un ouvrage de référence — l'architecture en est exclue et toutes les œuvres figurées ne sont pas systématiquement passées en revue — et seuls les développements stylistiques sont considérés. En revanche, le domaine couvert déborde du cadre indiqué par le titre car la coexistence des formes antiques avec le nouveau style byzantin se poursuit pendant plusieurs siècles. Le terme paléochrétien n'est plus de mise pour les mosaïques de Saint-Vital à Ravenne ou les grandes icones à l'encaustique du Sinaï, de même que le terme *Spätantike* avantage trop le passé aux dépens du futur.

La période considérée ne se laisse donc pas couvrir par un terme déterminé et ne relève pas d'un style unique, comme le gothique ou le baroque. Historiquement, elle va des premiers signes de désintégration de l'Empire romain en tant que puissance universelle jusqu'à sa réduction à un statut régional à la suite des coups des Germains et des Arabes et à l'éclatement de la crise iconoclaste. Le terme de période de transition, pré-médiévale, prend ici tout son sens. Le développement stylistique ne suit pas une évolution continue mais est fonction de l'époque, des régions et du contexte historique, et il convient de tenir compte de la diversité des facteurs en cause. Sans nier l'importance du facteur iconographique et iconologique, ni la relation qui lie la forme et le contenu, l'auteur se concentre sur les courants stylistiques comme étant révélateurs d'une société ou d'une époque. En fait, comme Panofsky l'avait fait pour l'iconologie, il pratique une histoire du style qui dépasse la classification et l'interrelation des formes pour interpréter leur signification en terme de culture.

L'auteur examine ce processus d'évolution en une série de chapitres. L'abandon du canon classique marque la crise de l'art antique aux IIe et IIIe siècles. Ce n'est pas l'art chrétien, marginal au IIIe siècle, qui transforma cet art mais c'est la même crise matérielle et spirituelle qui sous-tend la révolution esthétique. Au IVe siècle s'observe une régénération du canon antique, qui culmine à l'époque de Théodose Ier. Un puissant courant renaissant est alors centré sur Constantinople, de caractère surtout impérial, tandis qu'en Occident l'antiquité est recréée par des moyens formels dans le cadre d'un renouveau du paganisme. Les œuvres chrétiennes — parmi lesquelles les plus originales sont les reliefs sculptés des sarcophages, d'une exceptionnelle concision — sont influencées par ces mouvements.

Les diversités régionales s'accentuent au v^e^ siècle, en raison du processus centrifuge dans les domaines politique, culturel et religieux. L'Empire divisé entre les deux fils de Théodose, l'Ouest subit l'assaut des invasions germaniques tandis que l'Est est agité par les hérésies. Au niveau artistique, des développements particuliers de l'héritage antique sont liés à certaines techniques, à certaines catégories d'objets ou au milieu. La mosaïque, devenue le principal medium pictural, fait l'objet de l'attention particulière de l'auteur. Les principaux exemples en sont conservés en Occident — à Ravenne et à Sainte-Marie-Majeure à Rome — mais il inclut dans son étude les monuments qui survivent à l'Est (notamment le décor de Saint-Georges de Thessalonique, pour lequel il maintient la date, raisonnable à mon sens, de peu avant le milieu du v^e^ siècle), fournissant ainsi une perspective d'ensemble désormais indispensable. Les liens avec Byzance sont certains, et il s'y décèle des conflits entre la tendance classicisante et l'abstraction transcendantale typiques de l'époque, où les formes antiques se modifient au profit de l'expression abstraite d'un monde surnaturel.

L'ère nouvelle inaugurée avec le règne de Justinien opère une harmonieuse synthèse des forces conflictuelles et traditionnelles, dont témoignent éloquemment les admirables mosaïques de Saint-Vital à Ravenne. Cet art n'est pas explicable en termes locaux et quoiqu'il n'ignore pas les œuvres ravennates antérieures, il est lié à Byzance. La mosaïque de pavement, qui est largement répandue, montre de même la fermeté des structures et le respect de la surface. Le contenu esthétique de la chaire de Maximien est proche des mosaïques de Saint-Vital, de même que le diptyque Barberini représentant Justinien. Cette période marque un retour aux principes de l'art antique en même temps qu'une recherche spécifique d'unité organique. La mosaïque de la Transfiguration au Sinaï, plus tardive, montre déjà plus de stylisation, comme celle de Saint-Apollinaire-in-Classe. Cette tendance s'accentuera au vii^e^ siècle. Un changement dans la mentalité religieuse va favoriser les images de dévotion, qu'il s'agisse de la Vierge isolée dans l'abside ou de panneaux votifs, entraînant la dématérialisation des figures.

Mais le lien avec la renaissance du iv^e^ siècle n'est pas rompu. L'orfèvrerie, à scènes mythologiques ou impériales, a pu être qualifiée de *Byzantinische Antike* et les mosaïques du Grand Palais, du vi^e^ ou même du vii^e^ siècle, sont de la même veine. Un fort courant hellénistique apparaît aussi dans l'art religieux des vii^e^ et viii^e^ siècle, ainsi dans les peintures de Sainte-Marie-Antique à Rome qui prouvent qu'illusionisme hellénistique et spiritualité ne sont pas incompatibles. L'auteur reconsidère ici ces peintures dans un contexte plus vaste, faisant intervenir le témoignage des plus anciennes icones du Sinaï et celui des monnaies.

L'évolution de l'art aux époques considérées est tantôt interne, tantôt externe (directives impériales), liée aux conventions formelles et à la mentalité religieuse, suivant un processus dialectique qui ne peut être schématisé mais dont le résultat le plus tangible est sans doute la préservation de l'héritage gréco-romain dans un monde totalement transformé.

La démonstration de l'auteur s'éclaire d'une illustration admirable par la sélection et la qualité technique (pour les planches dans le texte, les couleurs laissent toutefois à désirer). Des notes contenant d'importantes références bibliographiques, une

liste des illustrations, un index des auteurs modernes et un index général apportent l'indispensable complément d'information.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

Patrick MARCHETTI, *Histoire économique et monétaire de la deuxième guerre punique.* (Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts, Mémoires in-8°, 2e sér., XIV-4). Bruxelles, Palais des Académies, 1978. In-8°, 539 p., XXV pl.

Cet ouvrage est fondé en premier lieu sur une analyse très fouillée des textes relatifs aux effectifs de l'armée et de la flotte romaines, là où c'était possible, c.-à-d. avant tout pour l'infanterie, pour chacune des années de 218 à 202 av. J.-C. Ce sont principalement des passages de Tite-Live et de Polybe qui sont examinés à la loupe. Du montant des effectifs et des besoins en équipements et en approvisionnement résultent les considérations au sujet des dépenses et en ordre principal au sujet de la solde du légionnaire et des allocations aux cavaliers. Mais qui dit dépenses doit également penser aux rentrées et dresse le bilan, ce qui est fait.

C'est ici qu'intervient l'étude approfondie du poids et de la valeur relative des diverses monnaies romaines, ou même grecques le cas échéant : la drachme et le quart d'obole, d'une part, et, de l'autre, le semis, l'as, le denier : une fois qu'est introduite la base d'échange d'un denier pour 16 as onciaux, la drachme, telle qu'elle est signalée par Polybe, vaut trois quarts d'un denier. Plus de la moitié de l'ouvrage est occupée par l'étude des problèmes monétaires : la succession des étalons de plus en plus réduits depuis l'as déjà semi-libral : soit essentiellement, pour cette période, les étalons trientaire, sextantaire et oncial. Un exposé statistique fondé sur le poids d'un très grand nombre d'exemplaires contribue à la démonstration. Ceci va de pair avec des considérations sur la valeur relative des métaux, relation parfois complexe dans laquelle la création de la première monnaie en argent vraiment romaine, le denier, occupe une place particulière. Cette création du denier est datée dans ce volume de 214 av. J.-C. et est suivie en 211 du passage à l'étalon oncial pour le bronze. Tout cet examen, pour situer les faits dans leur cadre authentique de la circulation monétaire à l'époque et pour saisir les effets d'interférence, n'a pu se faire sans qu'il soit question des monnayages étrusques, grecs d'Italie méridionale et espagnols ; pour l'Espagne s'ajoute à cela un exposé sur une douzaine de trésors monétaires.

L'histoire monétaire romaine autour de la deuxième guerre punique est particulièrement complexe et a déjà été à l'origine de bien des tâtonnements et de travaux. Jamais sans doute l'examen n'a été mené sur une base aussi large, autre que proprement numismatique. Encore fallait-il les dons excellents d'historien doublant ceux qui caractérisent le numismate en la personne de l'auteur. En venant après R. Thomsen, H. Zehnacker et M. H. Crawford, celui-ci se trouvait confronté à une tâche particulièrement ardue. Il s'en est tiré brillamment et son ouvrage constitue un acquit d'une valeur rare, ce qui le rend indispensable à tout chercheur qui touche à l'histoire des deux dernières décennies du IIIe siècle avant notre ère.

Paul NASTER

La mosaïque gréco-romaine, II. (IIe Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique organisé par H. Stern et M. Le Gley, Vienne, 30 août - 4 septembre 1971). Paris, Picard, 1975. In-4°, 446 p., 28 fig. dans le texte, 195 pl. + 8 pl. en couleurs. Relié.

Par rapport au Colloque de 1963, celui-ci devait — entre autres — examiner la problématique des mosaïques pavimentales plutôt que dresser un bilan des études et des découvertes. Le choix de Vienne (Isère) se justifiait aussi par le fait que le quartier antique de Saint-Romain-en-Gal avait livré un lot très important de pavements mosaïques. Ces intentions sont bien projetées dans les communications publiées dans ce volume (le texte d'E. Kitzinger a paru dans les *Dumbarton Oaks Papers* 27, 1973 ; en revanche, des communications d'A. Ennabli, G. Ch. Picard, A. Balil et V. Von Gonzenbach, qui n'avaient pu être présentées au colloque, sont reproduites ici).

Les communications ont porté surtout sur des œuvres occidentales et africaines, le domaine oriental étant nettement moins bien représenté. A côté de la présentation de documents ou de l'exposé d'une recherche particulière, des vues plus générales ont été données sur l'histoire, la technique, l'organisation des décors, la conservation, et cette variété ajoute à l'intérêt de l'ouvrage. Après une importante Introduction d'H. Stern, la mosaïque en Afrique du Nord a été traitée par M. Alexander et M. Ennaifer, M. Yacoub, N. Duval, A. Ennabli, E. Alföldi-Rosenbaum ; en Égypte par K. Parlasca ; en Espagne et au Portugal par G. Ch. Picard, F. de Almeida, P. de Palol, X. Barral i Altet, A. Balil ; en France par S. Tourrenc, C. Bassier, P. A. Février, M. Blanchard-Lemée, J. P. Damon, J. Lancha ; en Italie par G. Becatti, M. Mirabella-Roberti, Carandini ; en Grand-Bretagne par D. J. Smith ; en Suisse par L. Berger et M. Joos ; en Pannonie par A. Kiss ; en Yougoslavie par G. C. Tomašević ; au Liban par M. Chéhab ; en Palestine par M. Avi-Yonah ; des problèmes relatifs à la mosaïque romaine ont été exposés par J. Lassus et R. Prudhomme, et à la mosaïque gréco-romaine par J. Christophe et A. M. Sorbets. Le discours de clôture de G. Becatti souligne la volonté des participants de poursuivre leurs recherches et de maintenir vivante leur Association.

L'illustration — précédée d'un Index détaillé — est abondante et d'excellente qualité. Elle comporte bon nombre d'inédits, apportant ainsi une précieuse documentation dans un domaine qui suscite un intérêt considérable.

Jacqueline Lafontaine-Dosogne

Le Musée historique des tissus à Lyon. Plusieurs publications récentes ont été consacrées à la magnifique collection de textiles du Musée de Lyon. Une approche globale est fournie par le livre de Jean-Marie Tuchscherer et Gabriel Vial, *Le Musée historique des tissus de Lyon. Introduction historique, artistique et technique.* (Collection « Les grands musées de Lyon » dirigée par A. Champdor). Lyon, A. Guillot, 1977. In-4°, 52 p. avec 9 fig., 61 pl. + 4 en couleurs. Très différente par sa conception est

la série de trois volumes que l'éditeur japonais GAKKEN a consacrée à la même collection, sous le titre *Étoffes merveilleuses du Musée historique des Tissus, Lyon*. Cette série est dirigée par J.-M. TUCHSCHERER et le rédacteur responsable en est Takahiko SANO, qui est aussi l'un des deux photographes. Il s'agit d'une publication de grand luxe et d'une très haute qualité d'édition, en particulier en ce qui concerne les nombreuses reproductions en couleurs. Nous ne rendrons compte que du volume III, consacré aux *Tissus de l'Orient, de l'Italie et de l'Espagne*, paru en 1976 (In-4°, relié toile, xxxiii p. de texte français et italien, 50 pages de texte japonais, 203 pl. dont 148 en couleurs).

Le volume de Lyon consacré à la fois à l'institution et aux collections, a pour but de faire comprendre au public ces objets d'art peu connus que sont les tissus et en particulier les soieries. Car il s'agit d'un produit de haute civilisation qui suit un processus complexe — outre l'élevage du vers à soie, le moulinage et la teinture — où interviennent les possibilités techniques de la fibre et l'art du dessin, sans parler des contingences économiques et sociales. M. Tuchscherer retrace d'abord l'historique du Musée, dont la création fut conçue à la fin du XVIII^e siècle mais ne fut réalisée qu'en 1864, au moment où l'enseignement artistique se renouvelait à Lyon. Le Victoria and Albert Museum en fournit le modèle (comme pour d'autres musées de l'époque). Il fut installé d'abord dans le Palais du Commerce puis, en 1951, dans l'Hôtel Villeroy, une des plus belles maisons anciennes de Lyon, dont les locaux furent agrandis en 1963 : désormais, quoique encore à l'étroit (beaucoup de tissus sont en réserve) le Musée avait trouvé son visage actuel. Destiné dès le début à conserver les collections mais aussi à promouvoir les études, ce ne fut guère qu'avec R. Cox, vers 1900, qu'il put remplir sa fonction didactique. L'auteur évoque avec lucidité les difficultés rencontrées au cours de cette évolution. Actuellement, les collections sont agréablement présentées, la bibliothèque et la documentation (notamment en échantillons et dessins) rendent bien des services, et le Musée est le siège du Centre international d'étude des Textiles anciens (CIETA).

La longue introduction historique qui suit considère les problèmes spécifiques de l'art textile en une série de brefs chapitres : Les tapisseries coptes et syriennes, Les débuts de la soie en Occident, Les premières manufactures de l'Occident, L'empire sassanide, Byzance, L'Islam (le règne des califes, l'Égypte et la Syrie — les Fatimites, l'Espagne mauresque, l'Iran, la Perse safavide, l'Empire moghol, la Turquie ottomane, les tapis), L'Europe (la Sicile, Lucques et la Toscane, Venise), De la Renaissance à l'époque contemporaine (l'Italie, l'Espagne, la France et l'Angleterre), L'Extrême-Orient (le Tibet et la Chine, le Japon). Elle est suivie d'une bibliographie importante quoique forcément incomplète (ainsi, pour les tissus coptes, il eût fallu citer le *Catalogue* de Bruxelles par I. Errera, 1916, et l'article de J. Beckwith dans les *Cahiers Ciba*, VII n° 83, 1959).

La participation de G. Vial porte sur les techniques de la soierie — pendant plus de 500 ans et jusqu'au premier quart de notre siècle, la soie constituait presque exclusivement la matière de la production lyonnaise, et la plupart des tissus du

Musée sont composés de soie. Il examine la production de la matière par le ver à soie, la croisure — la solidarisation par tissage étant seule retenue — et la manipulation (teinture en pièce et apprêts). Les techniques de décoration du tissu peuvent être appliquées avant, pendant ou après le tissage, plusieurs combinaisons étant en outre possibles. Jusqu'à une époque récente, la plus grande partie des tissus étaient décorés pendant le tissage, c'est-à-dire façonnés grâce à la juxtaposition de diverses croisures, à l'aide d'un métier complexe dit « à la tire » qui assurait une décoration régulière et répétitive. Attesté depuis plus de deux millénaires, ce métier présentaient des contraintes qui ont entraîné des recherches aboutissant à l'époque moderne à la mécanique Jacquard, qui facilite les opérations par l'usage de cartons perforés. A côté de cela fonctionnent les techniques de la tapisserie et celles obtenues librement sur des métiers primitifs. Parmi le personnel nombreux nécessité par les diverses phases de production et de réalisation, le dessinateur, qui était aussi le principal technicien, a longtemps joué un rôle primordial. Depuis la mécanique Jacquard, c'est le chef de service-créateur qui est responsable.

L'identification exacte d'un tissu suppose une appellation technique précise : dès sa fondation, le CIETA a établi des vocabulaires techniques, actuellement en sept langues, qui sont de précieux instruments de travail au niveau international. Le Lexique proposé ici comporte les termes utilisés dans les légendes de l'illustration et les étiquettes du Musée.

L'illustration, de bonne qualité, offre un échantillonnage choisi dans les diverses sections du Musée, allant du IIIe-IVe au XIXe siècle. Par rapport à l'Introduction historique, ni Byzance, ni l'Angleterre ni les tapis ne sont représentés, tandis que les exemples lyonnais sont, à juste titre, relativement nombreux. On déplorera le nombre assez élevé d'erreurs dans les légendes, mais elles sont rectifiées dans les *Errata*. Ce livre, qui répond bien à son objet dans les limites fixées, est de nature a provoquer un regain d'intérêt pour l'art textile et en particulier pour le Musée de Lyon — pour lequel on ne disposait guère que du petit Catalogue d'Henri d'Hennezel, publié en 1929.

Plusieurs spécialistes ont collaboré au volume japonais. Marthe Bernus Taylor traite d'abord des *Textiles de l'Égypte copte, de l'Empire byzantin et de l'Iran sassanide*. Elle en dresse l'historique et tente de définir chacune des productions, en indiquant les principaux exemples conservés. Remarquons, à propos de la tenture d'Aurelius Colluthus à Bruxelles, que la date de 454-456 n'est pas absolument assurée et, à propos du quadrige des soieries byzantines, que le thème remonte certes à l'Antiquité mais correspond aussi au rituel du triomphe de l'hippodrome à Byzance. Elle considère ensuite les *Textiles des pays islamiques* et successivement le Proche-Orient arabe jusqu'au XVIe siècle, l'Espagne musulmane, l'Iran jusqu'à la fin de l'époque seldjoukide, la Turquie du XIe au XVIIIe siècle et l'Iran de la conquête mongole à la fin de la période safavide. Le texte de Donata Devoti, *Storia dei tessuti in Italia e in Spagna*, approfondit davantage un domaine plus limité. Ces chapitres bien documentés constituent d'intéressantes synthèses de l'état actuel de questions souvent difficiles. On regrettera qu'ils soient démunis de bibliographie : une liste d'ouvrages, même limitée aux publications essentielles ou récentes, aurait

été bienvenue (on consultera, à cet égard, la bibliographie de l'ouvrage mentionné plus haut).

Le chapitre de Gabriel Vial, *Technique de tissage et lexique*, qui vaut pour les trois volumes, comporte une partie technique analogue à celle de l'ouvrage mentionné ci-dessus mais pourvue d'un tableau clarifiant les techniques de décoration, et un lexique un peu plus développé ; les illustrations se trouvent dans le texte japonais. Le même auteur a fait l'analyse technique des documents reproduits.

L'illustration en couleurs comporte quatre grandes sections : Tissus coptes, byzantins et sassanides, Tissus islamiques, Tissus italiens, Tissus espagnols, chacune étant également représentée par quelques illustrations en noir et blanc. Les reproductions en couleurs, admirables de netteté et de fidélité, confèrent une vie nouvelle à tant de tissus connus par de ternes photographies et en permettent l'étude — compte tenu du fait que le contact direct reste irremplaçable. Les légendes comportant l'appellation technique précise apportent également un précieux élément d'étude. En dépit d'une certaine difficulté de maniement dû au fait que le japonais entraîne une lecture des planches de droite à gauche, cet ouvrage est une grande réussite. Il confirme, il me plaît à le dire, que la beauté et le caractère scientifique sont indissociables dans une perspective d'histoire de l'art.

Jacqueline Lafontaine-Dosogne

Pierre Salmon, *Étude sur la Confédération béotienne (447/6-386). Son organisation et son administration.* (Académie royale de Belgique. Classe des Lettres, Mémoires in-8°, 2e sér., lxiii-3). Bruxelles, Palais des Académies, 1978. In-8°, 269 p., III pl.

Un fragment sur papyrus d'un texte d'un historien grec inconnu a été le point de départ de ce volume. Celui-ci est consacré essentiellement à l'histoire des institutions en Béotie pendant la deuxième moitié du ve siècle av. J.-C. et le début du ive. Traiter de la Béotie ne va pas sans parler d'autres cités grecques, puisqu'il y a des relations et parfois des conflits ; il y avait lieu aussi de faire des comparaisons.

Du point de vue institutionnel, la donnée nouvelle essentielle est l'existence de quatre *boulai* dans chacune des cités béotiennes. Au-dessus d'elles il y avait la *boulè* fédérale dont la compétence a déjà fait l'objet de beaucoup de commentaires, comme elle l'est ici également : la conclusion de l'auteur, comme elle le fut déjà de plusieurs autres, est que la *boulè* fédérale était souveraine. Ceci importe pour le sens exact à donner à l'expression *κοινὸν τῶν βοιωτῶν* durant la période envisagée ; l'auteur propose : « confédération béotienne », comparativement à la période antérieure et à la suivante. Cette confédération comprenait dix cités souveraines (en 395) ; la nature et l'étendue territoriale des divers districts qui y correspondent sont définis, mais cette correspondance n'est que partielle en ce sens qu'à Thèbes on en compte quatre et deux à Orchomène et à Thespies.

Les seules sources archéologiques invoquées sont les monnaies, mais grande est la prudence de l'auteur à cet égard. Elles ne lui paraissent pas datées avec

assez de précision pour être des témoins sûrs. Il est vrai qu'il subsiste là beaucoup de problèmes de datation. D'autre part, les monnaies de Béotie sont les seules dans le monde grec proprement dit qui, par leur type de droit : le bouclier béotien (à l'exception d'Orchomène), présentent une unité et une parenté certaines et trahissent un caractère fédéral de la région ou, au moins, une convention économique. Reprenant (p. 46) une expression de L. Lacroix, à savoir que l'étude des monnaies béotiennes « reste passablement négligée », l'auteur, consciemment ou inconsciemment, donne un coup d'aiguillon aux numismates, qui pourront à l'avenir entreprendre les recherches voulues pour y apporter plus de clarté et de précision en se fondant sur son ouvrage en tous points remarquable, tant pour l'heuristique qu'en ce qui concerne le commentaire et la reconstitution historique.

Paul NASTER

Fr. SPUHLER, *Islamic Carpets and Textiles in the Keir Collection*. Londres, Faber & Faber, 1978. In-4°, 251 p., 50 pl. en couleurs, 150 fig. Prix : £ 35. (Traduit de l'allemand par G. et C. Wingfield).

L'art du textile se caractérise par un décor à deux dimensions, d'une certaine symétrie, dicté par la technique mais se retrouvant dans l'art islamique tout entier. Cette forme d'expression s'adapte parfaitement au génie propre de la civilisation des pays musulmans. Ces pays contrôlant la route de la soie en majeure partie, passage obligé entre l'Orient et l'Occident, il n'est pas rare de trouver des influences orientales sur des tissus européens et ce pendant plusieurs siècles. Des soieries du Proche-Orient datant des VIII^e^ et IX^e^ siècles ont été retrouvées dans des trésors européens, entourant des reliques.

Le quatrième volume de la collection Keir d'Edmund de Unger est le premier ouvrage récent traitant simultanément de l'art du tapis et du tissu (les trois premiers traitent de l'art du métal, de la peinture et de l'art du livre, de la céramique). Cette collection d'art islamique remontant aux années 1950 et conservée dans une maison privée près de Londres est une des plus importantes collections privées occidentales. M. de Unger a fait appel pour ses publications aux meilleurs spécialistes. Il confia ce volume à Friedrich Spuhler, conservateur du Musée d'art islamique à Berlin. Un bref avant-propos par M. de Unger est suivi d'une introduction par George Wingfield Digby, l'ancien conservateur de la section des textiles au Victoria and Albert Museum. Le Dr Spuhler continue ainsi la tradition allemande dans la recherche sur des tapis anciens jadis représentée par Kurt Erdmann. Il fournit une belle présentation sur le développement artistique et historique des tapis et des tissus du X^e^ au XVIII^e^ siècle, réservant un intérêt particulier à la période perse Safavide (1505-1722).

La matière est divisée en différents chapitres comportant une introduction suivie d'une description de chaque pièce. Les pièces sont toutes illustrées dans le texte. La mention de la provenance de chaque pièce est fort intéressante. Sont également mentionnés les fragments identiques ou similaires, avec les références

bibliographiques et les expositions précédentes. Des notes en bas de page sont utiles quoique réduites. Les renseignements techniques se limitent pour les tapis au nombre et genre de nœuds et à la qualité et la quantité des fils de chaîne et de trame ; en ce qui concerne les tissus les notes sont trop succinctes pour le spécialiste.

M. Spuhler fait le point sur les différentes controverses concernant les problèmes de datation et de provenance et avance ses arguments avec prudence. Nous ne pouvons que louer une telle démarche, et reconnaissons que dans ce domaine la date et la provenance ne peuvent que rarement être attribuées avec certitude.

L'étude des tapis se répartit comme suit : Premiers développements ; l'Anatolie (période Ottomane) ; l'Égypte et l'Empire Ottoman ; la Perse (période Safavide) ; l'Inde Moghole : le Caucase. Le nº 4, un grand fragment de Konya datant du XIVe siècle, fait partie du plus ancien ensemble de tapis connu ; celui-ci est le seul conservé hors de Turquie. Quelques fragments importants, dont deux Ushaks (nº 23 assez rare avec son médaillon sur fond blanc du XVIe siècle et nº 24, un tapis entier avec une double niche à prière du XVIIe siècle) illustrent les premiers tapis anatoliens.

Tous les groupes sont bien représentés mais les pièces majeures appartiennent à la période safavide. M. de Unger dans son Avant-Propos fait remarquer que si des peuples ont produit des céramiques ou des miniatures égalant voire surpassant certaines œuvres persanes, aucun pays n'a atteint la qualité des tapis perses safavides du XVIe siècle. (On ne connaît pas d'exemple de tapis persans antérieurs). Personne — même parmi les Iraniens — n'a dessiné et réalisé de tels tapis depuis 250 ans, malgré la qualité des matériaux employés (la soie pure, les couleurs qui ne passent pas) et un nombre plus serré de nœuds. M. de Unger n'a pas inclu d'œuvre postérieure à 1800 préférant la période glorieuse, même sous forme de fragments. Le nº 41 est un tapis en forme de médaillon du XVIe siècle semblable à ceux représentés sur les miniatures. Le nº 49 est un superbe exemple de tapis dit « de vases » du XVIIe siècle. (Spuhler n'est pas convaincu de la provenance Kirman malgré les arguments récents de Beattie et Housego en cette faveur). Le nº 55 est un magnifique tapis « polonais » (les premiers ayant été trouvés dans des collections polonaises). Le nº 56 est un rare exemple de tapis type « arbre ». Le nº 67 est un superbe tapis à dragon qui a été exposé anonymement au grand Festival islamique de 1976. Les tapis caucasiens sont des œuvres artisanales de grande qualité par rapport aux œuvres princières, et elles ont conservé leurs premiers motifs — souvent iraniens — en les variant grâce à une vitalité et une imagination qui se sont conservées jusqu'à une époque récente.

Les tissus sont classés comme suit : Manufacture de Tiraz (tissus égyptiens des Xe et XIe siècles), Seldjouk, Mamelouk, Safavide, Inde Moghole, Anatolie (la période ottomane), l'Espagne mauresque et des tissus assimilés (Égypte/Syrie des VIe et VIIe siècles, Italie). A nouveau la période Safavide domine par le nombre et la qualité. Cette période vit le développement de soieries et de velours à motifs humains et animaliers. M. de Unger en possède quelques exemples remarquables. Citons le velours de Béhague (le nº 92, « un des tissus les plus remarquables parmi les œuvres islamiques du XVIe siècle »), le nº 93, un velours présentant l'histoire de

Leyla et de Majnoun dont le dessin a sans aucun doute été confié à des artistes de la cour du Shah. Le nº 96 est signé par Ghiyath, un des seuls artistes à avoir signé ses œuvres ; les nos 97 à 101 sont dans le même style. Le nº 107 montre de gracieuses jeunes femmes se balançant dans des tons fort harmonieux. Les nos 112 et 113 sont des soies avec des rangées de personnages comme on peut en voir des exemples aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Le nº 114 peut être comparé à un fragment de Bruxelles bien que la date du XVIIIe siècle donnée par Spuhler paraisse un peu haute.

Les tissus turcs non figuratifs sont nombreux (leurs motifs ont également été créés par des artistes de la cour). Le terme « lampas » est considéré comme synonyme de broché : il s'agit toutefois d'un genre de tissage où peut figurer le brocart. Le nº 139 aux belles inscriptions décoratives (qu'il considère comme n'ayant pas de sens) est inventorié comme turc ou persan et daterait du XVIIe siècle. Il s'agit en fait d'une inscription shi'ite, probablement faite en Perse comme le montre une pièce du Musée de Bruxelles fort semblable, datée de l'hégire 1176 (= 1763) et signée par Ali Reza. Des variations sur ce motif se retrouvent dans tout le monde islamique.

Cet ouvrage n'a pas la prétention d'étudier tout l'art du textile : il n'est que la présentation d'une collection. L'analyse du développement des styles et de la technique est limitée aux problèmes posés par chaque pièce. Étant donné le niveau scientifique, on regrettera la brièveté de la bibliographie, la mention d'ouvrages secondaires et l'absence des ouvrages capitaux mentionnés en note. En ce qui concerne la manufacture de Tiraz, aucune référence n'est faite à l'importante publication de Kühnel et Bellinger, *Catalogue of Dated Tiraz Fabrics*. On aurait souhaité une analyse technique plus poussée pour les tissus, si rarement publiés. Il faut signaler que plusieurs tissus dits Seldjouks (notamment les nos 84 et 86) ont été récemment mis en doute par certains spécialistes.

Nos principales critiques iront plus à l'éditeur qu'à l'auteur, à commencer par la couverture où le fond rouge vif fait perdre au tapis tout son éclat. Malgré les dimensions souvent grandes et le mauvais état de certaines pièces, on peut néanmoins regretter la qualité inférieure de plusieurs des planches en couleurs. Les figures en noir et blanc sont de qualité inégale et il arrive que des détails se perdent, même dans le cas des tissus où la dimension n'est plus un problème. Le nom du caliphe du tiraz nº 79, seule mention connue, ne ressort pas par manque de contraste. Un mauvais éclairage rend le dessin du nº 122 illisible.

Relevons quelques erreurs d'impression : Ymayyad (p. 121) alors qu'on trouve la mention correcte — Umayyad — quelques lignes plus bas ; Faiyyum sur la même page mentionné également Faiyoum (p. 158) et Faiyum (Index). Les notes sont peu soignées : Coyper pour Cooper, de Calalatchi pour de Calatchi (p. 59), Girlder's pour Girdler's, etc. Le filage de la laine est écrit en anglais « plyed » au lieu de « plied ».

Cet ouvrage est donc un peu décevant, et son prix est fort élevé compte tenu de la qualité médiocre de certaines reproductions. Néanmoins, il sera souvent consulté par les islamisants et les vrais amateurs de l'art du textile.

Cornelia Montgomery-Wyaux

Tania VELMANS, *La peinture murale byzantine à la fin du moyen âge*, vol. I. (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, XI). Paris, Klincksieck, 1977. In-4°, 320 p., 6 cartes et 79 pl., relié sous jaquette sépia. Prix : 550 FF.

Dans la Préface dont il a honoré cet ouvrage, issu d'une thèse doctorale qu'il a dirigée, André Grabar définit les aspects de l'art de la dernière période byzantine, en évoquant les différences qui, sur le plan de l'appréhension de la réalité, le séparent de l'art occidental contemporain. Il souligne l'intérêt considérable qu'a suscité cette période au cours des dernières décennies : la vaste synthèse proposée par l'auteur — dont il souligne le caractère à la fois érudit et nouveau — vient donc à son heure.

Mme Velmans était bien préparée par ses travaux antérieurs à aborder une telle synthèse, et elle l'a traitée avec une ampleur tout à fait remarquable. Dans ce premier volume, elle fournit, outre la base documentaire du Répertoire (voir plus loin), l'étude de l'environnement culturel et de la genèse du nouvel art qui fleurit à cette dernière grande époque de la civilisation byzantine.

En introduction, elle expose les découvertes et les réflexions qui ont eu lieu depuis un siècle dans ce domaine, en insistant sur l'évolution des idées qui ont orienté la recherche. A l'époque du pionnier Kondakov, on arrêtait encore l'histoire de l'art byzantin à la prise de Constantinople par les Croisés, en 1204. Les mosaïques de la Kariye Djami, restées jusqu'au début du XXe siècle le seul monument de peinture murale connu, ont été soit datées trop haut, soit annexées à l'art italien. C'est G. Millet qui fut le véritable initiateur de l'inventaire de la peinture monumentale de la fin du moyen âge à Byzance avec ses publications des fresques de Mistra, de Trébizonde, de Serbie et de l'Athos. Depuis 1921, les Congrès des Études byzantines favorisèrent les échanges d'idées et la publication d'inventaires et de monographies, dont beaucoup consacrés aux pays balkaniques. Après la dernière guerre, cet art ne fut plus considéré comme l'expression de l'Empire mais comme un ensemble d'œuvres régionales, ce qui entraîna certains abus de type nationaliste. L'auteur insiste sur la difficulté des critères, rappelant les théories émises sur les inscriptions, le rôle de Thessalonique, les rapports entre l'art byzantin et l'art italien. Elle donne une vue des recherches récentes en faisant état notamment des importants travaux de Grabar, de Lazarev et de Demus, tant sur le plan de l'information que de la méthodologie, et en soulignant très justement que les idées ont évolué en fonction du nombre des monuments connus. C'est dans cette perspective qu'elle place ses propres recherches, limitées aux œuvres byzantines et des pays orthodoxes dans l'espace, mais incluant dans le temps la période de gestation qu'est le XIIIe siècle.

Sous le titre *Évolution du monde byzantin et signes précurseurs d'un art nouveau*, sont groupés trois chapitres très denses. Un chapitre fort utile sur le Cadre historico-géographique permet de considérer le drame de l'Empire et le monde slave, les facteurs socio-politiques et l'activité artistique, les courants humanistes et leurs limites, la théologie et la liturgie exprimant une nouvelle sensibilité. Le chapitre consacré à un Témoignage sur la société : les images des contemporains,

retiendra l'attention par son caractère nouveau et personnel — il est basé en partie sur des travaux antérieurs de l'auteur. Le portrait est non seulement un reflet de la société, il révèle les relations entre artistes et commanditaires et est une œuvre d'art — l'esthétique byzantine étant moins liée à l'observation de la nature qu'à la fonction. Les portraits deviennent nombreux dès le début du XIIIe siècle et plus encore par la suite, dans les églises, les manuscrits et même les icones — dans les églises, ils sont particulièrement nombreux en Serbie. Les différents types de portraits et leur évolution sont examinés, qu'il s'agisse des empereurs, des souverains nationaux, d'ecclésiastiques ou de laïques, car l'éventail des classes sociales représentées s'élargit, ainsi que de défunts. Par opposition à l'Occident, on ne peut parler à Byzance de portraits authentiques, les valeurs traditionnelles l'emportant sur les tendances réalistes, ce qui témoigne de l'esprit de la société byzantine à la fin du moyen âge.

L'étude sur l'Acheminement vers un style nouveau est introduite par un exposé sur la forme et le contenu de l'art byzantin, ainsi que ses différentes étapes d'évolution, l'époque considérée connaissant la plus importante transformation de l'esthétique byzantine. Une série d'innovations iconographiques, entre 1160 et 1220, sont déterminantes à cet égard, par exemple le thème du Thrène, avec l'introduction de valeurs affectives et l'importance du rôle joué par la Vierge — elles se rencontrent partout quoique Constantinople ait dû en être à l'origine. Le dernier stade baroquisant du graphisme des Comnènes est déjà marqué par l'introduction de personnages plus classiques ou plus populaires. L'auteur s'interroge enfin sur le rôle de Constantinople, et attribue la mosaïque de la Déisis de Sainte-Sophie — difficile à dater en raison du manque de monuments conservés dans la capitale — à la fin du XIIe ou au début du XIIIe siècle. Le nouveau langage plastique élaboré à Byzance, en tout cas, l'a été sans autres emprunts que ceux faits à l'Antiquité. Après ces introductions fouillées et d'un ton personnel, on attendra avec beaucoup d'intérêt l'étude de la peinture de la fin du moyen âge proprement dite.

La deuxième partie du présent volume est un *Répertoire*, limité à la peinture murale et allant de 1210 environ à 1453, date de la chute de Constantinople qui marque un nouveau tournant. Le classement est établi par siècle puis par pays, et parfois en outre par régions, les sites étant mentionnés par ordre alphabétique. Les descriptions ne retiennent que les cycles et les sujets, et les problèmes particuliers ne sont pas discutés. La bibliographie donnée pour chaque monument est restreinte et les ouvrages généraux en sont exclus (ce qui ne devrait pas être le cas pour la *Storia della pittura bizantina* de Lazarev). La documentation est très inégale et toutes les peintures n'ont pu être examinées sur place ou l'ont parfois été dans de mauvaises conditions (on eût apprécié que l'auteur indique, à cet égard, son apport personnel). Les procédés de transcription manquent de rigueur et sont particulièrement contestables pour le turc ou le roumain (un tableau des translittérations eût été utile). Certes, un travail de ce genre se heurte toujours à des difficultés insurmontables tenant à la qualité très variable des sources et à l'état des monuments, de sorte que les renseignements fournis sont indicatifs. Par ailleurs, ce répertoire est déjà incomplet, des documents, ou des études nouvelles ayant vu le jour au cours des dernières années, surtout pour le XIIIe siècle. Ces manques

sont inhérents au type de l'entreprise et l'on espère que des compléments seront donnés dans le second volume.

Nous ferons davantage grief à l'auteur d'une utilisation parfois insatisfaisante de la bibliographie. A titre d'exemple, c'est une lecture trop rapide qui lui fait dire (p. 155-156) que j'estime possible la date du XII^e-XIII^e siècle pour une série d'églises du vallon de Belisirma (et non Bilisrima), alors que les comparaisons stylistiques et paléographiques proposées indiquent le X^e-XI^e siècle — cette date figure plus clairement dans *Byzanz und der christliche Osten*, p. 101 et fig. 30 ; quant à l'église dite Bezirana kilisesi, je l'ai publiée dans la *Byzantinische Zeitschrift* 61 (1968). L'emplacement de certaines notices est contestable, comme celle de Saint-Nicolas tis Rodias, du XIII^e siècle, qui figure au XIV^e (p. 187), ou celle de Sainte-Sophie de Trébizonde dont la plus grande partie du décor est du milieu du XIII^e siècle mais qui est placée au XIV^e (p. 215) parce que l'auteur estime que les peintures du narthex et du porche sont de cette époque (cela me paraît possible pour le porche, non pour le narthex ; en outre, l'auteur suit Talbot-Rice dans son interprétation erronée des peintures de la chapelle latérale nord, qui sont consacrées à St Jean-Baptiste, non à la Vierge). Les erreurs d'orthographe, de transcription et dans les citations (surtout en grec) sont nombreuses. Certes, ces défauts apparaîtront mineurs en regard de l'ampleur d'une très précieuse documentation, rassemblée pour la première fois, mais on eût apprécié plus de rigueur.

Une attention particulière a été accordée aux listes et indices qui facilitent le maniement de l'ouvrage tout en étant utiles en soi : liste des ouvrages cités en abrégé ; indices des noms de personnes, des noms de lieux, iconographique, des noms d'auteurs modernes ; tables des cartes, des illustrations et des matières. Six cartes montrent ensuite le cadre historique et les monuments cités. Les 198 figures ne sont pas une illustration du Répertoire — d'ailleurs peu réalisable — mais des chapitres de la première partie. Toutes les régions couvertes ne sont donc pas représentées tandis que des miniatures y sont introduites comme élément de comparaison ou complément ; des peintures antérieures à la période sont reproduites à titre d'antécédents stylistiques et iconographiques. La documentation photographique ne semble pas comporter d'inédits (l'origine n'est pas indiquée) et son aspect esthétique est médiocre. Elle sert bien, toutefois, les démonstrations de l'auteur.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL *

BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS *

1976

ET COMPLÉMENTS D'ANNÉES ANTÉRIEURES

EN AANVULLINGEN VAN VORIGE JAREN

SOMMAIRE — INHOUD

I. PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ
PREHISTORIE EN OUDHEID 141

II. MOYEN ÂGE ET TEMPS MODERNES
MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN 142

1. *Études générales — Algemene studies*
a) Généralités — Algemeenheden 142
b) Lieux — Plaatsen 143

2. *Architecture — Bouwkunde*
a) Généralités — Algemeenheden 148
b) Lieux — Plaatsen 148
c) Architectes — Architekten 153

3. *Sculpture — Beeldhouwkunst*
b) Lieux — Plaatsen 153
c) Sculpteurs — Beeldhouwers 155

4. *Peinture, enluminure, dessin, gravure*
Schilderkunst, verluchting, teken- en graveerkunst
a) Généralités — Algemeenheden 156
b) Lieux — Plaatsen 159
c) Artistes — Kunstenaars 160

5. *Arts décoratifs — Sierkunsten*
a) Généralités — Algemeenheden 168
b) Lieux — Plaatsen 168

Arts du textile — Textiele kunsten
a) Généralités — Algemeenheden 168
b) Lieux — Plaatsen 169
c) Artistes — Kunstenaars 171

Arts du métal — Metaalkunsten
a) Généralités — Algemeenheden 171
b) Lieux — Plaatsen 171
c) Artistes — Kunstenaars 172

Céramique, verre, vitraux —
Keramiek, glas en glasramen
a) Généralités — Algemeenheden 172
b) Lieux — Plaatsen 172
c) Artistes et artisans — Kunstenaars en vakmensen 173

Mobilier — Meubilair
b) Lieux — Plaatsen 174
c) Ebénistes — Schrijnwerkers 174

(*) *Établie avec la collaboration de* P. Colman, G. Dogaer, C. Dumortier, J. Folie, C. Gaier, T. Hackens, H. Joosen, A.-M. Mariën-Dugardin, M. Puissant, P. Raspé, L. Serck, R. Van de Walle.

(*) *Opgesteld met de medewerking van*

Divers — Varia
b) Lieux — Plaatsen 174
c) Artistes et artisans — Kunstenaars en vakmensen 174
6. *Numismatique* 174
7. *Musicologie*
a) Généralités — Algemeenheden 175
b) Lieux — Plaatsen 175
c) Musiciens, compositeurs et facteurs d'instruments — Musici, toondichters en instrumentenbouwers 177
8. *Muséologie — Museumkunde*
a) Généralités — Algemeenheden 178
b) Lieux — Plaatsen 179
9. *Iconologie*
a) Généralités — Algemeenheden 179
b) Lieux — Plaatsen 179

III. TEMPS MODERNES — MODERNE TIJDEN

1. *Études générales — Algemene studies*
a) Généralités — Algemeenheden 180
b) Lieux — Plaatsen 180
2. *Architecture — Bouwkunde*
a) Généralités — Algemeenheden 181
b) Lieux — Plaatsen 181
c) Architectes — Architekten 182
3.-5. *Peinture, sculpture et arts décoratifs*
a) Généralités — Algemeenheden 182
b) Lieux — Plaatsen 183
c) Artistes — Kunstenaars 184
6. *Numismatique* 188
7. *Musicologie*
a) Généralités — Algemeenheden 188
b) Lieux — Plaatsen 189
c) Musiciens, compositeurs et facteurs d'instruments — Musici, toondichters en instrumentenbouwers 190
8. *Muséologie — Museumkunde*
b) Lieux — Plaatsen 191
10. *Archéologie industrielle — Industriële archeologie*
a) Généralités — Algemeenheden 191
b) Lieux — Plaatsen 191

I.

PREHISTOIRE ET ANTIQUITE
PREHISTORIE EN OUDHEID

DE LA PRÉHISTOIRE AU HAUT MOYEN AGE

Pour cette période, nous renvoyons à :

VAN DE PREHISTORIE TOT DE VROEGE MIDDELEEUWEN

Voor deze periode, verwijzen wij naar :

S. J. De Laet, M. D. De Weerd, A. Gob, M. Lesenne, B. L. Van Beek, A. Van Doorselaer, F. Verhaeghe, *Bibliographie archéologique (Belgique, Pays-Bas, Grand-Duché de Luxembourg) 1976 — Archeologische bibliografie (België, Nederland, Groot-Hertogdom Luxemburg) 1976*, in Helinium, XVII, 2, p. 152-191.

J. Mertens (et collaborateurs - en medewerkers), *Archéologie 1976. Chronique semestrielle publiée par le Centre national de Recherches archéologiques en Belgique. — Archeologie 1976. Zesmaandelijkse kroniek uitgegeven door het Nationaal Centrum voor Oudheidkundige Navorsingen in België.* Bruxelles-Brussel, 1975, 2 et/en 1976, 1.

II.

MOYEN AGE ET TEMPS MODERNES
MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN

1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

a) **Généralités — Algemeenheden**

1. a) *Abbayes et béguinages de Belgique*. Bruxelles, Artis, 1976, 92 p., ill.
   b) *Abdijen en begijnhoven van België*. Brussel, Artis, 1976, 92 p., ill.
2. J. Bartier, A. Rouzet, *Karl der Kühne*. Zustellung und Erl. der kunsthist. Dokum. v. A. Rouzet, Genf, Weber, 1976, 4°, 299 fig.
3. P. Daems-Van Ussel, G. Derveaux-Van Ussel, *Kleine cultuuratlas van België*. Brussel-Amsterdam, Elsevier, 1974.
4. B. Dewilde, *Oude kunst, 18e-19e eeuw, in Kortrijks privé-bezit*. Kortrijk, Bank Brussel-Lambert, 1976, 8°, 69 p., ill.
   Catalogue d'exposition. Tentoonstellingscatalogus.
5. *European and American painting and sculpture*, in Bull. Dayton Art Inst., 34, 2, 1976, p. 5.
6. a) *Gemeentelijke kunstschatten*. Brussel, Arcade, 1976, 307 p., ill.
   b) *Trésors communaux*. Bruxelles, Arcade, 1976, 307 p., ill.
7. *Kunstwerken verworven door de Staat 1974-1975. Diensten voor Nederlandse Cultuur. Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 27 jan. - 22 febr. 1976. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 3 april - 9 mei 1976* (Inleiding van W. Juwet). (Brussel), Ministerie van Nederlandse Cultuur, 1976, 7°, n.p., ill.
8. C. B. Lippert, *A Checklist of the Collection of Mr. and Mrs. Herman C. Krannert. Indianapolis Museum of Art*. Indianapolis, Indianapolis Museum, 1976, 8°, n.p., ill.
9. A. Matthys, *L'archéologie médiévale en Belgique. État des recherches et bibliographie 1945-1972*, in Zeitschr. f. Afchäol. Mittelalters, 3, 1975, p. 261-303.
10. *Medieval and Early Renaissance Treasures in the North West. 15 Jan. - 28 Febr. 1976. Witworth Art Gallery, University of Manchester* (Introd. by V. Alexander and P. Crosseex). Manchester, Greater Manchester Council, 1976, 8° 129 p., 3 pl., 40 ill.
    Quelques manuscrits et sculptures de nos régions. Enkele handschriften en beelden uit onze gewesten.
11. *Museen an Maas und Rhein. Führer durch die Museen im deutsch-belgisch-niederländischen Grenzgebiet*. Köln, Reinland Verlag-Bonn, Habelt, 1974, 8°, 177 p., ill.
12. *Oude Kunst in privé-bezit. Diest, Stedelijk Museum, 12 juni - 1 augustus 1976* (Ter inleiding T. V. Gerits). —Diest, De Vrienden van het Stedelijk Museum, 1976, 8°, 52 p., ill.

13. M. Pastoureau, *Les armoiries.* (Typologie des sources du Moyen Age, 20), Louvain, Institut interfacultaire d'Études médiévales, 1976, 81 p.

14. *Principales acquisitions des Musées en 1975*, in la Chronique des Arts. Suppl. Gaz. Beaux-Arts, LXXXVII, mars 1976, p. 25-40.
Musées belges et espagnols. Belgische en Spaanse musea.

b) **Lieux — Plaatsen**

15. [*Aarschot*] *Het begijnhof van Aarschot* (Bijdragen tot de geschiedenis van het Land van Aarschot, 1), Aarschot, Aarschotse Kring voor Heemkunde, 1976, 454 p., ill.

16. [*Amay*] *Le site archéologique et la collégiale d'Amay.* Liège, Fédération du Tourisme de la Province de Liège, 1976, 29 p.

17. [*Antwerpen*] *Anvers, ville d'art.* Antwerpen, Stad Antwerpen, 1975, 26 p.

18. [*Arlon*] G. Amand de Mendieta, *Province de Luxembourg. Canton d'Arlon* (Rép. phot. du mobilier des sanct. de Belgique). Bruxelles, Min. Cult. fr. - Inst. roy. Patr. art., 1976, 58 p.

19. [*Aubel*] J.-J. Bolly, *Province de Liège. Canton d'Aubel* (Rép. phot. du mobilier des sanct. de Belgique). Bruxelles, Min. Cult. fr. - Inst. roy. Patr. art., 1976, 55 p.

20. [*Averbode*] T. J. Gerits, J. Janssens, M. Van Diest, *Ontdek mooi Averbode : kennismaking met het landschappelijk en bouwkundig erfgoed van Averbode.* Averbode, Heemkring Averbode, 1976, 96 p.

21. [*Berchem*] J. Jansen, *Provincie Antwerpen. Kanton Berchem* (Fotorep. v/h meubilair v/d Belg. bedehuizen). Brussel, Min. Ned. Cult. - Kon. Inst. Kunstpatr., Antwerpen, Prov. Antwerpen, Cultuurdienst, 1976, 21 p.

22. [*Bois-du-Luc*] *Bois-du-Luc, cité vivante. Histoire, archéologie, architecture industrielle.* Haine-Saint-Pierre, Centre hennuyer d'Histoire et d'Archéologie industrielles, 1976, 56 p.

23. [*Bonsecours*] G. Smet, *Foreslier et sauvage, le domaine de l'Hermitage à Bonsecours*, in Hainaut Tourisme, mars 1976, p. 27-30, ill.
XVIII[e] siècle. 18de eeuw.

24. [*Borgerhout*] J. Jansen, *Provincie Antwerpen. Kanton Borgerhout* (Fotorep. v/h meubilair v/d Belg. bedehuizen). Brussel, Min. Ned. Cult. - Kon. Inst. Kunstpatr., Antwerpen, Prov. Antwerpen, Cultuurdienst, 1976, 16 p.

25. [*Brabant*] *Inventaris en beschrijving van kerkelijke kunstschatten in het Pajottenland*, in Eigen Sch. en Brab., LVIV, 1976, p. 85-102, 385-396, ill.

26. [*Brugge*] J. Ballegeer, *Langs Brugse wegen. Iconografische gids.* Brugge, Raaklijn, 1976, 168 p.

27. [*Brugge*] a) *Gruuthuse Museum. Catalogue of exhibits.* Bruges, City of Bruges, 1976, 39 p. b) *Musée Gruuthuse. Catalogue des objets exposés.* Bruges, Ville de Bruges, 1976, 38 p.

28. [*Brugge*] A. Matthys, *Middeleeuwse verzamelingen van het Gruuthuse Museum (Brugge).* Brussel, Nationaal Centrum voor oudheidkundige Navorsingen in België. Oudheidkundige

repertoria — Bruxelles, Centre national de Recherches archéologiques en Belgique. Répertoires archéologiques, 1976, 28 p., ill.

29. [*Brugge*] a) J. Penninck, *Het Memlingmuseum en het Sint-Janshospitaal Brugge*, 5e druk. Brugge, Gidsenbond Brugge en West-Vlaanderen, 1973, 54 p.
b) J. Penninck, *L'hôpital Saint-Jean et le Musée Memling*, Bruges. Brugge, Gidsenbond Brugge en West-Vlaanderen, 1976, 56 p.

30. [*Brugge*] *Sint-Janshospitaal. Brugge, 1188-1976. Tentoonstelling georganiseerd door de Commissie van Openbare Onderstand van Brugge. 5 juni - 31 aug. 1976.* Brugge, Commissie van Openbare Onderstand, 1976, 8°, 724 p., 110 ill.

31. [*Brugge*] *600 Jaar. Brugs stadhuis, 1376-1976. Tentoonstelling onthaalcentrum. Bank Brussel-Lambert, Brugge, 16 okt. - 28 nov. 1976.* Brugge, Bank Brussel-Lambert, 1976, 8°, 86 p., ill.

32. [*Bruxelles-Brussel*] a) M. Duchateau, *Le Palais de la Nation. Guide pour le visiteur du Parlement.* Bruxelles, Loiseau, 1976, 93 p.
b) M. Duchateau, *Het Paleis der Natie. Gids voor de bezoeker van het Parlement.* Brussel, Loiseau, 1976, 92 p.

33. [*Bruxelles-Brussel*] a) *L'église de la Chapelle dans le quartier de Brueghel.* Salle d'exposition De Tinne Pot, Bruxelles, 8 déc. 1975 - 11 janv. 1976 (Introd. H. Van Nuffel). (s.l.s.d.).
b) *De Kapellekerk in de Bruegelwijk.* Tentoonstellingszaal De Tinne Pot, Brussel, 8 dec. 1975 - 11 jan. 1976 (Inleiding H. Van Nuffel). (s.l.s.d.).

34. [*Bruxelles-Brussel*] *La Grand-Place, cœur de Bruxelles. The Grand-Place, heart of Brussels, De Grote Markt, hart van Brussel.* Brussel, Kredietbank, 1976, 26 p.

35. [*Bruxelles-Brussel*] J. Lorthiois, *Quelques œuvres disparues de la Cathédrale Saint-Michel à Bruxelles*, in Interm. généal., 182, mars 1976, p. 112-114.

36. [*Chaumont-Gistoux*] *Chaumont-Gistoux. Terre-franche en roman pays de Brabant. Chaumont-Gistoux, 1976.* (Introd. de J. Martin). Bruxelles, Ministère de la Culture française, 1976, 8°, 97 p., ill.

37. [*Ciney*] *Ciney. Une collégiale, un pays.* Ciney, 1976 (Introd. F. Rousseau). Bruxelles, Ministère de la Culture française, 1976, 8°, 158 p., ill., fig.

38. [*Deinze*] C. Vandenbussche - Van den Kerkhove, *Provincie Oost-Vlaanderen. Kanton Deinze* (Fotorep. v/h. meubilair v/d Belg. bedehuizen). Brussel, Min. Ned. Cult. - Kon. Inst. Kunstpatr., 1976, 47 p.

39. [*Deurne*] J. Jansen, *Provincie Antwerpen. Kanton Deurne* (Fotorep. v/h meubilair v/d Belg. bedehuizen). Brussel, Min. Ned. Cult. - Kon. Inst. Kunstpatr., Antwerpen, Prov. Antwerpen, Cultuurdienst, 1976, 17 p.

40. [*Etalle*] G. Amand de Mendieta, *Province de Luxembourg. Canton d'Etalle* (Rép. phot. du mobilier des sanct. de Belgique). Bruxelles, Min. Cult. fr. - Inst. roy. Patr. art., 1976, 51 p.

41. [*Floreffe*] J. Lombst, *L'abbaye de Floreffe* (Wallonie, Art et Histoire, 33) Gembloux, J. Duculot, 1976, 70 p.

42. [*Florennes*] D. Soumerijn - Schmit, *Province de Namur. Canton de Florennes* (Rép. phot. du mobilier des sanct. de Belgique). Bruxelles, Min. Cult. fr. - Inst. roy. Patr. art., 1976, 40 p.

43. [*Gent*] *Eenheid en scheiding in de Nederlanden. 1555-1585. Stadsbestuur van Gent. Tentoonstelling naar aanleiding van de herdenking van de Pacificatie van Gent. Centrum voor Kunst en Cultuur, 9 sept.- 8 nov. 1976.* Gent, Dienst voor Culturele Zaken, 1976, 8°, 275 p., ill.

44. [*Gent*] *Guide to the Castle of the Counts of Flanders Ghent.* Gent, Stadsbestuur, 1976, 46 p.

45. [*Gent*] C. Vandenbuscche - Van den Kerkhove, *Provincie Oost-Vlaanderen. Kanton Gent IV* (Fotorep. v/h meubilair v/d Belg. bedehuizen). Brussel, Min. Ned. Cult. - Kon. Inst. Kunstpatr., 1976, 43 p.

46. [*Herentals*] J. R. Verellen, *Overzicht van de historische gebouwen en kunstschatten te Herentals.* Herentals, Vereniging voor Vreemdelingenverkeer van de stad Herentals, 1976, 40 p.

47. [*Herzele*] C. Vandenbussche - Van den Kerkhove, *Provincie Oost-Vlaanderen. Kanton Herzele* (Fotorep. v/h meubilair v/d Belg. bedehuizen). Brussel, Min. Ned. Cult. - Kon. Inst. Kunstpatr., 1976, 32 p.

48, [*Howardries*] L. Sarot, *Un village qui ne veut pas mourir, Howardries,* in Hainaut Tourisme, mars 1976, p. 31-35, ill.

49. [*Huy*] A. Lemeunier, *Huy. Hoei,* in Maison d'hier et d'auj. De Woonstede door de eeuwen heen, 29, mars - maart 1976, p, 44-41, ill.

50. [*Hyon*] K. Petit, *Hyon à bâtons rompus,* in Hainaut Tourisme, avril 1976, p. 57-59.

51. [*Ixelles-Elsene*] a) *L'art à Ixelles. Chefs-d'œuvre de collections ixelloises* (Musée d'Ixelles, 17 juin - 12 sept. 1976). Ixelles, Musée communal, 1976, 8°, n. p., 18 ill.
b) *Kunst te Elsene. Meesterwerken uit Elsense collecties* (Museum van Elsene, 17 juni - 12 sept. 1976). Elsene, Gemeentelijk Museum, 1976, 8°, n.p., 18 ill.

52. [*Izegem*] B. Roose-Meier en H. Verschraegen, *Provincie West-Vlaanderen. Kanton Izegem* (Fotorep. v/h meubilair v/d Belg. bedehuizen). Brussel, Min. Ned. Cult. - Kon. Inst. Kunstpatr., 1976, 33 p.

53. [*Jumet*] J.-M. Lequeux, *Province de Hainaut. Canton de Jumet* (Rép. phot. du mobilier des sanct. de Belgique). Bruxelles, Min. Cult. fr. - Inst. roy. Patr. art., 1976, 29 p.

54. [*Kortrijk*] *Oude kunst 18e en 19e eeuw in Kortrijks privé-bezit. Tentoonstelling, Kortrijk, 1976.* Kortrijk, Bank van Brussel-Lambert, 1976, 65 p.

55. [*Leefdaal*] G. Lemaigre, *Leefdael, terre de légendes et de traditions. Leefdaal, land van legenden en tradities,* in Maison d'hier et d'auj. De Woonstede door de eeuwen heen, 29, mars - maart 1976, p. 2-19, ill.

56. [*Leuven*] *550 jaar Universiteit Leuven, 1425-1975. Leuven, Stedelijk Museum, 31 jan. - 25 apr. 1976. Catalogus.* Leuven, 1976, 8°, 565 p., ill.

57. [*Liège*] *Acquisitions d'œuvres d'art 1970-1973. Province de Liège, Affaires culturelles.* Liège, Services éducatifs de la Province de Liège, 1976, 8 p.

58. [*Liège*] *Art ancien dans le patrimoine privé liégeois*, II. *Catalogue de l'exposition* (*Institut Saint-Joseph, 2-25 avril 1976, Liège*) (Introd. par J. Philippe). Liège, Institut Saint-Joseph, 1976, 8°, 128 p., 157 ill.

59. [*Liège*] J. Philippe, *Musées d'archéologie et d'arts décoratifs de la ville de Liège. Rapport du conservateur. Année 1974*, in Bull. Inst. archéol.-liégeois, LXXXVII, 1975 (1976), p. 227-245, ill.

60. [*Liège*] G. Tercaefs, *Art ancien dans le patrimoine privé liégeois. Oude Kunst in het Luikse private Patrimonium.* (Exposition. Tentoonstelling), in L'Antiquaire. De Antiquair, 25, fev. 1976, p. XIV-XV, ill.

61. [*Lier*] B. Verbist, *Het Liers begijnhof. Kleine gids.* Lier, Kunstkring Konvent, 1976, 36 p.

62. [*Marche-les-Dames*] E. Tonet, *Les châteaux de Marche-les-Dames*, in Guetteur wall., 52, 1976, p. 6-13, 45-68, 101-109, ill.

63. [*Mechelen*] T. J. Gerits, *Het Mechels refugiehuis van Averbode in het begin van de 18e eeuw*, in Studia Mechliniensia, 1976 & Handel. K. Kr. Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 79, 1975 (1976), p. 315-322.

64. [*Menen*] B. Roose-Meier, *Provincie West-Vlaanderen. Kanton Menen* (Fotorep. v/h meubilair v/d Belg. bedehuizen). Brussel, Min. Ned. Cult. - Kon. Inst. Kunstpatr., 1976, 29 p.

65. [*Merksem*] J. Jansen, *Provincie Antwerpen. Kanton Merksem* (Fotorep. v/h meubilair v/d Belg. bedehuizen). Brussel, Min. Ned. Cult. - Kon. Inst. Kunstpatr., Antwerpen, Prov. Antwerpen, Cultuurdienst, 1976, 19 p.

66. [*Meuse*] O. Fischer, *Le grand siècle de l'art roman tardif en Rhénanie*, in Rev. générale, 1975, 3, p. 39-58.
Aussi dans la région mosane. Ook in het Maasland.

67. [*Ninove*] C. Vandenbussche - Van den Kerkhove, *Provincie Oost-Vlaanderen. Kanton Ninove* (Fotorep. v/h. meubilair v/d Belg. bedehuizen). Brussel, Min. Ned. Cult. - Kon. Inst. Kunstpatr., 1976, 47 p.

68. [*O.-L.-Vrouw-Lombeek*] M. Grauwen, *Inventaris van het kerkarchief van O. L. Vrouw Lombeek.* Brussel, Algemeen Rijksarchief, 1976, 37 p. (Ministerie van Nationale Opvoeding en Nederlandse Cultuur-Algemeen Rijksarchief. Kerkelijk archief van Brabant. Supplement).

69. [*Nivelles*] D. Coekelberghs, *Province de Brabant. Canton de Nivelles* (Rép. phot. du mobilier des sanct. de Belgique). Bruxelles, Min. Cult. fr. - Inst. roy. Patr. art., 1976, 77 p.

70. [*Orval*] G. Fransen, *Les manuscrits canoniques de l'abbaye d'Orval*, in Aureavallis, Mélanges hist. 9e centenaire abbaye d'Orval, 1976, p. 111-132.

71. [*Rochefort*] A. Van Iterson, *Rochefort et Notre-Dame de Foy, 1626-1976. Historique et catalogue de l'exposition. Musée de Rochefort, 10 juillet - 12 septembre.* Rochefort, Cercle culturel et historique, 1976, 8°, 40 p., ill.

72. [*Ruppelmonde*] J.-B. Windey, *Ruppelmonde. Principaux éléments de l'évolution historique d'une commune de Flandre Orientale*, in Bull. Crédit Comm. de Belgique, 30, n° 115, 1976, p. 1-20, ill.

73. [*Seneffe*] G. Lemaigre, *La vie au château de Seneffe*, in Hainaut Tourisme, avril 1976, p. 39-44, ill.

74. [*Spa*] A. Gouders, *Province de Liège. Canton de Spa* (Rép. phot. du mobilier des sanct. de Belgique). Bruxelles, Min. Cult. fr. - Inst. roy. Patr. art., 1976, 38 p.

75. [*Stavelot*] A. Gouders, *Province de Liège. Canton de Stavelot* (Rép. phot. du mobilier des sanct. de Belgique). Bruxelles, Min. Cult. fr. - Inst. roy. Patr. art., 1976, 62 p.

76. [*Strépy-Bracquegnies*] M. Bougard, *Arts, histoire et légendes à Strépy-Bracquegnies, V*, in Hainaut Tourisme, juillet 1976, p. 138-144, ill.

77. [*Thudinie*] R. Foulon, *Sites archéologiques de la Thudinie*, in Hainaut Tourisme, juin 1976, p. 105-107, ill.

78. [*Thudinie*] *Trésors d'art et d'histoire de la Thudinie* (*Lobbes, 1976*). (Bruxelles), Ministère de la Culture française, (1976), 8°, 186 p., 161 fig.

79. [*Thuin*] J.-M. Lequeux, *Province de Hainaut. Canton de Thuin* (Rép. phot. du mobilier des sanct. de Belg.). Bruxelles, Min. Cult. fr. - Inst. roy. Patr. art., 1976, 58 p.

80. [*Tongeren*] B. Geukens, *Provincie Limburg. Kanton Tongeren* (Fotorep. v/h meubilair v/d Belg. bedehuizen). Brussel, Min. Ned. Cult. - Kon. Inst. Kunstpatr., Sint-Truiden, Prov. Limburg, Prov. Dienst v/h Kunstpatr., 1976, 89 p.

81. [*Torhout*] B. Roose-Meier en H. Verschraegen, *Provincie West-Vlaanderen. Kanton Torhout* (Fotorep. v/h meubilair v/d Belg. bedehuizen). Brussel, Min. Ned. Cult. - Kon. Inst. Kunstpatr., 1976, 32 p.

82. [*Torhout*] H. Verleyen, *Wandelen te Torhout*. Torhout, H. Verleyen, 1976, 35 p.

83. [*Trivières*] W. Staquet, *Un haut lieu de l'histoire européenne. Trivières*, in Hainaut Tourisme, août 1976, p. 175-179, ill.

84. [*Tubize*] D. Coekelberghs, *Province de Brabant. Canton de Tubize* (Rép. phot. du mobilier des sanct. de Belgique). Bruxelles, Min. Cult. fr. - Inst. roy. Patr. art., 1976, 28 p.

85. [*Turnhout I*] J. Jansen, *Provincie Antwerpen. Kanton Turnhout I* (Fotorep. v/h meubilair v/d Belg. bedehuizen). Brussel, Min. Ned. Cult. - Kon. Inst. Kunstpatr., Antwerpen, Prov. Antwerpen, Cultuurdienst, 1976, 44 p.

86. [*Turnhout II*] J. Jansen, *Provincie Antwerpen. Kanton Turnhout II* (Fotorep. v/h meubilair v/d Belg. bedehuizen). Brussel, Min. Ned. Cult. - Kon. Inst. Kunstpatr., Antwerpen, Prov. Antwerpen, Cultuurdienst, 1976, 65 p.

87. [*Wervik*] *Kunstschatten uit het decanaat Wervik. Tentoonstelling, Wervik, 1976*. Wervik, Werkgroep Sint-Medarduskerk, 1976, 42 p.

88. [*Xhignesse*] E. Senny, *L'église romane de Xhignesse*. 3e éd., Liège, Fédération du Tourisme de la Province de Liège, 1976, 35 p.

89. [*Zottegem*] C. Vandenbussche - Van den Kerkhove, *Provincie Oost-Vlaanderen. Kanton Zottegem* (Fotorep. v/h meubilair v/d Belg. bedehuizen). Brussel, Min. Ned. Cult. - Kon. Inst. Kunstpatr., 1976, 35 p.

90. [*Zoutleeuw*] *Zoutleeuw, kunstschrijn van Brabant*. Brussel, Kredietbank, 1976, 12 p.

2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

a) **Généralités — Algemeenheden**

91. S. Brigode, *L'architecture cistercienne en Belgique*, in Aureavallis. Mél. hist. 9e centen. abbaye d'Orval, 1975, p. 238-243, ill.

92. a) *Burchten en hoevekastelen* (Het groot kastelenboek van België, 1) Brussel, Vokaer, 1976, 287 p., ill.
b) *Châteaux-forts et châteaux-fermes.* (Le grand livre des châteaux de Belgique, 1) Bruxelles, Vokaer, 1976, 286 p., ill.

93. J. Delmelle, *Kathedralen en kapittelkerken in België.* Brussel, Rossel, 1975, 119 p., ill.

94. J. Delmelle, *Stadhuizen van België*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1976, 8° 119 p., ill.

95. M. Frédéricq Lilar, *De fabriekjes in de tuincultuur. Les fabriques dans l'art des jardins*, in Maison d'hier et d'auj. De Woonstede door de eeuwen heen, 31, sept. 1976, p. 2-23, ill.

96. W. Jankowski, *Ochrona zabytkow budownictwa tradycyjnego w Belgii Wystawa w Warszawie*, in Ochrona Zabytkow, 29, 1976, p. 236-237, ill.
A propos d'une exposition sur la protection des monuments historiques en Belgique.
Naar aanleiding van een tentoonstelling over de bescherming van de historische monumenten in België.

97. *Monumenten- en landschapszorg*, in Open deur, 8, 1976, nr. 6, p. 20-31, ill.

98. *Een monument staat niet alleen.* Brussel, Ministerie van Nederlandse Cultuur, 1976, 23 p., ill.

99. *Patrimoine architectural européen : un avenir pour notre passé. Exposition, Bruxelles 1976.* S.l., s.n., 1976, 9 p.

b) **Lieux — Plaatsen**

100. [*Achêne*] J. L. Lavaux, *Églises rurales du Condroz : Achêne, Crupet, Florée et Yvoy* (deuxième article), in Rev. archéol. et hist. art Louvain, VIII, 1975, p. 48-88, ill.
Art roman.
Romaanse kunst.

101. [*Antwerpen*] R. Adriaenssens, *Steenhouwersmerken in het Kolveniershof te Antwerpen*, in Antwerpen, 2, juli 1976, p. 81-84, ill.
XVIIe siècle.
17e eeuw.

102. [*Antwerpen*] *Bouwen door de eeuwen heen in Vlaanderen. 3na. Provincie Antwerpen. De stad Antwerpen. Dl. A. De stad binnen de Spaanse vesten.* Gent, Snoeck-Ducaju, 1976, 8°, 632 p., ill.

103. [*Antwerpen*] H. B. Cools, *De vernieuwing van de historische stad : kost van de renovatie in België. Referaat.* Antwerpen, Gemeentebestuur, 1976, 71 p.

104. [*Antwerpen*] M. Dierckxsens, *St-Andrieskerk*, in Antwerpen, 2, juli 1976, p. 62-67.

105. [*Antwerpen*] *Huize « Den Bellaert »*. Antwerpen, De Crans, 1976, 32 p.

106. [*Ath*] R. Sansen, *Lointains messages de la pierre*, in Ann. Soc. hist. arch. Ann. Cercle hist. arch. Ath, XLV, 1975, p. 1-144, ill. (chap. XXIII, p. 113-130 : *Un exemple type de datation par les marques de tailleurs de pierre. L'Hôtel de ville d'Ath*)

107. [*Bormenville*] J. de Francquen, *Châteaux disparus. Verdwenen kastelen. Bormenville*, in Maison d'hier et d'auj. De Woonstede door de eeuwen heen, 30, juin-juni 1976, p. 62-67, ill.

108. [*Boussu*] G. Lemaigre, *Châteaux disparus. Le château de Boussu. Verdwenen kastelen. Het kasteel van Boussu*, in Maison d'hier et d'auj. De Woonstede door de eeuwen heen, mars-maart 1976, p. 62-67. ill.

109. [*Boussu*] A. Stiévenart, *Origine des matériaux des constructions anciennes du home Guerin à Boussu*. Boussu, A. Stiévenart, 1976, 8 p.

110. [*Brabant*] *Bouwen door de eeuwen heen in Vlaanderen. 2n. Vlaams Brabant, Halle-Vilvoorde*. Gent, Snoeck-Ducaju, 1975, 8°, 876 p., ill.

111. [*Braine-le-Comte*] Y. du Jacquier, *A Braine-le-Comte. La Chapelle de Notre-Dame de Messines*, in Hainaut Tourisme, juillet 1976, p. 121-122.
XVIII^e siècle. 18e eeuw.

112. [*Brugge*] P. C. De Baere, *Enige opmerkingen over het begijnhof te Brugge*, in Gentse bijdr. kunstgesch., XXIII, 1973-1975, p. 167-182, ill.

113. [*Brugge*] L. Devliegher, *Les maisons à Bruges. Inventaire descriptif*. Tielt, Lannoo, 1976. 2 vol., 492 et 384 p., ill.

114. [*Brugge*] J. Noterdaeme, *De vroegste geschiedenis van Brugge, III. De burcht van Brugge*, in Handel. Soc. Emulation Brugge, CXII, 1975 (1976), p. 171-204.

115. [*Brugge*] J. Noterdaeme, *De vroegste geschiedenis van Brugge, V. De oudburg*, in Handel. Soc. Emulation Brugge, CXIII, 1976, p. 87-137.

116. [*Brugge*] *Het provinciaal Hof te Brugge*. Brugge, Provincie Gouvernement van West-Vlaanderen, 1976, 85 p.

117. [*Bruxelles-Brussel*] C. Dumortier, *Een beroemd wandelpark : het park van Brussel. Un jardin public célèbre : le parc de Bruxelles*, in Maison d'hier et d'auj. De Woonstede door de eeuwen heen, 31, sept. 1976, p. 42-55, ill.

118. [*Bruxelles-Brussel*] G. Lemaigre, *La Place des Martyrs à Bruxelles. Martelarenplein te Brussel*, in Maison d'hier et d'auj. De Woonstede door de eeuwen heen, 30, juin-juni 1976, p. 38-45, ill.

119. [*Corroy-le-Château*] O. de Trazegnies, *Corroy-le-Château, Promenade au pied des tours de Corroy, Corroy-le-Château. Op ontdekkingstocht rond de torens van Corroy*, in Maison d'hier et d'auj. De Woonstede door de eeuwen heen, 30, juin - juni 1976, p. 2-27, ill.

120. [*Diest*] H. van den Hove d'Ertsenryck, *Le port du blason à Diest d'après les sources héraldiques locales*, in Interm. généal. 181, janv. 1976, p. 1-20 ; 182, mars 1976, p. 80-100.
Maisons, couvents. Huizen, kloosters.

121. [*Edingen*] R. Pechere, *De roemrijke tuinen van Edingen in de 18e eeuw. Les glorieux jardins d'Enghien au XVIIIe siècle*, in Maison d'hier et d'auj. De Woonstede door de eeuwen heen, 31, sept. 1976, p. 56-75, ill.

122. [*Eupen*] M. Amplatz, W. Berens, *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Eupen und Kettenis*, in Geschichtl. Eupen, X, 1976, p. 3-179, ill.

123. [*Gent*] *Bouwen door de eeuwen heen in Vlaanderen. 4na. Provincie Oost-Vlaanderen. De stad Gent. Dl. A. De kuip van Gent.* Gent, Snoeck-Ducaju, 1976, 8°, 760 p., ill.

124. [*Gent*] F. De Smidt, *Het verhoudingssysteem van « dbewerp vanden beelfroete » van Gent* (Kon. Acad. Wetensch., Lett. en Sch. Kunsten België. Mededel. Kl. Sch. Kunsten, 37, 2). Brussel, Kon. Academie Wetensch., Lett. en Sch. Kunsten België, 1976, 31 p.

125. [*Gent*] K. De Vinck, *De metamorfosen van een stadsgezicht. De Graslei en de Koornlei te Gent van de middeleeuwen tot vandaag.* Verhandel. Maatsch. Gesch. en Oudheidk. Gent, XIII, 1976, 158 p., ill.

126. [*Gent*] M. Frederico Lilar, L'*hôtel de Lovendeghem. Het hotel van Lovendegem*, in Maison d'hier et d'auj. De Woonstede door de eeuwen heen, 30, juin-juni 1976. p. 70-71, ill.

127. [*Gent*] *Gids van 's Gravensteen te Gent.* Gent, Dienst voor Culturele Zaken, 1976, 47 p.

128. [*Gent*] *Gids van de Sint-Pietersabdij te Gent.* Gent, Stadsbestuur, 1976, 35 p.

129. [*Gent*] M.-C. Laleman, *De ontwikkeling van het Gentse huisgeveltype in de tweede helft van de 16e eeuw*, in Vlaanderen, 153, 1976, p. 207-217, ill.

130. [*Gent*] G. Van Doorne, *Aanleg van een nieuwe verdedigingsgordel*, in Vlaanderen, 153, 1976, p. 200-206, ill.

131. [*Gent*] F. Van Tyghem, *De Bollaertskamer*, in Vlaanderen, 153, 1976, p. 218-221, ill.
xvie-xviie siècle. 16e-17e eeuw.

132. [*'s-Gravenvoeren*] H. Delvaux, *La découverte du Steenbosch et l'origine de sa chapelle à Fouron-le-Comte.* Sint-Martens-Voeren, J. & E. Nyssen-Vandenabeele, 1976, 24 p.

133. [*Grobbendonk*] F. Verbiest, *Uit de rekeningen van de bouw van de kerk van Grobbendonk*, in Noordgouw, XVI, 1976, p. 139-150.
1716-1717.

134. [*Hainaut*] H. Temperman, *Essai d'un dictionnaire des signes lapidaires utilisés par les tailleurs de pierre des régions de Feluy-Arquennes, les Ecaussines et Soignies, 1394-1820*, in Ann. Cercle arch. Enghien, 18, 1976, p. 1-70.

135. [*Halle*] G. Renson, *Kapellen te Halle*, in Eigen Sch. en Brab., LVIV, 1976, p. 372-384, ill.

136. [*Herentals*] J. Goris, *Herentals, monumentenstad.* Herentals, Gemeentebestuur, 1976, 24 p.

137. [*Huy*] J.-L. Antoine, *L'église des Frères Mineurs de Huy*, in Ann. Cercle hutois Sc. et B.-A., XXX, 1976, p. 11-46, ill.
xiiie-xxe s. 13e-20e e.

138. [*Huy*] A. Lemeunier, *Documents relatifs à la construction de l'Hôtel de ville de Huy (1765-1777)*, in Ann. Cercle hutois Sc. et B.-A., XXX, 1976, p. 111-142, ill.

139. [*Huy*] E. Tellier, *Documents sur jardins, houblonnière et vignoble à Huy vers 1700*, in Ann. Cerlce hutois Sc. et B.-A., XXX, 1976, p. 173-230, ill.

140. [*Liège*] P. Colman, *Le nouveau visage de Liège*, in Acad. roy. Belg., Bull. Cl. Beaux-Arts, 58, 1976, p. 27-29, ill.

141. [*Liège*] J. Hoyoux, *La collégiale Saint-Denis à Liège d'après les archives vaticanes*, in Bull. Inst. hist. belge Rome, XLV, 1975, p. 213-290.

142. [*Limburg*] *De provinciale actie « Een toekomst voor ons verleden » : concepties, projecties en acties* (Kunst en oudheden in Limburg, 15) Hasselt, Provincie Limburg, 1976, 55 p.

143. [*Limburg*] *Een toekomst voor ons verleden. De vrijwaring van het architecturaal patrimonium in Limburg* (Kunst en Oudheden in Limburg, 14) Hasselt, Provincie Limburg, 1976, 47 p.

144. [*Luxembourg*] F. Tinchi, *Contribution à l'étude des anciennes techniques de la taille de la pierre et modes de construction en Lorraine belge*, in Pays gaumais, 36-37, 1975-1976, p. 238-246, ill.

145. [*Mecheten*] L. Rochtus, *Begijnhof van Mechelen*(Vlaamse toeristische bibliotheek, 207). Antwerpen, V.T.N., 1976, 17 p.

146. [*Modave*] C. Bronne, *Ce que Versailles doit à Modave*, in Conn. des arts, 294, août 1976, p. 48-53, ill.
La machine de Marly. De machine van Marly.

147. [*Mons*] *Le patrimoine monumental de la Belgique, 4. Province de Hainaut, arrondissement de Mons.* Liège, Soledi, 1975, 628 p., ill.

148. [*Namur*] *Le patrimoine monumental de la Belgique, 5. Province de Namur, arrondissement de Namur, 1-2.* Liège, Soledi, 1975, 835 p., ill.

149. [*Neder-Heembeek*] J. Mertens, *De Sint-Pieterskerk te Neder-Heembeek. Een korte bijdrage tot de kennis van de vroegmiddeleeuwse houtbouw*, in Bull. Inst. roy. Patr. art., XV, 1975 (*Misc. in Mem. P. Coremans 1908-1965*), p. 231-239, ill.

150. [*Neerheylissem*] J.-B. Sevenans, *L'église romane de Neerheylissem* (Les cahiers d'Hélécine, 4). Hélécine, Ed. Goyens, 1976, 36 p.

151. [*Nederokkerzeel*] J. Lauwers, *Nederokkerzeel en zijn voormalige priorij van List.* Nederokkerzeel, Gemeentebestuur, 1976, 199 p.

152. [*Nivelles*] L.-F. Génicot, *Remarques sur un manque de cohérence dans l'avant-corps de Nivelles*, in Rev. archéol. et hist. art Louvain, VIII, 1975, p. 89-103, ill.

153. [*Ocquier*] J. François, M. Noiszewski, F. Peters, *Ocquier : propositions de protection esthétique d'un village condrusien.* Bruxelles, Ministère de la Culture française, 1974, 52 p.

154. [*Opprebais*] L. Chantraine, *Sondage archéologique au château d'Opprebais. Un cas intéressant de technique de construction*, in Wavriensia, XXV, 1976, p. 145-164, ill.

155. [*Ormeignies*] G. Lemaigre, *Verdwenen kasteten. Châteaux disparus : Ormeignies*, in Maison d'hier et d'auj. De Woonstede door de eeuwen heen, 32, déc.-dec. 1976, p. 66-69.

156. [*Orval*] X. Duquenne, *L'abbaye d'Orval construite au XVIII^e siècle*, in Aureavallis, Mélanges hist. 9e centen. Abbaye Orval, 1975, p. 247-270, ill.
Œuvre de L. B. Dewez. Werk van L. B. Dewez.

157. [*Ollignies*] P. De Tienne, *La restauration du château d'Ollignies en 1735*, in Wavriensia, XXV, 1976, p. 35-45, ill.

158. [*Overijse*] *Kapellen te Overijse*, in Eigen Sch. en Brab., LVIV, 1976, p. 85-102, ill.

159. [*Péruwelz*] S. Philippart, *A Péruwelz, une belle maison du XVIII^e siècle*, in Hainaut Tourisme, Juin 1976, p. 101-103, ill.

160. [*Peutie*] J. Lauwers, *Peutie en zijn voormalig begijnhof van Steenvoort.* Peutie, Gemeentebestuur, 1976, 274 p.

161. [*Ronse*] A. Cambier, *Enkele merkwaardige architecturale disposities in de Sint-Hermeskrypte te Ronse.* Leuven, Hoger Inst. voor Oudheidk. en Kunstwetensch., 1976, 207 p.

162. [*Rumillies*] G. Lemaigre, *Rumillies*, in Maison d'hier et d'auj. De Woonstede door de eeuwen heen, 30, juin-juni 1976, p. 46-61, ill.

163. [*Seneffe*] G. Lemaigre, *Le château de Seneffe et l'architecte Laurent Benoît Dewez*, in Hainaut Tourisme, juin 1976, p. 75.

164. [*Sint-Martens-Lierde*] E. Dhanens, *Aantekeningen betreffende de restauratie van de kerk van Sint-Martens-Lierde*, in Gentse bijdr. kunstgesch., XXIII, 1973-1975, p. 213-222, ill.

165. [*Tavier*] W. Ubrechts, *La tour du Sart à Tavier-en-Condroz*, in Bull. Soc. roy. Le Vieux-Liège, IX, 1976, p. 33-47, ill.
Second quart XIV^e s. — Tweede kwart 14^e e.

166. [*Tollembeek*] A. Roeykens, *Tollembeek : oude en nieuwe kerk.* St.-Pieters-Kapelle, Het oude land van Edingen en omliggende, 1976, 39 p.

167. [*Tournai*] E. Dhuicque, *Pour la conservation du Pont des Trous*, in Ann. Soc. hist. arch. Tournai, XXIV, 1974, p. 73-77.

168. [*Trivières*] W. Staquet, *La chapelle du Puits à Trivières*, in Hainaut Tourisme, juin 1976. p. 85-89, ill.
Datée 1509. — Gedateerd 1509.

169. [*Trois-Fontaines*] A. Dimier, *Trois-Fontaines, mère d'Orval. Aperçu historique et fouilles de l'église*, in Aureavallis, Mél. hist. 9^e centen. Abbaye d'Orval, 1975, p. 65-69, ill.

170. [*Velzeke*] H. J. A. Van den Bossche, *De romaanse en gotische bouw van de Sint-Martinuskerk te Velzeke (Zottegem)*, in Gentse bijdr. kunstgesch., XXIII, 1973-1975, p. 23-48, ill.

171. [*Vlaanderen*] A. Verplaetse, *Bouwvergunning en bouwvoorschriften in Vlaanderen 11^e tot 13^e eeuw*, in Gentse bijdr. kunstgesch., XXIII, 1973-1975, p. 9-22.

172. [*Vlaanderen*] C. Zoller-Devroey, *Le domaine de l'abbaye Saint-Pierre de Corbie en Basse-Lotharingie et en Flandre au Moyen Age*, in Rev. belge phil. et hist., LIV, 1976, p. 1061-1098.

173. [*Vlierbeek*] M. Smeyers, *De eerstesteenlegging van de abdijkerk van Vlierbeek (1776). Bijdrage tot de studie van het werk van architect L. B. Dewez*, in Gentse bijdr. kunstgesch., XXIII, 1973-1975, p. 241-254, ill.

174. [*Walhain*] W. Ubregts, *Quelques comptes architecturaux du XVI^e siècle (1536-1569) concernant le château et la cense de Walhain*, in Wavriensia, XXV, 1976, p. 49-143, ill.

175. [*Wavre*] J. MARTIN, *La pose de la première pierre du Collège des Récollets*, in Wavriensia, XXV, 1976, p. 171-173.

1670.

c) **Architectes — Architekten**

176. [*de Key*] M. C. LALEMAN, *Joos Roman en Lieven de Key*, in Vlaanderen, 153, 1976, p. 222-223, ill.

Maîtres-maçons à Gand au XVI^e s. — Meester-metsers te Gent in de 16^e e.

177. [*Paquay Barbière*] R. FORGEUR, *Un maître maçon liégeois peu connu, Paquay Barbière*, in Bull. Soc. roy. Le Vieux Liège, IX, 1976, p. 60-64, ill.

1^e moitié du XVIII^e siècle. — 1^e helft 18^e e.

178. [*Van Obberghen*] J. HABELA, *Ratusz staromiejski w Gdansku*. Wroclaw, Ossolineum, 1975, 8°, 157 p., ill.

Hôtel de ville de Gdansk par A. Van Obberghen de Malines, 1587-1595. — Stadhuis van Gdansk door A. Van Obberghen van Mechelen, 1587-1595.

3. SCULPTURE — BEELDHOUWKUNST

b) **Lieux — Plaatsen**

179. [*Antwerpen*] J. JANSEN, *Aantekeningen bij een regionale tentoonstelling van kerkelijk beeldhouwwerk te Mol*, in Noordgouw, XVI, 1976, p. 1-14, ill.

Sculptures anversoises et malinoises, XV^e-XVII^e s. — Antwerpse en Mechelse beelden, 15^e-17^e e.

180. [*Antwerpen*] J. ZEBERG, *La sculpture anversoise au XV^e et XVI^e siècle. De antwerpse beeldhouwkunst in de 15^e en de 16^e eeuw*, in L'Antiquaire. De Antiquair, 26, juin 1976, p. X-XI.

181. [*Boussu*] *Importante découverte ... Een Belangrijke ontdekking...*, in L'Antiquaire. De Antiquair, 29, 1976, p. XII.

A propos des fragments du retable de Boussu (d'après Pasquier Borman ?), XVI^e siècle. — In verband met retabelfragmenten van Boussu (naar Pasquier Borman ?) 16^e eeuw.

182. [*Brabant*] H. KROHM, *Spätmittelalterliche Bildwerke aus Brabant : Figuren heiliger Frauen von einer Grablegung Christi* (Studienhefte der Skulpturengal., 3). Berlin, Staatl. Mus. Preuss. Kulturbesitz, 1976, 8°, 35 p., ill.

183. [*Brugge*] J. BALLEGEER, *Langs Brugse beelden*. Brugge, Raaklijn, 1976, 160 p.

184. [*Brugge*] E. BERMEJO, *Un retablo flamenco en la iglesia de Santa Maria de Santona*, in Arch. esp. arte, 49, 1976, n° 193, p. 1-6, ill.

XVI^e s. : 3 reliefs anonymes et 6 tableaux signés Petri Nicolaï, peintre de Bruges. — 16^e e. : 3 anonieme reliefs en 6 schilderijen gesigneerd : Petri Nicolaï, Brugs schilder.

185. [*Brugge*] V. Vermeersch, *Grafmonumenten te Brugge vóór 1578*. Brugge, Raaklijn, 3 vol., 1976.

186. [*Gent*] F. De Smidt, *Het verworden van een portaal van Sint-Niklaaskerk te Gent* (Kon. Academie Wetensch., Lett. en Sch. Kunsten België, Kl. Sch. Kunsten, 37,1). Brussel, Kon. Academie v. Wetensch., Lett. en Sch. Kunsten België, 1976, 31 p.

187. [*Gent*] L. Pressouyre, *Au sujet du bas-relief roman de Saint-Nicolas de Gand*, in Bull. monumental, 134, 1976, p. 53-58, ill.
Artiste mosan ? — Maaslandse kunstenaar ?

188. [*Gouy-lez-Piéton*] W. Scaff, *Gouy-lez-Piéton : découverte récente (1975) de vestiges d'un monument funéraire du 16e siècle*, in Ann. Cercle arch. Mons, 69, 1973-1975, p. 322-323.
Tombeau d'Ysabeau de Verchain. — Graf van Ysabeau de Verchain.

189. [*Hesbaye*] H. De Meester de Betzenbroeck, *Epigraphie de la Hesbaye hutoise*, 1. Liège, G. Thone, 1976, 528 p. (Soc. des bibliophiles liégeois, 4°, 22 p.).

190. [*Ieper*] N. Huyghebaert, *Het mirakuleus beeld van O. L. Vrouw ter Nieuwe Plant Roesbrugge-Ieper*, in Biekorf, 76, 1975-76, p. 15-22.
Statue médiévale disparue et remplacée au XVIe s. — Verdwenen middeleeuws beeld in de 16e e. vervangen.

191. [*Liège*] A. de Géradon, *A propos de la pierre tombale de Gérard de Sarlo au Musée Curtius à Liège*, in Bull. Soc. roy. Le Vieux Liège. IX, 1976, p. 29-31, ill.
XIVe siècle. — 14e eeuw.

192. [*Liège*] L. Dupont, *La carrière de l'internonce Abbondanti et sa sépulture à Liège*, in Bull. Inst. hist. belge Rome, XLV, 1975, p. 449-456.
Au XVIIe s. — In de 17e ee.

193. [*Liège*] M. Laffineur-Crépin, *La décoration des plafonds de l'hôtel d'Ansembourg à Liège*, in Bull. Inst. arch. liégeois, LXXXVII, 1975 (1976), p. 1-20, ill.
XVIIIe s. Surtout en stuc. — 18e e. Vooral stucwerk.

194. [*Liège*] J. Philippe, *La célèbre Vierge de dom Rupert, une énigme ? De beroemde Maagd van dom Ruperl, een raadsel ?* in L'antiquaire. De Antiquair, 29, déc. 1976, p. VII-VIII, 2 ill.

195. [*Limbourg*] J. Jansen, *Aantekeningen bij een regionale tenloonstelling van kerkelijke beeldhouwkunst te Mol*, in Noordgouw, XVI, 1976, p. 1-14.

196. [*Luxembourg*] G. Matagne, *Les fontaines dans la proince de Luxembourg*, in Ann. Inst. arch. Luxembourg, Arlon, CV, 1974 (1976), p. 9-174, ill.

197. [*Mechelen*] J. de Borchgrave d'Altena, *De la place des ateliers malinois dans l'histoire de la sculpture en Belgique*, in Studia Mechliniensia 1976 & Handel K. Kr. Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 79, 1975 (1976), p. 69-80, ill.
Du XIVe au XVIIIe s. — Van de 14e tot de 18e e.

198. [*Mechelen*] L. Jakovleva, *Staluelki iz Mechelena v sobranii Ermitaza*, in Soob. gos. Ermitaza, 41, 1976, p. 5-8, ill.

Mechelen : cf. 179.

199. [*Meuse*] D. G. Carter, *Vers la découverte de la collection permanente du Musée*, in Vie des Arts, XX, 82, 1976, p. 14-19, ill.
Musée des Beaux-Arts de Montréal. E.a. une « Vierge à l'Enfant » mosane du XIIIe siècle.
Montreal Museum of Fine Arts. O.a. een 13e eeuwse Maaslandse Madonna.

200. [*Meuse*] J. M. B. Tagage, *Cryptographie en getallensymboliek of romaanse reliefs uit het Maasland in de 12e eeuw*, in Publ. Soc. hist. et arch. Limbourg, CXI, 1975, p. 53-68, ill.

201. [*Tournai*] R. Van Haudenard, *A propos d'une découverte : Le Christ de Lucques et la confrérie des poissonniers en l'église de S. Quentin*, in Ann. Soc. hist. arch. Tournai, XXIV, 1974, p. 41-45.
A Tournai. Stèle funéraire du XVe s.
Te Doornik. Rouwzuil uit de 15e e.

c) **Sculpteurs — Beeldhouwers**

202. [*Anonyme*] E. Baudson, *La Sybille Agrippa... Chef d'œuvre d'un sculpteur flamand inconnu ? De Sibylle Agrippa... Meesterwerk van een onbekend Vlaams Kunstenaar ?*, in L'Antiquaire. De Antiquair, 24, fev. 1976, p. I-II., ill.

203. [*Berger*] A. Deschrevel, *Beeldhouwwerk van Jacobus Berger in de Brugse St.-Donaas en St.-Salvatorskerken*, in Handel. Soc. Emulation Brugge, CXIII, 1976, p. 331-337.

204. [*Borman*] R. Van de Ven, *De Brusselse beeldsnijder Jan Borreman vervaardigde een triomfkruis voor de Sint-Sulpitiuskerk te Diest*, in Arca lovan., IV, 1975, p. 361-369, ill.

205. [*Coeman*] G. C. von Konradsheim, *Hanequin Coeman de Bruxelles, introducteur de l'art flamand du 15e siècle dans la région tolédane*, in Mél. Casa de Velasquez (Paris), 12, 1976, p. 127-140, ill.

206. [*Colyn*] F. Smekens, *Andermaal over Alexander Colyn, Mechels beeldhouwer (tussen 1526/1530-1612)*, in Studia Mechliniensia, 1976 & Handel. K. Kr. Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 79, 1976 (1976), p. 191-205.

207. [*de Baerze*] D. M. Hinkey, *The Dijon altarpiece by Melchior Broederlam and Jacques de Baerze : a study of its iconographic integrity*, in Dissertation abstr., nov. 1976, p. 2462 A (Univ. of California, Los Angeles, 1976).

208. [*Del Cour*] P. Colman, *Deux médaillons de Jean Del Cour. Leurs affectations successives et leurs répliques*, in Bull. Inst. roy. Patr. art., XV, 1975 (Misc. in Mem. P. Coremans. 1908-1965), p. 79-85, ill.
Sur la prédelle du maître-autel de l'église St-Etienne à Houselt (Limbourg). Vers 1680.
Op de predella van het hoogaltaar in de St.-Stefanuskerk te Hoeselt (Limburg). Rond 1680.

209. [*Del Cour*] B. Lhoist-Colman, *Un document inédit reflétant le « livre de raison » du sculpteur Jean Del Cour de 1675 à 1707*, in Bull. Inst. arch. liégeois, LXXXVII, 1975 (1976), p. 187-224, ill.

210. [*de Lome*] J. C. Labeaga Mendiola, *El San Juan de Viana (Navarra) obra atribuible a Janin de Lome*, in Principe Viana, 1976, nº 144-145, p. 419-429, ill.

211. [*Delvaux*]— W. Haselma Kubes, *Laurent Delvaux' grafmonument voor Leonard Mathias van der Noot en Helena Catharina de Jonghe*, in Bull. Rijksmus., 24, 1976, p. 123-139, ill.
A la chapelle N.D. des Grands Carmes de Bruxelles, 1748.
In de O. L. Vr. kapel bij de grote Karmelieten te Brussel, 1748.

212. [*deWerve*] P. Quarré, *Claus de Werve et la sculpture bourguignonne dans le premier tiers du 15e siècle. Musée de Dijon, Palais des ducs de Bourgogne 1975*. Dijon, Musée de Dijon, 1976, 12°, 66 p., ill.
Exposition.
Tentoonstelling.

213. [*Duquesnoy*] C. Freytag, *Neuentdeckte Werke des François du Quesnoy*, in Pantheon, XXXIV, 1976, p. 199-211, ill.

214. [*Duquesnoy*] U. Schlegel, *Der Kenotaph des Jakob von Hase von François Duquenoy*, in Jahrb. Berliner Mus., 18, 1976, p. 134-154, ill.

215. [*Faydherbe*] E. Duverger, *Een niet-uitgevoerde altaarportiek van Lucas Faydherbe voor de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Brugge?*, in Studia Mechliniensia, 1976 & Handel. K. Kr. Oudheidk., Lett., en Kunst Mechelen, 79, (1976), p. 293-308, ill.

216. [*Fraikin*] *Museum Fraikin van Herentals. Catalogus.* Herentals, Gemeentebestuur, 1974, 23 p.

217. [*Grupello*] F. De Vleeschouwer, *Een vermaarde Geraardsbergse kunstenaar, Gabriel de Grupello*, in Land v. Aalst, XXVIII, 1976, p. 49-60.

218. [*Van Beveren*] Ch. Theuerkauff, *Anmerkungen zum Werk des Antwerpener Bildhauers Mathieu van Beveren (um 1630-1690)*, in Oud Holland, 89, 1975, p. 19-62, ill.

219. [*Vander Werck*] B. Lhoist-Colman, *Le véritable nom du sculpteur Cornelis vander Werck, alias Vanderwinck, alias De Weckemback : Van der Veken*, in Bull. Soc. Roy. Le Vieux Liège, IX, 1976, p. 84-85.
Mort à Liège en 1740.
Te Luik gestorven in 1740.

220. [*Van Opstal*] G. Bue-Akar, *Éléments nouveaux concernant la vie et l'œuvre de Gérard van Opstal, sculpteur ordinaire du Roi*, in Bull. Soc. hist. art franç., 1975 [1976], p. 137-146, ill.

4. PEINTURE, ENLUMINURE, DESSIN, GRAVURE — SCHILDERKUNST, VERLUCHTING, TEKEN- EN GRAVEERKUNST

a) **Généralités — Algemeenheden**

221. K. G. Boon, *Sixteenth-century Dutch Figure-Drawings*, in Apollo, 177, 1976, p. 338-345.
Dessins flamands et hollandais de la collection Lugt.
Vlaamse en Hollandse tekeningen uit de verzameling Lugt.

222. E. Brouette, *Un portrait méconnu de Corneille van der Goes*, in Anal. Praemonstr., 50, 1974, p. 253-260.
Abbé de Diligem au xvie s.
Abt van Dielegem in de 16e eeuw.

223. M. H. Butler, *A technical investigation of the materials and technique used in two Flemish paintings*, in Mus. Studies, 8, 1976, p. 59-71, ill.
« Lamentation » de G. David et « St Jerome » vers 1500.
« Bewening » van G. David en « St.-Hieronimus » ca. 1500.

224. L. Campbell, *The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century*, in Burl. Mag., CXVIII, 1976, p. 188-198.
Surtout la peinture.
Vooral schilderkunst.

225. D. G. Carter, *Northern Baroque and the Italian Connexion*, in Apollo, 171, 1976, p. 392-401.
Au Musée des Beaux-Arts de Montréal.
In het Museum of Fine Arts te Montreal.

226. E. Cockx-Indestege, *A Hitherto Unknow Edition of W. H. Ryff's « Tabulae decem », Antwerp, Cornelis Bos, c. 1542*, in Quaerendo, 6, 1976, p. 16-27, ill.
Planches anatomiques de Vésale.
Anatomie-platen van Vesalius.

227. D. Coekelberghs, *Contribution à l'étude du paysage italianisant flamand et hollandais au XVII^e siècle : œuvres inedites de A. Goubeau, L. De Vadder, J. Both*, in Rev. archéol. et hist. art Louvain, VIII, 1975, p. 104-122, ill.

228. D. Coekelberghs, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830. Mars 1975. Rés. Doctorat en archéol. et hist. de l'art. Université Catholique de Louvain*, in Rev. archéol. et hist. art Louvain, VIII, 1975, p. 254-255.

229. *Comment est née en Europe la peinture à l'huile?* in Gal. Jardin des arts, 160, juillet-août 1976, p. 19-28 et 36-37.

230. A. P. de Mirimonde, (compte rendu) *P. Fischer, Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries, Amsterdam, 1975*, in Chron. des arts. Suppl. Gaz. Beaux-Arts, 1292, 1976, p. 28.

231. G. Denhaene, *Les collections de Philippe de Clèves, le goût pour le nu et la Renaissance aux Pays-Bas*, in Bull. Inst. hist. belge Rome, XLV, 1975, p. 309-342.

232. a) V. Denis, *La peinture flamande, 15^e-16^e-17^e siècles.* Bruxelles, Meddens, 1976, 220 p., 116 ill.
b) V. Denis, *De Vlaamse schilderkunst, 15^e-16^e-17^e eeuw.* Hasselt, Heideland-Orbis, 1976, 220 p., 116 ill.

233. E. De Wilde, *Landscape in Flemish and Dutch drawings of the 17th century from the collections of the Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.* Manchester Withworth Art Gallery, Univ. of Manchester, 1976. 4°, 94 p., ill.
Exposition.
Tentoonstelling.

234. R. A. s'Hulst, *Flemisch drawings from the age of Rubens*, in Apollo, 104, 1976, p. 372-381, ill.
Coll. F. Lugt
Verz. F. Lugt.

235. M. Diaz Padron, *Catalogo de pinturas. Escuela flamenca del siglo 17.* Madrid, Museo del Prado, 1976, 8°, 480 p., ill.

236. M. Diaz Padron, *Catalogo de pinturas (laminas). Escuela flamenca del siglo 17.* Madrid, Museo del Prado, 1976, 4°, 340 p., ill.

237. M. Diaz Padron, *La exposicion de maestros flamencos del siglo 17 del Museo del Prado y colecciones españolas en el Museo Real de Bruselas*, in Goya, 1976, n° 133, p. 15-28, ill.

238. G. Dogaer, *Margareta van York, bibliofiele*, in Studia Mechliniensia 1976 & Handel. K. Kr. Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 79, 1975 (1976), p. 99-111, ill.
Avec liste des ms. — Met lijst van de hs.

239. *Flämische und niederländische Malerei des 17. Jh. Austellung.* Chur, Bünder Kunstmus., 1976, 4°, 8 p., ill. (Sammlung R. & E. Schöpke).

240. B. Gagnebin, *L'enluminure de Charlemagne à François I^er. Manuscrits de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève*, in Geneva, XXIV, 1976, p. 5-200, ill.
Aussi miniatures flamandes. — Ook Vlaamse miniaturen.

241. H. Gerson, *Dutch and Flemish painting*, in Connoisseur, 193, 1976, n° 777, p. 162-167, ill.
Au Norton Simon Mus., Pasadena. — In het Norton Simon Mus., Pasadena.

242. R. Grosshans, *Early Netherlandish Painting. Notes on the history of the collection*, in Apollo, 166, 1975, p. 424-431.
Au Musée de Berlin. — In het Museum te Berlijn.

243. M.-L. Hairs, *Propos sur quelques tableaux du XVII^e siècle*, in Studia Mechliniensia, 1976 & Handel. K. Kr. Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 79, 1975 (1976), p. 269-281, ill.
Tableaux de L. Franchoys jr., Th. Boyermans, P. Thys. — Schilderijen van L. Franchoys jr., Th. Boyermans, P. Thys.

244. Hollstein (ed. K. G. Boon), *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Vol. XVI, *De Passe (cont.)* (compiled by J. Verbeek and I. M. Veldman). Amsterdam, Van Gendt a. Co., 1974.

245. Hollstein (ed. K. G. Boon), *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Vol. XVII. *Andries Pauli (Pauwels) to Johannes Rem.* (compiled by I. M. Veldman and D. de Hoop Scheffer). Amsterdam, Van Ghendt a. Co., 1976.

246. *Huitième biennale internationale des antiquaires à Paris. 68 tableaux. Exposition, Bruxelles 1976.* Bruxelles, Gal. R. Finck, 1976, 67 p., ill.

247. E. Kai Sass, *Autour de quelques portraits de Charles-Quint*, in Oud-Holland, 90, 1976, p. 1-14, ill.
Par M. Sittow, Van Orley et H. Weiditz (?) d'après Sittow. — Door M. Sittow, Van Orley en H. Weiditz (?) naar Sittow.

248. J. Kelch, *Flemish Masters of the Baroque*, in Apollo, 166, 1975, p. 452-461, ill.

249. A. Monballieu, *Aantekeningen bij de schilderijeninventaris van het sterfhuis van Jan Snellinck (1549-1638)*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen 1976, p. 245-268, ill.

250. C. Périer-D'Ieteren, *Précisions iconographiques et historiques sur la série de la Légende de Saint Rombaut*, in Studia Mechliniensia, 1976 & Handel. K. Kr. Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 79, 1975 (1976), p. 113-132, ill.

251. P. Quarré, *Deux panneaux de l'Armorial de la Toison d'Or de la Sainte-Chapelle de Dijon*, in Bull. Inst. roy. Patr. art., XV, 1975 (Misc. in Mem. P. Coremans), p. 318-325, ill.
XV^e s. — 15^e e.

252. E. Reitsma, *A connoisseur's Collection of Paintings*, in Apollo, 176, 1976, p. 250-257, ill.
Collection F. Lugt. — Verzameling F. Lugt.

253. E. R. Samuel, *The disposal of Diego Duarte's stock of paintings 1692-1697*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1976, p. 305-324.

254. *Seventeenth-century art in Flanders and Holland* (The Garland publ. of the history of art, v.9). New York, Garland Publ. 1976.

255. M. L. Strocchi, *Il Gabinetto d'« Opere in piccolo » del Gran Principe Ferdinando a Cajano*, in Paragone Arte, 311, 1976, p. 83-116, ill.
Peintures flamandes XVI^e-XVII^e s. — 16^e en 17^e eeuwse Vlaamse schilderijen.

256. *Tableaux pour vrais amateurs*, in Conn. des arts, 294, août 1976, p. 45-47.
Acquisitions du Musée de Rouen (Fondation Baderou) : tableaux flamands XVI^e-XVII^e s. — Aanwinsten van het Museum van Rouen (Stichting Baderou) : schilderijen van de Vlaamse school, 16^e-17^e e.

257. J. Taubert, *Beobachtungen zum schöpferischen Arbeitsprozess bei einigen altniederländischen Malern*, in Nederl. Kunsthist. Jaarb., XXVI, 1975, p. 41-71, ill.

258. J. Taubert, *Pauspunkte in Tafelbildern des 15. un 16. Jahrhunderts*, in Bull. Inst. roy. Patr. art., XV, 1975 (Misc. in Mem. P. Coremans, 1908-1965), p. 387-401, ill.
Dessin au poncif, e.a. dans la peinture flamande. — Tekening met sponsblad, o.a. in Vlaamse schilderijen.

259. J. Vackova, *Some additional notes concerning the Charles de Croy-manuscripts at Prague*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1976, 281-295, ill.

260. J. Vanbossele, *Twee oude schilderijen uit de Groeningeabdij*, in Leiegouw., XVIII, 1976, p. 455-462, ill.
XVII^e s. — 17^e e.

b) **Lieux — Plaatsen**

261. [*Antwerpen*] J. Vervaet, *Catalogus van de altaarstukken van gilden en ambachten uit de O. L. Vrouwekerk van Antwerpen en bewaard in het Koninklijk Museum*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1976, p. 197-242, ill.

262. [*Brabant*] a) *Het Brabantse landschap in de 17^e eeuw van Brueghel de Jonge tot d'Arthois. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, 13 okt.-5 dec. 1976.* Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten, 1976, 8°, 79 p., 47 pl.
b) *Le paysage brabançon au XVII^e, de Brueghel le Jeune à d'Arthois. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Musée d'Art ancien, Bruxelles, 13 oct.-5 dec. 1976.* Bruxelles Musées royaux des Beaux-Arts, 1976, 8°, 79 p., 47 pl.

263. [*Brugge*] A. P. de Mirimonde, *La musique chez les peintres de la fin de l'ancienne école de Bruges*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1976, p. 25-82, ill.
E.a. chez A. Claeissens. — O.a. bij A. Claeissens.

Brugge : cf. 184.

264. [*Condroz*] J. Folville, *Peinture monumentale : datation et attribution à un même auteur de deux œuvres conservées dans le Condroz*, in Bull. Soc. roy. Le Vieux-Liège, IX, 1976, p. 27-28, ill.
Bois-et-Borsu. XV^e s. — Bois-et-Borsu. 15^e e.

265. [*Gent*] M. Goossens, *Middeleeuwse muurschilderkunst te Gent*, in Spiegel Historiaal, XI, 1976, p. 542-647, ill.

266. [*Kortrijk*] P. de brabandere, *Salonschilderijen in Kortrijk*, in Leiegouw, XVIII, 1976, 2-3, p. 207-218, ill.
XVIII^e-XX^e s. — 18^e-20^e eeuw.

c) **Artistes — Kunstenaars**

267. [*Aertsen*] K. P. F. Moxey, *Reflections on some unusual subjects in the work of Pieter Aertsen*, in Jahrb. Berliner Mus., 18, 1976, p. 57-83, ill.

268. [*Bening*] A. W. Biermann, *Die Miniaturenhandschriften des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1514-1545)*, in Aachener Kunstbl., 46, 1975, p. 15-310, ill.
E.a. miniaturistes de Bruges et Gand, surtout Simon Bening. — O.m. miniaturisten van Brugge en Gent, voornamelijk Simon Bening.

269. [*Bening*] F. Neugass, *Neu entdektes Stundenbuch in Amerika*, in Weltkunst, 46, 1976, p. 2504, ill.
Par A. et S. Bening et G. Horenbout, vers 1510. — Door A. en S. Bening en G. Horenbout ca. 1510.

270. [*Beuckelaer*] D. Kreidl, *Joachim Beuckelaer und der Monogrammist HB*, in Oud Holland, 90, 1976, p. 162-183, ill.

271. [*Beuckelaer*] K. P. F. Moxey, *The « Humanist » market scenes of Joachim Beuckelaer : moralizing exemplа or « slices of life »?* in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1976, p. 109-187, ill.

272. [*Beuckelaer*] E. Van Hoonacker, *Het panoramisch gezicht op Kortrijk toegeschreven aan Joachim Beuckelaer*, in Leiegouw, XVIII, 1976, p. 297-299, ill.
Probablement dessiné en 1640 par Vaast la Plouich — Waarschijnlijk in 1640 getekend door

273. [*Bosch*] P. Glum, *Divine Judgment in Bosch's « Garden of Earthly Delights »*, in Art Bull., LVIII, 1976, p. 45-54, ill.
Surtout iconographie. — Vooral iconografie.

274. [*Bosch*] R. H. Marijnissen, *Bosch and Bruegel on human folly*, dans *Folie et déraison à la Renaissance. Colloque international tenu en novembre 1973* (...) (Travaux de l'Institut pour l'Étude de la Renaissance et de l'Humanisme, V). Bruxelles, éd. de l'Université de Bruxelles, (1976), 12°, p. 41-52, ill.

275. [*Bosch*] R. H. Marijnissen, *Bosch'zogeheten « Verloren Zoon »*, in Taxandria, N.R. XLVIII, 1976, (Liber Amicorum Raymond Peeters), p. 217-224.

276. [*Bouts*] G. M. Collier, *Linear perspective in Flemish painting and the art of Petrus Christus and Dirk Bouts*, in Diss. abstr. A, 36, 1975-1976, n° 6, p. 3174A-3175A. (Univ. of Michigan 1975).

Broederlam : cf. 207.

277. [*Bruegel*] a) B. Claessens, A. Rousseau, *Notre Bruegel*. Antwerpen, Mercatorfonds, Paris, A. Michel, 1975, 233 p., ill.
b) B. Claessens, A. Rousseau, *Pieter Brugel*. Hersching, Pawlak, 1976, 234 p., ill.

278. [*Bruegel*] R. Craft, *Pieter Brueghel's the Fair*. Philadelphia, Lippincott, 1976, 4°, 36 p., ill.

279. [*Bruegel*] a) *Les estampes de Pierre Bruegel l'Ancien*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1976, 57 p., ill.
b) *De prenten van Pieter Bruegel de Oude*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1976, 59 p., ill.

280. [*Bruegel*] N. Fallon, *Bruegel*. Bruxelles, Elsevier-Sequoia, 1976, VIII-96 p., ill.

281. [*Bruegel*] M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, XIV. *Pieter Bruegel. Supplements (Vol. I-XIII)* (Comments and notes by H. Pauwels, transl. by H. Norden). Leyde, A. W. Sijthoff - Brussels, La Connaissance, 1976, 56 + 40 p., 62 pl.

282. [*Bruegel*] T. Gerszi, *Bruegels Nachwirkung auf die niederländischen Landschaftsmaler um 1600*, in Oud Holland, 90, 1976, p. 201-229. ill.

283. [*Bruegel*] B. Hinz, H. Mittig, W. Ranke, *Pieter Bruegel im Preussischen Kulturbesitz*, in Krit. Berichte, 4, 1976, p. 61-79, ill.

284. [*Bruegel*] S. Karling, *The Attack by Pieter Bruegel the Elder in the collection of the Stockholm University*, in Konsthist. Tidskr. (Suède), 45, 1976, n° 12, p. 1-18, ill.

285. [*Bruegel*] H. Marcq-Verhougstraete, R. Van Schoute, *Le dessin de peintre (dessin sous-jacent) chez Pierre Bruegel. L'Adoration des mages de la National Gallery à Londres*, in Nederl. kunsthist. Jaarb., 26, 1975, p. 259-267, ill.

286. [*Bruegel*] D. Mattioli, *Nuove ipotesi sui quadri di « Bruol Vechio » appartenuti al Gonzaga*, in Civil. mantovana, 10, 1976, n° 55-56, p. 32-43, ill.
Copies d'œuvres de P. Bruegel par ses fils. Kopijen van werken van P. Bruegel door zijn zoons.

287. [*Bruegel*] J. Müller Hofstede, (compte-rendu) *Pieter Bruegel d. A. als Zeichner. Herkunft und Nachfolgen. Ausstellung des Kupferstichkabinets der Staatlichen Museen ... Berlin, 19 Sept. - 16 Nov. 1975*, in Kunstchronik, XXIX, 1976, 2, p. 29-47, ill.

288. [*Bruegel*] *The Proverbs of Pieter Bruegel the Elder*. Mortsel, Agfa-Gevaert, 1976, 12 p.,

289. [*Brueghel*] D. H. Couvee, *Allegorie op de tulipomania, Jan Brueghel de Jonge, Antwerpen 1601-1678*, in Ver. Rembrandt Verslag, 1975, p. 68-69, ill.

290. [*Brueghel*] B. Krasnoxolski, *Madonna w girlandzie obraz Jana Breughla Starszego w klasztorze SS. Norbertanek w Imbramowicach*, in Biul. hist. Sztuki, 38, 1976, p. 11-22, ill.

291. [*Christus*] J. Bruyn, (compte-rendu) *Peter H. Schabacker, Petrus Christus, Utrecht, 1974*, in Oud Holland, 89, 1975, p. 70-72.

292. [*Christus*] L. B. Gellman, (compte-rendu), *Peter H. Schabacker, Petrus Christus, Utrecht, 1974*, in Simiolus, 8, 1975-76, p. 30-33.

293. [*Coecke*] J. Białostocki, *La Crucifixion de Pieter Coecke van Aelst à Varsovie*, in Bull. Inst. roy. Patr. art., XV, 1975 (Misc. in Mem. P. Coremans, 1908-1965), p. 25-32, ill.

294. [*Coecke*] M. J. Friedlaender, *Early Netherlandish Painting*, XII. *Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst* (Comments and notes by H. Pauwels and G. Lemmens. ass. by A.-M. Hess, transl. by H. Norden). Leyden, A. W. Sijthoff - Brussels, La Connaissance, 1975, 168 p., 215 pl.

295. [*Collaert*] J. D. Burke, *A drawing by Johannes Collaert*, in Master Drawings, 14, 1976, p. 384-386, ill.

296. [*David*] J. D. Farmer, *Gerard David's « Lamentation » and an anonymous St Jerome*, in Mus. Studies, 8, 1976, p. 38-58, ill.

297. [*David*] D. G. Scillia, *Gerard David and manuscript illumination in the Low Countries 1480-1509*, in Diss. abstr., 36, 1975-1976, n° 7, p. 4086A-4087A. (Case Western Reserve Univ.).

298. [*De Backer*] D. De Vos, *Het « Laatse Oordeel » door Jacob De Backer : een probleem van oorspronkelijkheid*, in Bull. Kon. Mus. Sch. Kunsten België, 22, 1973 (1976), p. 59-72, ill.

299. [*De Bruyn*] O. Lomize, *Iskusnaja fal'sifikacija*, in Hudoznik U.R.S.S., 18, 1976, n° 6, p. 60-62, ill.

Faux Corn. De Bruyn, vers 1900 (Leningrad, Mus. russe).

Valse Corn. De Bruyn, ca. 1900 (Leningrad, Russisch Mus.).

300. [*de Coter*] P. H. Decoteau, *Colin de Coter and the Bernatsky triptych*, in Diss. abstr., 36, 1975-1976, n° 11, p. 7017A. (Univ. of Wisconsin, 1975).

301. [*De Dijn*] K. Heireman, *Philips De Dijn's plan van Aalst (oktober 1629)*, in Land v. Aalst, XXVIII, 1976, p. 1-25, ill.

302. [*De Flandes*] R. M. Merrill, *A technical study : Birth and naming of St John Baptist*, in Bull. Cleveland Mus. Art. 63, 1976, p. 136-145, ill.

303. [*de Flandes*] A. Tzeutschler Lurie, *Birth and Naming of St John the Baptist Attributed to Juan de Flandes. A Newly Discovered Panel from a Hypothetical Altarpiece*, in Bull. Cleveland Mus. Art. 63, 1976, p. 118-135, ill.

304. [*de Momper*] E. Greindl, *A propos des « Eloffeurs » des paysages de Joos de Momper. De « stoffeerders » der Landschappen van Joos de Momper*, in L'Antiquaire. De Antiquair, 26, juin 1976, p. VI-VIII.

1564-1635.

305. [*de Vos*] C. Limentani Virdis, « *Make love not war* ». *Nota in margine al tema tintorettesco di un dipinto di Martin de Vos*, in Arte veneta, 29, 1975 (Mel. S. Bettini), p. 183-186, ill.

306. [*Floris*] C. Van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en werken. 1. Tekst. 2. Afbeeldingen.* Brussel, Kon. Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1975, 555 p., 342 ill.

Abondante bibliographie.

Ruime bibliografie.

307. [*Franck*] E. Valdivieso, *Doce pinturas ineditas de Gabriel Franck*, in Bol. Semin. Estudios Arte Arqueol., 42, 1976, p. 494-501, ill.

308. [*Hoefnagel*] J. Kozak, J. Polisensky, *Spanelska a ceska mesta v ikonografickem dile J. Hoefnagela*, in Umeni, 24, 1976, p. 523-535, ill.
Villes d'Espagne et de Bohême pour *Civitate Orbis Terrarum*, 1572-1617.
Spaanse en Boheemse steden voor de *Civitate Orbis Terrarum*, 1572-1617.

309. [*Isenbrant*] M. J. Friedlaender, *Early Netherlandish Painting*, XI. *The Antwerp Manerists. Adriaen Ysenbrant* (Comments and notes by H. Pauwels, ass. by A.-M. Hess, transl. by H. Norden). Leyden, A. W. Sijthoff, Brussels, La Connaissance, 1974, 128 p., 207 pl.

310. [*Leclercq*] D. Coekelberghs, *A propos du portraitiste Charles Leclercq (Bruxelles vers 1755 ? - après 1786). Over de portretschilder Charles Leclercq (Brussel, omstreeks 1755 ? - na 1786)*, in L'Antiquaire. De Antiquair, 26, juin 1976, p. XIII-XV.

311. [*Maîtres-Meesters*] M. W. Ainsworth, *St. Catherine Disputing with the Philosophers, an Early Work by the Masters of St. Gudule*, in Allen Mem. Art. Mus. Bull., XXXII, 1, 1974-75, p. 23-33, ill.

312. [*Maîtres-Meesters*] D. G. Carter, *The Winnipeg Flagellation and the Master of the View of St. Gudule*, in Bull. Inst. roy. Patr. art., XV, 1975 (Misc. in Mem. P. Coremans), p. 51-69, ill.

313. [*Maîtres-Meesters*] D. De Vos, *Nieuwe toeschrijvingen aan de Meester van de Lucialegende, alias de Meester van de Rotterdamse Johannes op Patmos*, in Oud Holland, 90, 1976, p. 137-161, ill.

314. [*Maîtres-Meesters*] J. Duchesne-Guillemin, *On the Cityscape of the Merode Altarpiece*, in Metropol. Mus. Journal, 11, 1976, p. 129-131, fig.
Maître de Flémalle.
Meester van Flémalle.

315. [*Maîtres-Meesters*] C. Périer-D'Ieteren, *Contribution à l'étude des volets du triptyque dit de « Toison d'Or » attribué au Maître de la légende de la Madeleine*, in Oud Holland, 1975, p. 129-141, ill.

316. [*Maîtres-Meesters*] C. Périer-D'Ieteren, *Deux panneaux de la « Légende de saint Rombaut de Malines » conservés à Dublin*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1976, p. 83-106, ill.
Attribution au Maître de la Jeunesse de St Rombaut (Malines)
Toeschrijving aan de Meester van de Jeugd van St.-Rombout (Mechelen).

317. [*Maîtres-Meesters*] C. Van den Bergen-Pantens, *Une œuvre inédite du Maître du Saint-Sang*, in Handel. Soc. Emulation Brugge, CXIII, 1976, p. 229-246.

318. [*Memlinc*] S. Sulzberger, *Hans Memlinc dans son cadre idéal*, in Handel. Soc. Emulation Brugge, CXIII, 1976, p. 323-329.

319. [*Metsys*] D. Schubert, *Quentin Massys porträtiert von Jan Van Scorel?*, in Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg., 22, 1973 (1976), p. 7-32, ill.

320. [*Moro*] M. J. Friedlaender, *Early Netherlandish Painting*, XIII. *Antonis Mor and his Contemporaries* (Comments and notes by H. Pauwels and G. Lemmens, ass. by M. Gierts, transl. by H. Norden). Leyde, A. W. Sijthoff-Brussels, La Connaissance, 1975, 139 p., 208 pl.

321. [*Peeters*] J. Vermoelen, *Het gedenkstuk ter nagedachtenis van Bonaventura Peeters, zeeschilder (1614-1652)*, in Interm. généal., 185, 1976, p. 337-339.

322. [*Porcelis*] E. Duverger, *Nadere gegevens over de Antwerpse periode van Jan Porcelis*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1976, p. 269-279.

323. [*Pourbus*] P. Philippot, *Le « Retable des Poissonniers » des Musées royaux, œuvre de Pierre Pourbus*, in Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg., 22, 1973 (1976), p. 73-84, ill.

324. [*Quelin*] *Het schilderij « Labore et Constantia » terug in het Plantin-Moretus Museum*, in Antwerpen, 3, sept. 1976, p. 164-169, ill.

325. [*Rubens*] D. Bodart, *« Madeleine renonçant aux biens terrestres » par Pierre-Paul Rubens*, in Bull. Inst. hist. belge Rome, XLIV, 1974, p. 83-86, ill.

326. [*Rubens*] M. Carter Leach, *Rubens « Susanna and the elders » in Munich and some early copies*, in Print Review, 5, 1976, (Mél. W. Stechow), p. 120-127, ill.

327. [*Rubens*] G. de Landtsheer, *Rubens* (éd. franc.). Antwerpen, Standaard, 1976, 96 p.

328. [*Rubens*] C. Eisler, *An enigmatic Pieta*, in Print Review, 5, 1976 (Mél. W. Stechow), p. 40-43, ill.
Attribuée à Rubens. Aan Rubens toegeschreven.

329. [*Rubens*] B. Fredlund, *Arkitektur : Rubens måleri. Form och funktion.* Göteborg Universitat, 1975, 8°, 193 p., ill.

330. [*Rubens*] Th. L. Glen, *Rubens and the Counter Reformation : studies in his religious paintings between 1609 and 1620*, in Diss. abstr., sept. 1976, p. 1274 A (Princeton Univ. 1975).

331. [*Rubens*] J. S. Held, *On the date and function of some allegorical sketches by Rubens*, in Journ. Warburg Courtauld Inst. 38, 1975 (1976), p. 218-233, ill.

332. [*Rubens*] J. S. Held, *Rubens's Sketch of Buckingham Rediscovered*, in Burl. Mag., CXVIII, 1976, p. 547-551, ill.

333. [*Rubens*] J. S. Held, *The Four Heads of a Negro in Brussels and Malibu*, in Bull. Inst. roy. Patr. art., XV, 1975 (Misc. in Mem. P. Coremans, 1908-1965), p. 180-192, ill.

334. [*Rubens*] J. Held, *Zwei Rubensprobleme. Die Kekropstöchter. Die Wunder des Hl. Franz von Paola*, in Zeitschr. f. Kunstgesch., 39, 1976, p. 34-53, ill.

335. [*Rubens*] M. Jaffé, *Rubens drawings in the Warsaw University Library*, in Bull. Mus. nat. Varsovie, 17, 1976, p. 83-97, ill.

336. [*Rubens*] H. Kauffmann (Sammlung), *Peter Paul Rubens : Bildgedanke und Künstlericher Form. Aufsätze und Reden.* Berlin, Mann, 1976, 8°, 86 p., ill. (Gebr. Mann-Studio-Reihe).

337. [*Rubens*] A.-M. Logan, (compte rendu) *J. I. Kuznetsov, Risunki Rubensa* [*Rubens Drawings*], *Moscow* (*Iskusstvo*), *1974*, in Master Drawings, 14, 1976, p. [299-302.]

338. [*Rubens*] A. Monballieu, *De terugkeer (1815) en de restauratie van de meesterwerken van P. P. Rubens en A. Van Dijck te Mechelen*, in Studia Mechliniensia, 1976 & Handel. K. Kr. Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 1976, (1977), p. 385-398.

339. [*Rubens*] L. Oehler, *A drawing recognized by Wolfgang Stechow as a Rubens copy*, in Print Review, 5, 1976 (Mél. W. Stechow), p. 128-130, ill.

340. [*Rubens*] *Op bezoek bij Rubens.* Antwerpen, Stad Antwerpen, 1976, 23 p.
Guide. Gids.

341. [*Rubens*] K. Renger, *Rubens dedit dedicavitque,* in Jahrb. Berliner Mus., 17, 1975, p. 166-213, ill.
Gravures. Prenten.

342. [*Rubens*] L. Steinberg, *Remarks on Certain Prints Relative to a Leningrad Rubens on the Occasion of the First Visit of the Original to the United States,* in Print Coll. Newsletter 6, 1975-1976, p. 97-102, ill.
Gravure de Schette a Bolswert, d'après « Les charretiers ». Gravure van Schette a Bolswert naar « De voermannen ».

343. [*Rubens*] H. B. Teilman, *Head of a man by Peter Paul Rubens,* in Carnegie Mag., 50, 1976, p. 108-117, ill.

344. [*Rubens*] Z. Wasbinski, *Peter Paul Rubens.* Warszawa, RSW Prasa, 1975, 4°, 112 p., ill.

345. [*Savery*] *Herdenking Roeland Savery. Kortrijk 1576 - Utrecht 1639. Tentoonstelling georganizeerd naar aanleiding van de 400 verjaardag van de geboorte van de kunstschilder, 25 april - 7 juni 1976. Stedelijk Museum voor Schone Kunsten* (Inleiding P. Debrabandere). Kortrijk, Stedelijk Museum, 1976, 4°, 44 p., 31 pl.

346. [*Seghers*] H. Vlieghe, *Een pastorale door Gerard Seghers,* in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1976, p. 297-304, ill.

347. [*Teniers*] M. Bovyn, *Demande de pension introduite par David Teniers,* in Interm. généal., 182, 1976, p. 127-129.

348. [*Teniers*] C. Comer, *David Teniers' « Temptation of St Anthony » Paintings,* in Allen Mem. Art Mus. Bull., XXXIII, 1975-76, p. 48.

349. [*Teniers*] P. H. Dreher, *The Vision of Country Life in the Painting of David Teniers II,* in Diss. abstr., 36, 1975-1976, n° 12, p. 7698A. (Columbia Univ., 1975).

350. [*Teniers*] R. D. Leppert, *The prodigal son: Teniers and Ghezzi,* in Minneapolis Inst. Art Bull., 61, 1974, p. 80-91, ill.

351. [*Van de Kasteele*] N. Dacos, *Frans Van de Kasteele: quelques attributions et un document* in Bull. Inst. hist. belge Rome, XLIV, 1974, p. 145-155, ill.
1541-1621.

352. [*Van de Pere*] A. E. Momplet Miguez, *Una obra inedita de Van de Pere,* in Bol. Semin. Est. Arte Arqueol., 42, 1976, p. 501-503, ill.
« Conversion de St Paul », 1684, à l'église de Solo del Real. « Bekering van St.-Paulus », 1684, in de kerk van Solo del Real.

353. [*Van der Goes*] M. Domscheit, *Van der Goes* (Maler und Werk). Dresden, Verl. d. Kunst, 1976, 8°, 31 p., ill.

354. [*Van der Goes*] P. H. Schabacker. (compte-rendu) *Colin Thompson and Lorne Campbell, Hugo van der Goes and the Trinity Panels in Edinburgh, Edinburgh, 1974,* in Art Bull., LVIII, 1976, p. 444-447.

355. [*Van der Goes*] M. Thijs, *Het verblijf van Hugo van der Goes in het Rood-Klooster te Oudergem,* S.l., s.n., 1976 (?), 50 p.

356. [*Van der Weyden*] R. Foblets, *Zijluiken van het retabel van het Sint-Jorisaltaar uit de Sint-Michielskerk te Brecht, nog steeds een vraagteken*, in Taxandria, XLVIII, 1976, p. 181-190, ill.

Attribution problématique à Goswin van der Weyden

Problematische toeschrijving aan Goswin van der Weyden

357. [*Van der Weyden*] J. Białostocki, *Fifteenth-century pictures of the Blessing Christ, based on Rogier van der Weyden*, in Gesta (U.S.A.), 15, 1976, p. 313-320, ill.

358. [*Van der Weyden*] A. Châtelet, *Note sur un autoportrait de Roger van der Weyden*, in Bull. Inst. roy. Patr. art., XV, 1975 (Misc. in Mem. P. Coremans), p. 70-77, ill.

Dans les tableaux de justice peints pour l'hôtel de ville de Bruxelles.

In de gerechtigheidstaferelen geschilderd voor het Stadhuis te Brussel.

359. [*Van der Weyden*] J. P. Filedkok, (compte-rendu) *Nicole Veronee-Verhaegen, L'Hôtel-Dieu de Beaune (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XVe s., vol. 13) 1973*, in Simiolus, 8, 1975-76, p. 186-189.

Polyptyque du Jugement dernier de R. van der Weyden.

Veelluik van het Laatste Oordeel door R. Van der Weyden.

360. [*Van der Weyden*] Pl. Lefevre, *Relations des peintres Roger van der Weyden († 1464) et Francon vander Stoct († 1491) avec la cathédrale bruxelloise*, in Arca lovan., IV, 1975, p. 352-360, ill.

361. [*Van der Weyden*] M. B. McNamee S. J., *An Additional Eucharistic Allusion in Van der Weyden's Columba Triptych*, in Studies in Iconogr. (Northern Kentucky Univ.), 2, 1976, p. 107-113. ill.

362. [*Van der Weyden*] Pil. Roberts-Jones, *La Pieta de Van der Weyden. Réflexion sur la notion de variante*, in Bull. Inst. roy. Patr. art., XV, 1975 (Misc. in Mem. P. Coremans), p. 338-350. ill.

363. [*Van der Weyden*] R. Turner, *Zu zwei Hubertus-Tafeln aus der Nachfolge Roger van der Weydens in London and Malibu*, in Zeitschr. f. Kunstgesch., 39, 1976, p. 245-257, ill.

364. [*Van Dyck*] P. Rotondi, *La prima versione di un famoso ritratto dipinto dal Van Dyck*, in Bull. Inst. roy. Patr. art., XV, 1975 (Misc. in Mem P. Coremans), p. 351-362, ill.

« Portrait du Cardinal Bentivoglio » (Gênes, coll. privée).

« Portret van Kardinaal Bentivoglio » (Genua, privé-verzameling).

365. [*Van Eyck*] H. Adhémar, *Sur la Vierge du Chancelier Rolin de Van Eyck*, in Bull. Inst. roy. Patr. art., XV, 1975 (Misc. in Mem. P. Coremans, 1908-1965), p. 9-17.

366. [*Van Eyck*] J. H. A. De Ridder, *Agla, merkteken van Jan van Eyck?*, in Spiegel Hist., XI, 1976, p. 12-17, ill.

367. [*Van Eyck*] E. Dhanens, *Bijdrage tot de studie van de repentirs en oude overschilderingen op het Lam-Godsretabel van Hubert en Jan van Eyck*, in Bull. Inst. roy. Patr. art., XV, 1975 (Misc. in Mem. P. Coremans, 1908-1975), p. 110-118.

368. [*Van Eyck*] E. Dhanens, *De Vijd-Borluut fundatie en het Lam Godsretabel 1432-1797*. (Kon. Acad. Wet., Lett. en Sch. Kunsten België. Mededel. Kl. Sch. Kunsten, 38, nr. 2). Brussel, Paleis der Academiën, 1976, 100 p.

369. [*Van Eyck*] P. H. Jolly, *Jan van Eyck and St. Jerome : a study of Eyckian influence on Colantonio and Antonello da Messina in quattrocento Naples*, in Diss. abstr., oct. 1976, p. 1847 A (Univ. of Pennsylvania, 1976).

370. [*Van Eyck*] J. Lejeune, *A propos de Jean et Marguerite Van Eyck et du « Roman des Arnolfini »*, in Bull. monumental, 134, 1976, p. 239-244.
Réponse à F. Salet. — Antwoord op F. Salet.

371. [*Van Eyck*] C. H. McGorkell, *The role of the suspended crown in Jan van Eyck's « Madonna and chancellor Rolin »*, in Art Bull., 68, 1976, p. 516-520, ill.

372. [*Van Eyck*] J. Snyder, *Jan van Eyck and Adam's appel*, in Art Bull., 58, 1976, p. 511-515, ill.

373. [*Van Eyck*] Ch. Sterling, *Jan van Eyck avant 1432*, in Revue de l'Art, 33, 1976, p. 7-82, ill.
Appendice I : pour Hubrecht van Eyck ; II : La date de la Vierge au Chartreux (Frick Collection, New-York) ; III : L'époque de l'activité du Maître H ; IV : La Mappemonde de Jan van Eyck. — Aanhangsel I : voor Hubrecht van Eyck ; II : De datum van O.-L.-Vrouw met de Kartuizers (Frick Collection, New-York) ; III : De periode van de activiteit van Meester H ; IV : De landkaart van Jan van Eyck.

374. [*Van Eyck*] S. Sulzberger, *A propos d'un tableau de Pieter François De Noter au Rijksmuseum d'Amsterdam (1829)*, in Studia Mechliniensia, 1976 & Handel. K. Kr. Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 80, 1976, (1977), p. 399-406, ill.
Le retable de l'Agneau mystique à Gand. — De polyptiek van het Lam Gods te Gent.

375. [*Van Eyck*] E. Vetter, (compte-rendu) *Lotte Brand Philip, The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck, Princeton, New Jersey, 1971, ...*, in Zeitschr. f. Kunstgesch., 39, 1976, p. 221-235, ill.

376. [*Van Herp*] L. Linnik, *Vnov' opoznannye kartiny Villema fan Herpa*, in Soob. gos. Ermitaza, 41, 1976, p. 9-11, ill.

377. [*Verbruggen*] M.-L. Hairs, *Die Beiden Verbruggen. Monographie* (trad./vert. Dr. A. Krug). Wien, Friederike Pallamar, 1975, 21 + 15 cm, 121 p., 20 ill.
Peintres de fleurs anversois : Gaspar Peeter I (1635-1681) et/en Gaspar Peeter II (1664-1730) — Antwerpse bloemenschilders :

378. [*Verhaecht*] W. Stechow, *Verhaecht and Houck, Teacher and Pupil*, in Master Drawings, 13, 1975, p. 145, ill.

379. [*Vermeyen*] C. Van den Bergen-Pantens, *« Le triptyque Micault » de J. C. Vermeyen. Étude historique*, in Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg., 22, 1973 (1976) p. 33-57, ill.

380. [*Verschaffelt*] I. Gesche, *Peter Anton Verschaffelt. Zeichnungen im Reiss-Museum. Ausstellung.* Mannheim, Städt. Reiss-Mus., 1976, 8°, 164 p., ill.

381. [*Vinckeboons*] E. Benesch, *« The parents at the door of their rich children » by David Vinckeboons*, in Master Drawings, 14, 1976, p. 166-169, ill.
Dessin ayant servi de modèle à une gravure de H. Gerritz. — Tekening die als model heeft gediend voor een ets van H. Gerritz.

382. [*Vinckeboons*] A.-P. DE MIRIMONDE, *Un jardin d'amour d'après Vinckboons au musée d'Orléans*, in Revue Louvre et Musées de France, 26, 1976, p. 15-23, ill.

383. [*Wierix*] M. MAUQUOY-HENDRICKX, *Les Wierix, illustraleurs de la Bible dite de Natalis*, in Quaerendo, 6, 1976, p. 28-63, ill.

5. ARTS DECORATIFS — SIERKUNSTEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

384. *Images of Love and Death in Late Medieval and Renaissance art. Essays by* L. L. OLDS *and* R. G. WILLIAMS. *Catalogue by* W. R. LEVIN. *The University of Michigan. Museum of Art, November 21, 1975 - January 4, 1976* (University Publications, The University of Michigan, 1975), 8°, 132 p., LXVIII pl.
E.a. une tapisserie, des ivoires et des bronzes des Pays-Bas.
O.m. een wandtapijt, ivoren en bronzen voorwerpen uit de Nederlanden.

b) **Lieux — Plaatsen**

385. [*Brugge*] F. VAN MOLLE en M. MOMMEYER, *Oud huisraad van het Sint-Janshospitaal te Brugge*, in Artium Min. Folia Lovan., XVIII, 1976 (overdruk uit *Sint-Janshospitaal te Brugge, 1188-1976. Tentoonstelling georganiseerd door de Commissie van Openbaar Onderstand te Brugge, 5 juni - 31 aug. 1976*, p. 640-691, ill.

386. [*Liège*] J. PHILIPPE, *Le Musée d'Ansembourg à Liège. Arts décoratifs liégeois du XVIIIe siècle.* Liège, Halbart, 1976, 24 p.

387. [*Liège*] J. PHILIPPE, *Le Musée Curtius à Liège. Archéologie et arts décoratifs de la préhistoire à nos jours.* Liège, Halbart, 1976, 32 p.

ARTS DU TEXTILE — TEXTIELE KUNSTEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

388. *Arrasy flamandskie w zamku krolewskim na Wawelu.* Antwerpen, Mercatorfonds, 1976, 506 p., ill.

389. F. DURET-ROBERT, *Encyclopédie C. A. Tapisseries : L'Apocalypse*, in Connaissance des Arts, 294, août 1974, s.p.

390. A. ERLANDE-BRANDENBURG, *La tenture de la Vie de la Vierge à Notre-Dame de Beaune*, in Bull. monumental, 134, 1976, p. 37-48.
Problème de l'attribution du carton.
Probleem van de toeschrijving van het karton.

391. D. KING, *Tapestries from France and Flanders*, in Connoisseur, 193, 1976, n° 777, p. 232-237, ill.
Pièces de 1480 à 1520 du Norton Simon Mus. Pasadena.
Stukken van 1480 tot 1520 uit het Norton Simon Mus. Pasadena.

392. M. RISSELIN-STEENEBRUGEN, *Dentelles belges XIX^e-XX^e siècles*. Bruxelles, Musées roy. d'Art et d'Histoire, 1976, 23 p.

393. M. RISSELIN-STEENEBRUGEN, *Un livre de patrons de dentelles du XVIII^e siècle*, in Bull. Mus. roy. Art et Hist., 43-44, 1971-72 (1976), p. 131-142, ill.

394. L. SEELIG, *Gothic and early Renaissance tapestries from the collection of the Bayerische Hypotheken- und Wechsel-Bank*, in Connoisseur, 1976, n° 775, p. 26-33, ill.

395. J. VAN VLASSELAER, *Integratie van de beeldende kunsten in de architectuur : het wandtapijt.* (Kon. Acad. Wet., Lett. en Sch. K. België, Kl. Sch. K., Mededelingen 38, 1). Brussel, Kon. Acad. Wet., Lett. en Sch. Kunsten België, 1976, 13 p.

b) **Lieux — Plaatsen**

396. [*Antwerpen*] E. DUVERGER, *Antwerpse Tapijthandel. Le commerce de la tapisserie à Anvers*, in De Antiquair. L'Antiquaire, 28, okt.-oct. 1976, p. X-XIII, ill.

397. [*Bruxelles/Brussel*] a) *Brusselse wandtapijten van de pre- Renaissance. Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel, 22 jan. - 7 maart 1976* (Ten geleide van G. DELMARCEL en R. DE ROO), Brussel, K.M.K.G. en Mercatorfonds, 1976, 12°, 260 p., ill., fig.
b) *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance. Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 22 janv. - 7 mars 1976* (Préface de R. DE ROO et G. DELMARCEL), Bruxelles, M.R.A.H. et Fonds Mercator, 1976, 12°, 256 p., ill., fig.

398. [*Bruxelles-Brussel*] a) G. D[ELMARCEL], G. D[ERVEAUX]-V[AN] U[SSEL], *Catalogue. Comparaisons*, in *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance. ..* Bruxelles, 1976, p. 131-158, ill.
b) G. D[ELMARCEL], G. D[ERVEAUX]-V[AN] U[SSEL], *Catalogus. Vergelijkingen*, in *Brusselse wandtapijten van de pre-Renaissance...* Brussel, 1976, p. 131-158, ill.

399. [*Bruxelles-Brussel*] a) G. DELMARCEL, *La Légende d'Herkenbald et la Justice de l'empereur Trajan. Notice iconographique*, in *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance. ..* Bruxelles, 1976, p. 243-253, ill.
b) G. DELMARCEL, *De Legende van Herkenbald en de Gerechtigheid van keizer Trajanus. Een iconografische nota*, in *Brusselse wandtapijten van de pre-Renaissance...* Brussel, 1976, p. 245-255, ill.

400. [*Bruxelles/Brussel*] *Historische Schlachten auf Tapisserien aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museum Wien. Ausstellung in Schloss Hallturn, 22 Mai - 26 Okt. 1976* (Einleitung R. BAUER). (Eisenstadt), Bürgenländischen Landesregierung, Kulturabteilung, 1976, 8°, 63 p., 8 pl., 47 ill.
E.a. suite de 5 tapisseries de « La Conquête de Tunis par Charles Quint », signées Judocus de Vos.
O.m. reeks van 5 wandtapijten met « De Verovering van Tunis door Karel V », getekend Judocus de Vos.

401. [*Bruxelles-Brussel*] Jean de la Croix, O.C.D., *Les images de Thérèse d'Avila et d'Anne de Jésus dans le couvre-pied des Archiducs*, in Bull. Mus. roy. Art et Hist., 43-44, 1971-72 (1976), p. 89-98, ill.
Dentelle de Bruxelles, 1599. Brusselse kant, 1599.

402. [*Bruxelles-Brussel*] a) R. Lefeve, J. Vynckier, G. Meert. *La Légende d'Herkenbald. Examen et traitement à l'Institut royal du Patrimoine artistique*, in *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*,... Bruxelles 1976, p. 239-241.
b) R. Lefeve, J. Vynckier, G. Meert, *De Legende van Herkenbald. Onderzoek en behandeling door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, in *Brusselse wandtapijten van de pre-Renaissance* ... Brussel, 1976. p. 241-243.

403. [*Bruxelles-Brussel*] a) M. Naessens, *Le Centre de la Tapisserie bruxelloise*, in *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*.... 1976, p. 17-20.
b) M. Naessens, *Het Centrum voor de Brusselse Wandtapijtkunst*, in *Brusselse wandtapijten van de pre-Renaissance*... Brussel, 1976, p. 17-20.
Créé en 1974. In 1974 opgericht.

404. [*Bruxelles-Brussel*] a) S. Schneebalg-Perelman, *Un nouveau regard sur les origines et le développement de la tapisserie bruxelloise du 14e siècle à la pré-Renaissance*, in *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*... Bruxelles, 1976, p. 161-191, ill.
b) S. Schneebalg-Perelman, *Een nieuwe kijk op de corsprong en de ontwikkeling van de Brusselse wandtapijtkunst van de 14e eeuw tot de pre-Renaissance*, in *Brusselse wandtapijten van de pre-Renaissance* ... Brussel, 1976, p. 161-192.

405. [*Bruxelles-Brussel*] a) J.-K. Steppe, *Inscriptions décoratives contenant des signatures et des mentions du lieu d'origine sur les tapisseries bruxelloises de la fin du 15e et du début du 16e siècle*, in *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance* ... Bruxelles, 1976, p. 193-230, ill.
b) J.-K. Steppe, *Sieropschriften met signaturen en vermeldingen van de plaats van herkomst in Brusselse wandtapijten van het einde van de 15e en van het begin van de 16e eeuw*, in *Brusselse wandtapijten van de pre-Renaissance* ... Brussel, 1976, p. 193-231, ill.

406. [*Bruxelles-Brussel*] a) A. Van Ruymbeke, A. van Ypersele de Strihou, G. Delmarcel, G. Derveaux-Van Ussel, *Catalogue. Comparaisons*, in *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*, Bruxelles, 1976, p. 131-158, ill.
b) A. Van Ruymbeke, A. van Ypersele de Strihou, G. Delmarcel, G. Derveaux-Van Ussel, *Catalogus. Vergelijkingen*, in *Brusselse wandtapijten van de pre-Renaissance*, Brussel, 1976, p. 131-158, ill.

407. [*Bruxelles-Brussel*] a) A. V[an] R[uymbeke], A. v[an] Y[persele] d[e] S[rihou], G. D[elmarcel], G. D[erveaux] - V[an] U[ssel], *Catalogue. Tapisseries*, in *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance* ... Bruxelles, 1976, p. 23-130, ill.
b) A. V[an] R[uymbeke], A. v[an] Y[persele] d[e] S[trihou], G. D[elmarcel], G. D[erveaux]- v[an] U[ssel], *Catalogus. Wandtapijten*, in *Brusselse wandtapijten van de pre-Renaissance* ... Brussel, 1976, p. 23-130, ill.

408. [*Mechelen*] M. Risselin-Steenebrugen, *Essai sur les débuts de l'industrie dentellière à Malines*, in Studia Mechliniensia, 1976 & Handel. K. Kr. Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 79, 1975 (1976), p. 207-217, ill.
Seconde moitié du xvie s. Tweede helft 16e e.

409. [*Tournai*] M. HEBERT, *Un « petit patron » de tapisserie du XV^e siècle au Cabinet des Estampes, la « Commémoration de la mort d'Hector »*, in Gaz. Beaux-Arts, LXXXVII, mars 1976, p. 109-110, 2 ill.
Tapisserie probablement d'origine tournaisienne. — Wandtapijt waarschijnlijk van Doornikse herkomst.

410. [*Tournai*] P. VERDIER, *The Medieval Coltection*, in Apollo, 171, 1976, p. 358-367, ill.
Musée des Beaux-Arts de Montreal. Tapisserie de la Guerre de Troie (Tournai, Pasquier Grenier, c. 1468-72). — Museum voor Schone Kunsten te Montreal. Wandtapijt met de Oorlog van Troye (Doornik, Pasquier Grenier, ca. 1468-72).

c) **Artistes — Kunstenaars**

411. [*Van Roome*] E. DHANENS, *L'importance du peintre Jean Van Roome, dit de Bruxelles*, in *Tapisseries bruxelloises de la pré-renaissance. Exposition.* Bruxelles, 1976, p. 231-238, ill.

ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

412. *Acquisition*, in Bull. Walters Art Gall., Annual Report 1976, p. 8, fig.
Plaque avec évangéliste, fragment de châsse de St Amand, XIII^e s. — Plaat met evangelist, fragment van het reliekschrijn van Sint-Amandus, 13^e e.

413. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *A propos d'un plat de reliure et d'une croix à double traverse conservés à Prague*, in Bull. Inst. arch. liégeois, LXXXVII, 1975 (1976), p. 177-186, ill.
A rapprocher d'œuvres mosanes. — In overeenstemming te brengen met Maaslandse kunstwerken.

414. F. VAN MOLLE, *Tafelzilver van Alexandrine Van Dormael, abdis van 's-Hertogendale*, in Bull. Kon. Mus. Kunst en Gesch., 1971-72 (1976), p. 161-168, ill.

415. B. WODON, *La technique du fer forgé au XVIII^e siècle. De l'élaboration du fer marchand à l'exécution de la grille*, in Bull. Inst. arch. liégeois, LXXXVII, 1975 (1976), p. 31-67, ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

416. [*Brugge*] A. DEWITTE, *Goud- en zilversmeden in de kerkrekeningen van Sint-Donaas te Brugge, 1251-1587*, in Biekorf, 76, 1975-76, p. 240-241.

417. [*Brugge*] F. VAN MOLLE, *Zilver uit de kapel van het St.-Janshospitaal te Brugge. Tentoonstelling georganiseerd door de Commissie van Openbare Onderstand van Brugge, 5 juni - 31 aug. 1976*, in Artium Min. Folia Lovan. XIX, 1976 (Overdruk uit « Sint-Janshospitaal, Brugge, 1188-1976 ») p. 614-637, ill.

418. [*Gent*] K. HAERENS, *Gentse gedenkplaten.* Gent, Het Volk, 1976, 103 p.

419. [*Kortrijk*] J. DE CUYPER, *Zorg voor juwelen en archief van de Kortrijkse kapittelkerk*, in Leiegouw, XVIII, 1976, p. 17-33, ill.
Historique et inventaire du XV^e au XX^e s. — Historiek en inventaris van de 15^e tot de 20^e e.

420. [*Liège*] O. De Schaetzen, P. Colman, *Orfèvreries liégeoises.* Antwerpen, Mercatorfonds, 1976, 310 p.

421. [*Mechelen*] A. Mommens, *Mechels tinwerk uit de 16e eeuw*, in Studia Mechliniensia, 1976 & Handel. K. Kr. Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 79, 1975 (1976), p. 175-184, ill.

422. [*Mechelen*] S. Vandenberghe, *Pelgrimstekens uit Mechelse baggerwerken*, in Studia Mechliniensia 1976 & Handel. K. Kr. Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 79, 1975 (1976), p. 81-98, ill.
XIVe-XVe s. — 14e-15e e.

423. [*Tongeren*] J. Grauwels, *Het zilverwerk van het Tongers begijnhof in 1798*, in Limburg, 55, 1976, 231-236.

424. [*Tongeren*] S. Thomas, *Tongers zilver uit de achttiende eeuw. Katalogus tentoonstelling Provinciaal Gallo-Romeins Museum Tongeren, 23 okt. - 21 nov. 1976.* (Leuven), (Seminarie Artes Minores), 1976, 8°, 48 p., ill.

425. [*Tournai*] J. Cassart, *La restauration de la châsse de Notre-Dame en 1889-1890*, in Ann. Soc. hist. arch. Tournai, XXIV, 1974, p. 96-110.

c) **Artistes — Kunstenaars**

426. [*Oste*] J. Dauwe, *De monstrans van Oudegem, werk van de Dendermondse zilversmid Bartholomeus Oste (1727)*, in Gedenkschr. Oudheidk. Kr. Land Dendermonde, 1975 (1976), 4e r., p. 121-127, ill.

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAUX — KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

427. R. Chambon, *La verrerie entre Rhin et Loire au XIVe siècle*, in Journ. Glass Studies, 17, 1975, p. 151-157, ill.
Fragments de verres à boire trouvés à Tournai. — Fragmenten van drinkglazen te Doornik gevonden.

428. A.-M. Mariën-Dugardin, *Faïences fines*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2e éd. revue et augm., 1975, 279 p., 49 fig. de marques, 290 fig., 3 pl. coul.
Catalogue raisonné. Bibliographie, glossaire, index. — Beschrijvende catalogus. Bibliografie, glossarium, index.

b) **Lieux — Plaatsen**

429. [*Hasselt*] P. Vandenbroek, *De Hasseltse keramiekfabriek 1890-1954-1975*, in Limburg, 55, 1976, p. 257-268, ill.

430. [*Havelange*] Y. VANDEN BEMDEN, *Le vitrail de Saint-Fontaine*, in Bull. Inst. arch. liégeois, LXXXVII, 1975 (1976), p. 143-153, ill.
Chapelle du hameau de Paille-Havelange. XVI^e s.
In kapel van gehucht van Paille-Havelange. 16^e e.

431. [*Heule*] Ph. DESPRIET, *Tegelkeramiek uit Heule en Vichte*, in Leiegouw, XVIII, 1976, p. 85-88, ill.
Du XIII^e au XVI^e s.
Van de 13^e tot de 16^e e.

432. [*Liège*] J. PHILIPPE, *Le Musée du Verre de Liège*. Liège, Halbart, 1976, 24 p.

433. [*Mechelen*] S. VANDENBERGHE, *Een tegeltableau op het klein Begijnhof te Mechelen*, in Handel, Kon. Kring Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 80, 1976, p. 121-133.
Provenance anversoise?
Antwerpse oorsprong?

434. [*Mechelen*] S. VANDENBERGHE, *Middeleeuwse en post-middeleeuwse borden in rood aardewerk met slib- en sgrafitloversiering uit Mechelen*, in Handel. Kon. Kring Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 80, 1976, p. 153-158.

435. [*Mechelen*] S. VANDENBERGHE, *Het oudheidkundige bodemonderzoek in het Mechelse in 1975 en 1976*, in Handel. Kon. Kring Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 80, 1976, p. 169-199.

436. [*Mechelen*] S. VANDENBERGHE, *16^e eeuwse Begijnenwoningen op het groot Begijnhof te Mechelen*, in Handel. Kon. Kring Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 80, 1976, p. 158-169.
Important matériel céramique. surtout XIV^e et XVI^e s., et verres.
Belangrijk materiaal in keramiek, voora- 14^e en 16^e e., en glaswerk.

437. [*Tienen*] S. VANDENBERGHE, *Aardewerkvondsten uit Tienen*, in Kontakt (orgaan v/d Vriendenkring P N T Tienen), 2, 1976, p. 37.

438. [*Tournai*] M. JOTTRAND, *La porcelaine de Tournai et le décor d'oiseaux copiés de livres d'ornithologie*, in Cahiers de Mariemont, 5-6, 1974-1975, p. 41-61, ill.
Belangrijkheid van het werk van J. M. SELIGMANN, *Sammlung verschiedener ausländischer und seltener Vögel*, Nürnberg, 1749-1776.
Importance de l'ouvrage de

439. [*Tournai*] C. LEMOINE-ISABEAU, *Le commerce des porcelaines de Tournai à Bruxelles, 1761-1781*, in Revue belge archéol. et hist. de l'art, XLII, 1973 (1975), p. 75-87.
Étude des papiers du marchand Antoine Parent.
Bestudering van de papieren van de handelaar Antoine Parent.

440. [*Tournai*] A.-M. MARIËN-DUGARDIN, *Compléments pour servir à l'histoire de la porcelaine de Tournai*, in Bull. Musées roy. Art et Hist., 1975, p. 129-152, ill.

441. [*Val-Saint-Lambert*] M. LEMPEREUR, *Les cristalleries du Val-St-Lambert. La verrerie usuelle à l'époque de l'art nouveau, 1894-1914*. Gembloux, J. Duculot, 1976,, 64 p.

c) **Artistes et artisans — Kunstenaars en vakmensen**

442. [*Zoude*] R. CHAMBON, *L'œuvre de Sébastien Zoude, premier fabricant de cristal anglais en Belgique. Het werk van Sebastien Zoude, eerste fabrikant van Engels Kristal in België*, in L'Antiquaire. De Antiquair, 25, avril-april 1976, p. XIII-XV.
1707-1780

MOBILIER — MEUBILAIR

b) **Lieux — Plaatsen**

443. [*Antwerpen*] G. Derveaux-Van Ussel, *Twee zeventiende-eeuwse Antwerpse kunstkasten. Identificatie van de mythologische taferelen*, in Bull. Kon. Mus. Kunst en Gesch., 43-44, 1971-72, (1976), p. 99-130. ill.

444. [*Aubel*] B. Lhoist-Colman, *Autel, confessionaux, jubé, orgue et banc de communion pour l'église Saint-Hubert à Aubel entre 1766 et 1788*, in Bull Soc. Art et Hist. Dioc. Liège, LII, 1976, p. 119-135, ill.

445. [*Tournai*] A. Dufour, *Un meuble aux armes de l'abbé A. de Roore*, in Ann. Soc. hist. arch. Tournai, XXIV, 1974, p. 52-54.
Vers 1625. Ca. 1625.

c) **Ebénistes — Schrijnwerkers**

446. [*Van Aeltre*] A. Viaene, *Een Brugse meester-schrijnwerker (Cornelis Van Aeltre) bekend in Schotland 1441*, in Biekorf, 76, 1975-76 p. 61-62.

DIVERS — VARIA

b) **Lieux — Plaatsen**

447. [*Antwerpen*] H. Vlieghe, *The decorations for archduke Leopold William's entry into Antwerp*, in Journ. Warburg Courtauld Inst., 39, 1976, p. 190-198, ill.
1648. Influence de Rubens. 1648. Invloed van Rubens.

448. [*Gent*] G. Van Doorne, *Stadsversieringen en blijde inkomsten*, in Vlaanderen, 153, 1976, p. 224-228, ill.
A Gand au XVI^e^ s. Te Gent in de 16^e^ e.

c) **Artistes et artisans — Kunstenaars en vakmensen**

449. [*Plantin*] *Histoire curieuse de tout ce qui s'est passé durant la vie de Christophe Plantin imprimeur et d'un des premiers industriels du Livre*, in Connaissance des Arts, 293, juillet 1976, p. 18-27, ill.

6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK

Les références de cette rubrique seront insérées dans le prochain numéro.

De referenties van deze rubriek zullen ingeschakeld worden in het volgend nummer.

7. MUSICOLOGIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

450. H. Boone, *Beknopte bijdrage tot de geschiedenis van het hakkebord in de Lage Landen*, in Volkskunde, LXXVII, 1976, p. 203-216, ill., tab.

451. A. Boone, *Het Sterrelied*, in Volkskunde, LXXVII, 1976, p. 161-202, tab., mus.

452. J.-P. Félix, *Het orgel met twee en een half klavier in de Zuidelijke Nederlanden*, in De Mixtuur, 19 (Sept. 1976), p. 381-388.

453. J.-P. Félix, *L'Orgue à deux claviers et demi dans les Pays-Bas méridionaux*, in L'Organiste, VIII, 1976, 4, p. 2-13.

454. B. Huys, *Catalogue des publications musicales éditées en Belgique et acquises par la Bibliothèque royale Albert Ier, 1966-1975. Catalogus van de muziekpartituren in België uitgegeven en verworven door de Koninklijke Bibliotheek Albert I, 1966-1975.* Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier - Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, 1976, XI-198 p.

455. L. Van Biervliet, *Een oudt liedeken op het beleg van Nieuwpoort 1489, historisch toegelicht*, in Biekorf, 76, 1975-76, p. 193-206.

b) **Lieux — Plaatsen**

456. [*Anderlecht*] J.-P. Félix, *Orgues, Carillon et Chantrerie à Anderlecht (Collégiale SS. Pierre et Guidon)*, Bruxelles, l'auteur, 1976, 30 cm, 176 p., ill., biblio., index.

457. [*Anderlecht*] J.-P. Félix, *Orgues, carillon et chantrerie à Anderlecht.* Autre-Église, J. P. Félix, 1976, 176 p.

458. [*Antwerpen*] G. Spiessens, *Geschiedenis van de Gilde van de Antwerpse Speellieden, bijgenaamd Sint-Job en Sint-Maria-Magdalena. Deel II : 1600-1650*, in Revue belge Musicologie, XXVIII-XXIX-XXX, 1974-1975-1976, p. 24-111, ill., ex. mus.

459. [*Brabant*] J.-P. Félix, *Opschriften van enkele klokken in Brabant in 1774, 1784 en 1791*, in Eigen Schoon en Brab., 1976, p. 20-29, ill.

460. [*Braine-le-Comte*] E. Rustin. *Les carillons de Braine-le-Comte (1594-1911-1967)*, in Ann. Cercle arch. Enghien, XVIII, 1976, p. 83-102, ill.

461. [*Bruxelles-Brussel*] A. Doignies, *Le Centre de Documentation musicale de l'Union Européenne de Radiodiffusion* [*Bruxelles*], in Fontes Artis Musicae, XXIII, 1976, 3, p. 118.

462. [*Bruxelles-Brussel*] J.-P. Félix, *Histoire des orgues de l'église du Grand Béguinage à Bruxelles*, Bruxelles, J.-P. Félix, 1976, 30 cm, 126 p., ill., 490 FB.

463. [*Bruxelles-Brussel*] B. Huys, *Le Fonds Sainte-Gudule de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, in Fontes Artis Musicae, XXIII, 1976, 3, p. 127.

464. [*Bruxelles-Brussel*] B. Huys, *La Section de la Musique de la Bibliothèque royale Albert Ier à Bruxelles*, in Fontes Artis Musicae, XXIII, 1976, 3, p. 108-113.

465. [*Bruxelles-Brussel*] E. NIFFLE, *La Bibliothèque musicale de la Radio-Télévision Belge*, in Fontes Artis Musicae, XXIII, 1976, 3, p. 116-117.

466. [*Bruxelles-Brussel*] D. VON VOLBORTH-DANYS, *CeBeDeM - Belgian Centre for Music Documentation*, in Fontes Artis Musicae, XXIII, 1976, 3, p. 113-115.

467. [*Deinze*] G. VAN DOORNE, *Vondsten uit de Leie te Deinze. Mondtrommen*, in Bijdr. Gesch. stad Deinze, XLIII, 1976, p. 282-286.

468. [*Jodoigne*] J.-P. FÉLIX, *Histoire des orgues de Jodoigne (suite et fin)*, in L'Organiste, VIII, 1976, 2, p. 2-16, ill.

469. [*Kortrijk*] A. DESCHREVEL, *Klokken voor de Kortrijkse St.-Maartenskerk door Geeraert van Halle, 1650*, in De Leiegouw, XVIII, 1976, 2-3, p. 267-270.

470. [*Lens-Saint-Remy*] E. HUMBLET, *La vérité au sujet des orgues de Lens-Saint-Remy, commune de Hannut*, in L'organiste, VIII, 1976, 4, p. 15-19.

Instrument provenant de l'Hospice des vieillards de Verviers, et non de l'église Notre-Dame des Récollets.

Voormalig instrument van de « Hospice des vieillards » te Verviers, en niet van de Onze-Lieve-Vrouw-kerk.

471. [*Leuven*] J.-P. FÉLIX et G. LONCKE, *Histoire des orgues de l'église Sainte-Gertrude à Louvain*, in Jaarboek Gesch. Oudheidk. Kr. Leuven, XVI, 1976, p. 165-191, ill.

472. [*Liège*] M. BARTHÉLEMY, *Le Fonds Terry de la Bibliothèque du Conservatoire royal de Musique de Liège*, in Fontes Artis Musicae, XXIII, 1976, 3, p. 124-126.

473. [*Liège*] G. CHAVANNE, *Chansons du pays de Liège et d'ailleurs*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1976, 80 p., 180 FB.

474. [*Liège*] R. DELWICK, *Cloches et carillons liégeois*, in Bull. Soc. liég. Mus., 14 (avril 1976), p. 6-12 ; 15 (juin 1976), p. 1-6.

475. [*Liège*] R. FORGEUR, *Notice historique sur l'orgue de la collégiale Sainte-Croix (1609)*, in Bull. Inst. arch. liégeois, LXXXVII, 1975 (1976), p. 155-175, ill.

476. [*Liège*] J. QUITIN, *La confrérie Sainte-Cécile en la calhédrale Saint-Lambert, à Liège*, in Bull Soc. liég. Mus., 15 (juin 1976), p. 16-38.

477. [*Limburg*] *Het orgelbezit van de provincie Limburg.* Hasselt, Provincie Limburg, 1976, 304 p.

478. [*Mechelen*] E. HUMBLET, *Pierre Vidalbe, orgelbouwer te Valenciennes, werkt voor het klooster van de Paters Augustijnen te Mechelen*, in Mededel. Centraal Orgelarchief, II, 1976, 3, p. 7-11.

479. [*Opitter*] H. TIMMERMAN en L. LANNOO, *Het orgel van de Sint-Petruskek te Opitter (Tongerlo)*, in Mededel. Centraal Orgelarchief, II, 1976, 7, p. 18-31.

480. [*Oud-Turnhout*] E. VAN AUTENBOER, *Het orgel van Oud-Turnhout*, in Mededel. Centraal Orgelarchief, II, 1976, 4, p. 12-16.

481. [*Salm*] R. PINON, *Le folklore musical et poétique de la région salmienne. Bilan et perspectives d'enquête*, in Glain et Salm, 1976, 4, p. 39-54 ; 5, p. 46-61.

482. [*Torhout*] A. Deschrevel, *De klokken van Torhout*, in Jaarb. Gesch. Heemk. Kr. Houtland, 1976, 10 p.

483. [*Tournai*] J. Dumoulin et J. Pycke, *Notices sur les cloches de la cathédrale de Tournai*, Tournai, A. Milet, 1976, 40 p.

484. [*Tournai*] R. Van Haudenard, *Cloches et clochers de la cathédrale*, in Ann. Soc. hist. arch. Tournai, XXIV, 1974, p. 46-51.

485. [*Wakkerzeel*] J.-P. Félix, *L'orgue de Wakkerzeel*, in L'Organiste, VIII, 1976, 3, p. 27-39, ill.

Œuvre de — Werk van

Guillaume Robustelly (c. 1720-1793)

486. [*Wasmes*] Y. Coutiez et J.-P. Félix, *Les orgues de l'église Notre-Dame de Wasmes (1762-1976)*, in Ann. Cercle hist. et arch. Saint-Ghislain, I, 1976, 3, p. 225-239, ill.

487. [*Zandbergen*] J.-P. Félix, *Geschiedenis van het orgel te Zandbergen (Oost-Vlaanderen)*, in Mededel. Centraal Orgelarchief, II, 1976, 9, p. 32-36.

c) Musiciens, compositeurs et facteurs d'instruments — Musici, toondichters en instrumentenbouwers

488. [*Adriaenssen*] G. Spiessens, *Leven en werk van de Antwerpse luitcomponist Emanuel Adriaenssen, ca. 1554-1604, 1. Tekst, 2. Muzikale bloemlezing.* Kon. Acad. Wetensch. Lett. en Sch. Kunsten België, Verhandelingen, 1974 (1976), 2 dln., XIV-480 en 274 p., ill.

489. [*Binchois*] S. Burstyn, *Powers's* Anima mea *and Binchois'* De plus en plus : *A Study in Musical Relationships*, in *Musica* Disciplina, XXX, 1976, p. 55-72, mus.

490. [*Binchois*] M. Schuler, *Neues zur Biographie von Gilles Binchois*, in Archiv Musikwiss. XXXIII, 1976, 1, p. 68-78.

491. [*Boutmy*] J.-P. Félix, *Archiefstuk in verband met het J. Boutmy-orgel te Pulle (Antwerpen), 1752*, in Mededel. Centraal Orgelarchief, II, 1976, 5, p. 17.

492. [*Boutmy*] J.-P. Félix, *Un devis inédit de facteur d'orgues par Guillaume Boutmy pour la chapelle royale à Bruxelles (1760)*, in Communic. Arch. centr. Orgue, II, 1976, 1, p. 1-6.

493. [*Bremser*] H. Timmerman, *Een nieuw Bremser-positief voor de kapel van Duffel, 1647*, in Mededel. Centraal Orgelarchief, II, 1976, 9, p. 37.

494. [*Ciconia*] D. Fallows, *Ciconia padre e figlio*, in Rivista ital. Musicol., XI, 1976, 2 p. 171-177.

495. [*Delange*] J. Quitin, *Deux pièces pour clavecin de H. F. Delange*, in Bull. Soc. liég. Mus., 16 (déc. 1976), p. 15.

496. [*Delange*] J. Quitin, *L'œuvre de musique de chambre de Herman-François Delange (Liège 1715-1781)*, in Bull. Soc. liég. Mus., 14 (avril 1976), p. 12-28.

497. [*de Monte*] a) *Philippus De Monte en de Nederlandse polyfonie. Tentoonstellingszaal De Tinne Pot, Brussel, 26 jan. - 22 febr. 1976* (Inleiding van J. Roijns). (s.l.s.d.).
b) *Philippe De Monte et la polyphonie flamande. Salle d'exposition de Tinne Pot, Bruxelles, 26 janv. - 22 évr. 1976* (Introd. par J. Roijns). (s.l.s.d.).

498. [*de Monte*] *Philippus de Monte en zijn tijd. Catalogus van de tentoonstelling, Mechelen, 1976.* Mechelen, Stad Mechelen, 1976, 38 p.

499. [*di Rore*] J. A. Owens, *Cipriano di Rore a Parma (1560-1565). Nuovi documenti*, in Rivista Ital. Musicol. XI, 1976, 1, p. 5-26.

500. [*Dufay*] D. Fallows, *Duray and Nouvion-le-Vineux: some details and a thought* in Acta Musicologica, XLVIII, 1976, 1, p. 44-50.

501. [*Dufay*] R. Thisse-Derouette, *Quelques réflexions sur le « sentiment harmonique » dans les cadences de Dufay*, in Bull. Soc. liég. Mus., 13 (janv. 1976), p. 14-20.

502. [*Guyot*] B. Even, *Jean Guyot de Châtelet, musicien liégeois du XVIe siècle: synthèse et perspectives de recherches*, in Revue belge Musicol., XXVIII-XXIX-XXX, 1974-1975-1976, p. 112-127.

503. [*Josquin des Prés*] B. J. Blackburn, *Josquin's Chansons: Ignored and Lost Sources*, in Journal Amer. Musicol. Soc., XXIX, 1976, 1, p. 30-76, mus.

504. [*Robustelly*] J.-P. Félix, *L'orgue de Wakkerzeel. Une œuvre de Guillaume Robustelly*, in Jaarb. Gesch. Oudheidk. Kr. Leuven, XV, 1975, 2-4, p. 99-109, ill., liste d'œuvres.

505. [*Rousseau*] J. Remacle, *Jean-Marie Rousseau, maître de chant de la cathédrale de Tournai de 1762 à 1784*, in Bull. Soc. liég. Mus., 13 (janv. 1976), p. 2-13.

506. [*Tisseau*] R. Forgeur, *Notes sur la vie et l'œuvre du facteur d'orgues Montois Jean-Baptiste Tisseau (1712-1744)*, in L'Organiste, VIII, 1976, 3, p. 40-42.

507. [*Waghevens*] W. Godenne, *Notes concernant les Waghevens, fondeurs malinois de cloches*, Studia Mechliniensia, 1976 & Handel. K. Kr. Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 79, 1975 (1976), p. 133-139, ill.
Cloche de St-Liévin à Trebnitz (Saxe), 1546. Klok van St. Lieven te Trebnitz (Saksen), 1546.

8. MUSEOLOGIE — MUSEUMKUNDE

a) **Généralités — Algemeenheden**

508. Fierens Gevaert, *Collections de Belgique avant la Révolution française. Belgische verzamelingen voor de Franse Revolutie*, in L'Antiquaire. De Antiquair, 26, juin 1976, p. I-III 1 ill ; 27, août 1976, p. I-III et X-XI ; oct. 1976, p. XIV-XV

509. P. Stephany, *Musées insolites de Belgique* (Nouveaux guides, 13). Bruxelles, Rossel, 1976, 120 p.

b) **Lieux — Plaatsen**

510. [*Bruxelles-Brussel*] R. Sneyers et collab., *L'Institut royal du Patrimoine artistique* (Coll. Documents et Enquêtes, 12). Bruxelles, Direction générale des Arts et Lettres, 1976, 56 p.

511. [*Gent*] L. Daenens. *Het Museum voor Sierkunst te Gent*, in Museumleven, 2, 1975, p. 58-60, ill.

512. [*Leuven*] *Stedelijk Museum Vanderkelen-Mertens, Leuven. Inventaris : archief, handschriften, bibliotheek, prentenkabinet : inventaris veilingscatalogi.* Leuven, Stedelijk Museum, 1975, 533 en 543 p.

513. [*Morlanwelz*] J. Cession-Louppe, *Mariemont : son musée, ses collections*, in Hainaut Tourisme, avril 1976, p. 45.

9. ICONOLOGIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

514. L. Benjamin, *Disguised Symbolism Exposed and the History of Eearly Netherlandish Painting*, in Studies in Iconogr. (Northern Kentucky Univ.), 2, 1976, p. 11-24.

515. J. K. Steppe, *Een curiosum in de middeleeuwse ikonografie : Maria Magdalena aan de voeten van Christus in de voorstelling van het Laatste Avondmaal*, in Gentse bijdr. kunstgesch., XXIII, 1973-1975, p. 127-138, ill.

Cf. aussi/ook 250, 383.

b) **Lieux — Plaatsen**

516. [*Antwerpen*] D. Freedberg, *The Representation of Martyrdoms During the Early Counter-Reformation in Antwerp*, in Burl. Mag., CXVIII, 876, 1976, p. 128-138, ill.
Antwerpen : cf. aussi/ook 442.
Bruxelles-Brussel : cf. 398, 400.

517. [*Mechelen*] E. Van Autenboer, *Het Concilie van Trente en de kunst in het Mechelse*, in Studia Mechliniensia & Handel. K. Kr. Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 79, 1975 (1976), p. 219-229.

518. [*Nivelles*] *Sainte Gertrude de Nivelles. Culte et images. Nivelles, crypte de la collégiale Sainte-Gertrude, 4 sept. - 19 oct. 1976* (Introd. et catalogue par M. Madou). (Bruxelles, Ministère de la Culture française), 1976, 8°, 36 p.

c) **Artistes — Kunstenaars**

Bosch : cf. 273.
Rubens : cf. 330.
Van der Weyden : cf. 361.

III.

TEMPS MODERNES — MODERNE TIJDEN

1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

a) **Généralités — Algemeenheden**

519. *Belgische vereniging van Auteurs, Componisten en Uitgevers. Repertoire beeldende kunst. Société belge des Auteurs, Compositeurs et Editeurs. Répertoire arts plastiques.* Brussel-Bruxelles. SABAM, 1976, 40 p.

520. W. De Taeye, *Kunstenaars van nu :* 1. Tielt, Lannoo, 1976, 264 p.

521. R. Pechère, *Parcs et jardins de Belgique.* Bruxelles, 1976, 135 p., ill.

522. Ph. Roberts-Jones, *Introduction aux exercices d'histoire de l'art contemporain.* 2e édit., Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, 1976, 10 p.

523. F. Vanelderen, *Comment on écrit l'histoire de l'art en Belgique,* in Vie wall., 50, 1976, p. 100-101.

A propos du livre de M. Eemans, L'art moderne en Belgique.

Naar aanleiding van het werk van M. Eemans, L'art moderne en Belgique.

Cf. aussi/ook 204, 7.

b) **Lieux — Plaatsen**

524. [*Antwerpen*] *Expo Academie 1976 : 50 jaar Rotary Club Antwerpen.* Antwerpen, Kon. Academie voor Schone Kunsten, 1976, 24 p.

525. [*Antwerpen*] *Schone Kunsten in Antwerpen. De Koninklijke Vereniging tot Aanmoediging der Schone Kunsten te Antwerpen sinds 1788. Tentoonstelling 18 maart - 2 april 1976* (cat. door G. Persoons, hist. inleiding door G. Bedeer, kunsthist. sit. door J. Buyck). Antwerpen, Nat. Hoger Inst. en Kon. Academie voor Schone Kunsten, 1976, 4°, 64 p., ill.

Brugge : cf. 54.

526. [*Dendermonde*] *Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Dendermonde. 175 jaar kunstonderwijs.* Dendermonde, De Academie, 1976, 100 p.

Liège : cf. 57.

527. [*Oostende*] *Kursaal Oostende, 1875-1975.* Oostende, Drukk. Goekint, 1976, 35 p.

Rochefort : cf. 71.

2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

a) **Généralités — Algemeenheden**

528. a) J. Aron, *Architecture et société.* Bruxelles, Centre d'Information de l'Architecture, de l'Urbanisme et du Design, 1976, 126 p.
b) J. Aron, *Architectuur en maatschappij.* Brussel, Informatiecentrum voor Architectuur, Stedebouw en Design, 1976, 128 p.

529. R. Braem, *De Grote Prijs van Rome 1975 Architectuur*, in Open Deur, 1976, 2-3 p. 18-19, ill.

530. C. Delvoye, *Het eclectisme in de architectuur. L'éclectisme en Architecture*, in Maison d'hier et d'auj. De Woonstede door de eeuwen heen, 32, dec. -déc. 1976, p. 22-37, ill.
Fin XIX^e^-début XX^e^ siècle. Einde 19^e^ - begin 20^e^ e.

531. A. De Naeyer, *Monumentenzorg* (Leefmilieu nu). Kapellen, De Nederlandse Boekhandel, 1976, 282 p.

532. V. G. Martiny, *Histoire de l'architecture contemporaine, 3. Temps modernes.* Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, 1976, 152 p.

533. *Orde van architecten : inschrijvingen einde 1971-1974 op de tabellen van de raden van de Orde. Ordre des architectes : inscriptions fin 1971-1974 aux tableaux des conseils de l'Ordre.* Brussel, Orde v. architecten, 1971-1974, 4 vol. Voortgezet door-Suivi de : *Orde van de architecten, Jaarboek-Ordre des architectes, Annuaire.*

534. *Terminologie in verband met ruimtelijke ordening en stedebouw.* Antwerpen, Kon. Vlaamse Ingenieursvereniging, 1976, 48 p.

b) **Lieux — Plaatsen**

535. [*Bruxelles-Brussel*] S. Brigode, *La restauration du Palais des Académies à Bruxelles*, in Acad. roy. Belg. Bull. Cl. Beaux-Arts, 58, 1976, p. 37-40, ill.
1823-1826, Ch. Van der Straeten. 1823-1826, Ch. Van der Straeten.

536. [*Bruxelles-Brussel*] *Bruxelles monumental au XIX^e^ siècle.* Bruxelles, Ville de Bruxelles, 1975, 70 p.

537. [*Bruxelles-Brussel*] J. d'Osta, *Bruxelles d'hier et d'aujourd'hui.* Bruxelles, Rossel, 1976, 160 p.

538. [*Gent*] *Het Gent van Geo Langie.* Tielt, Lannoo, 1976, 224 p.

539. [*Wallonie*] J. François, *La maison wallonne en site rural. Exposition organisée par le Ministère de la Culture française.* (Liège, éd. Soledi, 1976), 8°, 49 p., 83 ill.

c) **Architectes — Architekten**

540. [*Meeus*] J. GERITS, *Afscheidsgroet aan architect Jozef Meeus (1908-1976)*, in Oude Land Aarschot, XI, 1976, p. 99-108.

541. [*Serrurier-Bovy*] J.-G. WATELET, *Gustave Serrurier-Bovy, architecte et décorateur, 1858-1910* (Acad. roy. Belg., Cl. Beaux-Arts, Mémoires in-8°, 2e série, 14, 3). Bruxelles, Palais des Académies, 1976, 240 p.

542. [*Vierendeel*] D. J. VICKERSHEIMER, *The Vierendeel*, in Journ. Soc. architect. hist. (U.S.A.) 35, 1976, p. 54-60, ill.
Système de portée de l'ingénieur V. à Tervueren en 1897. — Drachtstelsel van de ingenieur V. te Tervuren in 1897.

543. [*Van Kuyck*] L. M. Stynen, *Eloge de Hugo Van Kuyck*, in Acad. roy. Belg. Bull. Cl. Beaux-Arts, 59, 1976, p. 53-58, ill.
1902-1975.

3.-5. PEINTURE, SCULPTURE ET ARTS DECORATIFS SCHILDERKUNST, BEELDHOUWKUNST EN SIERKUNSTEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

544. *Aspect 3. Tentoonstelling-Exposition. Brussel, Charleroi, St.-Niklaas, Knokke-Heist, 1976-1977.* Brussel, Gemeentekrediet van België, 1976, 140 p.

545. *Cent sept graphistes de l'Agence graphique internationale. Exposition, Bruxelles, 1975. Honderdenzeven grafici van de Agence graphique internationale. Tentoonstelling, Brussel, 1975.* Bruxelles, Musée roy. des Beaux-Arts de Belgique, Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten van België, 1975, 28 p.

546. J. COLLARD, *Cinquante artistes de Belgique.* Bruxelles, L. Musin, 1976, 300 p.

547. R. DAELEMANS, *El simbolismo en Belgica (1880-1900)*, in Goya, 1976, n° 131, p. 300-304, ill.

548. *Dix artistes. 200 bijoux. Exposition, Bruxelles 1976. Tien artiesten, 200 juwelen. Tentoonstelling, Brussel 1976.* Bruxelles-Brussel, Crédit communal de Belgique-Gemeentekrediet van België, 1976, 48 p.

549. *Expo academie. Plastische kunsten, 1976. 50 jaar Rotary Club, Antwerpen. Marmerenzaal, Kon. Maatschappij voor Dierkunde, Antwerpen, 20 maart - 14 april 1976.* Antwerpen, Rotary Club, 1976, 8°, n.p., ill.

550. a) *De Jaargetijden in Brabant. Tentoonstellingszaal De Tinne Pol, Brussel, 28 juni - 29 aug. 1976* (Inleiding van Ph. MERTENS). (s.l.s.d.).
b) *Les Saisons en Brabant. Salle d'exposition De Tinne Pol, Bruxelles, 28 juin - 29 août 1976* (Introduction de Ph. MERTENS). (S.l.s.d.).
Paysagistes des XIXe et XXe s. — Landschapsschilders uit de 19de en 20e e.

551. B. Jannin, *Analyse approfondie du marché de la peinture contemporaine belge.* Bruxelles, Centre européen de la Recherche sur l'Investissement privé, 1975, 39 p.

552. J. Keefe, *The art nouveau in Belgium and France 1885-1915*, in Amer. heritage, 1976, 70, N° 5, p. 2-7, ill.
Exposition à Chicago. Tentoonstelling te Chicago.

553. *Kunst in Europa 1920-1960 : een confrontatie.* Mechelen, Stadsbestuur 1976, 24 p., ill.
Catalogue d'exposition. Tentoonstellingscatalogus.

554. *Kunst in de metro : Brussel 1976. L'art dans le métro : Bruxelles 1976*, Brussel, Maatschappij voor het intercommunaal Vervoer, 1976, 79 p.

555. *Musée des Beaux-Arts de Mons, du 12 juin au 4 juillet 1976. Hommage de l'Académie royale des Beaux-Arts à Jules Vanpaemel et Zéphyr Busine. Exposition des professeurs de l'École supérieure des Arts plastiques et visuels, du 26 juin au 4 juillet. Exposition annuelle des travaux des élèves.* (Mons, École sup. des Arts plastiques et visuels), 1976, 12°, n.p., ill.

556. J. Piérard, *Le Borinage à travers l'œuvre des peintres et des sculpteurs*, in Hainaut Tourisme, juillet 1976, p. 111-115, ill.

557. a) *Het Symbolisme in Europa. Rotterdam, Museum Boymans - van Beuningen, nov. 1975 - jan. 1976. Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, jan. - maart 1976. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, maart-mei 1976. Parijs, Grand-Palais, mei-juli 1976.* Gent, 1976, 4°, 274 p., 266 ill.
b) *Le Symbolisme en Europe. Rotterdam, Museum Boymans- Van Beuningen, nov. 1975-janv. 1976. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, janv.-mars 1976. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, mars-mai 1976. Paris, Grand-Palais, mai-juillet 1976.* Paris, éd. des Musées nationaux, 1976, 4°, 274 p., 266 ill.

558. W. Vanbeselaere, *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950 : van Leys tot Permeke.* 5de uitg., Brussel, Arcade, 1976, 314 p., ill.

559. H. Verschaeren. *De naïeve kunst.* (Het Open Venster, 69). Kapellen, De Sikkel, 1976, 32 p.

560. *De Vlaamse grafische kunst tussen de twee wereldoorlogen, 1918/1939. Werken uit de verzamelingen van het Stedelijk Prentenkabinet. Stad Antwerpen, Hessenhuis, 31 jan. - 30 april 1976.* Antwerpen, Stadsbestuur, 1976, 8° 80 p., ill.

Cf. aussi/ook 228, 391.

b) **Lieux — Plaatsen**

561. [*Eekio*] A. De Poortere, *Moderne plastische kunsten in en om Eekio.* Tielt, Lannoo, 1976, 240 p.

Kortrijk : cf. 266.

562. [*Liège*] *L'affiche liégeoise jadis et aujourd'hui. Exposition, Liège 1976.* Liège, Services éducatifs de la Province de Liège, 1976, 16 p.

563. [*Liège*] *Aquarellistes liégeois.* Liège, Service provincial des Affaires culturelles, 1976, 6 p.

564. [*Liège*] J. Brose, *Deux monuments liégeois, souvenirs de la guerre franco-allemande de 1870*, in Bull. Soc. roy. Le Vieux-Liège, IX, 1976, p. 96-101, ill.

565. [*Liège*] J. Parisse, *Actuel XX : la peinture à Liège au XX^e siècle.* Liège, P. Mardaga, 1975, 264 p.

566. [*Mons*] K. Petit, *Les porcelaines montoises des « Grands Pilastres »*, in Hainaut Tourisme, août 1976, p. 147-150, ill.

XIX^e siècle.

567. [*Sint-Martens-Latem*] P. Haesaerts, *Sint-Martens-Latem oord van de Vlaamse kunst.* Brussel, Arcade, 7e uitg., 1976, 535 p.

568. [*Vlaanderen*] H. Van den Bergh, *Tentoonstelling. Hessenhuis. « De Vlaamse grafische kunst 1918-1939 ». Werken uit de verzameling van het Stedelijk Prentenkabinet*, in Antwerpen, 1, april 1976, p. 7-19, ill.

569. [*Wallonie*] *L'affiche wallonne jadis et aujourd'hui. Exposition, Liège 1976.* Liège, Services éducatifs de la Province de Liège, 1976, 12 p.

570. [*West-Vlaanderen*] *Schilderkunst in West-Vlaanderen 1976. Rondreizende tentoonstelling : Koksijde, Ieper, Brugge, Middelburg.* Brugge, Provincie Gouvernement van West-Vlaanderen, 1976, 48 p.

c) **Artistes — Kunstenaars**

571. [*Alechinsky*] A. Parinaud, *Alechinsky*, in Gal. Jardin des arts, 156, mars 1976, p. 27-30, ill.

572. [*Baes*] *Exposition Rachel Baes. Peintures. Bruxelles, Galerie Isy Brachot, 14 oct. - 6 nov. 1976.* (Bruxelles, 1976).

573. [*Bally*] *Bally : skulpturen, grafiek, tekeningen. Tentoonstelling, Antwerpen 1976.* Antwerpen, Kon. Academie voor Schone Kunsten, 1976, 27 p.

574. [*Bay*] *Didier Bay. Tentoonstelling, Antwerpen 1975.* Antwerpen, Internationaal Cultureel Centrum, 1975, 17 p.

575. [*Blickx*] *Theo Blickx.* Antwerpen, Artiestenfonds, 1976, 101 p.

576. [*Burssens*] *Jan Burssens. Retrospectieve tentoonstelling, Gent 1976.* Gent, Stadsbestuur, 1976, 137 p.

577. [*Bury*] V. Baras-Flament, *Pol Bury.* Bruxelles, Libr. Le Borgne Agane, 1974, 4 vol. (Mém. graduat Sciences bibl.).

578. [*Bury*] E. Ionesco, *Pol Bury* (Cosmos monographies). Bruxelles, Société nouvelle d'Édition internationale, 1976, 463 p., ill.

579. [*Camus*] *Rétrospective Gustave Camus. Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 2 oct. - 7 nov. 1976.* Charleroi, 1976, 8°, n.p., 1 pl.

580. [*Carlier*] P. Caso, *Maurice Carlier, pionnier de la sculpture abstraite.* Bruxelles, Arts et Voyages, 1975, 85 p.

581. [*Caullet*] F. De Vleeschouwer, *De Kortrijkse kunstschilder Albert Caullet*, in Leiegouw, XVIII, 1976, p. 71-76.

582. [*Clesse*] *Louis Clesse 1889-1951. Rétrospective de l'œuvre de l'artiste-peintre. Bruxelles 1973. Retrospectieve van de werken van de kunstschilder. Brussel 1973*, Bruxelles, Centre culturel/Brussel, Cultuurcentrum, 1973, 30 p.

583. [*Cobbaert*] Ph. Mertens e.a., *Jan Cobbaert*. Antwerpen, Artiestenfonds, 1976.

584. [*Conrad*] *Patrick Conrad. Tentoonstelling, Antwerpen, 1976*. Antwerpen, Kon. Museum voor Schone Kunsten, 1976, 32 p.

585. [*Cox*] a) *Jan Cox, l'Iliade d'Homère. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, 26 mars - 23 mai 1976*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 1976, 12°, 32 p., ill.
b) *Jan Cox, de Ilias van Homeros. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Brussel, 26 maart - 23 mei 1976*. Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten, 1976, 12°, 32 p., ill.

586. [*Daan*] R. Avermaete, *Lea Daan*. Antwerpen, Esco, 1976, 72 p.

587. [*Dambiermont*] P. Caso, *Les dessins de Marie Dambiermont*. Bruxelles, Arts et Voyages, 1976, 120 p.

588. [*de Boeck*] A. Dusar, *Felix de Boeck, begenadigd kunstenaar*. Brussel, Libro-Sciences, 1976, 200 p., ill.

589. [*De Bruyne*] *Pieter De Bruyne. Tentoonstelling, Gent, 1976*. Gent, Centrum voor Kunst en Cultuur, 1976, 45 p.

590. [*Degreef*] *Jean-Baptiste Degreef 1852-1894. Rétrospective.* Bruxelles, Centre Culturel, 1973 (?), 30 p.

591. [*Degreef*] H. Schots, *Les peintres d'Auderghem de Jean Degreef à nos jours. Exposition Auderghem 1975*. S.l., s.n., 1975, 79 p.

592. [*Delmotte*] *Exposition Delmotte. Peintures de 1916 à 1950. Bruxelles, Galerie Isy Brachot, 25 juin - 4 sept. 1976*. (Bruxelles, 1976).

593. [*Delmotte*] *Exposition Delmotte. Œuvres de 1951 à 1976. Bruxelles, Galerie Isy Brachot, 9 sept. - 9 oct. 1976*. (Bruxelles, 1976).

594. [*Delporte*] A. Bosquet, *Les dessins de Delporte*. Bruxelles, Arts et Voyages, 1976, 112 p.

595. [*Delporte*] a) *Don Charles Delporte. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^er^, chapelle de Nassau, 28 févr. - 27 mars 1976* (Cat., introd. et lég. A. Bosquet). Bruxelles, Bibliothèque royale, 1976, 8°, n.p., ill.
b) *Schenking Charles Delporte (Brussel, Kon. Bibliotheek Albert I, Nassaukapel, 28 febr. - 27 maart 1976* (cat., inleiding en bijschriften A. Bosquet). Brussel, Kon. Bibliotheek Albert I, 1976, 8°, n.p., ill.

596. [*Delvaux*] M. Butor, J. Clair, S. Houbart-Wilkin, *Delvaux*. Lausanne-Paris, Bibliothèque des Arts, 1975, 4°, 352 p., ill.

597. [*Delvaux*] P. Delvaux, *Naissance d'un tableau*, in Acad. roy. Belg. Bull. Cl. Beaux-Arts, LVII, 1975, p. 239-240, 3 pl.

598. [*De Nijs*] *Jan De Nijs*. Aalst, J. De Nijs, 1976, 24 p.

599. [*Deprez*] W. De Taeye, *Mia Deprez : tien jaar plastische expressie.* Izegem, A. Desamber, 1976, 87 p.

600. [*De Putter*] *Hugo De Putter.* Antwerpen, Artiestenfonds, 1976, 104 p.

601. [*Devos*] G. Camus, *La vie et l'œuvre de Léon Devos*, in Acad. roy. Belg. Bull. Cl. Beaux-Arts, LVII, 1975, p. 109-116.

602. [*de Winter*] *Jan De Winter.* Bruxelles, Brussels Art Group, 1976, 14 p.

603. [*D'Haese*] *Roel D'Haese. Tentoonstelling*, Antwerpen, Kon. Museum voor Schone Kunsten, 1976, 56 p.

604. [*Dubrunfaut*] *Cent quatre-vingt-un dessins de Dubrunfaut* (série « Cimaises »). Bruxelles, Editions des permanences poétiques, 1976, 164 p.

605. [*Dusar*] *Albert Dusar, 1919-1975.* Tielt, Lannoo, 1976, 120 p.

606. [*Ensor*] F. Edebau, *James Ensor. Eaux-fortes.* Oostende, Nieuwsblad van de Kust, 1974.

607. [*Ensor*] J. N. Elesh, *Ensor's prints*, in Print Coll. Newsletter, 6, 1975-1976, p. 38-40, ill.

608. [*Ensor*] J. D. Farmer, *Ensor. The Art Institute of Chicago. The Solomon R. Guggenheim Museum.* New York, (1976), 4°, 48 p., 113 ill., 19 fig.

609. [*Ensor*] T. Kiefer, *J. Ensor.* Recklinghausen, Bongers, 1976, 8°, 178 p., ill.

610. [*Ensor*] J. P. Marandel, A. Cabini, *James Ensor*, in Bull. Art Inst. Chicago, 70, 1976, n° 6, p. 3-7, ill.

611. [*Ensor*] a) A. Taevernier, *Le drame ensorien : les auréoles du Christ ou Les sensibilités de la lumière.* Ledeberg, Erasmus, 1976, 107 p.
b) A. Taevernier, *Het Ensor-drama in beeld : de aureolen van Kristus of De gevoeligheid van het licht.* Ledeberg, Erasmus, 1976, 111 p.

612. [*Ensor*] R. Van Gindertael, *Ensor.* Boston-New York, Graphic Society. London, Studio Vista, 1975, 4°, 157 p., ill.

613. [*Evenepoel*] F. P. Hyslop, *Henri Evenepoel, Belgian painter in Paris, 1892-1894.* University Park, Pennsylvania State Univ. Press, 1975, 8°, 145 p., ill.

614. [*Gentils*] *Exposition Vic Gentils. Œuvres récentes. Bruxelles, Galerie Isy Brachot, 22 janv. - 28 févr. 1976.* (Bruxelles, 1976).

615. [*Gilles*] *Kunstschilder Piel Gilles.* Mechelen, Stadsbestuur, 1975, 32 p.

616. [*Huys*] A. De Poorter, *Olsene en Modest Huys* (Vlaamse toeristische bibliotheek, 210). Antwerpen, V.T.B., 1976, 16 p.

617. [*Ianchelevici*] R. Avermaete, *Ianchelevici.* Bruxelles, Arcade, 1976, 111 p.

618. [*Ibou*] *Paul Ibou. Overzichtstentoonstelling, Antwerpen 1976.* Antwerpen, Stad Antwerpen, 1976, 13 p.

619. [*Jooslens*] *Paul Jooslens, 1889-1960. Internationaal Cultureel Centrum, Antwerpen, 26.6 - 12.9.1976* (Inleiding van F. Bex). (Brussel), Ministerie van Nederlandse Cultuur (1976), 4°, 160 p., 21 pl., ill.

620. [*Keller*] *Adolphe Keller 1880-1968. Rétrospective Bruxelles 1974.* Bruxelles, Centre culturel, 1974, 4 p.

621. [*Khnopff*] L. D. Morrissey, *Fernand Khnopff : the Iconography of Isolation and of the Aesthetic Woman*, in Diss. abstr. U.S.A., 36, 1975-1976, n° 3, p. 1137A-1138A. (Univ. of Pittsburgh, 1974).

622. [*Langie*] *Het Gent van Geo Langie.* Tielt, Lannoo, 1976, ill.
Gravures : vieux Gand. Etsen : oud Gent.

623. [*Linze*] Cl. Bassart-Moirant, *Georges Linze et son époque.* Bruxelles, Ed. Malqutout, 1974.

624. [*Lommaert*] M. Schippers, *Leon Lommaert.* Antwerpen, Artiestenfonds, 1974.

625. [*Lyr*] *Claude Lyr. Musée d'Ixelles.* Ixelles, Musée d'Ixelles, (1976), 8°, n.p., ill.
Peintre né en 1916. Schilder geboren in 1916.

626. [*Lyr*] A. Gascht, *Claude Lyr.* Bruxelles, Dereume, 1976, 164 p.

627. [*Magritte*] *Foire de Bâle. René Magritte. One Man Show. Bâle, 16-21 juin 1976. Bruxelles, Galerie Isy Brachot.* (Bruxelles, 1976).

628. [*Mariën*] *Exposition Marcel Mariën. Objet oblige. Mondrianités. Rétrospective en cinq sec. Bruxelles, Galerie Isy Brachot, 12 nov. - 4 déc. 1976.* (Bruxelles, 1976), n.p.

629. [*Masereel*] P. Vorms, *Masereel. Catalogue raisonné. Beredeneerde kataloog. Kritischer Katalog.* Antwerpen, Mercatorfonds, 1976, 111 p., ill.

630. [*Mesens*] S. Otlet-Montoy, *Les étapes de l'activité créatrice chez E. L. T. Mesens et l'esprit du collage comme aboutissement d'une pensée*, in Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg., 22, 1973 (1976), p. 171-190, ill.

631. [*Nicola*] *Nicola. Tentoonstelling, Antwerpen 1976.* Antwerpen, Internationaal cultureel Centrum, 1976, 40 p.

632. [*Pasque*] J. Collard. *Aubin Pasque ou la résurgence du symbole.* Oostende, Erel, 1976, 184 p.

633. [*Piron*] *Luc Piron. Tentoonstelling, Antwerpen, 1976.* Antwerpen, Lens Eine Art, 1976, 32 p.

634. [*Raty*] G. Gilquin, *Albert Raty, peintre de Vresse, peintre de l'Ardenne.* Vieux-Virton, La Dryade, 1976, 125 p.

635. [*Rimbout*] *Germaine Rimbout. Catalogue des dessins et des estampes conservés au Cabinet des Estampes. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, 11 sept. - 31 oct. 1976* (Avant-propos par M. Wittek). (Gembloux), 1976, 8°, 130 p., 48 pl.

636. [*Robbe*] F. Debrabandere, *Een schilderij van Robbe in privé-bezit*, in Leiegouw, XVIII, 1976, p. 89-90, ill.

637. [*Seuphor*] *Seuphor.* Antwerpen, Mercatorfonds, 1976, 384 p., ill.

638. [*Somville*] *Les dessins de Somville.* Bruxelles, Arts et Voyages, 1976, 120 p.

639. [*Strebelle*] A. Jacqmain, *Olivier Strebelle et les dieux de la maison*, in l'Œil, 248, mars 1976, p. 18-23, ill.

640. [*Tysmans*] L. TYSMANS, *Jozef Tysmans.* Hasselt, Heideland, Orbis, 1976, 99 p.

641. [*Van Damme*] *Frank Ivo Van Damme.* (De bladen voor de grafiek, 8, nr. 4). Brugge, Orion, 1975, 4 p., ill.

642. [*Van de Leene*] *Jules Van de Leene 1887-1962. Rétrospective des œuvres de l'artiste-peintre, Bruxelles 1973.* Bruxelles, Centre culturel, 1973, 16 p.

643. [*Vandercam*] *Mythoizalogy, Serge Vandercam.* Antwerpen, Lens Fine Art, 1976, 12°, n.p., ill.

644. [*Van de Velde*] G. OLLINGER-ZINQUE, *« La fille qui remaille » ou « la ravaudeuse » d'Henry Van de Velde,* in Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg., 22, 1973 (1976), p. 165-169, ill.

645. [*Vandevoorde*] A. DE POORTERE, *André Vandevoorde.* Tielt, Lannoo, 1976, 96 p.

646. [*Van Immerzeel*] a) *Retrospectieve Frans van Immerseel. Tentoonstellingszaal De Tinne Pot, Brussel, 26 febr. - 21 maart 1976* (Inleiding van K. JONCKHEERE). (s.l.s.d.)
b) *Rétrospective Frans van Immerseel. Salle d'exposition De Tinne Pot, Bruxelles, 26 févr. - 21 mars 1976* (Introd. de K. JONCKHEERE). (s.l.s.d.)

647. [*Van Ostayen*] *Paul Van Ostayen,* in Espaces documents XX^e s., 3-4, 1974, N° spéc., Bruxelles, éd. H. Fagne.

648. [*Verschaeren*] J. CONTRYN, *Theo Verschaeren, schilder en toneelschrijver (1874-1937),* in Studia Mechliniensia, 1976 & Handel. K. Kr. Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 80, 1976 (1977), p. 463-470 ill.

649. [*Verwee*] *Alfred Verwee en Knokke.* Knokke, Cnoc is ier, 1976, 72 p.

650. [*Wappers*] *Gustaaf Wappers en zijn school. Tentoonstelling, Antwerpen 1976.* Antwerpen, Kon. Museum v. Schone Kunsten, 1976, 108 p.

651. [*Wauters*] E. WAUTERS-D'HAEN, *Alex Wauters, Catalogus van het œuvre en begeleidende studie.* Gent, E. Wauters-D'haen, 1976, 320 p.

652. [*Wiertz*] L. WYBO-WEHRLI, *Le séjour d'Antoine Wiertz à Rome : mai 1834 - février 1837,* in Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg., 22, 1973 (1976), p. 85-146, ill.

6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK

Les références de cette rubrique seront insérées dans le prochain numéro.

De referenties van deze rubriek zullen ingeschakeld worden in het volgend nummer.

7. MUSICOLOGIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

653. a) *Muziek in beeld. De muziek als thema in de hedendaagse kunst. Tentoonstellingszaal De Tinne Pot, Brussel, 22 nov. - 19 dec. 1976* (Inleiding H. VAN DE WOESTIJNE-VANAGT). (s.l.s.d.).

b) *La musique en image. La musique comme thème dans l'art contemporain. Salle d'exposition De Tinne Pot, Bruxelles, 22 nov. - 19 déc. 1976* (Introd. H. VAN DE WOESTIJNE-VANAGT). (s.l.s.d.).

654. *12e nationale muziekwedstrijd Brussel 1976 + palmares + programma der mededingers.* Brussel, Gemeentekrediet van België, 1976.

b) **Lieux — Plaatsen**

655. H. VANHULST, *La Société belge de Musicologie*, in Fontes Artis Musicae, XXIII, 1976, 3, p. 131-132.

Cf. aussi/ook 449, 450, 454.

656. [*Antwerpen*] I. BOGAERT, *Vereniging voor Muziekgeschiedenis Antwerpen*, in Fontes Artis Musicae, XXIII, 1976, 3, p. 132-134.

657. [*Antwerpen*] L. SIMONIS, *The Department of Music in the « Archives and Museum of Flemish Cultural Life » (Antwerpen)*, in Fontes Artis Musicae, XXIII, 1976, 3, p. 127-329.

Braine-le-Comte : cf. 459.

Deinze : cf. 466.

658. [*Galmaarden*] *Kon. fanfare « Eendracht en Vreugd », Galmaarden. Muziekfestival-parade 1976.* St.-Pieters-Kapelle, Het oude land van Edingen en omliggende, 1976, 64 p.

659. [*Hasselt*] *Dertig jaar H.A.C.K. (Hasselsts a capella Koor)*, Hasselt, Het Kapelklokje, [1975], 112 p.

Jodoigne : cf. 467.

660. [*Liège*] Ph. DEWONCK, *L'orgue de Saint-Barthélemy à Liège*, in L'Organiste, VIII, 1976, 3, p. 2-26.

661. [*Liège*] R. FORGEUR, *La vente des orgues des couvents liégeois en 1797*, in L'Organiste, VIII, 1976, 1, p. 2-10.

662. [*Liège*] J. QUITIN, *La Société liégeoise de Musicologie*, in Fontes Artis Musicae, XXIII, 1976, 3, p. 134-136.

Liège : cf. aussi/ook 472, 473.
Limburg : cf. 476.

663. [*Mariemont*] P. CULOT, *Quelques moments de l'histoire musicale évoqués par les collections du Musée de Mariemont*, in Fontes Artis Musicae, XXIII, 1976, 3, p. 119-123.

664. [*Mechelen*] A. VANDER LINDEN, *Cinq Malinois au Conservatoire royal de Bruxelles de 1832 à 1871*, in Studia Mechliniensia, 1976 & Handel, Kon. Kr. Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 80, 1976 (1977), p. 439-444.

665. [*Mere*] M. ROELSTRAETE, *Het orgel in de Sint-Bavokerk te Mere, van 1850 af*, in Mededel. Heemkundige Kr. Mere, XVI, 1976, p. 9-15.

666. [*Oostkamp*] G. CLAEYS, *Geschiedenis van de koninklijke fanfare « De Eendracht » te Oostkamp, 1843-1968.* Oostkamp, eigen beheer, 1976, 173 p.

667. [*Ploegsteert*] J.-Cl. Walle, *L'Art musical et choral à Ploegsteert et au Bizet depuis la fin du XIX^e siècle*, in Mémoires Soc. hist. Comines-Warneton et région, VI, 1976, p. 319-474.

Salm : cf. 480.

668. [*Steenokkerzeel*] F. Danckaert, *Volkskunstberaad te Steenokkerzeel*, in Open Deur, 8, 1976, nr. 4, p. 1-3, ill.
Surtout instruments de musique. Vooral muziekinstrumenten.

669. [*Vlaanderen*] G. Huybens, *Volksmuziekinstrumenten in Vlaanderen*, in Volkskunde, LXXVII, 1976, 3-4, p. 217-245, ill., tab.

670. [*Wallonie*] R. Pinon, *La « Ronde de Petit Jean-Bonhomme » et la forme wallonne caractéristique de la « contredanse du moine »*, in Ann. Cercle hutois Sc. et B.-A., XXX, 1976, p. 143-172, ill.

Wasmes : cf. 485.
Zandbergen : cf. 486.

c) **Musiciens, compositeurs — Musici, toondichters**

671. [*Antoine*] D. Paquot, *Le compositeur wallon Georges Antoine*, in La Vie wallonne, L, 1976, p. 141-152.

672. [*Benoit*] F. M. J. Dupont, *Le Fonds Peter Benoit (Antwerpen)*, in Fontes Artis Musicae, XXIII, 1976, 3, p. 130-131.

673. [*Benoit*] M. Lambin, *Laatste levensdagen en begrafenis van Peter Benoit*, in De Toerist, LVI, 1976, 6, p. 275-278.

674. [*Chevreuille*] R. Bernier, *Eloge de Raymond Chevreuille*, in Académie roy. Belg. Bull. Cl. Beaux-Arts, LVIII, 1976, p. 123.

675. [*Collaer*] P. Collaer, *Een kunstenaarsluis langs de Auwegemvaart*, in Studia Mechliniensia, 1976, & Handel. Kon. Kr. Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 80, 1976 (1977), p. 471-475.
Rencontres de P. Collaer à son domicile à Malines avec Ontmoetingen ten huize van P. Collaer te Mechelen met
Milhaud, Auric, Poulenc, Satie, Strawinsky, Berg, Roussel, Honegger, Claudel, Cocteau, Cendrars.

676. [*Collaer*] G. Huybens, *Paul Collaer*, in Volkskunde, LXXVII, 1976, 3-4, p. 151-160, biblio.

677. [*Collin*] A. Vander Linden, *Eugène Collin et la musicologie*, in Volkskunde, LXXVII, 1976, 3-4, p. 246-256.

678. [*Delvoye*] J. Brose, *Jean Delvoye, barylon liégeois*, in Si Liège m'était conté..., XVI, 1976, 59, p. 13-15.

679. [*Félis*] F. Lesure, *L'affaire Félis*, in Revue belge Musicol. XXVIII-XXIX-XXX, 1974-1975-1976, p. 214-221.

680. [*Gaillard*] J. Quitin, *Léonard-Joseph Gaillard (1766-1837). Un violoniste — Sept régimes politiques — Deux mondes*, in Ann. Cercle hutois Sc. et B.-A., XXIX, 1975, p. 185-204.

681. [*Grétry*] K. PENDLE, *The Opéras comiques of Grétry and Marmontel*, in Musical Quarterly, LXII, 1976, 3, p. 909-434, ill., mus.

682. [*Pousseur*] E. VERMEULEN, *De opera « Votre Faust » van Henri Pousseur*, in Mens en Melodie, XXXI, 1976, 2, p. 35-38, portr., mus.

683. [*Rettler*] E. HUMBLET, *Le facteur d'orgues Gaspar Rettler*, in L'Organiste, VIII, 1976, 1, p. 11-13.

684. [*Vieuxtemps*] P. PAULIS et J. QUITIN, *Notes sur Henry Vieuxtemps (1820-1871)*, in Bull. Soc. liég. Mus., 15 (juin 1976), p. 7-15.

8. MUSEOLOGIE — MUSEUMKUNDE

b) **Lieux — Plaatsen**

685. [*Antwerpen*] *Museum Mayer van den Bergh. Nieuwe overeenkomst en hulde aan Joz. De Coo*, in Antwerpen, 2, juli 1976, p. 85-91, ill.

686. [*Antwerpen*] L. VOET, *Le Musée Plantin-Moretus a cent ans. Het Museum Plantin-Moretus honderd jaar*, in L'Antiquaire. De Antiquair, 29, dec. 1976, p. II-IV.

687. [*Antwerpen*] L. VOET, *Het Museum Plantin-Moretus honderd jaar*, in Antwerpen, 1, april 1976, p. 1-6, ill.

688. [*Bruxelles-Brussel*] S. DELEVOY-OTLET, *Le Musée des Aveugles. Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles*, in Museum, XXVIII, 1976, p. 174-176, ill.

10. ARCHEOLOGIE INDUSTRIELLE — INDUSTRIËLE ARCHEOLOGIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

689. M. BRUWIER, *En marge d'une exposition. Perspectives d'avenir de l'archéologie industrielle en Belgique*, in Bull. Crédit Comm. de Belgique, 30, 115, 1976, p. 77-79.

690. *En toen kwam de machine. Ontmoeting met de industriële archeologie.* Tentoonstelling, Brussel 1975-1976. Brussel, Gemeentekrediet van België, 1975, 192 p., ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

Bois-du-Luc : cf. 22.

691. [*Hornu*] J. PIÉRARD, *Le Grand Hornu, abbaye industrielle d'art et de culture*, in Hainaut Tourisme, avril 1976, p. 51-55, ill.

692. [*Limburg*] *Mens en machine 1750-1940. Ontwikkelingen op het terrein van industriële archeologie in Belgisch en Nederlands Limburg. Tentoonstelling ingericht in het Provinciaal Gallo-Romeins Museum te Tongeren, 28 nov. 1976- 30 jan. 1977* (Kunst en Oudheden in Limburg, 17). Sint-Truiden, Provinciale Dienst voor het Kunstpatrimonium, 1976, 4°, 82 p.

TABLES DE LA BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL

Le lecteur est prié de se référer à l'Avertissement publié dans le vol. XLVI, 1977, p. 138. Il y trouvera des renseignements sur les particularités de chacune des tables, de même que sur l'usage des langues nationales.

LIJSTEN VAN DE BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS

De lezer wordt gevraagd het Woord vooraf te consulteren, gepubliceerd in vol. XLVI, 1977, p. 138. Hij zal er inlichtingen vinden over de karakteristieken van elk van deze lijsten, alsook over het gebruik van de nationale talen.

Émile Brouette

I. TABLE DES NOMS D'ARTISTES — LIJST VAN KUNSTENAARS

Adriaenssen, E., 488.
Aertsen, P., 267.
Alechinsky, 571.
Antoine, G., 671.
Auric, G., 675.

Baes, R., 572.
Bally, 573.
Barbiere, P., 177.
Bay, D., 574.
Bening, A., 269.
Bening, S., 268, 269.
Benoît, P., 672, 673.
Berg, 675.
Berger, J., 203.
Beuckelaer, J., 270, 271, 272.
Binchois, G., 489, 490.
Blickx, T., 575.
Borman, P., 181.
Borreman, J., 204.
Bosch, 273, 274, 275.
Both, J., 227.
Boutmy, G., 492.
Boutmy, J., 491.
Bouts, D., 276.
Boyermans, Th., 243.
Bremser, 493.
Broederlam, M., 207.
Brueghel, J., (le Jeune), 262, 289, 290.
Brueghel, P., (le Vieux), 274, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288.
Burssens, J., 576.
Bury, P., 577, 578.
Busine, Z., 555.

Camus, G., 579.
Carlier, M., 580.
Caullet, A., 581.
Cendrars, B., 675.
Chevreuille, R., 674.
Christus, P., 276, 292.
Ciconia, (fils), 494.
Ciconia, (père), 494.
Claessens, 263.
Claudel, P., 675.
Clesse, L., 582.
Cobbaert, J., 583.
Cocteau, J., 675.
Coecke, P., 293, 294.
Coeman, H., 205.
Collaer, P., 675, 676.
Collaert, J., 295.
Collin, E., 677.
Colyn, A., 206.
Conrad, P., 584.
Cox, J., 585.

Daan, L., 586.
Dambiermont, M., 587.
D'Arthois, 262.
David, G., 223, 296, 297.
De Backer, J., 298.
De Baerze, J., 207.
De Boeck, F., 588.
De Bruyn, C., 299.
De Bruyne, P., 589.
De Coo, J., 685.
De Coter, C., 300.
De Croy, C., 259.
De Dijn, P., 301.
De Flandes, J., 302, 303.
Degreef, J.-B., 590, 591.
De Grupello, G., 217.
De Key, L., 176.
Delange, H. F., 495, 496.
Del Cour, J., 208, 209.
Delmotte, 592, 593.
De Lome, J., 210.
Delporte, Ch., 594, 595.
Delvaux, L., 211.

Delvaux, P., 596, 597.
Delvoye, J., 678.
De Momper, J., 304.
De Monte, Ph., 497, 498.
De Nijs, J., 598.
De Noter, P. F., 374.
Deprez, M., 599.
De Putter, H., 600.
De Rore, C., 499.
De Vadder, L., 227.
De Vos, J., 400.
Devos, L., 601.
De Vos, M., 305.
De Werve, C., 212.
Dewez, L. B., 156, 163, 173,
Dewinter, J., 602.
D'Haese, R., 603.
Duarte, D., 253.
Dubrunfaut, 604.
Dufay, 501.
Du Quesnoy, F., 213, 214.
Duray, 500, 501.
Dusar, A., 605.

Ensor, J., 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612.
Evenepoel, H., 613.

Faydherbe, L., 215.
Fétis, 679.
Floris, F., 306.
Fraikin, 216.
Franchoys, L., 243.
Franck, G., 307.

Gaillard, L. J., 680.
Gentils, V., 614.
Gilles, P., 615.
Goubeau, A, 227.
Grenier, P., 410.
Grétry, 681.
Guyot, J., 502.

Hoefnagel, J., 308.
Honegger, 675.
Horenbout, G., 269.
Huys, M., 616.

Ianchelevici, 617
Ibou, P., 618.
Isenbrant, A., 309.

Joostens, P., 619.
Josquin des Prés, 503.

Keller, A., 620.
Khnopff, F., 621.

Langie, G., 538, 622.
Leclercq, Ch., 310.
Leys, 558.
Linze, G., 623.
Lommaert, L., 624.
Lyr, C., 625, 626.

Magritte, R., 627.
Maître de Flémalle, 314.
Maître de Ste Gudule, 311, 312.
Maître de la Légende de Ste Lucie, 313.
Maître de la Légende de la Madeleine, 315.
Maître de la Jeunesse de St Rombaut, 316.
Maître du Saint-Sang, 317.
Mariën, M., 628.
Marmontel, 681.
Masereel, 629.
Meeus, J., 540.
Memlinc, H., 318.
Mesens, E. L. I., 630.
Metsys, Q., 319.
Milhaud, D., 675.
Moro, A., 320.

Nicola, 631.
Nicolai, P., 184.

Oste, B., 426.

Pasque, A., 632.
Pauli (Pauwels), A., 245.
Peeters, B., 321.
Permeke, 558.
Piron, L., 633.
Plantier, Ch., 449.
Porcelis, J., 322.
Poulenc, F., 675.
Pourbus, P., 323.
Pousseur, H., 682.

Quelin, 324.

Raty, A., 634.
Rem., J., 245.
Reitler, G., 683.
Rimbout, G., 635.
Robbe, 636.
Robustelly, G., 485, 504.
Roman, J., 176.
Rousseau, J. M., 505.
Roussel, 675.
Rubens, P., 234, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 447.
Ryff, W. H., 226.

Satie, E., 675.
Savery, R., 345.
Seghers, G., 346.
Serrurier-Bovy, 541.
Seuphor, 637.
Sittow, M., 247.
Snellinck, J., 249.
Somville, 638.
Stravinsky, I., 675.
Strebelle, O., 639.

Teniers, D. I, 347, 348.
Teniers, D. II, 349, 350.
Thys, P., 243.
Tisseau, J. B., 506.
Tysmans, J., 640.

Van Aeltre, C., 446.
Van Beveren, M., 218.
Van Damme, F., 641.
Van de Kasteele, F., 351.
Van de Leene, J., 642.
Van de Pere, 352.
Vandercam, S., 643.
Van der Goes, 353, 354, 355.
Vander Stoct, F., 360.
Van der Straeten, 535.
Van der Werck, C., 219.
Van der Weyden, G., 356.
Van der Weyden, R., 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363.
Van de Velde, H., 644.
Vandevoorde, A., 645.
Van Dyck, 364.
Van Eyck, H., 367, 373.
Van Eyck, J., 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 375,
Van Halle, G., 469.
Van Herp, W., 376.
Van Immerzeel, F., 646
Van Kuyck, H., 543.
Van Obberghen, A., 178.
Van Opstal, G., 220.
Van Orley, 247.
Van Ostayen, P., 647.
Vanpaemel, J., 555.
Van Rome, J., 411.
Van Scorel, J., 294.
Verbruggen, G., I, 377.
Verbruggen, G., II, 377.
Verhaect, 378.
Vermeyen, J. C., 379.
Verschaeren, T., 648.
Verschaffelt, P. A., 380.
Verwee, A., 649.
Vésale, 226.
Vidalbe, P., 478.
Vierendeel, 542.
Vieuxtemps, H., 684.
Vinckeboons, D., 381, 382.

Waghevens, (famille), 507.
Wauters, A., 651.
Wappers, G., 650.
Weiditz, 247.
Wierix, (famille), 383.
Wiertz, A., 652.

Zoude, S., 442.

II. TABLE DES NOMS DE LIEUX — LIJST DER PLAATSNAMEN

Aalst/ Alost, 301.
Aarschot, 15.
Achêne, 100.
Amay, 16.
Amérique, 5, 269.
Amsterdam, 374.
Anderlecht, 454, 457.
Angleterre, 442.
Antwerpen / Anvers, 17, 21, 24, 39, 65, 85, 86, 101, 102, 103, 104, 105, 179, 180, 218, 261, 289, 309, 322, 324, 377, 396, 443, 447, 458, 488, 491, 516, 524, 525, 549, 560, 573, 574, 584, 618, 619, 631, 633, 650, 656, 657, 672, 685, 686, 687.
Arlon, 18.
Ath, 106.
Aubel, 19, 444.
Auderghem / Ouderghem, 355, 426, 591.
Averbode, 20, 63.

Baden-Baden, 557.
Bâle, 627.
Basse-Lotharingie, 172.
Bavière, 394.
Beaune, 359, 390.
Belgique, 1, 9, 91, 92, 93, 94, 96, 103, 147, 148, 197, 228, 392, 442, 455, 508, 509, 521, 523, 546, 689, 547, 551, 552, 585, 613, 692.
Berchem, 21.
Berlin, 242, 287.
Bizet (Le), 867.
Bohême, 308.
Bois-du-Luc, 22.
Bois-et-Borsu, 264.
Bonsecours, 23.
Borgerhout, 24.
Borinage, 556.
Bormenville, 406.
Boussu, 108, 109, 181.
Brabant, 25, 69, 84, 90, 110, 182, 262, 459, 550.
Braine-le-Comte, 111, 460, 657.
Brecht, 356.
Brugge / Bruges, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 112, 113, 114, 115, 116, 183, 184, 185, 203, 215, 263, 268, 317, 318, 385, 416, 417, 446, 570.
Bruxelles / Brussel, 32, 33, 34, 35, 117, 118, 205, 211, 233, 237, 246, 310, 311, 312, 323, 325, 333, 358, 360, 397, 398, 399,

400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 411, 439, 455, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 492, 510, 535, 536, 537, 544, 545, 548, 550, 554, 559, 572, 582, 585, 592, 593, 595, 614, 620, 623, 628, 635, 642, 646, 653, 654, 664, 688.

Charleroi, 544, 579.
Châtelet, 502.
Chaumont-Gistoux, 36.
Chicago, 552, 608.
Ciney, 37.
Condroz, 100, 264.
Corbie, 172.
Corroy-Le-Chateau, 119.
Crupet, 100.

Deinze, 38, 467, 637.
Dendermonde / Termonde, 426, 526.
Deurne, 39.
Diest, 12, 120, 204.
Dijon, 207, 212, 251.
Diligem, 222.
Dublin, 316.
Duffel, 493.

Écaussines (les), 134.
Écosse, 446.
Edimbourg, 354.
Eekloo, 561.
Enghien / Edingen, 121.
Espagne, 102, 308.
Étalle, 40.
États-Unis, 342.
Eupen, 122.
Europe, 5, 99, 229, 553, 557.

Feluy-Arquennes, 134.
Florée, 100.
Floreffe, 41.
Florennes, 42.
Fouron-le-Comte/'s Gravenvoeren, 132.
Foy, 71.
France, 391, 552.

Galmaarden, 658.
Gdansk, 178.
Gênes, 364.
Genève, 240.
Gent / Gand, 43, 44, 45, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 186, 187, 265, 268, 374, 375, 418, 448, 511, 538, 576, 589, 622.
Geraardsbergen / Grammont, 217.
Gouy-Lez-Piéton, 188.
Grobbendonk, 133.
Groeningen, 260.

Halle / Hal, 110, 135.
Hainaut, 53, 79, 134, 147.
Hannut, 470.
Hasselt, 429, 659.
Havelange, 430.
Heist, 544.
Herentals, 46, 136, 216.
Hermitage (Bonsecours), 23.
Hertogendale, 414.
Herzele, 47.
Hesbaye, 189.
Heule, 431.
Hollande, 221, 227, 254.
Hornu, 691.
Houselt, 208.
Howardries, 48.
Huy / Hoei, 49, 137, 138, 139.
Hyon, 50.

Ieper / Ypres, 190, 570.
Indianapolis, 8.
Italie, 227.
Ixelles / Elsene, 51, 625.
Izegem, 52.

Jodoigne, 468, 659.
Jumet, 53.

Knokke, 544, 649.
Koksyde, 570.
Kortrijk / Courtrai, 54, 266, 272, 345, 419, 469, 581.

Leefdaal, 55.
Leningrad, 198, 299, 342.
Lens-Saint-Remy, 470.
Leuven / Louvain, 56, 471, 512.
Liège / Luttig, 19, 57, 58, 59, 60, 74, 75, 140, 141, 191, 192, 193, 194, 387, 420, 432, 472, 473, 474, 475, 476, 496, 562, 563, 564, 565, 569, 660, 661, 662, 678.
Lier, 61.
Limburg / Limbourg, 80, 142, 143, 195, 208, 477, 662, 692.
Loire, 427.
Londres, 363.
Lorraine Belge, 144.
Lucques, 201.
Luxembourg, 18, 30, 144, 186.

Maasland / Meuse, 11, 66, 199, 200.
Madrid, 237.
Malibu, 333, 363.
Manchester, 10.
Marche-les-Dames, 62.
Mariemont, 513, 663.
Mechelen / Malines, 63, 145, 178, 179, 197, 198,

250, 316, 338, 408, 421, 422, 433, 434, 435, 436, 478, 498, 499, 507, 517, 664, 675.
Menen / Menin, 64.
Mere, 665.
Merksem, 65.
Michigan, 384.
Middelburg, 570.
Modave, 146.
Mol, 179, 195.
Mons / Bergen, 147, 506, 555, 566.
Montréal, 199, 419.
Morlanwelz, 513.
Moscou, 339.
Munich, 326, 394.

Namur / Namen, 42, 148.
Naples, 369.
Navarre, 410.
Neder-Heembeek, 149.
Nederland / Pays-Bas, 43, 230, 231, 233, 239, 241, 242, 244, 257, 258, 294, 297, 309, 320, 384, 450, 452, 453, 514.
Nederokkerzeel, 151.
Neerheylissen, 159.
New Jersey, 175.
New York, 363.
Nieuwpoort / Nieuport, 456.
Ninove, 67.
Nivelles / Nijvelen, 69, 152, 518.
Nouvion-le-Vineux, 500.

Ocquier, 153.
Onze-Lieve-Vrouw-Lombeeck, 68.
Oostende / Ostende, 527.
Oostkamp, 666.
Oost-Vlaanderen, 38, 45, 47, 67, 72, 89, 123, 487.
Opitter, 479.
Opprebais, 154.
Orléans, 382.
Ormeignies, 155.
Orval, 70, 156, 169.
Ottignies, 157.
Oud-Turnhout, 480.
Overijse, 158.

Pailhe (Havelange), 430.
Pajottenland, 25.
Paris, 246, 557, 613.
Parme, 499.
Passadena, 241, 391.
Pays-Bas Meridionaux, 224, 452, 453.
Péruwelz, 159.
Peutie, 160.
Ploegsteert, 668.
Prague, 259, 413.
Princeton, 375.
Prusse, 283.
Putte, 491.

Renaix / Ronse, 161.
Rhénanie, 66.
Rhin, 11, 427.
Rochefort, 70.
Rome, 228, 529, 652.
Rotterdam, 557.
Rouen, 256.
Rumillies, 162.
Rupelmonde, 72.

Salm, 481.
Santona, 184.
Seneffe, 73, 163.
Saxe, 507.
Sint-Martens-Latem, 567.
Sint-Martens-Lierde, 164.
Sint-Niklaas, 544.
Soignies, 134.
Solo del Real, 353.
Spa, 74.
Stavelot, 75.
Steenokkerzeel, 668.
Stokholm, 284.
Strépy-Bracquegnies, 76.

Tavier-en-Condroz, 165.
Tervueren, 542.
Thudinie, 77, 78.
Thuin, 79.
Tirlemont / Tienen, 437.
Tollembeek, 166.
Tongeren / Tongres, 80, 423, 424, 692.
Tongerlo, 479.
Tournai / Doornik, 167, 201, 409, 410, 425, 427, 438, 439, 440, 445, 483, 484, 505.
Tribnitz, 507.
Trente, 517.
Trivières, 83, 168.
Trois-Fontaines, 169.
Tubize, 84.
Tunis, 400.

Utrecht, 345.

Valenciennes, 478.
Val-Saint-Lambert, 441.
Varsovie, 96, 293, 335.
Velzeke, 170.
Versailles, 146.
Verviers, 470.
Viana, 210.
Vichte, 431.
Vilvorde, 110.
Vlaanderen / Flandre, 102, 110, 171, 172, 221, 223, 227, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 244, 245, 248, 254, 255, 256, 257, 258, 276, 388, 497, 669.
Vlierbeek, 173.

Wakkerzeel, 485, 504.
Walhain, 174.

Wallonie, 539, 569, 670, 671, 673,
Wasmes, 486, 670.
Wavre, 175.
Wervik, 87.
West-Vlaanderen, 52, 64, 81, 570.

Xhignesse, 88.

Yvoy, 100.

Zandbergen, 487, 670.
Zottegem, 89, 170.
Zoutleeuw, 90.

III. TABLE DES NOMS D'AUTEURS — LIJST VAN AUTEURS

Adhémar, H., 365.
Adriaenssens, R., 101.
Ainsworth, M. W., 311.
Alexander, V., 10.
Amand de Mendiéta, G., 18, 40.
Amplatz, M., 122.
Antoine, J. L., 137.
Aron, J., 528.
Avermaete, R., 586, 617.

Ballegeer, J., 26, 183.
Baras-Flament, V., 577.
Barthélemy, M., 472.
Bartier, J., 2.
Bassart-Moirant, Cl., 623.
Baudson, E., 202.
Bauer, R., 400.
Bedeer, G., 525.
Benesch, E., 381.
Benjamin, L., 514.
Berens, W., 122.
Bermejo, E., 184.
Bernier, R., 674.
Bex, F., 619.
Bialostocki, J., 293, 357.
Biermann, A. W., 268.
Blackburn, B. J., 503.
Bodart, D., 325.
Bogaert, I., 656.
Bolly, J.-J., 19.
Boon, K. G., 221.
Boone, A., 451.
Boone, H., 450.
Bosquet, A., 594, 595.
Bougard, M., 86.
Bovyn, M., 347.
Braem, R., 529.
Brigode, S., 91, 535.
Bronne, C., 146.
Brose, J., 564, 678.
Brouette, E., 222.
Bruyn, J., 291.
Bruwier, H., 689.
Bue-Akar, G., 220.
Burke, J. D., 295.
Burstyn, S., 489.
Butler, M. H., 223.
Butor, M., 596.
Buyck, J., 525.

Cabini, A., 610.
Cambier, A., 161.
Campbell, L., 224.
Camus, G., 601.
Carter, D. G., 199, 225, 312.
Carter Leach, M., 326.
Caso, P., 580, 587.
Cassart, J., 425.
Cession-Loupe, J., 513.
Chambon, R., 427, 442.
Chantraine, L., 154.
Châtelet, A., 358.
Chavanne, G., 473.
Claessens, B., 277.
Claeys, G., 666.
Clair, J., 596.
Cockx-Indestege, E., 226.
Collaer, P., 675.
Collard, J., 546, 632.
Collier, G. M., 276.
Colman, P., 140, 208, 420.
Comer, C., 348.
Contryn, J., 648.
Coekelberghs, D., 69, 84, 227, 228, 310.
Cools, H. B., 103.
Coutiez, Y., 486.
Couvee, D. H., 289.
Craft, R., 278.
Crosseex, P., 11.
Culot, P., 663.

Dacos, N., 351.
Daelemans, R., 547.
Daems-Van Ussel, P., 3.
Daenens, L., 511.
Danckaert, F., 668.
Dauwe, J., 426.
De Baere, P. C., 112.
De Borchgrave D'Altena, J., 197, 413.
Debrabandere, F., 636.
De Brabandere, P., 266, 345.
Decotteau, P. H., 300.
De Cuyper, J., 419.
De Francquen, J., 107.
De Geradon, A., 191.
De Hoop Scheffer, D., 245.
De Lantsheer, G., 327.
Delevoy-Otlet, S., 688.
Delmarcel, G., 397, 398, 399, 406, 407.
Delmelle, J., 93, 94.

Delvaux, H., 132.
Delvaux, P., 597.
Delvoye, C., 530.
Delwick, R., 474.
De Meester de Betzenbroeck, H., 189.
De Mirimonde, A. P., 230, 263, 382.
De Naeyer, A., 531.
Denbaene, G., 231.
Denis, V., 232.
De Porteere, A., 561, 616, 645.
De Ridder, J. H. A., 366.
De Roo, R., 397.
Derveaux- Van Ussel, G., 3, 398, 406, 407, 443.
De Schaetzen, O., 420.
Deschrevel, A., 203, 469, 482.
De Smidt, F., 124, 186.
Despriet, Ph., 431.
De Taeye, W., 520, 599.
De Tienne, P., 157.
De Trazegnies, O., 119.
De Vinck, K., 125.
De Vleeschouwer, F., 217, 581.
Devliegher, L., 113.
De Vos, D., 298, 313.
Dewilde, B., 4.
De Wilde, E., 233.
Dewitte, A., 416.
Dewonck, Ph., 660.
Dhanens, E., 164, 367, 368, 411.
Dhuicque, E., 167.
Diaz Padron, M., 235, 236, 237.
Dimier, A., 169.
Dierckxsens, M., 104.
Dogaer, G., 238.
Doignies, A., 461.
Domscheit, M., 353.
D'Osta, J., 537.
Dreher, P. H., 349.
Duchateau, M., 32.
Duchesne-Guillemin, J., 314.
Dufour, A., 445.
Du Jacquier, Y., 111.
Dumortier, C., 117.
Dumoulin, J., 483.
Dupont, F. M. J., 672.
Duquenne, X., 156.
Duret-Robert, F., 389.
Dusar, A., 588.
Duverger, E., 215, 322, 396.

Edebau, F., 606.
Eemans, M., 523.
Eisler, C., 328.
Elesh, J. N., 607.
Erlande-Brandenburg, A., 390.
Even, B., 502.

Fallon, N., 280.
Fallows, D., 495, 500.
Farmer, J. D., 296, 608.
Félix, J. P., 452, 453, 454. 457, 459, 462, 468, 471, 485, 486, 487, 491, 492, 504.
Fierens Gevaert, 508.
Filedkok, J. P. 359.
Fischer, O., 66.
Foblets, R., 356.
Folville, J., 264.
Forgeur, R., 177, 475, 506, 661.
Foulon, R., 77.
Francois, J., 153, 539.
Fransen, G., 70.
Frédéricq Lilar, M., 95, 126.
Fredlund, B., 329.
Freedberg, D., 516.
Freytag, C., 213.
Friedlander, M. J., 281, 294, 309, 320.

Gagnebin, B., 240.
Gascht, A., 626.
Gellman L. B., 292.
Génicot, L. F., 152.
Gerits, J., 540.
Gerits, T. J., 20, 63.
Gerits, T. V., 12.
Gerson, H., 241.
Gerzzi, T., 282.
Gesche, I., 380.
Geukens, B., 80.
Gierts, M., 320.
Gilquin, G., 634.
Glen, Th. L., 330.
Glum, P., 273.
Godenne. W., 507.
Goossens, M., 265.
Goris, J., 136.
Gouders, A., 74, 75.
Grauwels, J., 423.
Grauwen, M., 68.
Greindl, E., 304.
Grosshaus, R., 242.

Habela, J., 178.
Haerens, K., 418.
Haesaerts, P., 567.
Hairs, M. L., 243, 377.
Haselma Kubes, W., 211.
Hebert, M., 409.
Heireman, K., 301.
Held, J. S., 331, 332, 333, 334.
Hess, A. M., 294.
Hinkey, D. M., 207.
Hinz, B., 283.
Hollstein, 244, 245.
Houbart-Wilkin, S., 596.
Hoyoux, J., 141.
Humblet, E., 470, 478, 683.
Huybens, G., 669, 676.
Huyghebaert, N., 190.

Huys, B., 455, 463, 464.
Hyslop, F. P., 613.

Ionesco, E., 578.

Jacqmain, A., 639.
Jaffe, M., 335.
Jakovleva, L., 198.
Jannin, B., 551.
Jankowski, W., 96.
Jansen, J., 21, 24, 39, 65, 85, 86, 179, 195.
Janssens, J., 20.
Jean de la Croix, O.C.D., 401.
Jolly, P. H., 369.
Jonckheere, K., 646.
Jottrand, L., 438.
Juwet, W., 7.

Kai Sass, E., 247.
Karling, S., 284.
Kauffman, H., 336.
Keefe, J., 552.
Kelch, J., 248.
Kiefer, T., 609.
King. D., 391.
Kozak, J., 308.
Krasnoxolski, B., 290.
Kreidl, D., 270.
Krohm, H., 182.

Labeaga Mendiola, J. C., 210.
Laffineur-Crepin, M., 193.
Laleman, M. C., 129. 176.
Lambin, M., 673.
Lannoo, L., 479.
Lauwers, J., 151, 160.
Lavaux, J. L., 100.
Lefeve, R., 402.
Lefevre, Pl., 360.
Leffert, R. D., 350.
Lejeune, J., 370.
Lemaigre, G., 55, 73, 108, 118, 155, 162, 163.
Lemmens, G., 294, 320.
Lemeunier, A., 49, 138.
Lemoine-Isabeau, C., 439.
Lempereur, M., 441.
Lequeux, J. M., 53, 79.
Lesure, F., 679.
Levin, W. R., 384.
Lhoist-Colman, B., 209, 219.
Limentani Virdis, C., 305.
Linnik, L., 376.
Lippert, C. B., 8.
Logan, A. M., 337.
Lomst, J., 41.
Lomize, O., 299.
Loncke, G., 471.
Lorthiois, J., 35.

Madou, M., 518.
Marandel, J. P., 610.
Marcq-Verhougsrraete, H., 285.
Mariën-Dugardin, A. M. 428, 440.
Marijnissen, R. H., 274, 275.
Martin, J., 36, 175.
Martiny, V. C., 532.
Matagne, G., 196.
Matthys, A., 9, 28.
Mattioli, D., 286.
Mauquoy-Hendrickx, M., 383.
Mc Corkell, C. H., 371.
Mc Namee, M. B., 361.
Meert, G., 402.
Merrill, R. M., 302.
Mertens, J., 149.
Mertens, P. H., 550, 583
Mittig, H., 283.
Mommens, A., 481.
Mommeyer, M., 385.
Mompiet-Miguez, A. E., 352.
Monballieu, A., 249, 338.
Morrissey, L. D., 621.
Moxey, K. P. F., 267, 271.
Muller Hofstede, J., 287.

Naessens, M., 403.
Neugass, I., 269.
Niffle, E., 465.
Noiszewski, M., 153.
Norden, H., 281, 294, 320.
Noterdaeme, J., 114, 115.

Oelher, L., 339.
Olds, L. L., 384.
Ollinger-Zinque, G., 644.
Otlet-Montoy, S., 630.
Owens, J. A., 499.

Paquot, D., 671.
Parinaud, A., 571.
Parisse, J., 565.
Pastoureau, M., 13.
Paulis, P., 684.
Pauwels, H., 281, 294, 320.
Pechere, R., 121, 521
Pendle, K., 681.
Penninck, J., 29.
Périer-D'Ieteren, C., 250, 315, 316.
Persoons, G., 525.
Peters, F., 153.
Petit, K., 50, 566.
Philippart, S., 159.
Philippe, J., 58, 59, 194, 386, 387, 432.
Philippot, P., 323.
Piérard, J., 556.
Piérard, S., 691.
Pinon, R., 481, 670.
Polisensky, J., 308.
Pressouyre, L., 187.
Pycke, J., 483.

Quarré, P., 212, 251.
Quintin, J., 476, 495, 496. 662, 680, 684.

Ranke, N., 283.
Reitsma, E., 252.
Remacle, J., 505.
Renger, K., 341.
Renson, G., 135.
Risselin-Steenbergen, M., 392, 393, 408.
Roberts-Jones, Ph., 362, 522.
Rochtus, L., 145.
Roelstraete, M., 665.
Roeykens, A., 166.
Roijns, J., 497.
Roose-Meir, B., 52, 69, 81,
Rotondi, P., 364.
Rousseau, A., 277.
Rousseau, F., 37.
Rouzet, A., 2.
Rustin, E., 460.

Samuel, E. R., 253.
Sansen, R., 106.
Sarot, L., 48.
Scaff, W., 188.
Schabacker, P. H., 354.
Schippers, M., 624.
Schlegel, V., 214.
Schneebalg-Perelman, S. 404.
Schots, H., 591.
Schubert, D., 319.
Schuler, M., 490.
Scillia, D. C., 297.
Seeling, L., 394.
Seligman, J. M., 438.
Senny, E., 88.
Sevenans, J. B., 150.
'S Hulst, R. A., 234.
Simonis, L., 617.
Smekens, F., 206.
Smet, G., 23.
Smeyers, M., 173.
Sneyers, R., 510.
Snyder, J., 372.
Soumerijns-Schmit, D., 42.
Spiessens, G., 458, 488.
Staquet, W., 83, 168.
Stechow, W., 378.
Steinberg, L., 342.
Stephany, P., 509.
Steppe, J. K., 405, 515.
Sterling, Ch., 373.
Stievenart, A., 109.
Strocchi, M. L., 255.
Stynen, L. M., 543.
Sulzberger, S., 318, 374.

Tagage, F. M. B., 200.
Taubert, J., 257, 258.
Tavernier, A., 611.
Teilman, H. B., 434.
Tellier, E., 139.
Tempermand, H., 134.
Tercaefs, G., 60.
Theuerkauff, Ch., 218.
Thisse-Derouette, R., 501.
Thomas, S., 424.
Thys, M., 355.
Timmerman, H., 479, 493.
Tinchi, F., 144.
Tonet, E., 62.
Turner, R., 363.
Tysmans, L., 640.
Tzeutschler Lurie, A., 303.

Ubrechts, W., 165.
Ubregts, W., 174.

Vackova, J., 259.
Valdivieso, E., 307.
Van Autenboer, E., 480, 517.
Vanbeselaere, W., 558.
Van Biervliet, L., 456.
Van Bossele, J., 260.
Van Den Bemden, Y., 430.
Van Den Bergen-Pantens, C., 317, 379.
Van Den Bergh, H., 567.
Vandenberghe, S., 422, 433, 434, 435, 436, 437.
Van den Bossche, H. J. A., 170.
Vandenbroek, P., 429.
Vandenbussche-Van Den Kerkhove, C., 38, 45, 47, 67, 89.
Van Den Hove d'Ertsenryck, H., 120.
Van De Velde, C., 306.
Van De Ven, R., 204.
Vander Linden, 4., 664, 677.
Van De Woestyne-Vangt, H., 653.
Van Diest, M., 20.
Van Doorne, G., 130, 448, 467.
Vanelderen, F., 523.
Van Guiterdael, R., 612.
Van Haudenard, R., 201, 484.
Van Hoonacker, E., 272.
Vanhulst, H., 655.
Van Iterson, A., 71.
Van Molle, F., 385, 414, 417.
Van Nuffel, H., 33.
Van Ruymbeke, A., 406, 407.
Van Schoute, R., 285.
Van Tyghem, F., 131.
Van Vlasselaer, J., 395.
Van Ypersele de Strihou, A., 406, 407.
Veldman, I. M., 244, 245.
Verbeek, J., 244.
Verbiest, F., 133.
Verbist, B., 61.
Verdier, P., 410.
Verellen, J. R., 46.
Verleyen, H., 82.
Vermeersch, V., 185.
Vermeulen, E., 682.

Vermoelen, J., 321.
Verplaetse, A., 171.
Verschaeren, H., 559.
Verschraegen, H., 52, 81.
Vervaet, J., 261.
Vetter, E., 375.
Viaene, A., 446.
Vickersheimer, D. J., 541.
Vlieghe, H., 346, 447.
Voet, L., 686, 687.
Von Konradsheim, G. C., 205.
Von Volborth-Danys, D., 466.
Vorms, P., 629.
Vynckier, J., 402.

Walle, J. Cl., 667.
Wasbinski, Z., 344.
Watelet, J. G., 541.
Wauters-D'Haen, E., 651.
Williams, R. G., 384.
Windey, J. B., 72.
Wittek, A., 635.
Wodon, B., 415.
Wybo-Wehrle, L., 652.

Zeberg, J., 180.
Zoller-Devroey, C. 172.

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

SÉANCE ORDINAIRE DU 26 NOVEMBRE 1977

Présents : M. De Smet, président, M. De Valkeneer, trésorier général ; M^mes^ Bonenfant, Casteels, Chartrain, Crifo-Dacos, Greindl, Ninane, Risselin, Schneebalg, Sulzberger, Van de Winckel, Walch ; MM. Coekelberghs, Colman, De Schryver, Duphénieux, Joosen, Legrand, Soreil, Trizna, Vanaise, van de Walle.

Excusés : M. Jadot, vice-président, M^mes^ Jottrand, secrétaire générale, Dosogne, Hairs, Martens, Popelier, de Wilde ; MM. Duchesne, Lorette, Martiny, Monballieu, Roberts-Jones, Winders.

La parole est donnée à l'orateur :

Pierre Colman. *Recherches sur Jean Del Cour occasionnées par l'exposition « La sculpture au siècle de Rubens »*.

L'auteur corrige une des notices qu'il a établies pour le catalogue, celle du dessin exposé sous le n° 27. C'est l'attribution à Pieter Verbruggen le jeune qui est la bonne ; en effet, le revers porte son nom agrémenté d'un paraphe : sa signature à n'en pas douter. Les annotations à la plume sont, elles aussi, de lui. On doit reconnaître dans le dessin un relevé sommaire utilisé pour élaborer une variante. Des explications complémentaires sont ensuite données au sujet de l'angelot qui fait l'objet de la notice n° 19. Un dessin attribué à Del Cour est montré ; il fait voir comment se présentaient à l'origine les angelots à la série desquels appartiennent celui qui est reproduit et celui qui a été exposé (par suite d'une erreur) ; ils ne se confondent pas ! Il est ensuite question du buste en bronze de Lambert de Liverlo, dont le prêt a été refusé « pour des raisons impérieuses de sécurité ». On souhaitait exposer ce buste à côté de celui du cardinal de Richelieu, œuvre de Jean Warin, dont le Musée Jacquemart-André a accordé le prêt sans difficulté. L'intérêt du rapprochement et la faiblesse de l'attribution tra-

ditionnelle à Del Cour ont été, en effet, récemment soulignés (B. Lhoist-Colman, *Un document reflétant le « livre de raison » du sculpteur Jean Del Cour*, dans le Bulletin de l'Institut archéologique liégeois, t. 87, 1975, p. 199).

Le Président remercie l'orateur pour sa contribution intéressante. Prennent part, ensuite, à la discussion : Mmes Casteels, Crifo-Dacos, Schneebalg, Sulzberger, Walch et M. Coekelberghs.

Mireille Jottrand,
Secrétaire générale.

Antoine De Smet,
Président.

SÉANCE ORDINAIRE DU 17 DÉCEMBRE 1977

Présents : M. Jadot, vice-président, M. De Valkeneer, trésorier général, Mme Jottrand, secrétaire générale ; Mmes Bonenfant, Casteels, Chartrain, Dosogne, Ninane, Sulzberger, Van de Winckel, Walch ; MM. De Schryver, Duphénieux, Joosen, Legrand, van de Walle.
Excusés : M. De Smet, président ; Mmes Crifo-Dacos, De Pauw, De Wilde, Folie, Lemoine, Martens, Risselin ; MM. Brouette, Culot, Trizna, Vanaise.

La séance est ouverte à 10 h. 15 par M. Jadot, vice-président. La lecture du procès-verbal de la séance du 26 novembre 1977 est remise à une date ultérieure.

La parole est donnée à l'orateur :

Mireille Jottrand, *Un événement dans l'histoire de la céramique : l'exposition « Porcelaines de Vincennes. Les origines de Sèvres ». Paris, Grand-Palais, 15 octobre 1977-16 janvier 1978.*

La manufacture de Vincennes, installée dans des locaux désaffectés du château de Vincennes, avait été créée pour « fabriquer en France des porcelaines de même qualité que celles qui se font en Saxe ». Pendant une dizaine d'années, cette porcelaine connut un développement extraordinaire. La manufacture fut transportée en 1756 à Sèvres. L'exposition réunit pour la première fois des pièces des musées nationaux, de certains musées de province ainsi que des musées étrangers — la Belgique y est représentée — et de collections particulières. Ce vaste panorama permet de saisir l'originalité dans la création tant des formes que des décors, et révèle la qualité de cette porcelaine qui est à l'origine même du succès de Sèvres (cf. Mireille Jottrand, *La porcelaine de Vincennes. A propos d'une grande exposition...*, dans les Cahiers de Mariemont, t. 8, 1977).

A l'issue de la conférence, Monsieur Duphénieux donne son avis sur les liens qui ont existé entre les manufactures de Vincennes et de Tournai ; Mlle Ninane s'informe sur l'apparition du kaolin en Europe ; M. De Schryver soulève le problème technique de la dorure ; Mlle Walch s'interroge sur les dessins qui ont servi de modèles aux peintres sur porcelaine ; Mlle Sulzberger émet le vœu que la conférencière puisse faire un voyage d'études à Meissen et Dresde et de-

mande que l'Académie lui assure son appui dans la demande de bourse qu'elle pourrait introduire à cet effet.

La séance est levée à 12 h.

Mireille JOTTRAND,
Secrétaire générale.

Antoine DE SMET,
Président.

SÉANCE ORDINAIRE DU 21 JANVIER 1978

Présents : M. De Smet, président, M. De Valkeneer, trésorier général, Mme Jottrand, secrétaire générale ; Mmes Chartrain, Dosogne, Lemoine, Schneebalg, Van de Winckel ; MM. Duchesne, Fettweis, Gaier, Joosen, Legrand, Lorette, Vanaise.
Excusés : Mme Martens, M. Jadot.

Le Président ouvre la séance en évoquant la mémoire du Chanoine Lefèvre qui vient de nous quitter. Il était notre plus ancien membre correspondant. L'assemblée observe une minute de silence.

La parole est donnée à l'orateur :

Claude GAIER, *L'évolution des styles dans l'armurerie de luxe à Liège, du XVII^e au XX^e siècle.*

L'armurerie de luxe liégeoise prend son essor vers le milieu du XVII^e siècle dans une région réputée de longue date pour ses artisans et artistes du métal. L'influence française est prédominante jusqu'aux environs de 1870. Les premiers exemples s'inspirent encore des modèles ornementaux de la Renaissance. Puis le style Louis XIV s'installe dans la gravure et la ciselure des parties métalliques, ou dans la sculpture des montures, jusqu'aux alentours de 1740. Un rococo assagi lui succède au milieu du siècle. Il cèdera insensiblement la place au courant ornemental néo-classique, véhiculé par les styles Louis XVI et Chippendale. Les éléments imposés sous l'Empire triomphent jusqu'aux environs de 1830. L'éclectisme du XIX^e siècle se fait alors sentir, dans sa phase romantique. C'est aussi l'apogée de l'armurerie artisanale de luxe à Liège. Le « gothique », le « mauresque », le « Renaissance », le « Pompadour » foisonnent dans l'ornement avec cette « horreur du vide » caractéristique de l'époque. Ces pastiches disparaissent, non sans laisser de traces, vers 1870, avec la sobre influence du style anglo-saxon dans l'arquebuserie. Désormais, la sculpture perd de son importance. La gravure, la ciselure et l'incrustation deviennent — et jusqu'à nos jours — les techniques prédominantes dans l'ornement. L'Art Nouveau n'a guère d'effet sur la décoration des armes. Par contre, l'Art Déco donne lieu à des essais de renouvellement de la grammaire ornementale, qui ne survécurent pas à la seconde guerre mondiale. Aujourd'hui, l'ornementation des armes de luxe se base surtout, à Liège, sur la décoration gravée ou incrustée, inspirée des grands thèmes du XIX^e siècle (cf. Claude GAIER, *Quatre siècles d'armurerie liégeoise*, Liège, 1976).

Mme Schneebalg, M. Duschesne, Mme Dosogne, Mme Jottrand, M. Joosen, M. Fettweis, Mme Van de Winckel participent à la discussion en posant entr'autres les questions suivantes :

Comment l'armurerie liégeoise est-elle représentée dans les collections étrangères? Y-a-t-il encore une clientèle à l'heure actuelle? Qui concevait l'arme dans son ensemble?...

La séance est levée à 12 h. 30. Le Président fixe rendez-vous le jeudi 9 février à 17 h. 30 pour la visite guidée par Mme Dosogne de l'exposition « Icones Bulgares du IXe au XIXe siècle ».

Mireille JOTTRAND,
Secrétaire générale.

Antoine DE SMET,
Président.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 18 FÉVRIER 1978

Présents : M. De Smet, président, M. Jadot, vice-président, M. De Valkeneer, trésorier général, Mme Jottrand, secrétaire générale ; Mmes Chartrain, Dosogne, Folie, Lemoine, Risselin, Sulzberger, Van de Winckel ; MM. Duphénieux, Joosen, Vanaise, Vandevivere, van de Walle.
Excusés : Mmes Bonenenfant, Greindl, Ninane ; MM. Colman, De Schryver, de Gaiffier, Legrand, Lorette, Masai, Sneyers.

Le Président ouvre la séance à 10 h. 15. Après lecture, le procès-verbal de l'assemblée générale du 15 octobre 1977 est approuvé. La Secrétaire générale présente le rapport d'activité de l'Académie durant l'année écoulée. Le Trésorier présente ensuite le rapport sur la situation financière. Après avis des Commissaires aux comptes, ce rapport est approuvé. Le Trésorier fait part des propositions budgétaires pour l'exercice 1978. Le Bureau propose de relever la cotisation à 800 frs. Ce montant est approuvé après vote de l'Assemblée. M. Jadot, vice-président et président de la Commission des publications fait rapport sur le travail exécuté par cette commission. Il demande la collaboration des membres en vue de la publication du prochain numéro de la revue qui est en préparation. Enfin, le Président prend la parole pour annoncer la décision du Bureau de reporter les élections des nouveaux membres à une nouvelle assemblée générale, le 20 mai prochain. Par suite du changement de la date de l'Assemblée générale fixée par les nouveaux statuts, les dispositions nécessaires à la préparation des élections n'ont pu être prises à temps.

Le Président lève la séance à 11 h. 15.

Mireille JOTTRAND,
Secrétaire générale.

Antoine DE SMET,
Président.

RAPPORT DE LA SECRÉTAIRE GÉNÉRALE

Année académique 1977-1978 (1)

Nous avons eu la tristesse de perdre cette année, après Joseph Lefèvre en mai dernier, le Chanoine Placide-Jean Lefèvre et notre ancien président M. Albert Vander Linden. Nous garderons longtemps le souvenir de ces trois membres éminents.

(1) Comme les nouveaux statuts ont fixé la date de l'assemblée générale au mois de février, cette année académique, période de transition, couvre les mois d'octobre 1977 à février 1978.

Le Bureau de cette année fut composé de M. Antoine De Smet, président, M. Jean Jadot, vice-président, Mme Mireille Jottrand, secrétaire générale et M. Adelin De Valkeneer, trésorier général.

Nous avons eu le plaisir d'entendre au cours des séances, M. Antoine De Smet, M. Pierre Colman, Mme Mireille Jottrand, M. Claude Gaier. Ce matin, nous allons écouter M. Ignace Vandevivere. Une visite de l'exposition « Icones bulgares du IXe au XIXe siècle », sous la conduite de Mme Jacqueline Dosogne, a été organisée le 9 février.

Le Conseil d'administration a effectué un gros travail dû à l'élaboration des nouveaux statuts, approuvés lors de l'assemblée générale du 15 octobre 1977.

Mireille JOTTRAND,
Secrétaire générale.

SÉANCE ORDINAIRE DU 18 FÉVRIER 1978

Présents : M. De Smet, président, M. De Valkeneer, trésorier général, Mme Jottrand, secrétaire générale ; Mmes Casteels, Chartrain, Crifo-Dacos, Dosogne, Folie, Lemoine, Risselin, Sulzberger, Van de Winckel ; MM. Culot, Duphénieux, Fettweis, Haekens, Joosen, Vanaise, Vandevivere, Van de Walle.

Excusés : M. Jadot, vice-président, Mmes Bonenfant, Greindl, Ninane, Walch ; MM. Coekelberghs, Colman, de Gaiffier, De Schryver, De Smidt, Legrand, Lorette, Masai, Sneyers, Trizna.

La parole est donnée à l'orateur :

Ignace VANDEVIVERE, *Le « Palais imaginaire » du Facteur Cheval.*

Le Facteur Cheval connaît actuellement une gloire nouvelle liée à un regain d'intérêt pour ceux qu'on a pu appeler les « singuliers de l'art » (titre d'une exposition qui se tient actuellement au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris). Situé parmi des jardins potagers d'un petit village de la vallée de la Galaure, Hauterives (France, Drôme), le « Palais imaginaire » a été érigé par Ferdinand Cheval, facteur de son métier, entre 1879 et 1912. Une triple approche de cette œuvre est proposée. 1) *L'historiographie* révèle les vicissitudes exceptionnelles d'une célébrité pleine d'ambiguïtés. De curiosité locale, frappante autant par l'insolite des formes que par la « folie héroïque » de l'entreprise, l'œuvre va devenir une référence centrale dans une importante frange de l'art moderne à la suite de sa mise en valeur par André Breton. En 1969, son classement comme monument historique, sous l'insistance d'André Malraux, va consacrer un destin marqué en filigrane par une ouverture de l'histoire de l'art à un type de créations négligées, celles que l'on classe tour à tour sous l'étiquette d'art populaire, d'art naïf ou d'art brut. 2) *Une analyse archéologique* met en évidence la fonction de l'œuvre comme monument (selon la définition du Larousse du XIXe siècle) et son aspect tout à la fois architectural, sculptural et épigraphique. La technique, les formes et les images se réfèrent à des usages populaires et régionaux que révèlent les sources d'inspiration. 3) *Une approche herméneutique* souligne la structure onirique de cette création. Ce rêve est celui d'une recréation du monde par le défi réalisé d'un génie

et d'un héros au sein d'un palais qui représente à la fois l'*Histoire* et la *Nature* et qui constitue autant un temple, un rocher, une grotte, un Panthéon qu'un Musée... « antédiluvien ».

Le Président remercie l'orateur pour cet exposé original. M. Duphénieux, Mme Dosogne, M. van de Walle, Mme Risselin, Mme Van de Winckel, M. Hackens prennent part à la discussion et apportent des témoignages d'œuvres qui peuvent se situer dans la même conception comme la grotte de Bernard Palissy et les grottes d'Italie au XVIe siècle, ou, plus proches de nous, des œuvres en Hongrie et celles de l'architecte Gandi y Cornet en Espagne.

Mireille JOTTRAND,
Secrétaire générale.

Antoine DE SMET,
Président.

GEWONE VERGADERING VAN 18 MAART 1978

Aanwezig : de H. De Smet, voorzitter, Mev. Jottrand, algemeen secretaris ; Mev. Casteels, Lemoine, Risselin, Sulzberger, Van de Winckel, Veronée ; HH. Coekelberghs, De Schryver, Duphénieux, Legrand, Trizna, van de Walle.
Verontschuldigd : de H. Jadot, ondervoorzitter, de H. De Valkeneer, algemeen penningmeester ; Mev. Bonenfant, Chartrain, De Pauw, Dosogne, Hairs, Mauquoy, Walch ; HH. Culot, Dogaer, de Gaiffier d'Hestroy, Ganshof, Joosen, Lorette, Martiny, Winders.

De vergadering wordt te 10 u. 15 geopend door de Heer De Smet, voorzitter.

Het woord wordt verleend aan :

Antoine DE SCHRYVER, *Het werk van Philippe de Mazerolles, miniaturist in dienst van Karel de Stoute* (1).

Daar gebleken is dat de belangrijke werken, die vroeger aan Philippe de Mazerolles werden toegeschreven, niet van hem kunnen zijn, moet de ware produktie opgespoord worden van deze Franse kunstenaar die zich in Brugge kwam vestigen en door Karel de Stoute als zijn kamerdienaar en verluchter werd aangesteld.

Het onderzoek van diverse bronnen laat vermoeden dat het getijdenboek op zwart perkament, dat aan Galeazzo Maria Sforza heeft toebehoord en in Wenen bewaard wordt (cod. 1856), het-

(1) Op 22 september 1977 werd dezelfde mededeling reeds gehouden op een colloquium te Nancy. In een voordracht op de Academia Belgica te Rome op 26 oktober 1977 en in het museum van Dijon op 19 november 1977 werd hetzelfde onderwerp behandeld.
Van de mededeling in Nancy werd een uitvoerig résumé gepubliceerd : *L'œuvre authentique de Philippe de Mazerolles, enlumineur de Charles le Téméraire*, in : Cinq-centième anniversaire de la bataille de Nancy (1477). Actes du colloque organisé par l'Institut de recherche régionale en sciences sociales, humaines et économiques de l'Université de Nancy II, Nancy, 1979, p. 135-144.

zelfde handschrift is als het zwart getijdenboek dat in 1466 aan Karel de Stoute werd geschonken en dat door Philippe de Mazerolles werd uitgevoerd. Dit kostbaar boek maakt deel uit van de buit der Zwitsers na de nederlagen van Karel de Stoute te Grandson en te Murten. De Zwitsers hebben eraan gedacht een kostbaar diamant van de Bourgondische buit te verkopen aan Sforza met wie ze nauwe betrekkingen onderhielden. Dat een ander stuk uit de buit zoals het zwart getijdenboek in het bezit kwam van de hertog van Milaan lijkt dus best mogelijk.

Deze hypothese wordt door het stylistisch onderzoek van het Weense devotieboek kracht bijgezet. Men stelt vast dat Sforza's eigenaarsmerken later in het handschrift werden toegevoegd. Bij nadere ontleding blijkt de oorspronkelijke verluchting van het getijdenboek het werk te moeten zijn van een kunstenaar die vertrouwd was met de Franse schilderkunst en met de dekoratieve tradities van de Franse miniatuurkunst. Voor de Fransman Mazerolles zou dit heel normaal zijn. Het zwart getint perkament, dat met goud, zilver en kleuren werd verlucht, komt niet vaak voor. Van de toepassing van deze moeilijke techniek, kan men vroegere sporen en overblijfselen aanwijzen in Frankrijk en ook in Spanje, doch niet in Vlaanderen.

Het Sforza-getijdenboek is een van de merkwaardigste werken van een niet geïdentificeerd meester die ook voor Karel de Stoute's halfbroer, Antoon van Bourgondië, heeft gewerkt en derhalve als Meester van Antoon van Bourgondië werd aangewezen. Deze anonymus zou dus identiek zijn met Philippe de Mazerolles, althans indien het vermoeden dat het Sforza-boek van Karel de Stoute herkomstig is, juist is. Van de produktie, die, op stylistische gronden, voornamelijk door F. Winkler, O. Smital en E. Trenkler, aan die anonymus werd toegeschreven, dateren de vroegste en de laatste werken precies en respektievelijk van de tijd rond Mazerolles' eerste optreden in Brugge en die van zijn overlijden aldaar in 1479.

In 1475 heeft Mazerolles voor Karel de Stoute eenentwintig exemplaren van de militaire ordonnanties van 1473 moeten uitvoeren. Het persoonlijk exemplaar van de hertog met een grote frontispiesminiatuur (Londen, Brit., Add. ms. 36619) en vijf der twintig andere exemplaren, bestemd voor de bevelvoerders van de ordonnantiecompagnies, zijn bewaard. Die boeken werden tijdens het korte en laatste verblijf van Karel de Stoute in Vlaanderen in juli 1475 uitgevoerd. De omstandigheden laten vermoeden dat dit in der haast moest geschieden. Dit zou de minder verzorgde uitvoering en het flagrante aandeel van minder begaafde medewerkers verklaren. Afgezien misschien van het frontispies in het Londense exemplaar, of van een deel ervan, schijnt de Meester van Antoon van Bourgondië niet veel van de uiteindelijke afwerking van deze handschriften eigenhandig te hebben behartigd. De stijl van de verluchtingen laten er nochtans geen twijfel over bestaan dat die wel uit diens onmiddellijke omgeving stammen. Hoewel ze van geringere artistieke waarde zijn, kan men dus toch besluiten dat deze Ordonnantieboeken de identificatie van Mazerolles eerder bevestigen.

Als men de convergerende elementen overziet die ten gunste van de identificatie van Mazerolles met de Meester van Antoon van Bourgondië kunnen aangevoerd worden, dan lijkt het gewettigd de hypothese door zekerheid verdrongen te achten, een zekerheid die de studie van de laat vijftiende eeuwse miniatuurkunst te Brugge nieuwe uitgangspunten biedt.

Nieuw is de erkenning van de Franse elementen die in zijn kunst zijn aan te wijzen en die, evenmin als andere tot nu toe onopgemerkte Franse invloeden in Brugge, noch verwaarloosd, noch overschat zullen mogen worden.

Dat de Franse trekken van de kunst van Mazerolles doorgaans over 't hoofd werden gezien is te wijten aan de diepe indruk die de Vlaamse kunst op deze Fransman had gemaakt en aan al hetgeen hij uit de Vlaamse traditie had opgenomen en verwerkt. Als kunstenaar ging zijn

aandacht vooral naar de mens. Houdingen en bewegingen wist hij zeer raak en levendig te vatten. Vooral bij episodes waarin de personnages in het gebeuren tragisch verwikkeld zijn, werd hun uitdrukking treffend en krachtig uitgebeeld. De architekturen of het landschap waarin de handeling zich afspeelt heeft hij daarentegen slechts schetsmatig aangegeven en hij bleef vrij zwak in de suggestie van de ruimte en in de opbouw van een perspektief.

Met de gevoelige en levendige stijl van zijn miniaturen, die de ietwat verstarde kunst van Liédet en Vrelant overtrof, heeft Mazerolles in de Brugse miniatuurkunst van zijn tijd wat nieuwe vitaliteit gebracht. In de produktie van de laatste decenniën van de vijftiende eeuw kan men zonder moeite de niet onaanzienlijke invloed bespeuren die hij heeft uitgeoefend.

De Voorzitter dankt de Heer De Schrijver voor zijn belangwekkende mededeling. Daarna wordt over het onderwerp van gedachten gewisseld en vragen gesteld en beantwoord. Hieraan nemen deel Mev. Sulzberger, Lemoine, Veronée en de Heren De Smet en Coekelberghs.

Mireille Jottrand,
Algemeen secretaris.

Antoine De Smet,
Voorzitter.

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU 15 AVRIL 1978

Présent : M. De Smet, président, M. Jadot, vice-président, M^me^ Jottrand, secrétaire générale ; M^mes^ Bonenfant, Dosogne, Schneebalg, Sulzberger ; MM. Brouette, Duphénieux, Vandevivere, van de Walle.

Excusés : M. De Valkeneer, trésorier général, M^mes^ Chartrain, Lemoine, Risselin, Van de Winckel ; MM. de Gaiffier d'Hestroy, Ganshof, Joosen, Legrand, Martiny.

Le Président ouvre la séance à 10h. Il présente les candidatures, retenues par le Conseil, tant pour les membres titulaires que pour les membres correspondants, en vue des élections qui auront lieu lors de l'Assemblée générale extraordinaire du 20 mai 1978. Ces candidatures sont approuvées.

Mireille Jottrand,
Secrétaire générale.

Antoine De Smet,
Président.

SÉANCE ORDINAIRE DU 15 AVRIL 1978

Présents : M. De Smet, président, M. Jadot, vice-président, M^me^ Jottrand, secrétaire générale, M^mes^ Bonenfant, Casteels, Dosogne, Schneebalg, Sulzberger ; MM. Brouette, Duphénieux, Hackens, Vandevivere, van de Walle.

Excusés : M. De Valkeneer, trésorier général, M^mes^ Chartrain, Dacos, Lemoine, Risselin, Van de Winckel ; MM. Culot, de Gaiffier d'Hestroy, Ganshof, Joosen, Legrand, Martiny, Vanaise.

La lecture du procès-verbal de la séance du 18 mars 1978 est remise à une date ultérieure.

La parole est donnée à l'orateur :

Tony Hackens, *Les monnayages des Etrusques.*

On peut classer comme suit les différentes tentatives des Étrusques dans le domaine monétaire : 1) Monnayages à la fois d'étalon attique dans le Nord (types sanglier ou lion à l'arrêt) et « chalcidien » dans le Sud (type du monstre marin). Drachmes aux types du lièvre et de la dépouille du lion. Sans doute, l'origine doit être cherchée vers la fin de la thalassocratie étrusque. 2) Monnayage mal connu, sauf par un trésor de Volterra, imitant des types dits « d'Auriol », soit des monnaies qui sont elles-mêmes des imitations de monnaies phocéennes de la Gaule méridionale (Marseille ?). 3) Monnaies en bronze incuses, avec marques de valeur allant de 100 (pour max. 40 gr.) à 1. Très peu attestées jusqu'ici. Iconographie et technique de fabrication analogues aux monnaies lourdes en bronze de Sicile. 4) Monnaies coulées notamment à Tarquinia (certains types se retrouvent dans la tombe Giglioli, fin IVe s., précisément). Etalon « pré-libral », comme certaines villes de l'Adriatique et les trois premières émissions de Rome. 5) Monnaies « librales » ; peut-être, dans quelques villes, en bronze coulé ; mais surtout, émission énigmatique en or et une émission à la tête barbue (dans le Nord ?). Début du IIIe s. ? Même dualité qu'à Rome entre monnaies coulées et monnaies frappées. 6) Les monnaies d'étalon semi-libral, trientaire, etc. datent de l'invasion gauloise (contenue en 225) et surtout de la deuxième guerre punique, y compris les émissions d'or à la tête de lion, parfois datées au VIe, ou au IVe s. (cf. thèse Marchetti). En général, on peut constater que les Étrusques n'ont pas réservé un grand lendemain à ces essais en sens divers. Ils se sont adaptés au gré des circonstances et n'ont pas développé de tradition d'une vie économique fondée sur la monnaie. Ils sont seuls restés attachés à « l'absence de technique » qui consiste à laisser le revers lisse. Les datations avancées pour les périodes hautes demanderaient, toutes, une vérification *stratigraphique* : or, aucune pièce n'a été trouvée dans des fouilles contrôlées, à l'exception des séries nº 6.

Pour illustrer son exposé, l'orateur présente des monnaies. De nombreux membres posent des questions sur celles-ci, les Étrusques et l'étruscologie.

Mireille Jottrand,
Secrétaire générale.

Antoine De Smet,
Président.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE EXTRAORDINAIRE DU 20 MAI 1978

Présents : M. De Smet, président, M. Jadot, vice-président, M. De Valkeneer, trésorier général, Mme Jottrand, secrétaire générale ; Mmes Chartrain, Dosogne, Greindl, Lemoine, Mariën-Dugardin, Sulzberger, Van de Winckel ; MM. Duphénieux, Joosen, Legrand, Vandevivere, van de Walle, Winders.

Excusés : Mmes Bonenfant, De Pauw, Folie, Hairs, Risselin ; MM. Colman, De Schryver, de Gaiffier, Ganshof, Hackens, Martiny, Masai, Naster, Roberts-Jones, Soreil.

Le Président ouvre la séance à 10 h. La Secrétaire générale fait part de la démission de M. De Roo, membre correspondant. On procède ensuite aux élections. Sont élues au Conseil

d'administration, M^me^ Chartrain (mandat se terminant en 1980) et M^me^ Jottrand (mandat se terminant en 1982). Sont élus membres titulaires : M^me^ Claire Dickstein-Bernard, MM. Duchesne et Coekelberghs. Sont élus membres correspondants : M^me^ Cécile Dulière, MM. Paul Eeckhout, Philippe Mercier, Paul Philippot et Jean-Pierre Sosson. M^me^ Jacqueline Dosogne est nommée membre de la Commission des publications.

Le Président lève la séance à 11 h.

Mireille JOTTRAND,
Secrétaire générale.

Antoine DE SMET,
Président.

SÉANCE ORDINAIRE DU 20 MAI 1978

Présents : M. De Smet, président, M. Jadot, vice-président, M. De Valkeneer, trésorier général, M^me^ Jottrand, secrétaire générale ; M^mes^ Casteels, Chartrain, Dosogne, Greindl, Lemoine, Mariën-Dugardin, Schneebalg, Sulzberger, Van de Winckel ; MM. Culot, Duphénieux, Joosen, Legrand, Trizna, Vandevivere, van de Walle, Winders.

Excusés : M^mes^ Bonenfant, De Pauw, Folie, Hairs, Popelier, Risselin ; MM. Colman, de Gaiffier d'Hestroy, De Schryver, Dogaer, Ganshof, Hackens, Martiny, Masai, Naster, Roberts-Jones, Soreil.

Le Président ouvre la séance en évoquant la mémoire de Monsieur Simon Brigode, membre titulaire, décédé quelques jours auparavant. L'assemblée observe une minute de silence.

La parole est donnée à l'orateur :

Paul CULOT, *Sites de la Sambre et de la Lys en 1608 et 1609 par Adrien de Montigny. Un album pour Charles de Croy perdu et retrouvé.*

La Bibliothèque Albert I^er^ à Bruxelles a acquis en 1977 un album de 32 feuillets de parchemin peints par Adrien de Montigny ; il est conservé au Cabinet des Estampes. L'album comprend 2 parties : la première datée de 1608 comporte 13 feuillets représentant des sites de la Sambre visités par Charles de Croy ; la deuxième, datée de 1609, rassemble 19 feuillets intéressant des sites de la Lys visités par le même. Ce recueil est mentionné en 1613 dans l'inventaire après décès de Charles de Croy ; apparemment, il n'avait plus été signalé depuis. Les feuillets oblongs sont peints à l'aquarelle au recto et au verso. La Sambre est évoquée en 25 sites, depuis sa source jusqu'au confluent avec la Meuse, à Namur ; 36 sites représentent la Lys depuis sa source jusqu'à Gand. Toutes les vues sont pourvues d'encadrements de types divers : des volutes, des motifs d'architecture et surtout des fruits, fleurs, animaux disposés sur un fond uni. L'album est parvenu jusqu'à nous incomplet. Les feuillets présentent dans leur ensemble des caractéristiques communes telles une perspective importante, une animation relative, des couleurs principales de vert et de bleu ; des différences de détail apparaissent cependant dans l'aspect de chacune des deux parties. L'intérêt iconographique du recueil est variable, plusieurs vues présentent la première représentation actuellement connue de ces sites. La vie et la personnalité d'Adrien de Montigny est encore mal connue. On sait qu'en 1608 il est un des neuf confrères de la corporation des peintres de Valenciennes où il meurt en 1615. Il

est vraisemblable qu'il a réalisé en collaboration une grande partie des albums exécutés pour Charles Ier, duc de Croy, 4e duc d'Aerschot. (cf. Paul Culot, *Acquisitions. Cabinet des Estampes. Adrien de Montigny. Sites des vallées de la Sambre et de la Lys*, dans Bulletin d'information de la Bibliothèque royale Albert Ier, t. 23, no 1, 10 janvier 1979, p. 6-11. — Paul Culot, *Sites de la Sambre et de la Lys en 1608 et en 1609 par Adrien de Montigny. Un album exécuté pour Charles de Croy perdu et retrouvé*, dans Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art (à paraître).

Le Président remercie l'orateur de cet exposé inédit et très intéressant. Mmes Lemoine et Chartrain, M. van de Walle prennent part à la discussion. L'orateur donne encore des renseignements précieux sur les découvertes qu'il a faites et sur celles qui restent à faire.

Mireille Jottrand,
Secrétaire générale.

Antoine De Smet,
Président.

SÉANCE ORDINAIRE DU 18 NOVEMBRE 1978

Présents : M. De Smet, président, M. Jadot, vice-président, M. De Valkeneer, trésorier général, Mme Jottrand, secrétaire générale ; Mmes Bonenfant, Casteels, Dickstein, Dosogne, Dulière, Lemoine, Ninane, Schneebalg, Sulzberger ; MM. De Schryver, Duchesne, Eeckhoud, Hackens, Legrand, Mercier, Naster, Sosson, Trizna, Vandevivere, van de Walle.
Excusés : Mmes Chartrain, Crifo-Dacos, De Pauw, Walch ; MM. Culot, Duphénieux, Joosen, Lorette, Martiny, Philippot.

Le Président ouvre la séance en évoquant la mémoire de M. de Callataÿ, membre correspondant, décédé au mois d'août. Il rend hommage à la mémoire de M. Vanaise, membre du Conseil d'administration, ancien secrétaire général de notre Académie, décédé au mois de septembre. L'Assemblée observe une minute de silence. Le Président accueille les nouveaux membres présents élus au mois de mai : Mme Dulière, MM. Eeckhout, Mercier et Sosson.

La parole est donnée à l'orateur :

Claire Lemoine-Isabeau, *Les Tapisseries de Cyrus par Maximilien De Hase, 1771-1775*. L'orateur rend d'abord hommage à Monsieur J. P. Asselberghs, notre regretté secrétaire général, qui fut à l'origine de cette recherche et qui le premier identifia correctement l'auteur de ces cinq tapisseries, actuellement dispersées entre Londres et Boston, et les situa exactement dans le XVIIIe siècle. Des recherches d'archives permettent d'établir qu'elles furent tissées à la manufacture de Van der Borght sur commande du gouvernement, que les cartons furent demandés au peintre bruxellois Maximilien De Hase (vers 1705-1781), qui fut obligé de modifier ses dessins selon les directives du ministre plénipotentiaire, le comte de Starhemberg. Portant les armes de Marie-Thérèse, elles sont d'une grande finesse quoique de dimensions imposantes (4 m de haut sur 4 à 6 m de large), et sont en excellent état de conservation. Leur style rubénien très décoratif étonne pour cette époque. (Article à paraître dans le Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston).

Prennent part à la discussion M. Vandevivere, Mme Schneebalg, M. Hackens, M. Mercier qui soulignent l'intérêt du sujet et la façon attachante dont il a été traité ouvrant des perspectives dans d'autres domaines. Exemple d'une collaboration entre plusieurs membres de l'Académie, cette séance inaugure avec dynamisme l'année académique 1978-1979.

Mireille JOTTRAND,
Secrétaire générale.

Antoine DE SMET,
Président.

SÉANCE ORDINAIRE DU 16 DÉCEMBRE 1978

Présents : M. De Smet, président, M. Jadot, vice-président, Mme Jottrand, secrétaire générale ; Mmes Dosogne, Folie, Greindl, Lemoine, Mauquoy, Risselin, Sulzberger, Van de Winckel, Walch ; MM. Coekelberghs, Culot, De Schyver, Duphénieux, Joosen, Legrand, Philippot, Sosson, Vandevivere, van de Walle.

Excusés : M. De Valkeneer, trésorier général, Mmes Crifo-Dacos, De Pauw, Dulière ; MM. Duchesne, Naster, Soreil, Trizna.

Le Président ouvre la séance en accueillant M. Paul Philippot, nouveau membre. Après lecture, le procès-verbal de la séance du 18 novembre est approuvé.

La parole est donnée au premier orateur du jour :

Gabriel DUPHÉNIEUX, *Poinçons de Cambrai du XVe siècle.*

L'hôpital N.-D. à la Rose et l'église St-Pierre de Lessines conservent tous deux un très riche trésor d'orfèvreries. L'on peut isoler de cet ensemble quatre reliquaires du XVe siècle qui, chose rarissime, portent des poinçons. Trois de ces objets ont des marques identiques : une aigle bicéphale inscrite dans un losange et qui voisine avec une lettre de date : P. Le quatrième reliquaire présente la même aigle mais avec une légère variante : elle est sommée d'une couronne perlée. La lettre de date T qui l'accompagne indique ici une fabrication postérieure d'au moins quatre ans à celle des trois autres pièces. L'une de ces pièces porte des armoiries gravées sur le pied. Soil a pu en identifier le propriétaire grâce à un monument funéraire aujourd'hui détruit. Ce mémorial avait été élevé vers 1456 par un très riche marchand étranger qui s'appelait BRYAN DE WEYBROCH, fixé à Lessines où il mourut en 1471. Ces quatres reliquaires sont donc antérieurs à cette date. Leurs poinçons doivent être rapprochés de celui figurant sur le calice personnel de Louis de Berlaymont, archevêque de Cambrai en 1571 mais qui vécut en exil à Mons de 1575 à sa mort, en 1596. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, Cambrai poinçonnait toujours à l'aigle bicéphale, armes de la ville. Comme en général les marques de commune conservèrent le même symbole durant toute leur existence, il semble logique d'attribuer les poinçons, relevés à Lessines, à la ville de Cambrai, grâce en partie à la continuité vraisemblable donnée par le jalon du calice « Berlaymont ». Il faut également souligner l'appartenance de Lessines au diocèse de Cambrai. Ces différents motifs nous donnent à penser que nous sommes ici en présence du poinçon de Cambrai en usage au milieu du XVe siècle.

Prennent part à la discussion et félicitent le conférencier M. Culot qui s'intéresse aux autres documents d'orfèvrerie de Cambrai et M. Jadot qui évoque les ouvrages traitant des poinçons et les lacunes qu'ils contiennent.

La parole est donnée au deuxième orateur :

Nicole Walch, *Remarques sur l'eau-forte « Saint François recevant les stigmates » attribuée à Federico Barocci.*

Traditionnellement admise pour authentique, cette gravure, non datée, mériterait cependant, selon l'orateur, d'être considérée comme une copie d'un des graveurs de l'entourage de l'artiste. Il est en effet permis d'affirmer que le motif du stigmatisé est une reprise en contrepartie de la silhouette du Saint François telle qu'elle apparaît dans la gravure « Il Perdono », datée de 1581, que Barocci exécuta d'après son propre tableau des années 1574-1576 (église S. Francesco, Urbino). Comparée aux trois autres gravures que l'on connaît de Barrocci, l'eau-forte de la Stigmatisation révèle d'évidentes maladresses tant au point de vue de la composition que de l'exécution technique. Dans le cadre d'une analyse attentive et critique de l'œuvre en question, la comparaison avec quatre copies gravées contemporaines de l'eau-forte vient étayer les divers points de réticence notés. (Article à paraître dans les Mélanges S. Sulzberger, Rome, 1979).

Prennent part à la discussion, M^me^ Mauquoy et M. Coekelberghs qui s'intéressent vivement au sujet et demandent à l'orateur des précisions quant à sa démonstration.

Mireille Jottrand,
Secrétaire générale.

Antoine De Smet,
Président.

SÉANCE ORDINAIRE DU 20 JANVIER 1979

Présents : M. De Smet, président, M. Jadot, vice-président, M^me^ Jottrand, secrétaire générale ; M^mes^ Casteels, Crifo-Dacos, Dosogne, Dulière, Walch ; MM. Coekelberghs, De Schryver, Duphénieux, Naster, Vandevivere.
Excusés : M. De Valkeneer, trésorier général, M^mes^ Risselin, Sulzberger, Van de Winckel ; MM. Culot, Hackens, Joosen, Legrand, Martiny, Roberts-Jones.

Après lecture, le procès-verbal de la séance du 16 décembre 1978 est approuvé.

La parole est donnée à l'orateur :

Nicole Crifo-Dacos, *Tommaso Vincidor, un élève de Raphaël venant de Rome aux Pays-Bas.*

Jusqu'ici la carrière de Tommaso Vincidor avait été reconstituée surtout sur la base de documents d'archives et de textes du XVI^e^ siècle : on savait que cet élève de Raphaël vint à Bruxelles en 1520 pour y faire tisser les cartons des tentures des « Jeux d'enfants » du baldaquin de Léon X, puis que vers 1530 il s'installa à Breda. Mais de son œuvre on ne connaissait guère que quelques dessins en rapport avec les tapisseries citées. En analysant ces dessins et en séparant les quelques originaux des nombreuses copies, l'orateur s'est efforcé de reconstituer l'œuvre de Vincidor, d'abord au sein de l'atelier de Raphaël. De cette période, elle a pu lui restituer deux

groupes d'histoires des Loges de Raphaël, le tableau de la « Circoncision » conservé au Louvre et un dessin de la « Force », préparatoire à une gravure de Marc de Ravenne. Ensuite, dans le cadre de son activité à Bruxelles, l'orateur a pu lui rendre une partie des fragments des cartons de la « Scuola Nuova », auxquels Vincidor a dû collaborer avec au moins deux peintres flamands, que l'on peut distinguer aisément. Comme il porta plus tard le titre de « peintre de Bruxelles », c'est probablement dans le domaine encore mal connu des cartons de tapisseries italianisants qu'il faudra chercher ses œuvres ultérieures.

Le Président remercie vivement l'orateur de son exposé qui témoigne de recherches originales et ouvre des perspectives pour l'étude de la tapisserie au XVI^e siècle dans nos régions. Les membres, qui ont prouvé leur intérêt pour ce sujet en bravant les intempéries, prennent part à la discussion.

Mireille JOTTRAND,
Secrétaire générale.

Antoine DE SMET,
Président.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 17 FÉVRIER 1979

Présents : M. De Smet, président, M. Jadot, vice-président, M. De Valkeneer, trésorier général, M^me^ Jottrand, secrétaire générale ; M^mes^ Bonenfant, Chartrain, Dosogne, Folie, Greindl, Lemoine, Ninane, Risselin, Van de Winckel ; MM. De Schryver, Duchesne, Duphénieux, Joosen, Lebeer, Lorette, Vandevivere, van de Walle, Warzée.

Excusés : M^mes^ Dickstein, Flairs, Sulzberger ; MM. Legrand, Masai, Naster, Winders.

Le Président ouvre la séance à 9 h. 30. Après lecture, le procès-verbal de l'Assemblée générale extraordinaire du 20 mai 1978 est approuvé. La parole est donnée ensuite au Trésorier qui présente les comptes de l'année. Après avis des Commissaires aux comptes, les comptes sont approuvés. La Baronne Greindl et M. Baudouin van de Walle sont réélus Commissaires aux comptes. Le Trésorier présente le budget pour l'exercice 1979. La Secrétaire générale fait ensuite le rapport de l'activité de l'année académique 1978-1979. Puis on procède aux élections : pour le Bureau, M. Jean Jadot devient président, M. De Schryver est élu vice-président et M^me^ Jottrand, secrétaire générale.

M. Frans Van Molle est élu au Conseil d'administration (mandat se terminant en 1984). Sont élus membres titulaires : M^me^ Nicole Crifo-Dacos, M^me^ Eugénie Guéret-De Keyser, M. Claude Gaier. Sont élus membres correspondants : M^me^ Christiane Piérard, M. André Vanrie, M. Serge Le Bailly de Tilleghem. A la Commission des publications, M^me^ Jacqueline Dosogne est nommée Secrétaire de rédaction de la Revue et M. J.-P. Sosson, membre.

La séance est levée à 10 h. 15.

Mireille JOTTRAND,
Secrétaire générale.

Antoine DE SMET,
Président.

RAPPORT DE LA SECRÉTAIRE GÉNÉRALE
Année académique 1978-1979

Nous avons eu la tristesse de perdre cette année trois de nos membres, M. Brigode, membre titulaire, M. Vanaise, membre du Conseil d'administration et ancien secrétaire général, M. de Callataÿ, membre correspondant. Nous garderons un souvenir ému de ces membres enlevés en pleine activité.

Il y eut cette année sept séances au cours desquelles nous avons eu le plaisir d'entendre MM. Antoine De Schryver, Tony Hackens, Paul Culot, Mme Claire Lemoine, M. Gabriel Duphénieux, Mmes Nicole Walch et Nicole Crifo-Dacos. De plus, Mme Mariën-Dugardin a eu l'amabilité de nous guider dans le Musée de Belle-Vue dont elle a présidé à l'installation.

Le Conseil d'administration s'est réuni le 13 avril 1978 et le 19 janvier 1979 pour préparer les élections. Enfin, le Bureau a tenu à organiser la séance d'hommage à MM. Frans Ganshof et Baudouin van de Walle, cérémonie qui va se dérouler dans quelques instants.

Quant au tome XLVI (1977) de la revue qui a connu un retard indépendant de notre volonté, il va vous parvenir incessamment.

Le prix Simone Bergmans sera décerné au mois de mai 1979. Mme Jacqueline Dosogne a accepté d'en assurer le secrétariat.

Mireille JOTTRAND,
Secrétaire générale.

SÉANCE EXTRAORDINAIRE DU 17 FÉVRIER 1979

Hommage à Messieurs les professeurs émérites Frans Ganshof et Baudouin van de Walle à l'occasion du cinquantenaire de leur élection à l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.

Hulde aan de Heren Professoren emeriti Frans Ganshof en Baudouin van de Walle ter gelegenheid van de vijftigste verjaring van hun verkiezing in de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België.

Présents : MM. Frans Ganshof et Baudouin van de Walle.
M. De Smet, président, M. Jadot, vice-président, M. de Valkeneer, trésorier général, Mme Jottrand, secrétaire générale ; Mmes Chartrain, Dosogne, Faider, Greindl, Lemoine, Martens, Ulrix-Closset, Van de Winckel ; MM. Coekelberghs, Duchesne, Duphénieux, Hackens, Joosen, Lebeer, Martiny, Sosson, Trizna, Warzée. Ainsi que la famille de M. F. Ganshof et M. A. Burnet, invités.
Excusés : Mmes Crifo-Dacos, De Pauw, Dickstein, Dulière, Hairs, Mauquoy, Sulzberger ; MM. Brouette, Culot, Dogaer, Eeckhout, Gaier, Legrand, Masai, Monballieu, Naster, Soreil, Winders.

Le président ouvre la séance en s'adressant à l'assemblée en ces termes :

Mesdames, Messieurs, Hooggeachte Vergadering,

C'est un événement particulièrement heureux pour une société scientifique qui a plus de 135 années d'existence, de pouvoir fêter les plus anciens parmi ses membres.

Het toeval heeft gewild dat zij alle twee Bruggelingen zijn en dat ze carrière gemaakt hebben als universiteitsprofessoren.

Professor Ganshof begon zijn onderwijs aan de Universiteit te Gent in 1923 toen de vernederlandsing aldaar begon. Gevormd door de grote Meester van de geschiedschrijving in België Henri Pirenne, heeft hij op bijzonder schitterende wijze diens onderwijs voortgezet en in een ruime mate ertoe bijgedragen de uitstraling van de Gentse school van historici niet alleen in het leven te houden maar ze nog meer luister bij te brengen.

Vanaf 1924, toen hij begon met zijn eerste seminariecursus, oefeningen over de geschiedenis van de Middeleeuwen, heeft hij terstond de bewondering van zijn studenten opgewekt door zijn zo levendig, zo degelijk onderwijs, door een toewijding zonder grenzen om de jonge mensen in te wijden in de techniek der historische vorsing, hun critische geest op te wekken en te vormen. Zijn geduld om uitleg te verstrekken, om te herhalen en nog eens te herhalen daar waar moeilijkheden voorkwamen, kan alleen begrepen worden door hen die deze oefeningen gevolgd hebben. Elk academisch jaar waren het nieuwe onderwerpen, nooit de slaafse herhaling van zijn vorige leergangen. Wat al voorbereiding zulke lessen vergden, hoeveel uren daaraan besteed werden, laat ik aan Uw oordeel over. In 1927 werd Professor Ganshof gelast met de algemene cursus (cours d'auditoire) over de geschiedenis van de Middeleeuwen, *Histoire politique du moyen âge*, als opvolger van Henri Pirenne. De openingsles, op 19 october, behandelde : *L'histoire du moyen âge dans l'oeuvre de M. Henri Pirenne.* Het was de eerste les die ik volgde aan de Universiteit en ze heeft een diepe indruk op mij gemaakt. Na de volledige vernederlandsing van de Universiteit Gent in 1930, werd deze cursus in het Nederlands gegeven met dezelfde luister.

Het resultaat is dan ook niet uitgebleven. Professor Ganshof heeft flinke leerlingen gevormd die op hun beurt, te Gent en elders, de traditie door Henri Pirenne in het leven geroepen, verder verspreiden. Uit zijn onderwijs is een aanzienlijk deel van zijn ongewoon rijk œuvre gegroeid. Het ware onbegonnen werk een overzicht te willen geven van zijn even talrijke, als gevariëerde hoogstaande wetenschappelijke publicaties. Alle aspekten van de geschiedenis heeft de gevierde behandeld, maar de Middeleeuwen hebben, naar het voorbeeld van Henri Pirenne, het leeuwenaandeel. Voegen wij hieraan toe dat de geschiedenis van de instellingen en van het recht, alsook de geschiedenis van de ontwikkeling der steden, een ruime plaats bekleden, zonder de Carolingers en in het bijzonder Lodewijk de Vrome, te vergeten.

De historische geografie behoort eveneens tot de vele onderwerpen die zijn actieve belangstelling gaande maakten. Zelfs voor de geschiedenis van de cartografie heeft hij zich geinteresseerd.

Dat de gevierde reeds vroeg een internationaal gezag was op het gebied van de geschiedenis der Middeleeuwen, zien wij o.m. in zijn medewerking aan de *Histoire générale* onder de leiding van Gustave Glotz, waar hij reeds in de eerste uitgave (1928) met Ferdinand Lot en C. Pfister, *Les destinées de l'empire en Occident de 395 à 888*, behandelde.

Hij gaf overzichten van de ganse Middeleeuwen in wereldgeschiedenissen, zoals *De Pelgrimstocht der Menschheid*, vanaf de 1e uitgave, Utrecht, 1937. In de *Histoire des relations internationales*, uitgegeven onder de leiding van Pierre Renouvin, verzorgde hij het eerste deel : *Le moyen âge*, Parijs, Hachette, 1953. In zijn inleiding legt hij er de nadruk op dat een groot deel van dit werk gesteund is op het onderzoek van de bronnen zelf, waarnaar hij, spijtig genoeg, niet kon verwijzen. Immers, het critisch bronnenonderzoek waarin hij gedurende zoveel jaren te Gent zijn leerlingen heeft ingewijd, heeft hij zijn gehele loopbaan, en op bijna alle gebieden van het historisch onderzoek, zeer gewetensvol beoefend.

Onder de werken van Professor Ganshof als boek verschenen, citeer ik nog *Le Polyptyque de l'abbaye de Saint-Berlin (844-859)*, in 1975 uitgegeven door de Académie des Inscriptions et Belles-Lettres te Parijs. Het brengt ons nog eens tot de Carolingische periode, de zo interessante geschiedenis van de grote domeinen in de hoge Middeleeuwen en de oudste geschiedenis van Vlaanderen.

De archeologie en de kunstgeschiedenis werden door onze gevierde niet vergeten. Reeds in zijn eerste cursus : *Encyclopedie der geschiedenis (Middeleeuwen)*, wees hij op het belang van de gegevens van de archeologie en de studie van de oude monumenten voor de geschiedenis. Dit ging verder in zijn andere leergangen en zijn publicaties. Zijn belangstelling voor het werk van G. Brutails, W. Zimmermann, J. Dumont, zijn artikel : *Le lieu de naissance de Hans Memlinc* (Humanisme et Renaissance, t. 6, 1939), zijn besprekingen over werken van Louis Bréhier, O. Gruber, E. Michel en zoveel andere kunsthistorische bijdragen, bewijzen dat deze belangstelling is blijven bestaan. In het *Instituut voor Oosterse, Oosteuropese en Afrikaanse Taalkunde en Geschiedenis* van de Gentse Universiteit, werd hij in 1958 o.m. belast met de cursus : *De kunst en de cultuur van de Byzantijnse en Slavische wereld*, waar hij de Byzantijnse periode behandelde. Een nieuw bewijs van zijn meesterschap voor deze periode.

Bij de viering van de 125e verjaring van onze Academie op 15 en 16 december 1967, behandelde Professor Ganshof op de meesterlijke manier, hem eigen, een geliefd onderwerp : *A propos de la politique de Louis le Pieux avant la crise de 830*.

U zult mij deze saaie opsomming vergeven van slechts een zeer gering deel van de wetenschappelijke activiteit van de gevierde.

Als voordrachtgever, als gastprofessor in Europa en de Verenigde Staten, heeft hij eveneens de faam van de Gentse school van historici, waaraan de naam van Henri Pirenne verbonden blijft, ver buiten de grenzen van ons land verspreid.

Toen in 1965 te Aken een belangrijke tentoonstelling aan Karel de Grote werd gewijd, onder de auspiciën van de Raad van Europa, verzorgde professor Ganshof de historische inleiding op de catalogus o.d.t. *Karl der Grosse und sein Vermächtnis*.

Sedert 1936 werd hij vereerd met minstens 12 eredoctoraten van o.m. de Universiteiten van Montpellier (1936), Parijs (1953), Londen (1956), Poitiers (1958).

Het is niet mogelijk de erelidmaatschappen te vermelden van historische en rechtshistorische verenigingen in België en een beetje overal in Europa, en ook in Amerika, die hem te beurt vielen.

Onze gevierde is lid van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, correspondant étranger de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, erelid van de nationale Academiën van Amsterdam, Berlijn, van Groot Bretanje, van de Mediaeval Academy of America, van de Oesterreichische Akademie der Wissenschaften, enz.

Bijzonder vererend voor Professor Ganshof waren de *Francqui-prijs* voor 1945 en de *Vijfjaarlijkse Staatsprijs voor Geschiedkundige Wetenschappen* (periode 1951-1955), toegekend in 1958, de « *Prijs voor de Meesterschap, 1959* » van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, alsook de Duitse « *Ordre pour le mérite* » (1959).

Het was de officiële nationale en internationale erkenning van zijn verdiensten, zijn bijzonder rijk levenswerk.

Zoveel en zulke voorname erebetuigingen zijn hem niet naar het hoofd gegaan. Ook is zijn eerbied en verering voor zijn grote Meester Pirenne nooit verminderd.

Niettegenstaande zijn buitengewoon actief leven, de ontelbare uren aan onderwijs en vorsing gewijd, vond Professor Ganshof nog de tijd om zijn studenten te helpen en zijn vrienden

dienst te bewijzen. Onder het streng uiterlijk voorkomen van de professor in zijn volle levenskracht, stak een goed hart, was er begrip voor zijn evenmens. Aan het gegeven woord is hij immer trouw gebleven. Ook zijn vriendschap draagt het kenmerk : *getrouwheid*.

Mijn Meester zal het mij wel vergeven dat ik een van zijn eigen teksten plagieer of, beter, gebruik met wijziging van de naam : « Pendant quarante années — et je n'ai pas besoin de vous dire avec quel éclat —, M. Ganshof a occupé la chaire d'histoire du moyen âge à l'Université de Gand. Il l'a illustrée par son enseignement et par ses travaux » (1).

Het is een buitengewoon grote eer voor onze Academie Professor Ganshof hier te mogen huldigen, en hem onze dank te kunnen betuigen.

Cet hommage, combien insuffisant, ne peut pas se terminer sans y associer intimement Madame Ganshof. Pendant que se construisait l'œuvre considérable de votre époux, que de journées, que de soirées avez-vous connues où ses recherches dans les bibliothèques et archives vous privaient du compagnon de votre vie, où vous-même et vos enfants, vous vous êtes sentis en quelque sorte frustrés par l'absence du foyer de votre mari, du père de vos enfants. Vous avez tout supporté avec une patience et une indulgence admirables en encourageant le maître, le savant, dans les moments difficiles.

Toutes les marques d'estime, tous les honneurs qui ont récompensé l'œuvre d'une vie (ein Lebenswerk) vous ont comblée et vous ont valu la reconnaissance du monde savant et des amis du Professeur. A tous les deux nos félicitations, nos plus vifs remerciements et encore de longues années heureuses ! (2)

Hooggeachte Vergadering, Mesdames, Messieurs,

Le Professeur Baudouin van de Walle que nous avons l'honneur et le plaisir de fêter aujourd'hui en même temps que son concitoyen M. Ganshof, commença ses études universitaires à la Faculté Saint-Louis à Bruxelles. Après sa candidature en Philosophie et Lettres, section de philologie classique, il les poursuivit à l'Institut supérieur d'histoire et de littératures orientales de l'Université de Liège où en 1925 il devint docteur en Histoire et Littératures orientales.

A Liège, il eut la chance d'avoir des maîtres comme Jean Capart, Louis de la Vallée Poussin, Gisbert Combaz, à l'époque où ceux-ci fondèrent, à Bruxelles, la Société belge d'études orientales (1921). C'est à ce moment qu'appuyés par Capart, les professeurs Michel, Mansion et Prickartz essayèrent de créer un Institut supérieur d'histoire et de littératures orientales, dans le cadre de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège.

Un événement d'une exceptionnelle importance se produisit pendant les études de M. van de Walle à Liège : c'est la découverte dans la Vallée des Rois, en Egypte, du tombeau de Toutankhamon, par lord de Carnarvon et Howard Carter, en 1922. Cette découverte fortuite attira l'attention du monde entier sur l'Égypte des pharaons et favorisa dans une large mesure les études égyptologiques, spécialement en Belgique, grâce à Jean Capart, à la Reine Élisabeth et la Fondation égyptologique (1923) qui porte le nom de la souveraine.

(1) F. L. Ganshof, *L'histoire du moyen âge dans l'œuvre de M. Henri Pirenne*, Bruxelles, Vromant & C°, 1928, p. 3. De naam « M. Pirenne » is vervangen door « M. Ganshof ».

(2) *Bibliographie des travaux historiques de François L. Ganshof*, Wetteren, 1946, 35 p. Rijksuniversiteit te Gent. Liber Memorialis 1913-1960, dl. I, Faculteit der Letteren en Wijsbegeerte, Gent, 1960, p. 245-253.

De ces circonstances aussi favorables, l'étudiant Baudouin van de Walle a très bien profité. Il est devenu un grand égyptologue, spécialiste de l'archéologie et de l'art égyptiens, de l'écriture hiéroglyphique, de l'ancienne langue égyptienne.

Une conférence sur Touthankhamon à Bruges en 1923 ou 1924 m'a fait connaître notre actuel jubilaire, qui révélait à de jeunes collégiens l'histoire merveilleuse de cette découverte et de ce pharaon qui a vécu il y a plus de 3000 ans.

En 1928, M. van de Walle fut nommé chargé de cours à l'Institut supérieur d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université de Liège et devint titulaire des cours d'Histoire de l'art égyptien, d'Histoire de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des arts appliqués en Égypte, de même que des Exercices d'archéologie égyptienne.

En 1929, il fut également chargé des cours suivants à l'Institut supérieur d'histoire et de littératures orientales : Histoire ancienne de l'Orient, la partie concernant l'Égypte ; Langue égyptienne ; Histoire de la littérature égyptienne. Il fut chargé encore d'un cours facultatif en Philosophie et Lettres à Liège en 1930. Il forma ainsi de nombreuses générations d'étudiants et de spécialistes en égyptologie et notamment en écriture hiéroglyphique.

De 1928 à 1975, il enseigna également à l'Institut supérieur d'histoire de l'art et d'archéologie de Bruxelles où il fut chargé du cours d'art égyptien. Il y contribua à la formation d'autres générations d'archéologues et d'historiens de l'art. Il exerça un professorat à l'Institut des Hautes Études de Belgique de 1928 à 1969. Il déploya une grande activité comme secrétaire de la Société belge d'études orientales (1927-1933). Il participa aux fouilles de l'*Egypt Exploration Society* entre autres en 1926 à Abydos, en 1930 à Hermonthis. En tout, il entreprit une quinzaine de voyages en Egypte de 1924 à 1964. Une magnifique preuve de sa haute valeur scientifique appréciée non seulement en Belgique mais aussi à l'étranger.

Ces quelques données sur la carrière du professeur van de Walle comme orientaliste, comme égyptologue, ne doivent pas nous faire perdre de vue ses nombreuses publications. Je vous fais grâce des dizaines d'articles, chroniques et notes diverses dans la *Chronique d'Egypte*. Il collabora au *Journal of Egyptian Archaeology* et à plusieurs revues internationales et travaux d'ensemble consacrés à l'égyptologie et aux études orientales. Avec J. Vergote, il traduisit la grammaire élémentaire du moyen égyptien, du professeur A. de Buck de l'Université de Leyde (Leiden, 1952). C'est vous dire sa compétence en ces matières. Faut-il citer ses descriptions de monuments égyptiens, tels : la sépulture du pharaon Neferirtenef, provenant de la nécropole de Memphis et qui fut offerte par le gouvernement égyptien à la Belgique en 1905. Cet important vestige est conservé aux Musées royaux d'art et d'histoire. Le professeur van de Walle vient de consacrer un nouvel ouvrage à ce remarquable monument : *La chapelle funéraire de Neferirtenef*, Bruxelles, 1979. Je signale au hasard sa belle étude : *La transmission des textes littéraires égyptiens*, avec une annexe de G. Posener, Bruxelles, Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, 1948, ainsi que *L'humour dans la littérature et dans l'art de l'ancienne Égypte*, Leiden, Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten, 1969, 22 p.

Comme son concitoyen et collègue M. Ganshof, le professeur van de Walle s'est, dès ses débuts dans la recherche scientifique, intéressé aux sujets les plus variés. Citons son étude : *Deux fragments d'une carte médiévale de Palestine conservés aux Archives de l'État à Bruges* (1), contribution de valeur pour l'histoire de la cartographie au moyen âge.

(1) Annales de la Société d'Émulation de Bruges, 1928, p. 56-75.

Les voyageurs qui se sont rendus en Terre Sainte, en Égypte, en Grèce, ont retenu son attention, spécialement les Brugeois, tels *Anselme Adornes*, fils et neveu des fondateurs de la chapelle de Jérusalem à Bruges et son fils Jean, accompagnés de quelques amis brugeois qui ont entrepris leur voyage en 1470. Notre jubilaire a traité également de Vincent de Stochove et il a publié son récit de voyage (1630-1632) (2).

A l'époque du Royaume des Pays-Bas, le négociant et armateur brugeois Jean-Baptiste de Lescluze organisa des expéditions maritimes à caractère commercial vers la Grèce et l'Égypte. Une de celles-ci ramena des antiquités, entre autres une momie égyptienne qui arriva à Bruges vers le 1er février 1824 par le Brick Nijverheyd et qui fait partie actuellement des collections du Musée d'archéologie de Leyde. Notre jubilaire à consacré une étude à ce personnage (3). L'histoire des sciences et entre autres l'histoire de la médecine à l'époque pharaonique ont intéressé M. van de Walle. Il aida efficacement feu le docteur Frans Jonckheere qui a consacré plusieurs études à ce sujet et il a établi la bibliographie des travaux de ce savant. L'activité scientifique du professeur van de Walle fut honorée non seulement en Belgique par la Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, dont il est membre du conseil d'administration mais également à l'étranger par l'Institut d'Égypte au Caire, dont il est membre associé depuis 1953 et par le Deutsches Institut de Berlin, dont il est membre correspondant depuis 1965.

Notre jubilaire est un membre assidu de notre Académie, dont il a assumé la présidence en 1958 et pour laquelle il a été et est encore toujours un homme de bon conseil et d'un grand dévouement.

Il nous fit bénéficier plus d'une fois de ses connaissances si étendues en tout ce qui concerne l'Égypte des pharaons lorsqu'il conduisit à l'intention des membres de notre Académie plusieurs visites d'expositions d'antiquités et d'œuvres d'art égyptiennes qui eurent lieu à Bruxelles ces dernières années.

Sa compétence, ses dons didactiques ont été hautement appréciés lors des voyages qu'il dirigea en Égypte et dans d'autres pays riverains de la Méditerranée.

Pour nos aînés et pour les collègues de ma génération, le professeur Baudouin van de Walle évoque le souvenir de son parent Albert Visart de Bocarmé (Bruxelles, 1868 - Bruges, 1947), érudit de valeur, bibliophile, numismate, historien de l'imprimerie, homme d'une grande curiosité intellectuelle. Il fut un membre actif de notre Académie de 1910 à 1947 et quatre fois son président. Cet homme charmant, toujours prêt à rendre service, à fournir des renseignements et des documents aux chercheurs, à prodiguer ses bons conseils, n'a pas manqué d'exercer une influence bienfaisante sur son neveu. Il était indiqué de l'associer à cet hommage.

Toutes nos félicitations au professeur van de Walle, tous nos remerciements et *ad multos annos* ! (4)

(2) *Voyages de quelques Brugeois en Égypte et en Palestine*, in Ad Harenas. Gedenkboek van de jubelviering Sint-Lodewijkscollege Brugge 1960, Brugge, De Tempel, (1960), p. 260-286.
(3) Ann. Soc. d'Em. de Bruges, 1959, p. 64-88 ; 1960, p. 154-236.
(4) Bibl. : *Liber Memorialis. L'Université de Liège de 1867 à 1935*, I, Liège, 1936, p. 589-591. — *Liber Memorialis. L'Université de Liège de 1936 à 1966*, I, Liège, 1967, p. 101-107 ; Liège, 1967, p. 39 sqq.

Messieurs les Jubilaires, Hooggeachte Jubilarissen,

Au nom de l'Académie royale d'archéologie de Belgique, j'ai le grand plaisir de vous offrir un témoignage métallique de notre haute estime et grande sympathie en souhaitant qu'il restera pour vous un souvenir tangible de l'hommage qui vous est rendu aujourd'hui.

Le président remet aux jubilaires la médaille en vermeil de l'Académie et Madame Ganshof est fleurie d'un bouquet d'orchidées. De longs applaudissements témoignent des sentiments chaleureux de l'assemblée. Une jolie réception, très animée, clôture cette séance d'hommage.

SÉANCE ORDINAIRE DU 17 MARS 1979

Présents : M. Jadot, président, M. De Schryver, vice-président, M. de Valkeneer, trésorier général, Mme Jottrand, secrétaire générale ; M^mes^ Casteels, Chartrain, Dosogne, Dulière, Guéret, Lemoine, Piérard, Van de Winckel, Walch ; MM. De Smet, Duphénieux, Gaier, Hackens, le Bailly de Tilleghem, Lorette, Mariën, Sosson, van de Walle, Vanrie.
Excusés : M^mes^ Crifo-Dacos, Folie, Greindl, Risselin, Sulzberger ; MM. Culot, Joosen, Legrand, Mercier.

La séance est ouverte à 10 h. par M. A. De Smet, président sortant. Après lecture, le procès-verbal de la séance ordinaire du 20 janvier 1979 est approuvé.

M. De Smet procède alors à l'installation du nouveau Bureau qui prend place.

Le Président, M. Jean Jadot, remercie l'assemblée et se réjouit de la composition du Bureau.

Il s'exprime ensuite en ces termes :

« Interprète des sentiments de l'Académie, mon premier devoir est des plus agréable à remplir puisqu'il consiste à remercier Monsieur le Président sortant.

Geachte Heer De Smet,

Uw werkzaamheden aan het Bureau van de Academie zijn lang : Ondervoorzitter sedert 15 mei 1976, had U als taak herhaalde malen de voorzitter Vanderlinden, die een wankele gezondheid had, te vervangen en U heeft zich met de uitbouw van de nieuwe statuten actief beziggehouden. Toen U het voorzittersschap aanvaardde, wist U reeds dat het langer zou worden dan gewoonlijk, als gevolg van de verschuiving van de datum van de algemene vergadering naar de maand maart.

We hebben alle de hartelijkheid, waarmede U onze vergaderingen leidde, gewaardeerd en we betreuren ten zeerste Uw beslissing het voorzitterschap neer te leggen alhoewel U herkiesbaar was.

Aldus is het, geachte Heer De Smet, niet zonder spijt, dat de Academie U zeer oprecht dankt voor de toewijding die U haar heeft betuigt.

En donnant à notre éminent collègue ce faible témoignage de reconnaissance je n'obéis pas seulement à un sentiment de convenance. Tous nous professons une profonde sympathie pour sa personne, et je suis heureux de pouvoir lui en renouveler l'assurance en votre nom à tous. »

Puis, le Président remercie les membres de la Commission des publications et M. E. Brouette, membre titulaire, qui a rédigé les tables de la Bibliographie.

Il termine son allocution en disant : « Maintenant que nos soucis financiers s'éloignent de plus en plus, grâce à la saine gestion de notre patrimoine, dont les revenus nous permettent presque de publier la Revue sans subvention d'aucune sorte, il est un point que je voudrais évoquer encore : lors de sa dernière réunion, le Conseil d'administration, tout entier, a regretté l'absence d'études en néerlandais dans la Revue.

Aussi, je fais ici un pressant appel auprès de nos collègues d'expression néerlandaise pour qu'ils collaborent activement à nos publications. La Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'Art — Belgisch tijdschift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis, qui a une audience internationale, sera plus effectivement nationale lorsqu'elle sera le reflet des études entreprises par tous nos compatriotes.

Je termine en précisant que notre Compagnie, dont la fondation remonte au 4 octobre 1842, qui a créé les congrès archéologiques internationaux et qui a fondé en 1885 la Fédération archéologique et historique de Belgique, se doit d'être un lieu de rencontre où, dans l'unité et l'harmonie, nous puissions discuter exclusivement des sciences qui nous occupent. Avec votre collaboration, j'y veillerai et je ferai tout ce qui est en mon pouvoir pour donner à l'Académie l'éclat qu'elle mérite par la qualité de ses membres. »

Puis le Président complimente Mesdames Crifo-Dacos et Guéret-De Keyser ainsi que M. Gaier qui viennent d'être élus membres titulaires. Il accueille Mlle Christiane Piérard, M. André Van Rie et le baron Serge Le Bailly de Tilleghem, nouveaux correspondants, et remarque tout spécialement qu'ils occupent des fonctions importantes au sein des sociétés d'archéologie de trois villes d'art : Mons, Bruxelles et Tournai.

Suivant une tradition plus que centenaire de l'Académie, le Président fait alors une communication :

Jean Jadot, *La numismatique de notre Académie.*

Les archives de l'Académie étant disparues, les *Annales* et les *Bulletins* sont les seules sources de renseignements. Si le sujet de cette communication avait été : l'Académie et la Numismatique, il aurait fallu rappeler les noms des numismates éminents qui furent présidents ou membres de notre Compagnie, parler des nombreux articles de numismatique publiés par nos soins, décrire les médailles exécutées en l'honneur d'un grand nombre de nos confrères et, enfin, rechercher les pièces, faisant partie de notre médaillier, qui furent offertes fin 1893 au musée du Steen, à Anvers, en même temps que les antiquités que nous possédions.

Cet exposé se limite donc à la recherche et à la description des monuments métalliques édités par l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.

Les anciens Statuts, et ceux de 1885 encore, font mention d'un jeton de présence. Celui-ci n'a pu être retrouvé, peut-être ne s'agissait-il que d'une comptabilité des présences.

Une médaille, destinée à récompenser les lauréats des concours organisés annuellement par l'Académie, œuvre de Léopold Wiener d'après un dessin de Jean Herman, est fabriquée en 1865.

En 1866, on emploie le droit de cette médaille pour celle du Congrès archéologique international, tenu à Anvers à la fin du mois d'août 1867. On ajoute au revers une inscription, en relief, rappelant cette manifestation.

A l'occasion du Cinquantenaire de l'Académie et du VIIIe Congrès de la Fédération historique et archéologique de Belgique, en 1892, un jeton est émis. Il est l'œuvre de Baetes d'après un projet d'Eugène Geefs.

La dernière médaille présentée est celle qui fut offerte, en vermeil, le 17 février 1979 à MM. les professeurs émérites Frans Ganshof et Baudouin van de Walle, à l'occasion du cinquantenaire de leur nomination comme membre de l'Académie. La médaille de 1865 a servi, par un procédé d'électroérosion, à sa fabrication, pour le droit, mais le nom de notre Compagnie a été traduit en latin. Le revers provient du coin de Wiener, déposé à la Monnaie Royale.

Le Vice-président remercie vivement le Président pour cette communication qui a suscité l'intérêt de tous les membres. De nombreux renseignements complémentaires sont demandés. M. Gaier souligne le rôle joué par Jean Herman qui a formé des graveurs sur armes à Liège dans les années 1850-1860.

La parole est ensuite donnée au deuxième orateur du jour :

Tony Hackens, *Un diadème funéraire de style protoattique.*

L'orateur présente un diadème funéraire inédit, conservé dans une collection privée européenne, de forme oblongue, découpé dans une feuille d'or. Il semble que l'objet soit pourvu d'un réseau d'impressions dues à l'application sur un tissu très fin, application qui pourrait avoir eu lieu avant la décoration de l'objet au repoussé (ce point a fait l'objet de diverses hypothèses de la part des intervenants dans la discussion). Le décor consiste en une rangée de points près du bord, deux entrelacs et un astre de part et d'autre d'une figuration centrale comprenant un homme et un cheval, dessinés en contours repoussés. Sur les surfaces internes, quelques décors schématiques.

Le style à contours, les ornements secondaires et ceux du personnage font rapprocher le diadème du style protoattique, notamment d'un vase du musée de Berlin-Charlottenburg. Le type des diadèmes funéraires est bien connu dans la civilisation des âges obscurs de la Grèce, depuis Chypre, Rhodes, la Crète et en Attique au VIIIe s. L'exemplaire que voici se situe entre les séries attiques de style géométrique et les diadèmes corinthiens. Il comble une lacune et peut être daté dans la première partie du VIIe s. av. J.-C. (cf. Tony Hackens, *Un diadème funéraire de style subgéométrique*, dans Aurifex I. Contributions à l'Étude de l'orfèvrerie antique, sous presse).

Le Président remercie l'orateur pour ce brillant exposé qui est suivi d'un large échange de vues. Mmes Dosogne, Dulière, Guéret, MM. Jadot, Duphénieux, Vanrie, van de Walle, De Schryver, Mariën prennent part à la discussion.

La séance est levée à 12 h. 30.

Mireille Jottrand, *Secrétaire générale.*

Jean Jadot, *Président.*

SÉANCE ORDINAIRE DU 28 AVRIL 1979

Présents : M. Jadot, président, M. De Schryver, vice-président, Mme Jottrand, secrétaire générale ; Mmes Bonenfant, Casteels, Chartrain, Dosogne, Folie, Lemoine, Piérard, Risselin, Sulzberger ; MM. De Smet, Duphénieux, Soreil, Vanrie.

Excusés : M. De Valkeneer, trésorier général, Mme Ninane ; MM. Culot, de Gaiffier, Ganshof, Joosen, Le Bailly de Tilleghem, Legrand, Lorette, Trizna.

La séance est ouverte à 10 h. 15.

Après lecture, le procès-verbal de la séance du 17 mars 1979 est approuvé.

Le Président, après avoir rappelé que l'orateur est un de nos jubilaires, lui donne la parole :

Baudouin van de Walle, *Comment se sont constituées les collections égyptiennes des Musées royaux d'art et d'histoire?*

Depuis le xvie siècle, les archéologues et les collectionneurs de nos régions se sont intéressés au passé pharaonique et ont essayé de faire entrer dans leurs cabinets de curiosités des pièces égyptiennes telles que des amulettes et des momies. A la suite de la campagne de Bonaparte en Égypte (1798-1801), l'engouement pour l'Égypte ancienne se développa encore davantage. Dans le Musée royal d'artillerie, d'armures et d'antiquités, créé à Bruxelles quelques années après la révolution de 1830, les pièces égyptiennes étaient peu nombreuses et se trouvaient reléguées dans les combles. Cependant, au cours du xixe siècle, la section d'antiquités orientales et d'ethnographie bénéficia de quelques donations : celle de la collection de G. Hagemans (1863), celle de la collection de E. de Meester de Ravestein (1874) et celle d'un lot de cercueils provenant de la deuxième trouvaille de Deir-el-Bahari, envoyé à la Belgique par le gouvernement khédivial en 1894. La section égyptienne des Musées royaux d'art décoratif et industriel (devenus par la suite Musées royaux d'art et d'histoire) ne connut son véritable essor qu'à partir du début de ce siècle, au moment où Jean Capart fut chargé de la réorganiser et de la développer. Avec des moyens fort limités, le jeune conservateur procéda à de beaux coups de main aux ventes publiques qui avaient lieu à Londres et à Paris et réussit d'heureuses acquisitions chez de petits antiquaires d'Égypte. D'autre part, en souscrivant aux fouilles de l'« Egypt Exploration Fund » de Londres, il obtint régulièrement une part non négligeable des pièces découvertes au cours des différentes campagnes. Mais sa politique de conservateur consista surtout à intéresser les mécènes belges à son entreprise : grâce à l'appui et la générosité du Baron Ed. Empain il fut en mesure de faire de nombreuses acquisitions en Égypte, et put même ramener à Bruxelles l'ensemble de la chapelle funéraire décorée de Neferirtenef (1906). Un enrichissement capital de la section égyptienne résulta de la reprise par l'État belge (en 1914) de l'importante série de belles pièces (statues, stèles, sarcophages) que Léopold II avait reçues en don du Khédive en 1855 au cours du voyage qu'il accomplissait en Égypte comme duc de Brabant. Le reliquat de cette collection royale, transporté aux musées en 1935, comprenait entre autres un rouleau de papyrus qui, une fois déroulé, se révéla être la partie manquante d'un document connu et célèbre depuis longtemps. Dans les années qui suivirent, J. Capart eut encore le bonheur de pouvoir acquérir à Paris une série d'une soixantaine de figurines de prisonniers d'un modèle

assez grossier mais couvertes d'inscriptions en écriture cursive. Ces documents constituent une source unique pour l'étude de la géographie, de la toponymie et de l'onomastique de cette époque reculée. Ce sont là quelques uns des enrichissements les plus extraordinaires que J. Capart a pu assurer à la section égyptienne dont il fut, pour ainsi dire, le créateur.

L'exposé est vivement applaudi et suscite de nombreuses questions. Mmes Dosogne et Jottrand, MM. De Smet et De Schryver participent à la discussion. Cette communication élargit l'horizon sur l'histoire de nos collections nationales.

Mireille Jottrand,
Secrétaire générale.

Jean Jadot,
Président.

LISTE DES MEMBRES — LEDENLIJST

Protecteur
S. M. LE ROI

Beschermheer
Z. M. DE KONING

Bureau — Bestuur
(1979-1980)

Président - Voorzitter : M. Jean Jadot ; Vice-Président - Ondervoorzitter : Dhr. Antoine De Schrijver ; Secrétaire général - Algemeen Secretaris : Melle Mireille Jottrand ; Trésorier général - Algemeen Penningmeester : M. Adelin De Valkeneer.

Conseil d'Administration — Raad van Beheer

1. Administrateurs rééligibles en 1980 — In 1980 herkiesbare leden :
Mmes Bonenfant, Dosogne, Chartrain, Melle Ninane, MM. Winders et van de Walle.
2. Administrateurs rééligibles en 1982 — In 1982 herkiesbare leden :
MM. Jadot, De Valkeneer, HH. De Schryver, De Smet en Naster, Melle Jottrand.
3. Administrateurs rééligibles en 1984 — In 1984 herkiesbare leden :
Melle Martens, Mme Lemoine, Dhr. Joosen, MM. Vandevivere et Martiny, Dhr. Van Molle.

Membres titulaires — Titelvoerende leden (1)

Ganshof, Frans, hoogleraar emeritus van de Rijksuniversiteit van Gent, Jacob Jordaensstraat 12, 1050 Brussel. (1928) 1931

van de Walle, Baudouin, professeur émérite de l'Université de Liège, rue Belliard 187, 1040 Bruxelles. (1926) 1932

(1) Le millésime entre parenthèses indique la date de nomination de membre correspondant ; le second celle de l'élection de membre titulaire. — Het jaartal tussen haakjes duidt de datum aan van aanstelling als correspondent lid ; het tweede, de benoeming als titelvoerend lid.

Liste mise à jour au 17 mars 1979 — Bijgewerkte lijst tot op 17 maart 1979.

WINDERS, Max, architecte, membre de l'Institut de France, avenue Émile De Mot 10, B^te^ 8, 1050 Bruxelles. (1941) 1943

JANSEN, Adolf, gemachtigd ere-conservator van de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, Van Schoonbekestr. 79, 2000 Antwerpen. (1936) 1946

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

DE GAIFFIER D'HESTROY, R. P. Baudouin, bollandiste, membre cor. de l'Institut de France, bd Saint-Michel 24, 1040 Bruxelles. (1935) 1950

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

NOWÉ, Henri, ere-archivist van de Stad Gent, Clementinalaan 5, 9000 Gent. (1932) 1952

DUVERGER, Jozef, hoogleraar emeritus van de Rijksuniversiteit van Gent, Toekomststraat 23, 9110 Sint-Amandsberg. (1937) 1953

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

JOOSEN, Henry, Dr. Phil., voorzitter van de K. Kring voor Oudheidk., Lett. en Kunst van Mechelen, K. Astridlaan 137, 2800 Mechelen. (1950) 1964

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

MASAI, François, professeur à l'Université libre de Bruxelles, avenue de l'Opale 73, 1040 Bruxelles. (1951) 1965

MARTENS, Mina, archiviste hon. de la Ville de Bruxelles, rue Félix Delhasse 25, 1060 Bruxelles. (1965) 1965

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

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

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

BONENFANT-FEYTMANS, Anne-Marie, archiviste-conserv. hon. du Musée de l'Assist. p. de Brux., av. Van Becelaere 36, 1170 Bruxelles. (1955) 1967

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

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

SCHITTEKAT, Prosper, conservator van het Wetensch. en Kult. Centrum Duinenabdij, Koninklijke Prinslaan 8, 8460 Koksijde. (1966) 1967

CHARTRAIN-HEBBELINCK, Marie-Jeanne, collaborateur scient. aux Musées r. des B.-A. de Belgique, rue du Trône 20, 1050 Bruxelles. (1966) 1968

DOSOGNE-LAFONTAINE, Jacqueline, chef de travaux aux M.R.A.H., ch. de cours à l'U.C.L., av. A. Huysmans 87, b. 6, 1050 Bruxelles. (1967) 1968

ROBERTS-JONES, Philippe, conservateur en chef des Musées r. des Beaux-Arts de Belgique, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles. (1967) 1968

BRUNARD, Andrée, conservateur hon. des Musées communaux de Bruxelles, avenue de Tervuren 250, 1150 Bruxelles.	(1955)	1969
DE SCHRYVER, Antoine, hoogleraar aan de Rijksuniversiteit te Gent, Meidoorndreef 30, 9219 Gent.	(1965)	1969
MARIËN, Marc E., conservator bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Eedgenotenstraat 21, 1040 Brussel.	(1965)	1969
PAUWELS, Henri, conservator bij de Koninkl. Musea voor Schone Kunsten van België, Groot-Brittaniëlaan 3, 9000 Gent.	(1965)	1969
VAN MOLLE, Frans, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, O. L. Vrouwstraat 46, 3000 Leuven.	(1955)	1969
BROUETTE, Emile, président de la Soc. royale de Numismatique de Belgique, rue Jennay 28, 5852 Isnes.	(1966)	1969
COLMAN, Pierre, professeur à l'Université de Liège, quai Churchill 19, boîte 051, 4020 Liège.	(1966)	1969
WARZÉE, Paul, professeur à la Faculté universitaire Saint-Louis, boulevard Louis Schmidt 14, boîte 7, 1040 Bruxelles.	(1966)	1969
DE SMET, Antoine, ere-conservator bij de Koninklijke Bibliotheek, Georges Lecointelaan 62, 1180 Brussel.	(1967)	1969
DUPHÉNIEUX, Gabriel, conservateur au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, rue J. Hoyois 20, 7500 Tournai.	(1967)	1969
SNEYERS, René, directeur de l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue du Beau Site 44, 1050 Bruxelles.	(1967)	1970
LEMOINE-ISABEAU, Claire, collaborateur scientifique au Musée royal de l'Armée, avenue Den Doorn 3, 1180 Bruxelles.	(1969)	1970
DE RUYT, Franz, professeur à l'Université catholique de Louvain, viale Pinturicchio 16, 8e étage, 00196 Rome.	(1935)	1972
DE SMIDT, Firmin, hoogleraar emeritus van de Rijksuniversiteit van Gent, Zwarte Zusterstraat 30, 9000 Gent.	(1948)	1972
STIENNON, Jacques, professeur à l'Université de Liège, rue des Acacias 34, 4000 Liège.	(1966)	1972
MARTINY, Victor, architecte urbaniste en chef-directeur à la Province du Brabant, rue Meyerbeer 1, 1180 Bruxelles.	(1967)	1972
RISSELIN-STEENEBRUGEN, Marie, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, rue Basse 127, 1180 Bruxelles.	(1953)	1973
MARIËN-DUGARDIN, Anne-Marie, conservateur-adjoint aux Musées r. d'Art et d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1040 Bruxelles.	(1967)	1973
SCHNEEBALG-PERELMAN, Sophie, directeur du Centre de la Tapisserie bruxelloise, avenue Louise 105, 1050 Bruxelles.	(1968)	1973
SOREIL, Arsène, professeur émérite de l'Université de Liège, rue de l'Yser 316, 4300 Ans.	(1968)	1973
VANDEVIVERE, Ignace, professeur à l'Université catholique de Louvain, rue Au Bois 310, 1150 Bruxelles.	(1969)	1973
LEGRAND, William, docteur en Philosophie et Lettres, place Wilbald 5, 4970 Stavelot.	(1970)	1973

MONBALLIEU, Adolf, adj.-cons. bij het K. Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, Landbouwstraat 139, 2800 Mechelen. (1970) 1973

VAN DE WINCKEL, Madeleine, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, rue Marcq 21, 1000 Bruxelles. (1971) 1974

LORETTE, Jean, conservateur au Musée royal de l'Armée, rue Vervloesem 7, 1200 Bruxelles. (1969) 1975

FOLIE, Jacqueline, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue Marie-José 52, 1200 Bruxelles. (1972) 1976

HACKENS, Tony, professeur à l'Université catholique de Louvain, avenue Léopold 28, 1330 Rixensart. (1972) 1976

JOTTRAND, Mireille, assistant au Musée de Mariemont, rue Jules Thiriar 30, 7100 La Louvière. (1973) 1976

DUCHESNE, Albert, docteur en Histoire, rue Servais-Kinet 41, 1200 Bruxelles. (1972) 1978

DICKSTEIN-BERNARD, Claire, archiviste du Centre public d'aide soc. de Bruxelles, avenue J. van Horenbeeck 147a, 1160 Bruxelles. (1974) 1978

COEKELBERGHS, Denis, assistant à l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue Maréchal Joffre 69, 1190 Bruxelles. (1972) 1978

CRIFÒ-DACOS, Nicole, maître de recherches FNRS, 71 av. Notre-Dame, 1140 Bruxelles. (1975) 1979

GUÉRET-DE KEYSER, Eugénie, chargé de cours à l'U.C.L. et à la Faculté univ. Saint-Louis, rue Baron de Castro 20, 1040 Bruxelles. (1970) 1979

GAIER, Claude, directeur du Musée d'Armes, quai de Maestricht 8, 4000 Liège. (1972) 1979

Membres correspondants — Correspondenten leden

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

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

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

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

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

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

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

MAUQUOY-HENDRICKX, Marie, cons. hon. du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque r., Pachthofdreef 27, 1970 Wezembeek-Oppem. 1958

GILISSEN, John, hoogleraar aan de Vrije Universiteit van Brussel, Beeldhouwerslaan 155, 1180 Brussel. 1966

BRAGARD, Roger, professeur à l'Université libre de Bruxelles, rue Paul Lauters 38, 1050 Bruxelles. 1967

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

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

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

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

DE PAUW-DEVEEN, Lydia, gewoon hoogleraar V.U.B., Kluisstraat 50, 1050 Brussel. 1972

DERVEAUX-VAN USSEL, Ghislaine, eerstaanw. assistent bij de K. Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brand Whitlockl. 131, 1200 Brussel. 1972

VAN DE VELDE, Carl, onderzoeksleider N.F.W.O., Cogels-Osylei 15, 2600 Berchem. 1972

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

DOGAER, Georges, werkleider bij de Koninklijke Bibliotheek, Eikestraat 42, 2800 Mechelen. 1973

ROBERTS-JONES-POPELIER, Françoise, assistant aux Musées royaux des Beaux-Arts, rue Roberts-Jones 66, 1080 Bruxelles. 1973

VÉRONÉE-VERHAEGEN, Nicole, m.-adm. du Centre nat. de Recherches « Primitifs flamands », av. Gribaumont 115, 1200 Bruxelles. 1973

ULRIX-CLOSSET, Marguerite, maître de conférences à l'Université de Liège, rue des Wallons 266, 4000 Liège. 1974

VAN DE WALLE, Raf, werkleider op het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Armand Scheitlerlaan 49, 1150 Brussel. 1975

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

CASTEELS, Marguerite, bibliothecaris, Rijksdomein van Gaasbeek, Tervuerenlaan 106, 1050 Brussel. 1976

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

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

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

EECKHOUT, Paul, cons. van het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Motsenstraat 130, 9220 Merelbeke. 1978

MERCIER, Philippe, professeur à l'Université cath. de Louvain, Tervuursevest II, boite 1, 3030 Heverlee. 1978

PHILIPPOT, Paul, professeur à l'Université libre de Bruxelles, av. Ch. Michiels 178, boîte 17, 1170 Bruxelles. 1978

Dulière, Cécile, conservateur du Musée Horta, avenue Louise 96, 1050 Bruxelles.	1978
Sosson, Jean-Pierre, chef de travaux à l'Université cath. de Louvain, rue Th. Roosevelt 30, 1040 Bruxelles.	1978
Piérard, Christiane, conserv. de la Bibliothèque de l'Univ. de l'État à Mons, rue N.-D. Débonnaire 2, 7000 Mons.	1979
Van Rie, André, ass. aux Archives génér. du Royaume, place du Grand Sablon 36, 1000 Bruxelles.	1979
Le Bailly de Tilleghem, baron Serge, Docteur en Hist. de l'Art et Archéologie, rue des Mésanges 13, 7540 Kain.	1979

TABLE DES MATIÈRES — INHOUDSTAFEL

HAUT PATRONAGE DU ROI
HOGE BESCHERMING VAN DE KONING

PRIX SIMONE BERGMANS — PRIJS SIMONE BERGMANS 3

ARTICLES — ARTIKELS

Pierre HÉLIOT, *Les basiliques de pèlerinage et l'ancienne abbatiale Saint-Pierre de Gand* 7

Béatrice TERLINDEN, *Quelques ensembles de peinture murale au XVI^e siècle dans les édifices privés de Belgique* 57

Dan EWING, *The Influence of Michelangelo's Bruges Madonna* 77

J. HELM PETERSEN, *Notes on Van Dijk's two Subject Etchings* 107

COMPTES RENDUS — RECENSIES

I. Ouvrages d'intérêt national

I. BERGSTRÖM, Cl. GRIMM, M. ROSSI, M. et F. PARÉ, J. A. GAYA NUÑO, *Natura in posa. La grande staggione della natura europea* (E. GREINDL). . 111

D. BODART, *L'œuvre du graveur Arnold van Westerhout (1651-1725). Essai de catalogue raisonné* (N. WALCH) 114

X. DUQUENNE, *Le château de Seneffe* (Cl. LEMOINE-ISABEAU). . . . 114

Guides du visiteur des Musées royaux d'Art et d'Histoire (J. LAFONTAINE-DOSOGNE) 116

M. MAUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale* (S. SULZBERGER) 117

II. Ouvrages divers

L. BODSON, *Ἱερὰ ζῶα. Contribution à l'étude de la place de l'animal dans la religion grecque ancienne* (P. NASTER) 118

Ch. BONNET, *Les premiers édifices chrétiens de la Madeleine à Genève* (J. L.-D.) 119

Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1974, 1975, 1976 (J. L.-D.) 121

N. DACOS, *Le Logge di Raffaello* (Fr. BARDON) 122

E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making* (J. L.-D.) 127

P. MARCHETTI, *Histoire économique et monétaire de la deuxième guerre punique* (P. N.) 129
La mosaïque gréco-romaine, II (J. L.-D.) 130
Le Musée historique des tissus à Lyon : J.-M. TUCHSCHERER et G. VIAL, *Le Musée historique des tissus à Lyon* ; M. BERNUS TAYLOR, D. DEVOTI et G. VIAL, *Étoffes merveilleuses du Musée historique des tissus, Lyon* (J. L.-D.) 130
P. SALMON, *Étude sur la Confédération béotienne* (P. N.) 133
Fr. SPUHLER, *Islamic Carpets and Textiles of the Keir Collection* (C. MONTGOMERY-WYAUX) 134
T. VELMANS, *La peinture murale byzantine à la fin du moyen âge* (J. L.-D.) . 137

BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL
BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS

I. Préhistoire et antiquité — Prehistorie en Oudheid 141
II. Moyen âge et temps modernes — Middeleeuwen en moderne tijden. . 142
III. Temps modernes — Moderne tijden 180
Tables — Lijsten 192

ACADEMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

Procès-verbaux — Verslagen 202
Liste des membres — Ledenlijst 227

TABLE DES MATIÈRES — INHOUDSTAFEL 233

PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE — 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. SÉRIE 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'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART — BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS.

Format in-8° carré.

Tomes I (1931) à XLVII (1978). Continue.