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

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LII - 1983

BRUXELLES - BRUSSEL

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 1982-1983 / Dienstjaar 1982-1983

Présidente/Voorzitter : Mme Jacqueline Dosogne-Lafontaine ; *Secrétaire/Secretaris* : M. Jean-Pierre Sosson ; *Membres/Leden* : Mlle Jacqueline Folie, Dhr. Antoine De Schryver, MM. Jean Jadot, Jean Lorette, Baudouin van de Walle.

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 :

Académie royale d'Archéologie de Belgique
Musée Bellevue,
place des Palais 7, B 1000 Bruxelles

Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België
Bellevuemuseum,
Paleizenplein 7, B 1000 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

LII — 1983

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

CULTURA · WETTEREN

GUERRE DE TROIE ET HÉRALDIQUE IMAGINAIRE

Introduction

Lorsqu'on évoque la ville antique de Troie, on suscite immédiatement de multiples sujets d'enthousiasme ou de controverses, que soient envisagés la littérature et Homère, l'archéologie et Schliemann, l'art et l'histoire et les diverses interprétations auxquelles la guerre légendaire a donné naissance. Nous nous proposons d'aborder ici un autre aspect qui la concerne, peut-être plus inattendu, celui des armoiries imaginaires qui ont été inventées au moyen âge par les auteurs de romans courtois pour désigner les héros grecs et troyens. Imaginaires, puisqu'elles désignèrent des hommes qui n'existèrent peut-être que dans l'esprit du poète, et qui ne portèrent en tout cas pas d'armoiries dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui, qui sera défini plus loin.

Néanmoins, étant donné que plusieurs auteurs, qui ont parfois encore des émules aujourd'hui, ont cru pouvoir rechercher l'origine des armoiries européennes dans les figures qui ornaient les boucliers antiques (1), il n'est pas inutile de rappeler brièvement ce que les textes et les vases peints peuvent nous apprendre à ce propos.

Emblématique grecque

En se référant au texte de l'Iliade, composé vers 750 av. J.-C., on constate que les guerriers revêtus du costume traditionnel de l'hoplite : casque, cuirasse, jambières, bouclier et lance, ne se distinguent le plus souvent entre eux que par la beauté ou la dimension de leurs armes. Hector a un bouclier bordé de cuir noir avec umbo, le couvrant des chevilles au cou (2) ; celui d'Ajax est particulièrement large et recouvert de sept peaux de bœufs avec umbo (3) ; le plus célèbre est celui d'Achille, gravé des figures de la terre, de la mer, du ciel, des astres, de villes et de champs, avec scènes citadines ou champêtres (4) ; celui d'Agamemnon porte une figure de Gorgone flanquée de l'Épouvante et de la Fuite, entourée de dix cercles de renforcement : Pausanias le vit pendu au fronton du temple de Zeus à Olympie accompagné d'une inscription (5) ;

(1) Cf. G. H. Chase, *The Shield Devices of the Greeks*, Harvard Studies in Classical Philology, t. XIII, 1902, p. 55 ; H. J. M. van Buchem, *Family Coat of Arms in Greece?*, Classical Review, t. 40, 1926, p. 181-183 ; N. Stathaki-Kallerghi, *Les emblèmes et les symboles à travers l'histoire grecque*, Archivum heraldicum, 1957, p. 28-30.

(2) *L'Iliade*, traduction d'E. Lasserre, 1958, chap. VI, v. 116-118.

(3) *L'Iliade*, ch. VII, v. 220-225 ; v. 245-250 et ch. XI, v. 526 (Ajax est reconnu par un Troyen : « Je le reconnais bien. Il a son large bouclier autour des épaules »).

(4) *L'Iliade*, ch. XVIII, v. 478-608.

(5) *L'Iliade*, ch. XI, v. 31-38. G. H. Chase, *op. cit.*, p. 74.

celui d'Athéna enfin est recouvert de l'Égide (6). Le casque d'Hector est orné d'un panache particulièrement somptueux qui effraye le petit Astyanax lors de célèbres « Adieux » de ses parents (7) ; celui d'Ulysse est recouvert de dents de sanglier (8).

Cependant, en général, les armes des guerriers ne se différencient que par leur facture et leur beauté et non par un emblème distinctif attaché à chacun d'eux. Les échanges d'armes sont fréquents : entre guerriers amis (9) : Nestor prête ses armes à son fils, mais aussi entre ennemis : Hector revêt les armes d'Achille et renvoie les siennes à Ilion (10) ; Diomède et Glaucos opèrent le même échange sur le champ de bataille en mémoire de l'amitié qui a lié jadis leurs ancêtres (11). De fait, il est difficile pour Grecs et Troyens de reconnaître leurs morts lors des trèves fixées pour les incinérations (12).

A partir du VI^e^ siècle et surtout au V^e^, on constate sur les vases peints, en particulier ceux de l'Attique, une multiplication des figures ornant les boucliers. Celles-ci sont choisies en fonction de leur inspiration purement décorative, quand elles ne sont pas destinées à effrayer l'adversaire ou à évoquer la personnalité d'un Dieu ou du possesseur lui-même ; elles peuvent être parlantes (13) ou occasionnelles (14). Amis et ennemis les portent indifféremment : la Gorgone, par exemple, est aussi bien portée par Achille que par Agamemenon, Héraclès, Athéna ou les Amazones. Athéna est désignée par l'Égide ou la chouette — qui semblent lui être propres — mais aussi par 62 autres symboles (15). Tous les éléments de l'emblématique grecque se retrouvent dans le bassin de la mer Égée et en Orient, confirmant l'affirmation d'Hérodote qui voulait que l'utilisation des figures sur les boucliers fût l'invention des Cariens. Ils peuvent être rangés parmi les signes qui ont depuis toujours été utilisés dans toutes les civilisations, et qui ont mené les auteurs à parler abusivement d'héraldique mésopotamienne, grecque, romaine ou même esquimau ! En fait, n'obéissant à aucun système, à aucune règle fixe et ne manifestant aucune constance chez le même individu, leur utilisation dans l'antiquité ne peut pas expliquer l'origine directe du système héraldique médiéval auquel les armoiries telles que nous les connaissons aujourd'hui se conforment encore (16).

(6) *L'Iliade*, ch. V, v. 739-747.
(7) *L'Iliade, ch.* VI, v. 468-474.
(8) *L'Iliade*, ch. X, v. 260-265. Ce casque correpond à celui porté par le guerrier mycénien du Musée National d'Athènes, inventaire n° 2468.
(9) *L'Iliade*, ch. XIV, v. 10-13.
(10) *L'Iliade*, ch. XVII, v. 190-199.
(11) *L'Iliade*, ch. VI, v. 230-238.
(12) *L'Iliade*. ch. VII, v. 426-429.
(13) G. H. Chase, *op. cit.*, p. 89. Un cygne (Kukvos) orne l'écu de Cycnus.
(14) Eschyle, *Les sept contre Thèbes*. Description par le messager des écus des sept chefs ennemis d'Étéocle.
(15) A. V. Solovjev, *Les emblèmes héraldiques de Byzance et les Slaves*, Seminarium Kondakovianum, Prague, 1935, p. 119-164 ; G. H. Chase, *op. cit.*, Table. Dr. J. H. Jongkees et Dr. J. W. Verdenius, *Plalenallas bij Homerus*, Haarlem, 1955. L'abondante matière que constitue la monnaie antique n'a pas encore fait l'objet de recherches dans ce sens (communication orale du professeur T. Hackens, 12.12.1982).
(16) *Emblèmes, Totems, Blasons.* Exposition au Musée Guimet. Mars-Juin 1964 ; M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, Paris, 1979, p. 21-22.

Naissance de l'héraldique classique

Selon ce système les armoiries sont des signes colorés, d'inspiration géométrique, végétale ou animale, placés le plus souvent dans un écu, s'y organisant selon des règles fixes, s'y décrivant avec un langage particulier et se transmettant héréditairement selon des règles précises. L'étude des étoffes byzantines et médiévales est particulièrement intéressante pour tenter d'expliquer l'apparition des figures placées sur les écus, d'en imaginer la signification ou de comprendre le choix de leurs couleurs strictement définies ([17]). Le développement de l'usage occasionnel de ces emblèmes en utilisation systématique et réglementée a été rendu indispensable par l'évolution de l'armement ([18]). L'« héraldique » prend naissance dans les régions occupées par le Nord de la France, le Bénélux actuel, la région rhénane et l'Angleterre, et s'y développe dans le courant du premier tiers du XII[e] siècle. Les premières véritables armoiries, désignant une personne précise et se transmettant à ses successeurs, apparaissent sur les sceaux de Raoul de Vermandois (1146)([19]) et chez nous de Philippe d'Alsace, comte de Flandre (1163) ([20]). Le système se répand très rapidement et uniformément parmi la noblesse entre 1150 et 1220-1230, pour concerner par la suite l'ensemble de la population.

Le caractère *individuel*, *permanent* et *transmissible* de l'emblème est un principe de base très généralement appliqué.

L'identification des armoiries est donc une démarche particulièrement intéressante et précise pour définir le nom d'une personne ou dater un objet. Ceci est vrai non seulement dans le cas de personnages ayant réellement existé mais aussi dans celui des héros littéraires, par exemple Grecs ou Troyens, à qui les auteurs de chansons de geste et de romans courtois ont attribué au moyen âge et à la renaissance des armoiries répondant aux mêmes critères que celles qu'ils voyaient porter, comme une nouveauté, par les chevaliers qui composaient leurs auditoires. Dans cette mesure, elles peuvent jouer le même rôle d'identification que les armoiries classiques, en se référant non plus aux sceaux et aux actes officiels mais aux textes littéraires et à leurs illustrations.

Nous verrons ci-dessous dans quel contexte et de quelle manière ont été élaborées certaines d'entre elles et plus particulièrement celles qui désignèrent Hector, fils du roi Priam, et celles de Penthésilée, reine des Amazones.

(17) R. Pfister, *Teinture et alchimie dans l'Orient hellénistique*, Seminarium Kondakovianum, *op. cit.*, p. 1-59 ; L. Masschelein-Kleiner, *Dyeing Technique of Tapestries in the Southern Netherlands during the fifteenth and sixteenth centuries, Acts of the Tapestry symposium* — November 1976 — The Fine Arts of San Francisco, p. 30-40 ; A. Ott, *Études sur les couleurs en vieux français*, Paris, 1899. M. Pastoureau, *op. cit.* p. 101-103.

(18) F. Stenton et F. Wormald, *The Bayeux Tapestry. A comprehensive survey*, Londres, 1957. Brodée entre 1066 et 1082, cette pièce est l'œuvre la plus importante en ce qui concerne la période préhéraldique. On y voit Guillaume le Conquérant, soulevant le casque à nasal qui le protège pour se faire reconnaître de ses troupes.

(19) M. Pastoureau, *op. cit.*, p. 30-31, ill. 9 et 10.

(20) R. Laurent, *Les sceaux des princes territoriaux belges, des origines au début du XIII[e] siècle. I. Les comtes de Flandre*, Gedenkboek Michel Mispelon, Handzame, 1982, p. 289 et ill. 21 ; à la même époque appartient l'émail du Mans (1155-1160) où est figuré Geoffroy de Plantagenet portant les lions rampants d'or sur le casque et le bouclier.

Connaissance médiévale de l'Iliade

Schématiquement parlant, les lettrés du monde occidental, ignorant le grec, n'eurent pas non plus une connaissance directe de l'Iliade, dont le texte original ne parvint à Pétrarque qu'en 1354 (21). Ce qu'ils en savaient leur était essentiellement transmis par l'*Énéide* de Virgile, considérée comme un modèle idéologique et stylistique, base de toute culture libérale, mais qui présentait une version fort amplifiée et bien entendu orientée des événements (22). Ils connaissaient aussi la guerre de Troie par l'intermédiaire de deux auteurs tardifs des IVe et VIe siècles, Dictys de Crète (23) et Daréè le Phrygien (24), qui décrivaient tous deux le siège et la chute de la ville, en se prétendant les témoins oculaires des événements. Ces deux derniers auteurs furent la source principale d'inspiration de Benoît de Sainte-Maure, créateur du *Roman de Troie*, écrit en français en 1165 sous le règne d'Henri II de Plantagenêt et d'Éléonore d'Aquitaine (25). La traduction latine qu'en fit Guido de Colonna, en 1287, lui assura une très large diffusion.

Ayant brossé un portrait tant physique que moral des principaux combattants dont le meilleur est Hector, fils du roi Priam, Benoît de Sainte-Maure, assimilant son héros à la société chevaleresque de son temps, créa pour lui des armoiries : un ou deux lions, qui le caractériseront comme nous le verrons, jusqu'à la renaissance et dont les émaux connaîtront quelques changements (26). Après la fin tragique qu'on lui connaît, mais où il apparaît comme un vainqueur

(21) Cl. Lemaire, *L'Histoire de Troie au moyen âge et au XVIe siècle*, dans « *Troie, légende et réalité* », catalogue de l'exposition, 8/10-21/11 1982, Banque Bruxelles-Lambert, Bruxelles (Europalia-Grèce 82), p. 30-39.

(22) L. Holtz, *La survie de Virgile dans le haut moyen âge*, Caesarodunum XIII bis. Acte du colloque de Tours, 9, 11 et 12 décembre 1976, Paris, 1978, p. 208-222.

(23) *Ephemeris Belli Trojani*, éd. W. Eisenhut, Leipzig, 1958.

(24) *De Excidio Trojae Historiae Dares Phrygius. La Vraye et brève histoire de la guerrre et ruyne de Troye ancienement écrite en grec par Dares Phrygiens*, Anvers, 1592, s.p.

(25) *Le Roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure*, éd. par L. Constans, Paris, 1904-1912. État de la question dans J. Frappier et R. R. Grimm, *Le Roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, t. 1, Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters, vol. 4, Heidelberg, 1978, p. 145 : *Le Roman en vers en France au XIIe siècle*, particulièrement p. 148 et 178-182.

(26) Le nombre peu précis des lions portés par Hector (un ou deux) témoignent à notre avis en faveur de l'ancienneté de la description de Benoît de Sainte-Maure, comparée à d'autres plus précises et plus tardives, telle que par exemple celle donnée par *Le Roman d'Hector et d'Hercule*, Textes littéraires français, 190, Genève, 1972, p. 49. Ceci contrairement à ce qu'en pense son éditeur J. Palermo et le même dans *Les armoiries d'Hector dans la tradition médiévale*, dans *Jean Misrahi Memorial Volume. Studies in Medieval Literature*, édité par H. R. Runte, H. Niedzielski, W. L. Hendrickson, Columbia (U.S.A. South Carolina), French Literature Publications Company, 1977, p. 90-92 (Le texte nous en a été aimablement communiqué par M. M. Pastoureau, conservateur à la Bibliothèque Nationale à Paris). Nous ne partageons pas non plus les conclusions de cet auteur à propos des émaux de ces armes. Benoît de Sainte-Maure, cité par J. Palermo, *op. cit.* et P. Adam, ci-dessous, décrit un champ d'or au lion de gueules : « En son escu n'ot qu'un lion/Mais vermeuz fu d'or environ », V. 8065-8066 (à moins qu'il ne s'agisse « d'environ » pris dans le sens « d'à peu près » attesté plus tard, donc d'un lion d'or presque vermeil), de même dans Paris, B.N., 783, f° 40 ; puis deux lions sans précision de couleur. Dans la version du Ms Paris B.N., fr. 1553, vers 13012, Hector porte une cotte de vermeil chargée de lions (sans indication de couleur) (fin XIIe siècle) ; dans *le Roman de Troie* en prose, *op. cit.*, p. 80 : « un vermeil samit à lionceaux d'or ». Dans l'illustration du *Chevalier Errant*, la tapisserie du Musée des Cloisters (contrairement à ce qu'affirme J. Palermo, *Les armoiries d'Hector*, *op. cit.*, p.

moral ([27]), l'auteur lui inventa un tombeau somptueux à deux étages qui abritera son corps embaumé, assis sur un trône : sa statue en or, érigée sur le faîte, le montrait en armes, le regard terrible, tourné vers le camp grec, et l'épée dressée en signe de malédiction ([28]). La description minutieuse de ce monument fut une source d'inspiration inépuisable pour les artistes, miniaturistes ou cartonniers, qui illustrent le *Roman de Troie* ou ses versions dérivées ([29]) Une des plus belles interprétations est celle de la tapisserie du Musée des Cloisters de New York ([30]) (fig. 1).

Toutes ces illustrations montrent Hector, assis sur un trône ou debout, l'épée dressée, et portant le plus souvent un bouclier armorié. Les auteurs de romans s'inspirent aussi de cette description monumentale, par exemple, le créateur anonyme du *Roman d'Hector et d'Hercule.*

Les diverses indications fournies par Benoît de Sainte-Maure donnèrent naissance aux trois types d'armoiries qui furent attribuées à Hector de Troie par les artistes ou les auteurs littéraires de tradition française : l'écu à un lion attesté jusqu'au XVI^e siècle ([31]), l'écu à deux lions,

96 qui décrit erronément le lion de gueules sur champ d'or), et la fresque du château de la Manta, le lion est d'or sur champ de gueules.

A Anjony (France, Cantal) le lion est d'or. Un relevé systématique devrait être poursuivi pour pouvoir conclure à ce propos et voir par exemple si la tradition du lion d'or sur champ d'azur proposée par *le Roman d'Hector*, v. 199 et 251-252, a connu, elle aussi, quelque succès. P. ADAM, *Les usages héraldiques au milieu du XII^e siècle d'après le roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure et la littérature contemporaine*, Archivum heraldicum, 1963 n° 2-3, p. 22 et 26 montre l'évolution des émaux de ces armes. L'illustration du texte (Paris, B.N., MS. fr. 60, f. 94) donne un lion de métal. En ce qui concerne le contexte général, voir, Comte de MARSY, *Le langage héraldique au XIII^e siècle, dans les poèmes d'Adenet le Roi*, Mémoires de la Société des Antiquaires de France, t. 42, 1881, p. 169-212.

(27) Contrairement à la tradition grecque qui présentait Achille comme le héros par excellence, les Romains, qui se réclamaient d'une ascendance troyenne, expliquaient la mort d'Hector comme le résultat d'une trahison ou de la fourberie d'Achille. Hector est tué, non pas au cours d'un combat singulier loyal, mais frappé par derrière lors d'un moment d'inattention. C'est aussi cette version qu'adoptera la tradition médiévale européenne.

(28) *Le Roman de Troie*, *op. cit.*, t. 3, v. 16635-16855.

(29) H. BUCHTHAL, *Hector's Tomb*, De Artibus Opuscula XL. *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, éd. par M. MEISS., New York, 1961 et ses illustrations de manuscrits du XIV^e siècle ; —, *Historia Troiana*, Studies in in the History of the Mediaeval Illustration, Londres, 1971, pl. 44 b et d. Bruxelles, Bibliothèque royale (B.R.), Ms. 9650-52 (Guido de Colonna ; 1459) f. 142 ; Ms. 9240 (idem), f. 61 V ; Tapisserie de Pasquier Grenier (2^e m. XV^e s.), Glasgow, Burell collection, publiée par J. ASSELBERGHS, *Les Tapisseries de la guerre de Troie*, Artes Belgicae, Bruxelles, 1972, ill. 17.

(30) P. ADAM-EVEN, *La Tapisserie aux Preux*, Revue française d'Héraldique et de Sigillographie, Paris, 1949, p. 74-76. Il pense que le destinataire de la tapisserie était Louis d'Anjou († 1384). J. J. RORIMER et M. B. FREEMAN, *The Nine Heroes Tapestries at the Cloisters*, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, t. VII-9, 1949, p. 243-260 ; J. RORIMER, *The Metropolitan Museum of Art. The Cloisters*, New York, 1963, p. 76-83.

(31) Benoît de SAINTE-MAURE, *op. cit.*, v. 8065-8069 (1160) ; J. PALERMO, *Le Roman d'Hector et d'Hercule*, *op. cit.*, v. 197-199 ; v. 251-254 ; 793 ; Paris, B.N. Ms fr. 60, f. 94 : Adieux d'Hector et d'Andromaque : écu d'Hector à un lion (XIV^e siècle). De même dans H. BUCHTHAL, *Hector's Tomb*, *op. cit.*, ill. n° 2, 3, 5, 6 et 7 (XIV^e siècle) ; *Historia Troiana*, *op. cit.*, *loc. cit.*, Pasquier Grenier, Tapisserie, *Tombeau d'Hector* (2^e m. XV^e s.), voir note 29. Château d'Anjony, *Salle des Preux*, peinture murale (XVI^e s.).

Fig. 1. Tapisserie d'Hector de Troie. New York, Musée des Cloisters.
(D'après R. S. Loomis, *Heraldry of Hector*, fig. 2).

qui lui est contemporain (32), enfin l'écu au lion assis sur un trône et portant une épée, dérivé de l'effige funéraire. Cette effige au lion à l'épée fut décrite pour la première fois dans *Le*

(32) Sans indication de position : Benoît de Sainte-Maure, *op. cit.*, v. 7509-7510 ; v. 13911 (1160). *Le Roman de Troie en prose* (*version cod. Bodmer 147*), édité par F. Vielliard, Cologny-Genève, 1979, p. 80 (dernier quart XIII^e s.). *Récits d'un bourgeois de Valenciennes* (1336), édité par L. Kervyn de Lettenhove, Académie royale de Belgique, Bruxelles, 1877.

Affrontés : assises de poutres en pierre sculptée, voir J. Squilbeck, *Les sculptures de l'ancienne maison échevinale de Malines*, Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, t. V, 1935, p. 329-

Roman d'Hector et d'Hercule où elle figure non dans l'écu d'Hector mais comme cimier. Encore le lion n'était-il pas « assis » au sens littéral du mot, contrairement à ce qu'avance J. Palermo, mais probablement rampant ou passant sur le sommet du casque([33]). Ce détail confirme par ailleurs la date relativement tardive du texte ([34]).

En réalité, le lion assis sur un trône et brandissant l'épée apparaît pour la première fois comme armes d'Hector dans la tapisserie des Cloisters (avant 1385 ? 1385-1395 ?) ([35]) puis dans

333 (datées de 1377-78 à 1384-85). Gravure des *Neuf Preux* : Berne, Burgerbibliothek. codex A. 45 (xv^e^ s.) ; Paris, B.N., Ms 4985, f. 198v° (*Généalogie des rois de France* par le héraut Berry, 2^e^ m. xv^e^ s.) ; Londres, British Museum, gravure du *Maître aux banderolles* (± 1450-1460). Ceci, et le tableau récapitulatif fait par R. L. Wyss, *Die Neuen Helden. Eine ikonographische Studien*, Zeitschrift für Schweizerische Archaeologia und Kunstgeschichte, t. XVII, 1957, 2^e^ partie, p. 98-102, montrent que R. S. Loomis (ci-dessous note 40) se trompe en affirmant que les deux lions n'apparaissent pas avant la Renaissance (*id.* J. Palermo, *Les Armoiries d'Hector*, *op. cit.*, p. 91 et 96). Bruxelles, B.R. Estampes : une xylographie du 1^er^ quart du xvi^e^ s. publiée par E. Fetis, *Nouveaux documents pour la tradition iconographique des Neuf Preux*, Académie royale de Belgique, Bulletin, 2^e^ série, t. XXXII, n° 9-10, p. 17-18. Sébastien Mamerot, *Histoire des Neuf Preux*, (1472, date du Ms de Vienne). La miniature de garde montre deux lions rampant l'un derrière l'autre. Bruxelles, B.R., Ms 18088-18106, f. 6 (Cornille Gailliard, *Armorial*, milieu xvi^e^ s.) ; Ms. 19216 (J. Le Boucq, 1564), f. 93 ; Ms 18713 (xvi^e^ s.), f. 3. Ms. 5748-50, f. 215 V, *Armorial* (xvi^e^ s.).

(33) J. Palermo, *Le Roman d'Hector et d'Hercule*, *op. cit.*, v. 213-220, et *Les Armoiries d'Hector*, *op. cit.*, p. 94 et 97.

(34) J. Palermo est seul à soutenir que le *Roman* qu'il édite est antérieur au *Roman de Troie* (1160). Dans les comptes rendus critiques de ce travail, G. Holtus, Vox romania, t. XXXIV, 1975, p. 262-265, D. Poirion, Revue belge de Philologie et d'Histoire, t. LIII, 1975, n° 1, p. 484-486, A. Iker-Gittleman, Romance Philology, n° 28, août 1974 - mai 1975, p. 740-743, émettent d'un point de vue philologique de nettes réserves à propos de cette datation. R. A. Dwyer, *The Heraldry of Hector and its Antiquity*, Journal of the Warburg and Courtauld Institute, 34, 1971, p. 325-326, G. di Stephano, Studi francesi, t. XVII, 1973, p. 113-114 et M. Thiry Stassin, Le Moyen âge, t. XXIX, 1974, p. 548-549 se contentent de résumer le travail de Palermo sans le discuter. Les éléments héraldiques, qu'aucun critique n'examine, plaident aussi en faveur d'une datation postérieure à 1160 : à propos de la date des premiers cimiers, voir L. Jéquier, *Sigillographie neuchâteloise*, Archives héraldiques suisses, 1934, p. 154. notes 1, 2.

Les cimiers n'apparaissent quasi pas avant le xiii^e^ s. Le premier connu chez nous est le lion de Baudouin IX, comte de Flandre, visible sur son sceau appendu à un acte du 1196 (Lille, Archives départementales du Nord, n° 9624, moulage AGR). La précision des descriptions héraldiques (gonfanon, couvertures de cheval, arçon de la selle) montre aussi que le roman est contemporain non de la période qui vit éclore le système héraldique, mais plutôt de celle qui préside à son épanouissement.

(35) Il y est associé au dragon (voir note 30), motif qui décore la tapisserie pendue derrière Hector et qui est un symbole troyen. Voir *Le Roman d'Hector et d'Hercule*, *op. cit.*, v. 241-244 (le lion et le dragon décorent le pommeau de la selle d'Hector) ; aussi Jean Mansel, *La Fleur des Histoires* (1455-1460), Bruxelles, B.R., Ms. 9231, f. 111 et 116 (le dragon figure sur l'étendard et comme enseigne des Troyens) ; Pasquier Grenier, Tapisserie, *La Mission d'Anténor*, Montreal Museum of Art (le dragon somme la porte de Troie) (2^e^ moitié xv^e^ s.). Enfin, on supposait au lion dragonné une origine troyenne, voir Bruxelles, B.R., Ms. 9097-9102, f. 38 et 47 (xvi^e^ s.) ; Ms. 19216 (1564) par J. Le Boucq, f. 93 : les armes de Priam sont celles d'Ilion : un griffon (ou dragon). M. Vulson de la Colombière, *La Science héroïque*, Paris, éd. 1669, p. 233-234. Le lion assis ou rampant à la hallebarde est aussi mentionné par H. De Bara, comme une des armes attribuées à Hector, figurant parmi les armes des Preux : *Le Blason des Armoiries auquel est montré la manière de laquelle les anciens et les modernes ont usé en icelles*, Lyon (1511), éd. 1628, p. 129 et ill. p. 130.

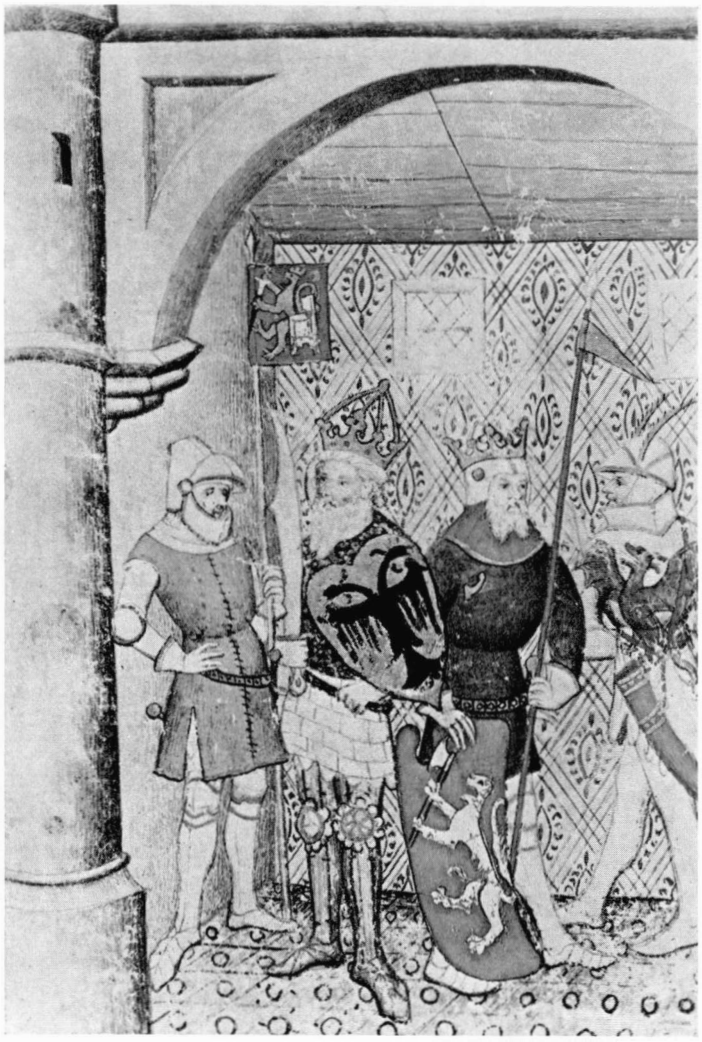

Fig. 2. Détail de la miniature du Roman du chevalier Errant de Thomas de Saluces, Ms. fr. 12599 f. 125 : les Trois Preux de l'Antiquité. (D'après O. NEUBECKER, *Le grand livre de l'héraldique*, Bruxelles, 1977, p. 172).

la miniature des Preux, illustrant *Le Roman du Chevalier Errant*, écrit en 1396 par Thomas III de Saluces gentilhomme piémontais attaché à la cour de Charles VI de France (36) (fig. 2). Les armes se trouvent aussi dans les fresques des *Preux* qui ornent le château de la Manta en

(36) Paris, B.N. Ms. 12559 fr. f. 125. M. Borghers, inspecteur honoraire de l'enseignement, a eu l'amabilité de de vérifier pour nous les émaux de ces armes. L'épée est pointée vers le bas, *id.* Paris, B.N. Ms fr. 5939 f. 22v (fin xv^e s.) et H. DE BARA, *op. cit.*, note 35, p. 129.

Fig. 3. H. DE BARA, *Le Blason des armoiries*, éd. 1628, p. 130. (Copyright B.R. Bruxelles).

Fig. 4. Carte au portrait de Pàris, éditée par Hector de Troie, milieu du XVII[e] siècle. (D'après H. R. DALLEMAGNE, *Cartes à jouer*).

Piémont, exécutées probablement entre 1411 et 1418, pour Waleran de Saluces, fils bâtard du précédent. Elles s'inspirent directement du roman paternel ([37]).

Le lion assis ou rampant d'Hector porte parfois la hache de combat ou la hallebarde, en guise d'épée. Il s'agit toujours de représentations tardives du héros (dernier quart du XV[e] siècle) dont s'inspire peut-être l'illustration de *L'Epitre du roy à Hector de Troye* de Jean Lemaire de Belges (1511) ou la tradition qui attribuait le lion à la hache à Hercule, considéré comme l'ancêtre des Troyens, diffusée par le même et par H. de Bara ([38]) (fig. 3). Cette tradition iconographi-

(37) Paolo D'ANCONA, *Gli affreschi del Castello di Manta nel Saluzze*, L'Arte, 1905, p. 183-195 ; E. QUARANTA, *Manta, château magique*, Plaisirs de France, novembre 1969, p. 2-9 ; M. BERNARDI, *Tre Monumenti pittori del Piemonte antico*, Istituto Bancario san Paolo di Torino, Turin, 1957.

(38) *Le Triomphe des Neuf Preux...*, Abbeville, 1487, chez P. GERARD - Paris, 1507, chez M. LE NOIR ; Jacques MILET, *l'Histoire et la Destruction de Troy la Grant*, (1450), Lyon, 1485. ill. dans *Catalogue of a collection of early french books in the library of C. Fairfax Murray*, compiled by H. W. M. DAVIES, Londres, 1910, p. 526-527 (ill.). H. DE BARA, *op. cit.* ; A. FAVYN, *Le Théatre d'Honneur et de Chevalerie*, t. II, Paris, 1620, p. 1685.

que s'épanouira jusqu'au XVII^e siècle dans les jeux de cartes. Hector de Troie y figure parmi les Preux, sous les traits du valet de carreau, tenant une hallebarde à la main ou portant le lion à la hallebarde dans ses armes (39) (fig. 4). Ce nouvel insigne provoqua dans certains cas quelques confusions d'identification entre Hector et Alexandre le Grand, à qui la tradition attribuait aussi ce même lion depuis la fin du XIV^e siècle (40).

Rôle des hérauts d'armes.

La vogue extraordinaire que connut le personnage d'Hector et dont nous venons d'évoquer l'aspect proprement héraldique ne se serait pas manifestée avec autant d'ampleur sans le concours de certains éléments : l'élaboration par les hérauts d'armes des premiers traités d'héraldique, la création du cycle des Neuf Preux, enfin le regain de popularité de l'histoire de Troie, étroitement liée à celle de la Toison d'or, auprès de la Cour de Bourgogne. Ils assurèrent la diffusion des effiges des héros troyens, en particulier de celle d'Hector, et des armoiries de fantaisie qu'on lui attribuait.

Les traités de blasons, dont les plus anciens remontent au XIV^e siècle, et qui connurent leur pleine efflorescence au siècle suivant, furent composés par les hérauts d'armes pour faire valoir l'ancienneté et la noblesse de leur métier qu'ils n'hésitèrent pas à faire remonter à Dieu lui-même. Selon ces hérauts, les armoiries tiraient leurs origines de trois grands capitaines : Hector de Troie, Alexandre de Macédoine et Jules César, qui, pour mieux distinguer leurs sujets d'après leurs

M. Vulson de la Colombiere, *La Science héroïque*, *op. cit.*, éd. 1669, p. 7 et 248, ill. Lapalisse, château, Tapisserie des Preux (1498).

Armes d'Hercule : Jean Lemaire de Belges, *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye* (1500) éd. J. Stecher, Genève, 1969, t. I, livre I, p. 48 donne comme armoiries à Hercule de Libye : un lion rampant couronné tenant dans ses pattes une hache d'argent. Repris par H. de Bara, *Le Blason des armoiries*, *op. cit.*, p. 14. Le Ms. Bruxelles, B.R., 18088-18106 B, *Armorial général*, f. 6, (milieu XVI^e s.), en donne l'illustration.

(39) H. R. Dallemagne, *Les cartes à jouer du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, 1906, t. I, p. 106 : Cartes au portrait de Paris. Cartier : Hector de Troyes. Hector, valet de carreau, porte un lion rampant avec hallebarde (milieu XVII s.). Chez un autre cartier, Charles Dubois à Rouen (1659), Hector porte un lion assis avec hallebarde. Il figure sous les traits du valet de trèfle ; apparaît sous ceux du roi de trèfle avec le lion à la hallebarde, pour faire pendant à Penthésilée, dame de trèfle (milieu XVII^e s.) dans H. R. Dallemagne, *op. cit.*, p. 103.

(40) R. S. Loomis, *The Heraldry of Hector or Confusion worse confounded*, Speculum, t. XLII, 1967, p. 32-35 ; J. Palermo, *Les Armoiries d'Hector*, *op. cit.*, p. 96. Armes d'Alexandre : Lion assis à la hache ou hallebarde ou rampant. Paris, B.N., Ms 12559 fr. f. 125. Xylographie, Paris, B.N., Ms fr. 4985, *Généalogie des rois de France. Le Triomphe des Neuf Preux*, 1487, *op. cit.*, Sébastien Mamerot, *Histoire des Neuf Preux*, *op. cit.*, note 32, miniature. Château de la Manta, Fresque, *op. cit.*, note 37.

mérites respectifs, auraient été les premiers à imaginer de différencier leurs écus et leurs étendards (41).

On racontait qu'avant de porter le lion dans leurs armes, les Troyens auraient eu comme emblème un aigle, marquant par ce signe qu'ils descendaient de Dardanus, fils de Jupiter (42). On leur prêtait aussi l'habitude, qu'il auraient prise pendant la guerre de Troie, de combattre chaque jour de la semaine, revêtus d'une livrée aux sept couleurs différentes que reconnaît le blason classique or, vert, gueules, azur, pourpre, sable et argent. Certains hérauts n'hésitaient pas à formuler ces tons en langue « troyenne » ou « grecque », dont les consonnances étranges ajoutaient à la véracité de leurs affirmations : l'or se serait appelé en troyen « emryagi », le vert « estera » ... vocabulaire qui se serait modifié après la chute de Troie ! (43).

Inventeurs des armoiries, les trois preux capitaines s'en virent évidemment décerner dans la littérature héroïque. Nous avons évoqué l'exemple d'Hector mais il est facile d'imaginer que dans ce contexte, bien des personnages fabuleux ou célèbres furent désignés par des armoiries de fantaisie (44). Agamemnon et Priam, Anchise et Pâris, furent individualisés de cette manière

(41) Les traités de blason abordent les règles de son agencement, la valeur de leurs émaux et leur origine. Voir la liste des traités d'héraldique publiée par R. Dennys, *The Heraldic Imagination*, Londres, 1975 et les pages 44-46 de l'ouvrage, et L. Douet d'Arcq, *Un traité de blason du XV^e siècle*, Revue archéologique, n° 15 (1858-1859). Paris, 1858, p. 322 (il s'agit de l'œuvre du héraut Sicile).

H. Cocheris, *Le Blason des couleurs en armes, livrées et devises, par Sicile, héraut d'armes du roi Alphonse V d'Aragon*, Paris, 1860 ; H. de Bara, *Le Blason des armoiries*, *op. cit.*, p. 1-16 ; A. Favyn, *Le Vray Théatre d'Honneur et de Chevalerie.*, *op. cit.*, t. I, livre I (tome II, p. 686, concernant les Preux, il émet des réserves à propos des théories de ses prédecesseurs) ; J. Le Feron, *De la primitive institution des roys, héraulds et poursuivans d'armes*, Paris, 1555, 48 p. ; M. Vulson de la Colombiere, *op. cit.*, 1669, p. 38-39. Bruxelles, B.R. Ms II 6563, *Armorial Gorrevod*, (1^e 1/2 XV^e s.), f. 3-3 V. Bruxelles, B.R., Ms II 522, Sicile. *Le Blason des couleurs*, f. 9 à 12 V (1435-1458). Corneille Gaillard (1557) Ms. 5819-20, f. 7 V - 8, Bruxelles, B.R., Ms. 18713, *Armorial général* de Mantelius (XVI^e s.), f. 4, 7-8 V. Ms. 18088-18106, *Armorial général*, (milieu XVI^e s.), f. 1 et ss : armoiries de héros. Ms. G 555, *Traité de Blason*, (1620), f. 2 - 2 V. Ms. G 556 *Traité de Blason*, (1620), f. 5 V - 7 V : le premier homme annobli est Adam, fait roi du Paradis par Dieu, et origine des armes et liste des Preux, f. 8-10.

(42) Bruxelles, B.R. Ms. 5819-20, f. 18 V - 19. Ms. 18713, f. 18 V., *op. cit.*, note 41. Ms. II 522, f. 9 : l'aigle figure au milieu des émaux, peut-être en souvenir de cette origine. M. Vulson de la Colombiere, *La Science héroïque*, *op. cit.*, p. 343.

(43) Exemple de ce vocabulaire et ordonnance des émaux dans Bruxelles, B.R., Ms 5819-20, *op. cit.*, note 41, f. 6 - 6 V. Ms. II 522, *op. cit.*, f. 14. Bruxelles, B.R., Ms. 9243, Jean Wauquelin, *Chroniques de Hainaut*, vol. 2, f. 45, signale l'habillement de couleur des Troyens ; L. Douet d'Arcq, *Un traité...*, *op. cit.*, p. 258 ; M. Vulson de la Colombiere, *La Science héroïque*, *op. cit.*, p. 38-39.

(44) Pour les armes des Preux, voir notes 32-37-38. Il n'entre pas dans le cadre de notre sujet d'aborder les armes de fantaisie des chevaliers de la Table Ronde, par exemple, dont un armorial fut erronément attribué au roi René d'Anjou. Voir *La Forme des tournoys au temps du roi Uter et du roi Artus*, éd. par A. De Blangy, Caen, 1897 (écrit vers 1452-1475) et E. Sandoz, *Tourneys in the Arthurian Tradition*, Speculum, t. XIX, n° 4 octobre 1944, p. 389-420.

L'étude des armoiries du roi Artus a été particulièrement approfondie par J. B. De Vaivre, *Artus, les trois couronnes et les hérauts*, Archives héraldiques suisses, Annuaire, 1974, t.-à-p., 13 p. Celles de Charlemagne, par L. Carolus-Barré et Paul Adam, *Les Armes de Charlemagne dans l'héraldique et l'iconographie médiévales*, Mémorial d'un voyage d'études de la Société Nationale des Antiquaires de France en Rhénanie

dans les traités d'héraldique, dans les romans, ou dans les œuvres d'art, renouant ainsi avec la tradition primitive de Benoît de Sainte-Maure. Mais alors que chez ce poète cet élément amplifiait l'aspect guerrier des héros, il apparaîtra au XV^e siècle sous un jour parfois uniquement courtois, en particulier dans le cercle de la cour du roi René d'Anjou (45).

Cycles littéraires chevaleresques : les Preux et les Preuses

Parallèlement, depuis le XIII^e siècle, se constituaient des cycles littéraires qui chantaient les exploits de certains héros. Les romans de *La Table Ronde* évoquaient le roi Artus de Bretagne, *Le Chevalier au cygne*, Godefroid de Bouillon, *Le Pèlerinage de Charlemagne*, celui de l'empereur.

En ce qui concerne les héros de l'antiquité, indépendamment d'Hector, protagoniste éminent du *Roman de Troie* et du *Roman d'Hector et d'Hercule*, on retrouvait César, héros de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, et Alexandre le Grand, acteur principal d'un cycle épique portant son nom, dans lequel il était déjà associé, sans souci de la chronologie, à des héros d'autres temps : ainsi, son armure lui venait de Penthésilée et son haubert avait été porté par le roi Artus ! (46). Des généalogies fantaisistes des reines des Amazones existaient également.

Il était naturel que les littérateurs qui les avaient présentés comme des modèles de chevaliers accomplis, finissent par les associer dans le cadre d'un cycle chevaleresque propre, celui des *Neuf Preux*, trois trilogies de guerriers issus de l'Antiquité — Hector, Alexandre le Grand et Jules César —, des temps bibliques — Josué, David et Judas Maccabée — et du moyen âge encore proche — Artus, Charlemagne et Godefroid de Bouillon. Ces héros furent présentés dans cet ordre pour la première fois par Jacques de Longuyon qui rédigea en 1312 *Les Voeux du Paon*. Leurs hauts faits y sont rappelés en quelques vers. Ceux qui traitent d'Hector exposent les raisons de la guerre de Troie et son destin funeste (47).

Dès lors les *Neuf Preux* firent figures d'arbitres héroïques et sévères de tout conflit touchant à l'honneur, à la noblesse et à la justice.Comme tels, ils apparaissaient sous forme de tableaux vivants lors des joyeuses entrées des princes (48), sculptés dans les maisons échevinales (49) ou

(juillet 1951), Paris, 1953. Celles de Godefroid de Bouillon, par le Comte VAN DER STRAETEN-PONTHOZ, *Les Neuf Preux, gravure sur bois du commencement du quinzième siècle. Fragments de l'Hôtel de ville de Metz*, Pau, 1864, p. 13. Il fait remonter le parti Jérusalem - Lorraine des armes du héros à l'influence du roi René d'Anjou ; auparavant, Godefroid de Bouillon ne portait que les armes de Jérusalem.

(45) *Livre du Cueur d'Amour Espris, von Herzog René von Anjou. Hs. 2597 Nationalbibliothek in Wien*, éd. par O. SMITTAL et E. WINKLER, Vienne, 1926, t. II, p. 89-112. Épitaphe d'Achille, p. 95, de Pâris, p. 96, etc. (Ms daté 3^e quart XV^e s.).

(46) P. MEYER, *Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge*, t. 1, Genève, nouv. éd., 1970, v. 356-369 et 374-377.

(47) P. MEYER, *Les Neuf Preux*, Bulletin de la Société des anciens Textes français, Paris, 1883, p. 49-53. Bruxelles B.R. Ms. 11190-11191, f. 149v-151v.

(48) *Récits d'un bourgeois de Valenciennes*, (1336), op. cit. R. L. WYSS, *Die Neuen Helden*, op. cit., p. 77. B. GUENEE et F. LEHOUX, *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Sources d'histoire médiévale, V, Paris, 1968, p. 27, 64 et note 1, 65, 256.

(49) R. L. WYSS, *Die Neuen Helden*, *op. cit.*, p. 85. J. SQUILBECK, *Les Sculptures...*, *op. cit.*

Fig. 5. Fresque du château d'Anjony. Salle des Preux — Hector de Troie.
(D'après *Les Neuf Preux*, catalogue de l'exposition).

dans les salles d'armes (50), peints à la fresque (51) (fig. 5) ou illustrant de splendides tapisseries répertoriées dans les inventaires des rois de France, des ducs de Berry, d'Anjou et de Bour-

(50) Comte Van der Straeten-Ponthoz, *Les Neuf Preux*, *op. cit.*, p. 34-35 : sculptures des cheminées du château de Coucy, datées d'avant 1402 (pour les Preux), et après cette date pour les Preuses ; E. Viollet le Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XV^e au XVI^e siècle*, Paris, 1859, t. III, p. 202, ill. 8 (*cheminée*) ; S. Luce, *Du Guesclin, dixième Preux*, Paris, 1876, p. 231-243. Le château appartenait à Louis d'Orléans, frère de Charles VI, protecteur d'Eustache Deschamps. Ce prince fit aussi bâtir le château de Pierrefonds, où Preux et Preuses étaient également représentées.

(51) R. L. Wyss, *Die Neuen Helden*, *op. cit.*, p. 78. Château de la Manta (Piémont), *op. cit.*. Anjony (Cantal), château, *op. cit.*

gogne (52) (fig. 1). Nombreuses sont les xylographies des XV^e et XVI^e siècles montrant les Preux à pied ou caracolant sur leurs chevaux et identifiés par les armoiries et par quelques vers (53) (fig. 6). Les écrivains, Guillaume de Machaut, Eustache Deschamps, Jean Molinet et Georges Chastellain, pour ne citer que les plus connus, célébrèrent leurs mérites (54).

Les Preux apparurent aussi sous un jour plus aimable et plus conforme à l'esprit de courtoisie et de raffinement qui règnait à la fin du XIV^e siècle aux cours des ducs d'Anjou, de Berry et de Bourgogne. Les hérauts, les poètes et les littérateurs, suivis par les artistes leur adjoignirent une série de Neuf Preuses inventée de toutes pièces, qui atténuait par son aspect moins sévère la rudesse du groupe des guerriers en leur faisant pendant, et qui patronnait les règles particulières qui régissent le blason féminin. Les hérauts d'armes leur créèrent aussi des armoiries. Penthésilée est du nombre. Reine des Amazones, fervente admiratrice d'Hector, selon Benoît de Sainte-Maure, elle accourut au secours des Troyens revêtue d'une armure habillée de soie blanche, à laquelle étaient cousues cent clochettes retentissantes d'or ; celles-ci deviendront son attribut, mais accompagnant une bande chargée de trois têtes de pucelles, symboles des Amazones (55). Elle fait désormais pendant au personnage d'Hector chaque fois que Preux et Preuses seront représentés (56) (fig. 7).

(52) A. JUBINAL, *Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries à personnages*, Paris, 1840, p. 24 ; B. PROST, *Inventaires des mobiliers et extraits de comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois*, Paris, 1902 ; J. GUIFFREY, *Note sur une tapisserie représenant Godefroid de Bouillon et sur les représentations des Preux et Preuses au quinzième siècle*, Mémoires de la Société des Antiquaires de France, t. XL, 1879, p. 104-105 ; ID., *Les tapisseries du XII^e à la fin du XVI^e siècle*, Paris, 1911, p. 31, ill. n° 14 ; H. GOEBEL, *Wandleppische*, t. I, partie 1. *Die Niederlande*, Leipzig, 1923, p. 57-67 ; *Arazzo*, Enciclopedia universale dell'arte, t. I, Venise-Rome, 1958, p. 526-527, et notes 30 et 55.

(53) Comte VAN DER STRAETEN-PONTHOZ, *op. cit.*, p. 37-55 ; M. VALLET DE VIRIVILLE, *Notes sur les Neuf Preux de Metz*, Bulletin de la Société des Antiquaires de France, 1863, p. 128-130 ; F. BONNARDOT, *Notice du manuscril 189 de la Bibliothèque d'Épinal contenant les Mélanges latins et français en vers et en prose*, Bulletin de la Société des anciens Textes français, Paris, 1857, p. 64-132 ; R. L. WYSS, *Die Neuen Helden*, *op. cit.* p. 83-85. Voir aussi *op. cit.*, note 32.

(54) *Guillaume de Machaut. La prise d'Alexandrie ou chronique du roi Pierre Ier de Lusignan*, éd. M. L. DE MAS-LATRIE, Publication de la Société de l'Orient latin, Genève, 1877, p. 2-3, v. 47 et ss. (daté après 1369) ; Marquis DE QUEUX DE SAINT-HILAIRE, *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, Paris, 1878, t. I, p. 86 et 199 (Balade : *il est temps de faire la paix*), t. III, p. 192-194, vers 1389-1396. (Balade : *Si les héros revenaient sur terre, ils seraient étonnés*) ; *Les Faictz et Dicts de Jean Molinet*, éd. N. DUPIRE, t. I, 1936, p. 37-58 : *Le trône d'Honneur* (après 1467) ; *Œuvres de Georges Chastellain*, publiées par le Baron KERVYN DE LETTENHOVE, t. VI, Bruxelles, 1864, p. 167-102 : *La Complainte d'Hector.*

(55) Bruxelles, B.R. Ms. 10175 f° 138. W. DE DENAIN, *Histoire ancienne* (1^e moitié XIV^e s.). La housse du cheval de Penthésilée est semée de besants (grelots ?) d'or. Tapisseries, Londres, Victoria and Albert Museum : *L'Armement de Pyrrhus* et Madrid, Palais de Liria : *La Trahison*, publiées par J. P. ASSELBERGHS, *Les Tapisseries de la guerre de Troie*, *op. cit.*, fig. 22 et 26. Angers, Musée, *Penthésilée*, Tapisserie (XVI^e s.) sans grelots ? Ill. dans R. PLANCHENAULT, *Les Tapisseries d'Angers*, s.l., s.d., s.p.. Description des armes de Penthésilée par Benoît DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, *op. cit.*, v. 23445-23449.

(56) Voir le *Roman du Chevalier Errant*, f. 125 V, évoqué note 36, les Fresques de la Manta, note 37, le Roman des Neuf Preux et des Neuf Preuses de Sébastien MAMEROT. Voir O. PÄCHT - D. THOSS, *Die illuminierten Hs.*

Fig. 6. Paris B.N., Généalogie des rois de France. Hector à cheval, portant un bouclier à deux lions.
(D'après *Les Neuf Preux*, catalogue de l'exposition).

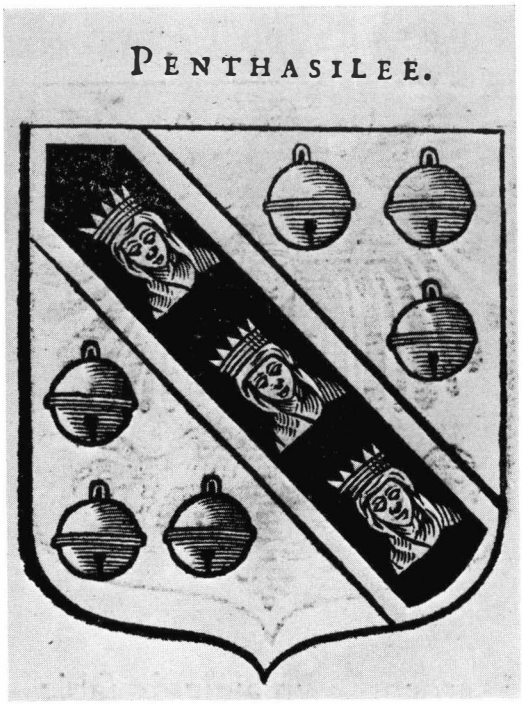

Fig. 7. H. DE BARA, *Le Blason des armoiries*, éd. 1628, p. 125. (Copyright B. R. Bruxelles).

Pérégrinations européennes des héros troyens

Le succès que connut la geste troyenne durant le moyen âge et à la renaissance ne se limita pas à ses seuls guerriers. Tout comme les Romains qui se réclamaient de la lignée d'Énée, donc d'une origine troyenne, les royaumes européens en formation voulurent eux aussi prouver leur ancienneté en s'inventant des ancêtres issus d'Ilion. Ces histoires, telles qu'elles furent admises et transmises à l'époque relèvent de la haute fantaisie. Elles furent néanmoins tenues pour véridiques par des auteurs aussi fameux qu'Olivier de la Marche (57) et Jean Lemaire

u. Inkunabeln der Osterreichischen Nationalbibliotheken Wien. Französischen Schüle I, Vienne, 1974, p. 68-78 ; M. LECOURT, *Notice sur l'histoire des neuf Preux et des neuf Preuses*, Romania, t. XXXVII, 1908, p. 529-537 (concerne le Ms. de Vienne, codex fr. 2577-2578 daté de 1472) ; R. BEER, *Les principaux Manuscrits à peintures de la Bibliothèque impériale de Vienne*, Bulletin de la Société française de Reproduction de Manuscrits à peinture, Paris, 1911, p. 6, 30, 50 et pl. XVIII ; *Les Neuf Preux*. Catalogue de l'exposition, Château d'Anjony, Tournemire, Cantal, s.d., s.p. ; Armorial des Preuses dans, H. DE BARA, *Le Blason des armoiries*, *op. cit.*, p. 124-126, et A. FAVYN, *Le Théatre d'Honneur et de Chevalerie*, *op. cit.*, t. III, p. 1688.

(57) *Mémoires d'Olivier de la Marche, maitre d'hôtel et capitaine des gardes de Charles le Téméraire*, t. I, Paris, 1883.

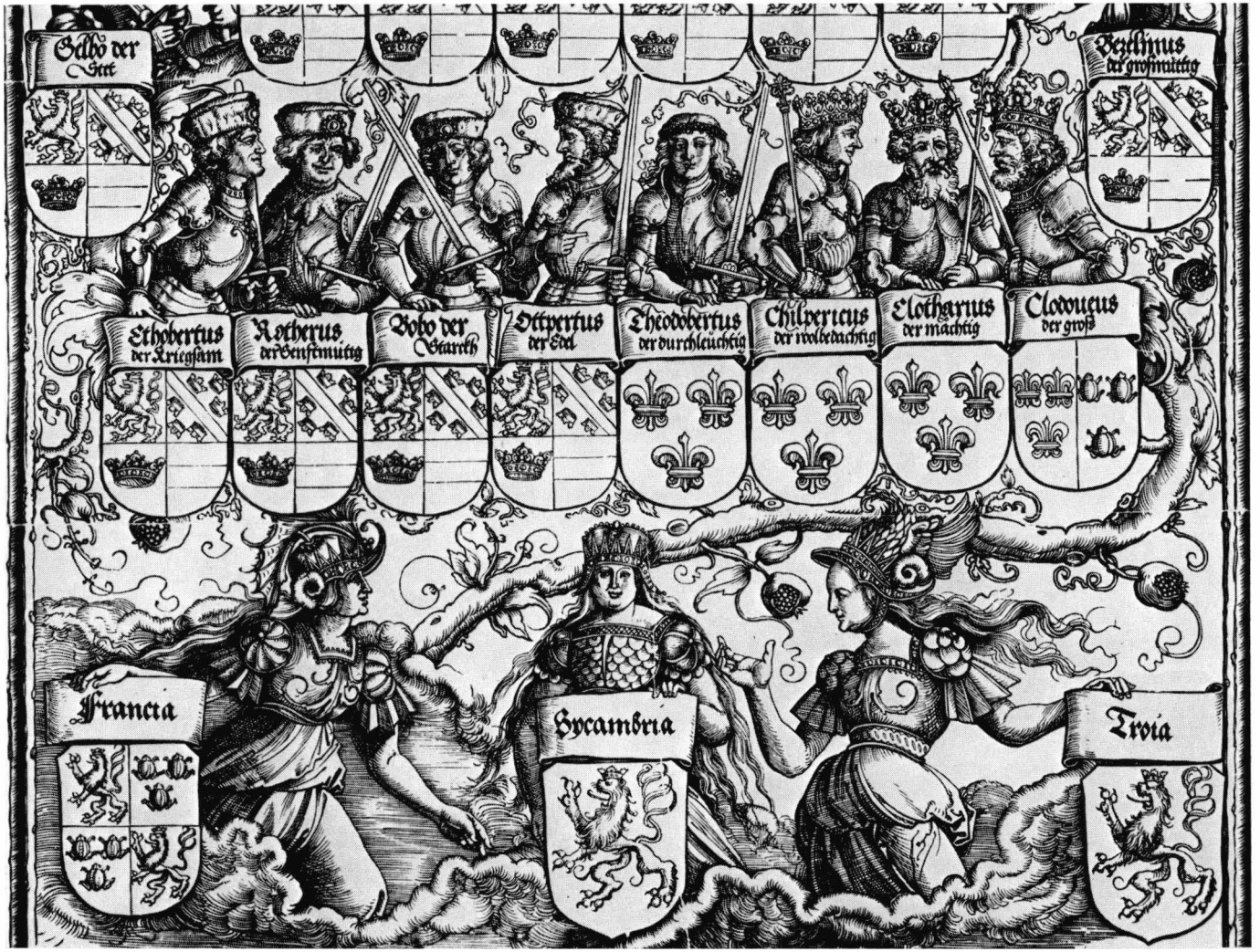

Fig. 8. Détail du projet de l'Arc de triomphe de Maximilian d'Autriche. (D'après *Maximilian Triumphal Arch*, pl. 27).

de Belges (58) et discutées avec une véhémence qui nous étonne encore aujourd'hui jusqu'au XVII^e siècle (59).

Chaque dynastie se targua d'une filiation avec Troie plus directe que celle de la voisine. Les Français, pour ne citer qu'un exemple, se prétendaient issus de Francus, fils puîné et mythique d'Hector, en souvenir de qui ils auraient changé leur nom de Gaulois. Francus ayant échappé au massacre avec son cousin Turcus, fondateur de la nation turque, se serait établi le long du Danube avec ses compagnons d'exil. Ses descendants, après avoir fondé la ville légendaire de Sicambria et aidé les Romains à chasser les Albains installés dans les marais Méotides, auraient changé d'armoiries à cette occasion, abandonnant le lion dragonné troyen pour les trois crapauds, souvenirs de ces marais. Puis, ils auraient pris le chemin de l'exil à leur tour pour arriver le long du Rhin et de là installer Pharamond, premier roi légendaire de France, sur le trône.

Enfin, c'est lors de son baptême que Clovis reçut d'un ange les armoiries d'azur à trois fleurs de lis d'or qui remplacèrent avantageusement les batraciens précités (60). La statue de ce roi qui garde parmi d'autres ancêtres le mausolée de Maximilien d'Autriche à Innsbrück, le montre arborant un bouclier parti des crapauds et des lis (fig. 8). Une charmante évocation de l'origine des armes de France est illustrée par des vers de Jacques Milet et la gravure sur bois qui l'accompagne (61) (fig. 9). Quant à la ville de Paris, elle aurait porté ce nom en souvenir de Pâris Alexandre et celui-là même se vit attribuer par le roi René d'Anjou les trois crapauds en guise d'armes et en référence à la ville (62).

(58) Jean LEMAIRE DE BELGES, *Les Illustrations de Gaule et Singularitez de Troye*, *op. cit.*, p. 9-123 ; t. II, livre 3, p. 247-475. Défendue aussi dans *le Débat des hérauts de France et d'Angleterre*, éd. L. PANNIER, Société des anciens Textes français, Paris, 1877 (entre 1458 et 1461). J. BOUCHET, *Les généalogies, effigies et épitaphes des roys de France*, Paris, 1545.

(59) A. FAVYN, *Le Théatre d'Honneur et de Chevalerie*, *op. cit.*, t. I, p. 111 à propos de l'origine de la royauté française. « Mais la plus ridicule opinion est de ceux qui les (les Français) veulent tirer des misérables cendres de Troye la Grande et d'un supposé Francion, prétendu fils d'Hector, paladin en peinture, précieuse relique portée par tout le monde afin de provigner ses provinces désertes de si noble semence... ».

(60) Bruxelles, B.R. Ms. 21251-2125, vol. 1., f. 243 V. Jean MANSEL, *La Fleur des Histoires*, miniature : Clovis reçoit les armes aux lis. Même épisode à Turin, Bibliothèque de la ville, Ms du Romuléon. *Le Débat...*, *op. cit.*, p. 160 (1458-1461) ; O. DE LA MARCHE, *op. cit.*, t. I, p. 17-20 ; J. BOUCHET, *Les Généalogies*, *op. cit.*, feuillet 2 (1545). *Clovis* : Projet de statue pour le mausolée de l'empereur Maximilien d'Autriche par Ch. AMBERGER (1518). (Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden. Inv. C 2196). P. DE RONSARD, *Les quatre premiers livres de la Franciade, au roy trés chrestien, Charles, neufviesme de ce nom*, Paris, 1578, éd. Œuvres complètes, t. VI, p. 502. « Son escusson deshonoré de trois crapauds bouffis, en changeant de peinture, prendra les lis à la blanche teinture... ». Bruxelles, B.R. Ms. 5819-5820, C. GAILLARD, *Armorial*, (1557), f. 21 V - 23. B.R. Ms 18713, MANTELIUS, *Armorial général*, (XVI^e s.), f. 23 V. B.R. Ms. 9097-9102 (XVI^e s.) retrace l'évolution des armoiries d'Hector et celles des souverains français et anglais. *Maximilian Triumphal Arch Woodcuts by Albrecht Dürer and Others*, Dover Publications, 1972, pl. 27.

B.R. Ms. G. 555 - *Traité de blason*, (1620), f. 70-71. A. FAVYN, *Le Théatre d'Honneur et de Chevalerie*, *op. cit.*, p. 184-185. M. VULSON DE LA COLOMBIERE, *La Science héroique*, *op. cit.*, p. 233 (1669).

(61) Jacques MILET, *Histoire et Destruction de Troy*, *op. cit.*, ill. n° 381, p. 527 : *En passant parmy une lande.* « Tant fouy amont et aval / que je trouvai maint vieil escu / Et les armes en général / De ceulx qui jadis ont vescu / Et quant au plus parfont je fu / trouvay les armes des Troyens / Dont l'ost de France est descendu / Passés après de cinq mille ans »

(62) *Le livre du Cueur d'Amour Espris (1458) von herzog René d'Anjou*, *op. cit.*, p. 96.

Fig. 9. Jacques MILET, *Histoire et Destruction de Troy*, Lyon, 1485.

Conclusion

Les exemples qui viennent d'être évoqués montrent comment les armoiries imaginaires soit, comme celles d'Hector, reflètèrent les hésitations du système héraldique à ses débuts, soit, comme celles que le roi René d'Anjou attribua à ses héros, relevèrent du pur esprit de courtoisie, soit enfin comment elles purent être chargées d'une signification morale sinon même politique.

Sans être soumises aux contraintes que connaissent les armoiries traditionnelles, elles témoignent plus souplement que celles-ci des fluctuations des mentalités de chaque époque. Nous avons vu par quel subtil cheminement elles avaient pu nous faire franchir les siècles aux côtés des héros homériques. Néanmoins, malgré les différences qu'elles affichent vis-à-vis de l'héraldique classique, elles portent en elles une fonction essentielle d'identification. Dans ce sens l'utilité de leur étude, tant en art qu'en littérature, ne devrait plus être ignorée.

Christiane VAN DEN BERGEN-PANTENS

ABSTRACT : **The Troyan War and imaginary coats of arms.**

Coats of arms appeared for the first time in the first third of the 12th century in the countries of the modern Benelux and neighbouring regions. They spread further among the knighthood between 1150 and 1220-30 and finally reached the rest of the population. At the same time, the authors of chansons de geste and of chivalry romances assigned heraldic figures to their heroes similar to those carried as a novelty by their audience. To study such imaginary coats of arms one cannot draw upon classical sources (seals, rolls). We have to turn to literary sources and to works of art. Although they follow most of the rules of classical heraldry, fictive coats of arms have not the same requirements. But in the same way as classical heraldry they can help us in identifying and dating works of art. Up to now, little use has been made of them in that way. The author uses the arms of Hector of Troy and those of Pentheseleia, queen of the Amazones as a test case.

LES SCEAUX ET LES ARMOIRIES DU CARDINAL FERRY DE CLUGNY, ÉVÊQUE DE TOURNAI

Les armes de la famille de Clugny sont attestées peut-être la première fois avec leurs couleurs au tableau de l'*Annonciation* de Roger van der Weyden conservé au Metropolitan Museum de New York (fig. 1). Un petit écu s'y voit, dans l'appartement de la Vierge, suspendu à l'arcade d'une fenêtre, au-dessus du paysage du jardin fermé : « d'azur aux deux clés d'or adossées et mises en pal, les anneaux en carreaux pommetés et entrelacés ». Sur les cercles qui sèment le tapis où se déploient les amples plis de la robe de Marie, on aperçoit encore cinq fois les mêmes clés d'or. Le tableau est donc bien la possession personnelle d'un personnage ayant ces armes.

Cette grande peinture sur bois, d'une si fine sensibilité, fut faite par l'artiste tournaisien quand il ne s'appelait plus Roger de La Pasture, mais elle date, selon les meilleurs auteurs, de la fin de sa période bruxelloise et de sa vie entière, soit des années qui s'étendent de 1460 à sa mort en 1464 (1). Quant à celui qui a commandé le tableau ou pour lequel il fut peint, tous re-

(1) Nous remercions Mme M. Comblen-Sonkes, secrétaire du Centre national de Recherches « Primitifs Flamands », qui voulut bien nous signaler cette date. Elle voulut aussi, bien que le Centre n'ait pas encore traité de l'œuvre, nous donner une bibliographie permettant de contrôler les opinions courantes. Nous la reprendrons ici dans l'ordre chronologique : W. H. J. Weale, *The Annunciation by Roger de la Pasture*, dans *The Burlington Magazine*, 7 (1905), p. 141 ; C. J. Holmes, *Recent acquisitions by Mrs. C. P. Huntington from the Kann Collections*, même revue, 12 (1908), p. 205 ; M. Nicolle, *La collection Rodolphe Kann*, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, 23 (1908), p. 192 ; W. H. S. Weale, *The Risen Saviour Appearing to his Mother : a Masterpiece by Roger de la Pasture*, dans *The Burlington Magazine*, 16 (1909/1910), p. 159-160 ; B. B(urroughs), *The Annunciation by Roger van der Weyden, a recent loan*, dans *Bulletin of the Metropolitan Museum*, 6 (1911), p. 194-195 ; F. Winkler, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Strasbourg, 1913, p. 70, n° 135 ; F. M., *Ecclesiastical Vestments in the Museum Collection*, dans *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 13 (1918), p. 114 ; *The Pierpont Morgan Gift*, *ibid.*, p. 16 ; M. J. Friedländer, *The Pictures of Rogier van der Weyden in America*, dans *Art in America*, 9 (1920-1921), p. 66 et 69 ; G. Hulin de Loo, *Diptychs by Rogier van der Weyden*, dans *The Burlington Magazine*, 44 (1924), p. 180 ; M. J. Friedländer, *Die altniederlandische Malerei*, II, Berlin, 1924, p. 31, n° 48 ; G. Hulin de Loo, *Hans Memlinc in Rogier van der Weyden's Studio*, dans *The Burlington Magazine*, 52 (1928), p. 171 ; M. Vaughan, dans *International Studio*, 90 (1928), p. 47-48 ; J. Breck, *The Metropolitan Museum of Art. The Pierpont Morgan Wing*, New York, 1929, p. 87 ; *Duveen Pictures in Public Collections of America*, New York, 1941, n° 174 ; H. B. Wehle et M. Salinger, *The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of early Flemish, Dutch and German Paintings*, New York, 1947, p. 38-40 ; M. J. Friedländer, *Der Meister der Katarinen-Legende und Rogier van der Weyden*, dans *Oud Holland*, 64 (1949), p. 160 ; C. Aru et E. de Géradon, *La Galeria Sabauda de Turin* (*Les Primitifs flamands*, 1 : *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 2), Anvers, 1952, p. 4 ; E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass., 1953, I, p. 382, note 298, 1 ; Th. Rousseau Jr, *A Guide to the Pictures*

connaissent que ce fut un Clugny. L'origine de cette famille bourguignonne est inconnue. Son nom latin *de Cluniaco* rappelle la ville et l'abbaye de Cluny, dont St Pierre était le premier patron et auquel les armes empruntèrent peut-être les clés. La branche la mieux connue est celle d'Autun. Elle comptait des bourgeois de la ville, fonctionnaires ducaux, et parmi eux deux frères anoblis dès 1363 (2), dont l'un fut le trisaïeul du futur cardinal. Ses proches sont à retenir.

La date proposée (1460-1464) nous permet d'écarter le conseiller de Philippe le Bon, Henri de Clugny, bailli général de l'évêché d'Autun et père des suivants, mort en 1452 (3). Et de même son fils aîné, Jean, le laïc ambassadeur chez Charles VII de 1455 à 1457, qui disparut avant 1458 (4). Il est un autre fils d'Henri, Hugues, qui fut lui-même amateur d'art, mais qui était trop jeune, n'étant connu comme fonctionnaire qu'en 1467 (5). Il y a ensuite les deux ecclésiastiques, Ferry et Guillaume, qui ne furent évêques, l'un qu'en 1473, et l'autre qu'en 1474, mais qui vers 1460 avaient déjà un long passé de fonctions honorifiques, et surtout Ferry.

Galleries, dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, N.S. 12 (1954), p. 2, n° 11 ; R. Van Schoute, *La Chapelle royale de Grenade* (*Les Primitifs flamands*, 1) (*Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 6), Bruxelles, 1963, p. 124 ; G. Caradente, *Collections d'Italie*, 1 : *Sicile* (*Les Primitifs flamands*, II : *Répertoire des peintures flamandes du quinzième siècle*, 3), Bruxelles, 1968, p. 12 ; W. S. Heckscher, *The Annunciation of the Merode Altarpiece. An iconographic Study*, dans *Miscellanea Jozef Duverger*, I, Gand, 1968, p. 64 ; Ch. I. Minott, *The Theme of the Merode Altarpiece*, dans *The Art Bulletin*, 51 (1969), p. 270 et note 29 ; Ch. Sterling, *Raoul Grymbault, éminent peintre français du XVe siècle*, dans *Revue de l'Art*, 8 (1970), p. 31-32, et note 40 ; M. Davies, *Rogier van der Weyden. An Essay, with a critical Catalogue of Paintings assigned to him and to Robert Campin*, Londres, 1972, p. 229-230 ; M. B. McNamee, *The Origin of te Vested Angel as a Eucharistic Symbol in Flemish Painting*, dans *The Art Bulletin*, 45 (1972), p. 276, note 31 ; Ch. Sterling, *Pour Jean Changenet et Juan de Nalda*, dans *L'Œil*, n° 217/218, 1973, p. 15 ; M. J. Friedländer, *The Pictures of Rogier van der Weyden in America*, dans *Art in America*, 9 (1920-1921), p. 66 et 69 ; D. M. Robb, *The Iconography of the Annunciation of the Fourtheenth and Fiftheenth Century*, dans *Art Bulletin*, 18 (1936), p. 512, note 86.

(2) Cf. J. R. Robit, *Une pierre tombale... et notes sur quelques membres de la famille de Clugny*, dans *Bulletin de la Société d'études d'Avallon*, 1914, et à part, Avallon, 1917, p. 9, et (E. de Clugny), *Généalogie de la famille de Clugny*, Dijon, (1736). Les auteurs se contredisent beaucoup sur cette famille. On ne peut accepter leurs renseignements que là où les textes sont cités.

(3) Cf. (Et. de Clugny), *Généalogie* ..., p. 25.

(4) Il mourut avant le 24 mai 1458, date du contrat préparant la dot de sa fille (copie à Paris, Bibl. nation., Pièce originale 791, fol. 19v-20). Selon Chastellain il avait été empoisonné en 1457 : « Maistre Jehan de Cluny, maître des requêtes ... jamais ne retourna de puis, car fut enherbé piteusement ... ; il cherra en faire le conte plus proprement » (*Œuvres*, éd. Kervyn de Lettenhove, III, Bruxelles, 1864, p. 357).

(5) Il a possédé le livre d'heures autunois mis en vente chez Sotheby le 10 décembre 1980 (*Catalogue* ..., p. 75, n° 102). On y voit, aux initiales enluminées, neuf fois les clés seules, et fol. 7, sur la tunique et le prie-Dieu du jeune garçon agenouillé, les mêmes clés, avec une de ses devises : « Bon vouloir » (les autres étant « Bien vivre », « Vivre en paix », « Laux Deo »). Il fut institué bailli d'Autun le 21 mars 1467 (*Mémoires pour servir à l'histoire de France et de Bourgogne* ..., II, Paris, 1729, p. 281 ; ces précieux *Mémoires*, attribués diversement, semblent être de Guillaume Aubrée, collaborateur de dom Plancher). — Nous ne parlons pas d'un autre Hugues, fils naturel d'un Guillaume, et peut-être demi-frère d'Henri. Il fut légitimé par Philippe le Bon au mois d'août 1420 (Archives de la Chambre des Comptes de Dijon, document cité par la *Généalogie* de 1736, p. 204-205).

Fig. 1. Roger van der Weyden. *Annonciation* (détail). New York, The Metropolitan Museum of Art.

Ils étaient tous deux éminents juristes, membres du Grand Conseil et maîtres des requêtes du duc. Ferry avait été ambassadeur dès 1456. Après le congrès de Mantoue en 1459, Philippe le Bon le proposait déjà comme évêque d'Autun ou de Mâcon quand un de ces deux sièges viendrait à vaquer (6). Pie II, mort en 1464, l'avait fait protonotaire du Saint-Siège. Dans sa patrie, il est cité dès 1458 (7) et jusqu'en 1465 (8) comme official ou juge ecclésiastique du car-

(6) Lettre à ses neveux, de Bruxelles, le 26 novembre 1459, texte dans la *Généalogie de la Maison de Clugny ...*, Dijon, vers 1725, p. 104.

(7) Acte notarié cité note 3.

(8) Il est official le 8 novembre 1465, à la fondation de sa « Chapelle Dorée » de la cathédrale d'Autun. L'acte de l'ancien registre de la cathédrale, fol. 60, est conservé par la *Généalogie* de 1736, p. 213-214. Il est cité de même au contrat de mariage de sa sœur Aglantine, le 16 janvier 1463, texte *ibid.*, p. 210-212.

dinal Jean Rolin pour son évêché d'Autun (9). Aussi est-ce lui qui a plus de chances que son frère Guillaume, cité déjà d'ailleurs comme protonotaire et conseiller du comte de Charolais en 1466 (10), d'être le possesseur. Ainsi l'avait déjà conjecturé le meilleur connaisseur, J. H. Weale, après avoir vu le tableau en 1878, en faisant appel aux autres œuvres qui prouvent combien le cardinal fut connaisseur d'art (11). C'est Ferry qui nous occupera désormais.

Les sceaux

Le conseiller favori de Charles le Téméraire fut sacré évêque de Tournai, en l'église de Saint-Rombaut à Malines, le 2 janvier 1474 (12). Son premier grand sceau épiscopal qui soit connu est aux Archives de l'État à Bruges (13) (fig. 2). Son emploi est du 18 février 1476. Il est appendu sur double cordon de soie verte. Le sceau oblong est incomplet à gauche et au bas. La cire rouge mesure encore environ 8 cm de haut sur 5 de large. Dans une triple niche gothique à cinq minces colonnes, on voit la Vierge avec l'Enfant entre les apôtres debout. St Pierre tient un livre dans la main gauche et dans la droite une grande clé. St Paul a aussi un livre et son glaive. La partie inférieure contient à gauche l'écu de l'évêché de Tournai, semis de fleurs de lis et tour donjonnée avec deux crosses obliques, et à droite celui des Clugny, avec les clés aux anneaux enlacés mais trop petits pour être boutonnés.

L'acte scellé rappelle la consécration de l'église des Frères Mineurs de l'Observance près Bruges, faite ce 29 juin, sur mandat de l'évêque, par feu Guillaume, évêque de Sarepta, son suffragant. Il parut bon aux religieux, gardien et frères du couvent, de célébrer leur dédicace le premier dimanche après l'octave de la Visitation de la Vierge, sans omettre aucune autre fête liturgique ; l'évêque donne aux fidèles qui les aideront à cette occasion quarante jours d'indulgences : « in cuius rei testimonium sigillum nostrum oblongum presentibus litteris duximus appendendum » (14).

(9) On sait les rapports de la famille Rolin avec Roger van der Weyden. Le chancelier, père de l'évêque, portait trois clés dans ses armes ; cf. N. Veronee-Verhaegen, *L'Hôtel-Dieu de Beaune* (*Les Primitifs flamands*, I. *Corpus* ..., 13), Bruxelles, 1973, en particulier, pl. 145-161.

(10) Cf. J. Bartier, *Un document sur les prévarications ... du patricial bruxellois au XV^e siècle*, dans *Bulletin de la Commission royale d'Histoire*, 107 (1942), p. 353-354 ; et *Légistes et gens de finances au XV^e siècle* ... 2 vol., Bruxelles, 1955-1957, voir l'index.

(11) Ferry « whose love of art is evidenced by his Missal preserved in the library of Siena and his Pontifical now in possession of the Marquess of Bute », article du *Burlington Magazine*, 7 (1905), p. 141. Nous parlerons plus loin de ces deux manuscrits. Sur le Pontifical autrefois à Bute nous renvoyons à un article à paraître : *La préface du Pontifical de Ferry de Clugny envoyée à Mabillon d'après un manuscrit de la reine Christine de Suède*, dans *Scriptorium*, 38 (1984).

(12) La date du 10 janvier est donnée par erreur dans U. Berlière, *Les évêques auxiliaires de Cambrai et de Tournai*, Bruges, 1905, p. 71.

(13) Chartes bleues ou « Blauwe nummers », 7533.

(14) Le parchemin a 417 mm de large sur 290 de haut, sans le pli de 67 mm. Sur celui-ci on a au revers la signature du secrétaire : « Per dominum episcopum : Magistri Iohannis / Ia(cobus) no(tarius) no(tarius) ». Le clerc d'Autun Jacques Maîtrejean était devenu chanoine de Beaune, avec son maître, déjà en 1471 (cf. F. Claudon, *Inventaire sommaire des Archives ... Côte-d'Or, Série G*, III, Dijon, 1926, p. 208-209, registre

Fig. 2. Grand sceau épiscopal de Ferry de Clugny. Archives de l'État à Bruges, *Blauwe Charters*, nº 7533 (18 février 1476).

Pour ses missives, le prélat employait en 1475 et 1477 un superbe sceau privé rond, dont les empreintes autrefois conservées à Bruges aux Archives de la Ville, dans le fonds *École des Bogards*, existent encore en moulage aux Archives Générales du Royaume, numéros 3164 et 21138. On en donne la photographie (fig. 3). Le sceau a 4 cm de diamètre. La partie supérieure a une Vierge assise, tenant le corps du Christ mis en oblique sur ses genoux, la tête couronnée d'épines, les jambes raides. C'est une Vierge de pitié. La partie du bas porte un ange tenant une crosse au-dessus des écus, à gauche celui de l'évêché, au semis de fleurs de lis et à la tour sommée de crosses, et à droite celui aux armes familiales.

G 2482, fol. 16v, 19v, 307v). On verra partout sur les actes de Ferry ces mêmes noms et prénoms, avec parafe, de son notaire-secrétaire. Il n'alla pas aussi loin que deux autres notaires de la curie épiscopale qui s'étaient dessiné des signets rappelant les armes de leur maître ; ils lui empruntent les clés mises en grand à droite et à gauche. On le voit sur un document du 31 décembre 1475 aux Archives de l'État à Bruges (*Blauwe nummers*, 5045). Les notaires sont Walerand de Bauffremez, clerc du diocèse de Tournai et scribe juré de la curie, et Jacques Bequa, prêtre du même diocèse.

Fig. 3. Sceau privé de Ferry de Clugny. Archives générales du Royaume, moulages nos 3164 et 21138.

Fig. 4. Grand sceau de Ferry de Clugny. Archives de l'État à Gand, *Groenenbriel* (12 novembre 1481).

En ce qui concerne l'évêché de Tournai, le sceau de Gui de Boulogne et son contre-sceau représentaient, dès 1308 (15) et 1319 (16), l'un l'évêque bénissant et l'autre la Vierge avec l'Enfant. Les deux portaient à gauche une tour pour la cité épiscopale et à droite le gonfanon de la famille de Boulogne. La tour de Tournai d'où sortent deux crosses mises en oblique est surmontée d'un toit surélevé (17). Pour la ville de Tournai on a remarqué que « tours et fleurs de lis se retrouvent dans tous les sceaux..., combinés de multiples façons » (18).

Quand il devint cardinal (le 15 mai 1480), Ferry transforma légèrement son grand sceau oblong : un chapeau cardinalice vint surmonter l'écu des Clugny. On le voit sur la photographie du sceau conservé incomplet à Gand aux Archives de l'État, où il pend à un parchemin expédié, le 12 novembre 1481, à l'abbaye des Victorines de Groenenbriel. La cire pourpre était collée sur un fond de cire jaune. On lit encore : ... INALIS ET EPISCOPI TORNACENSIS (19) (fig. 4).

Dans les abbayes dont il avait la commende, notre évêque put user de sceaux spéciaux. On en voit un de l'abbaye de Marchiennes, aux Archives du Nord, à Lille. C'est un sceau de la chambrerie ou chancellerie du monastère : S. CAMERE FERRICI... Il est appendu à la lettre donnée de Gand le 28 décembre 1478. Le sceau est rond et a 48 mm de diamètre. Dans une niche gothique à deux étages, la Vierge est assise avec l'Enfant Jésus. Au-dessous un ange tient une crosse (20). Pour l'Ordre de la Toison d'Or, dont il fut chancelier de 1473 à 1480, Ferry avait un autre sceau, en sa possession depuis que le Téméraire le nomma, après son élection faite à Luxembourg, le 15 septembre de la même année, quand il allait être l'évêque élu de Tournai (21).

(15) Empreinte originale aux Archives du Chapitre de Notre-Dame de Courtrai. Moulages du sceau et du contre-sceau aux Archives du Royaume, 7148 (2870) et 7149 (2871).

(16) Sceau original rond, de 56 mm, aux Archives du Nord, Chapitre de Lille, cité par G. DEMAY, *Inventaire des sceaux de la Flandre* ..., Paris, 1873, n° 5954.

(17) Voir aussi L. FOUREZ, dans *Trésors sacrés des églises et couvents de Tournai : Catalogue de l'exposition à la Cathédrale* ..., Tournai, 1973, p. 130, n° 142.

(18) M. SERVAIS, *Armorial des provinces et communes de Belgique*, Bruxelles, 1955, p. 270.

(19) La lettre était d'importance : « Ferricus de Clugniaco, miseracione divina tituli sancti Vitalis sacrosancte Romane ecclesie presbiter cardinalis et episcopus Tornacensis, religiosis nobis in Christo filiabus abbatisse et conventui monasterii beate Margarete ten Groene briele vulgariter nuncupati, ordinis sancti Augustini in opido Gandensi nostre diocesis situati et nobis immediate subiecti, Salutem in Domino ... ». Le texte contenait une dérogation aux Statuts que l'évêque avait donnés en 1478 aux religieuses chanoinesses hospitalières. Le cardinal leur permettait de porter leur nombre de quinze à vingt, parce que leurs ressources le leur permettent et que le nombre de leurs malades s'est accru.

(20) Cf. G. DEMAY, *Inventaire des sceaux de la Flandre*..., p. 137, n° 6011.

(21) Voir F. DE REIFFENBERG, *Histoire de l'Ordre de la Toison d'Or*, Bruxelles, 1830, p. 86. Les lettres patentes sont publiées dans la *Généalogie* de Dijon, vers 1725, p. 105-108, et dans celle de 1736, p. 216-217. L'empreinte de ce sceau, conservée sans date ni indication de provenance à Weimar, a été publiée par O. POSSE, *Die Siegel der Deutschen Kaiser und Könige*..., t. 5, Dresde, 1913, p. 57, n° 41, avec attribution erronée à Maximilien. On voit au t. 3, pl. 7, n° 2, que l'écu est celui des ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire. La légende n'est qu'en partie lisible : S ORD VELL A ..... PRIM FUNDAT' .T VNIG DEI G D....VR. LOTH BRAB LYM LUXEMB CO FLAND'E. (Sigillum ordinis velleris aurei Philippi primi fundatoris, et unigeniti, Dei gratia, ducis Burgundie, Lotharingie, Brabancie, Lymburgi, Luxemburgi, comitis Flandrie). L'épithète *unigeniti* ne peut se référer à Dieu, elle désigne le duc Charles, unique fils, légitime et seul survivant, du fondateur Philippe le Bon.

Fig. 5. Missel de Sienne. Sienne, ms. *X. V.1.*, fol. 16v (détail).

Les armoiries

Nous les avons déjà rencontrées sur les sceaux, et même écartelées avec celles de l'évêché tournaisien. Parlons d'abord des armes pleines de Clugny. Les clés d'or seules décorent trois fois le frontispice du Missel de Sienne ([22]) (fig. 5). Elles sont en grand au centre, tenues par un angelot au-dessus de l'évêque agenouillé en prière devant la Vierge. On y voit les grands pannetons rectangulaires, avec leurs découpures autour d'une croix vide. Elles se retrouvent au bas du tableau, sur les mêmes écus d'azur attachés à une crosse ([23]). Ces deux crosses épiscopales sont tournées avec leurs courbures vers le blason central. Celui-ci concerne l'évêché et complète les premiers. L'écu au dessin déjà observé sur les sceaux, représente le semis de fleurs de lis d'or sur azur, ou France ancienne, et la tour d'argent, assise sur un socle ou terreau, avec une haute porte et deux fenêtres, qui sont de sable, puis un large créneau à mâchicoulis surmonté d'un toit pointu qui est flanqué de deux crosses obliques de gueules.

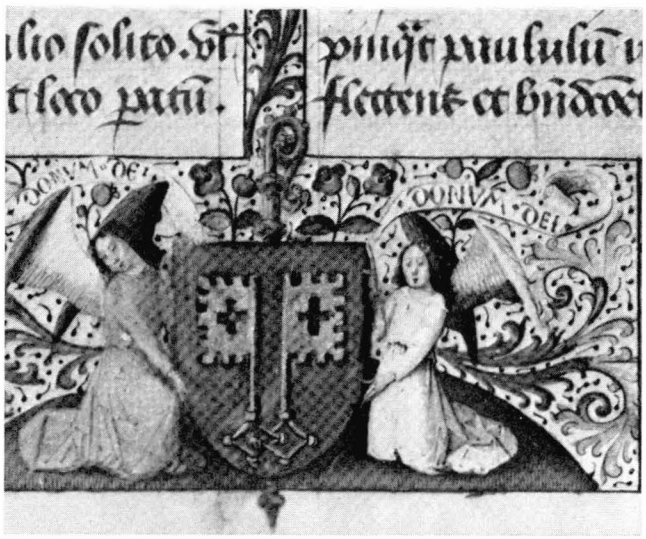

Fig. 6. Pontifical de Guillaume Durand, enluminé pour Guillaume de Clugny. Vienne, Bibliothèque Nationale, ms. *1819*, fol. 117v (détail).

(22) Les meilleures reproductions se trouvent dans : G. Garosi, *Inventario dei manoscritti della biblioteca comunale di Siena*, I, Florence, 1978 ; V. Leroquais, *Le Bréviaire de Philippe le Bon* ..., Bruxelles, 1929, planche documentaire 36 ; F. Winkler, *Die flämische Buchmalerei* ..., Leipzig, 1925, p. 70. Aucune de ces photographies ne permet de distinguer le petit écusson dont il sera question plus loin.

(23) Ces écus sont abîmés et de lecture malaisée. Dehaisnes, dans son livre cité n. 25, y a vu les armes de Tournai au lieu de celles de Ferry (p. 113).

En plus de ces armoiries de Ferry et de son évêché, on a remarqué, au même Missel, un autre écusson, ajouté discrètement en haut du frontispice. Il est dans une partie obscure, sous les portiques du fond. L'arcade de gauche laisse voir une sorte de porche ouvert à l'entrée d'une ville, qui est surmonté dans une niche d'une statuette de la Vierge. L'article d'Auguste Castan sur le Missel voulut voir là un édifice dû à Guillaume Fillastre, prédécesseur de Ferry sur le siège de Tournai et qui mourut à Gand, le 21 août 1473. Il voulut voir ensuite, dans un cercle obscur surmontant l'arcade, un écu à chevron d'or, avec des motifs comparables à ceux de Fillastre (24), mais un autre archiviste les décrivit plus exactement : « un chevron accompagné de deux étoiles et en pointe une tête de léopard » (25) (fig. 7).

Si l'on veut bien enlever la tête de léopard pour garder une tête d'homme, voilà parfaitement caractérisé un blason qui se voit à Rome, à Santa Maria del Popolo, sur la grande pierre tombale couchée à gauche du chœur. C'est celle du successeur de Ferry à l'évêché de Tournai, le Hennuyer Jean Monissard (26). Il fut d'abord son maître d'hôtel, venu avec lui des Pays-Bas, et devint ensuite comme évêque de Tournai, toujours resté en curie, le majordome des papes Sixte IV et Innocent VIII. Il mourut en 1491. Il s'ensuit qu'on a ici le second possesseur du Missel de Sienne. Il eut le bon goût de choisir au frontispice une place obscure et qui n'enlève rien aux marques de propriété de son prédécesseur. On ne pourra en dire autant du Pontifical où se retrouveront ces mêmes armes. Ici au contraire même la devise « Bonne Pensée » de Ferry est partout respectée. On la voit, au seul frontispice peinte quinze fois en or sur fond d'azur, de rouge ou de mauve, sur des banderolles et figures ovales, et encore sept fois sur la tenture recouvrant le prie-Dieu. Les différents scribes du Missel l'ont reproduite aussi (27). Maintes fois encore, les miniaturistes ont repris les armes de Ferry et celles de l'évêché tout au long des 418 feuillets. Notons que ce Missel doit être de 1474 ou à peu près.

Après le Missel de Sienne, il faut examiner le Pontifical de Ferry de Clugny, appartenant à une collection privée. Il est remarquable que dans cette œuvre personnelle de l'évêque de Tournai on ne trouve plus une seule fois les armes de son premier auteur et propriétaire. Elles y furent peintes cependant, et 33 fois sous la crosse épiscopale, mais son successeur et le second possesseur du manuscrit, Jean Monissard, que nous connaissons déjà, les fit partout remplacer par ses propres armes repeintes, si bien que, celles de l'évêché n'ayant pas été touchées, on voit

(24) Le même écu aux armes simples des Clugny décore nombre de fois un Pontifical de Guillaume Durand, conservé à la Bibliothèque nationale de Vienne, ms. *1819*. M. François Avril l'a identifié comme ayant été peint pour Guillaume de Clugny, frère de Ferry, quand il était évêque de Poitiers en 1480. Voir fig. 6 (d'après O. Pächt et D. Thoss, *Französische Schule*, 1, 2, Abb. 170, f. 117r), et remarquer la devise : *Donum Dei*.

(25) C. Dehaisnes, *Recherches sur le retable de Saint-Bertin et Simon Marmion*, Lille, 1892, p. 113.

(26) V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma ...*, I, Rome, 1869, p. 326, n° 1228, donne l'épitaphe sans mentionner les armes. Il est à remarquer que Deshaines ne connaissait pas cette tombe, ni le possesseur du blason. C'est pourquoi on doit tenir compte de sa description faite sur le manuscrit de Sienne, sans connaître non plus le second possesseur du Pontifical.

(27) Elle est inconnue à J. Dielitz, *Die Wahl- und Denkspruche ...*, Francfort, 1888, ouvrage qui, p. 120, donne aux Clugny : « Généreux et fidèle ».

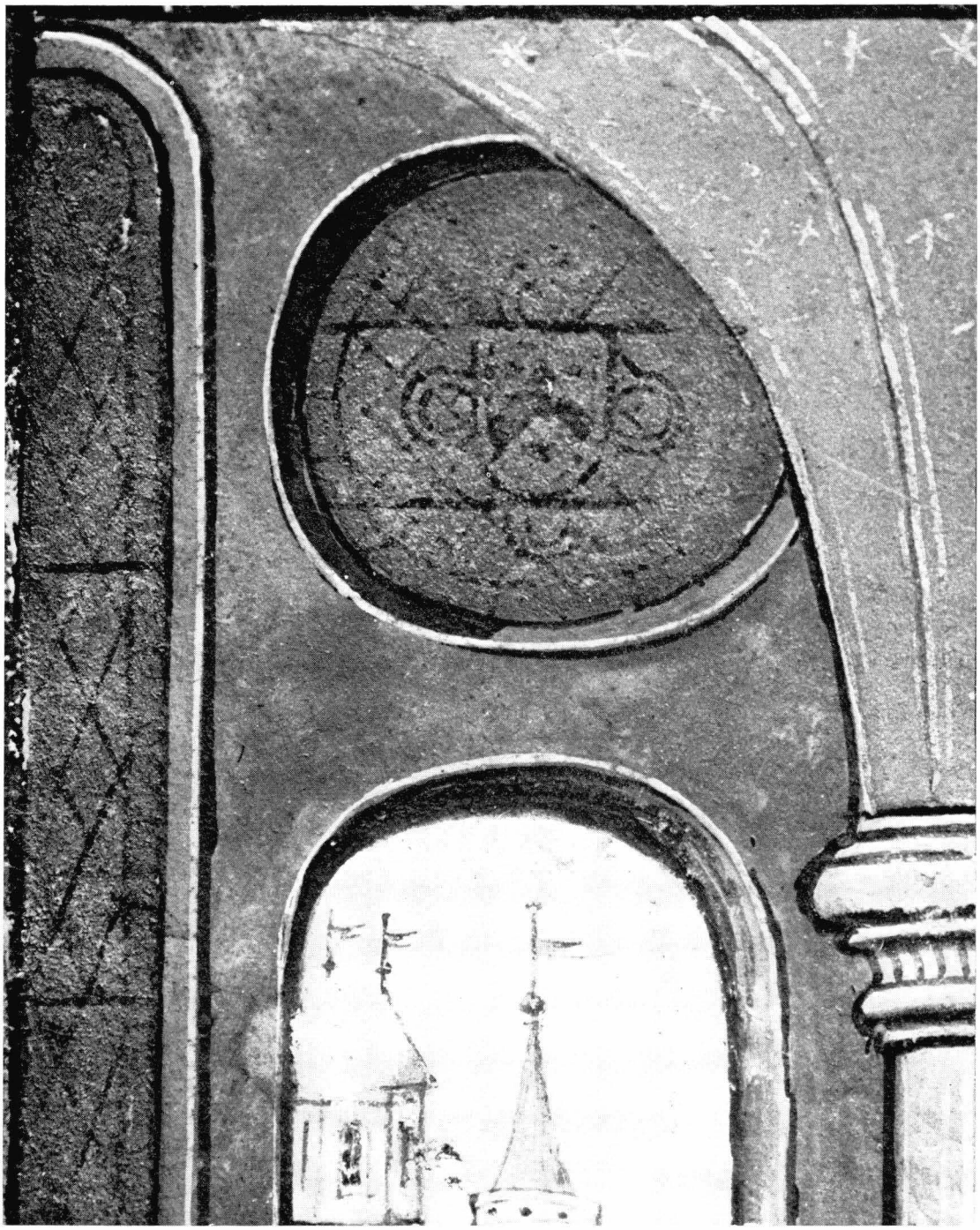

Fig. 7. Missel de Sienne. Sienne, ms. *X. V.1*, fol. 16^{v} (détail).

chaque fois les armes qu'avait bien décrites le bibliothécaire du marquis de Bute ([28]) : « écartelé, aux premier et quatrième cantons, d'azur, semé de fleurs de lis d'or, à la tour d'argent (qui est du siège épiscopal de Tournai)..., aux deuxième et troisième, d'azur au chevron d'or, au chef chargé de deux étoiles à huit rais, et la pointe chargée d'une tête... » (fig. 8).

Ainsi Monissard se donnait sans aucune discrétion comme le seul propriétaire. Restait la devise partout déjà peinte sur les bandelettes. Il la fit enlever et elle fut effacée, mais souvent assez mal. Plus d'une fois on la devine encore : « Bonne Pensée » suffit à rappeler l'évêque bourguignon ([29]).

Il est encore un détail héraldique que nous devons mentionner avant de quitter le Pontifical. Il permettra de mieux dater le manuscrit qu'on ne put le faire jusqu'ici. Mgr Dehaisnes le disait originaire d'avant le cardinalat parce qu'il n'y est nulle part mentionné, et le datait donc de 1474, début de l'épiscopat, à 1480, date de la pourpre ([30]). Christophe de Hamel, au catalogue Sotheby, en 1977, avait raccourci l'intervalle : de vers 1474 à 1478 ([31]). Nous pourrons le ramener encore deux ans plus tôt. En effet, au feuillet 93, Ferry achève son long chapitre des Bénédictions épiscopales solennelles. Il donne, parmi les dernières, celle d'un prince souverain. Le miniaturiste a décoré l'initiale O d'un petit portrait de ce dernier (fig. 9). Il est représenté à genoux, les mains jointes, devant l'évêque qui le bénit. Le visage du prince est trop menu pour qu'on en puisse distinguer les traits, mais sa tête est couverte de cheveux noirs et courts. Il s'agit de Charles le Téméraire, et si l'on en doutait, on le verrait en regardant à la loupe son collier : c'est celui de la Toison d'Or. Charles l'a depuis son baptême en 1433 et il est le grand-maître de l'Ordre depuis le Chapitre de Bruges en 1468. On voit l'agneau au pelage d'or partagé sous son anneau. Comme le prince est à genoux en face de l'évêque, on n'a pu peindre la toison que pendante sur son dos, chose dont il est d'autres exemples ([32]). On peut donc, puisque le duc mourut devant Nancy le 5 janvier 1477, affirmer que le Pontifical fut décoré de son vivant, et non pas sous l'archiduc Maximilien, et dès lors le dater d'entre 1474 et 1476. En tenant compte du temps nécessaire pour composer, écrire et peindre, il faut mettre l'œuvre, à un an près, vers 1475.

***

Le cardinalat donné à Ferry par Sixte IV, le 15 mai 1480 ([33]), va nous apporter maintenant d'autres armoiries du prélat. Il les portera écartelées sous trois formes légèrement différentes, mais qui toutes se réfèrent non seulement à la famille de Clugny mais aussi à une seigneurie qu'elle posséda en partie.

(28) Cité par L. Cloquet et A. de Lagrange, *Les manuscrits de Ferry de Clugny*, dans *Revue de l'art chrétien*, 32 (1889), p. 79.

(29) La photographie aux rayons infra-rouges ne permettrait-elle pas d'avoir une autre information ?

(30) C. Dehaisnes, *Recherches* ... (comme ci-dessus, p. 7, note 25), p. 110-118.

(31) *Catalogue of Western Manuscripts and Miniatures*, Londres, 1977, au 13 juillet, p. 28.

(32) Citons le Bréviaire à rubriques françaises de Charles le Téméraire, ms. *Vienne, Bibliothèque nationale, Nouv. Sér. 12735, g. 88*, où le duc à genoux est présenté à la Vierge par St Dominique (O. Pächt et D. Thoss, *Französische Schule*, I, Vienne, 1974, p. 157-161, et II, pl. 351), et le ms. Paris, Bibliothèque nationale, *français 1174*, fol. 13v, où se voit agenouillé Jacques de Bourbon cousin germain et ami du même duc, identifié par C. Lemaire et A. De Schrijver, *Vlaamse kunst op perkament*, Bruges, 1981, p. 253.

(33) Nous parlons du second, seul effectif, et non du premier cardinalat, resté « in petto » chez Paul II en 1471.

Fig. 8. Pontifical de Ferry de Clugny, fol. 1. Collection privée.

Fig. 9. Pontifical de Ferry de Clugny, fol. 93 (détail). Collection privée.

Ménessaire est une commune du Morvan, à l'extrémité du Massif Central, bien que déjà en Bourgogne (34). Elle devint baronnie puis marquisat, dont le titulaire, en 1766, envoyait à Paris les écus dessinés d'après les tombes de la première moitié du XIVe siècle : ils portent trois fleurs de lis, mises deux et une (35). Les Clugny d'Autun, sans porter préjudice aux premiers seigneurs, se firent, par divers achats, donner cette seigneurie dès 1348 (36). On voit le frère aîné de Ferry, Jean de Clugny, se parer de ce double nom dès le début du XVe siècle. Dans un manuscrit de

(34) Côte-d'Or, arrondissement de Beaune, canton de Liernais. Le nom ancien était Ménessère.

(35) Paris, Bibliothèque nationale, Pièce Originale 791, fol. 68-69 et 72 ; et dossier Chérin 57, fol. 1-12.

(36) *Ibid.*, collection de Bourgogne 34, fol. 369 ; Pièce Originale 791, fol. 16v-18 ; documents cités par J. Bartier, *Légistes ...*, I, p. 234.

droit canonique, devenu celui de Ferry et emporté par lui à Rome (37), le même Jean avait copié plusieurs textes juridiques, pendant ses études de lois à Paris, en 1415 et 1416. Il le dit lui-même en plusieurs endroits. Sous une de ses inscriptions, il a mis de sa petite écriture : CLUGNY MENESSERE (38). Sa famille semble avoir voulu se distinguer par une alliance de cette sorte. En tout cas nous verrons maintenant les armes de Ferry devenues celles des Clugny-Ménessaire.

Le premier exemple se trouve dans un volume imprimé du XV^e^ siècle, venu en 1483, avec la collection du défunt cardinal, à la Bibliothèque Vaticane. L'incunable est un traité des *Annates* de Ferdinand de Cordoue, mis en vente à Rome, par Herolt, sans date, mais certainement sous Sixte IV (39). Le frontispice reçut dans la bordure blanche de sa marge inférieure, un ex-libris aux armes du cardinal (fig. 10). Une couronne de lauriers verts, cercle de 6 cm, y porte dans un fond mauve le grand chapeau rouge enlaçant de ses houppes l'écu écartelé. Il porte au 1 et au 4 les fleurs de lis de sable finement dessinées sur fond d'argent, tandis qu'au 2 et 3 on a d'azur aux deux clés d'or adossées, dont les anneaux sont assez mal faits. On voit que l'ancien Ménessaire est mis au premier et quatrième canton. La signification de cet arrangement ne doit au reste pas être bien importante aux yeux de ses auteurs, car on verra une autre combinaison dans les derniers cas connus.

Il n'en est pas de même, d'abord, sur la tombe de Ferry à Santa Maria del Popolo, sur le sol à droite du chœur. Elle contient, dans un cercle gravé sur le marbre blanc, le blason écartelé encadré par le chapeau cardinalice, avec les clés au 1 et au 4, et les lis au 2 et au 3 (40). Comme le marbre n'est pas peint, ces trois fleurs de lis font penser aux armes de France, telles que les portait Louis XI, mais on sait bien que ce roi, qui fut assez habile pour se regagner, sous Marie de Bourgogne, Guillaume, frère de Ferry, et lui faire donner un évêché en son royaume, resta pour le cardinal, sous Maximilien d'Autriche, l'adversaire implacable des souverains dont il demeurait le loyal serviteur (41)

(37) Cf. J. RUYSSCHAERT, *La bibliothèque du Cardinal de Tournai Ferry de Clugny à la Vaticane*, dans *Horae Tornacenses*, Tournai, 1971, p. 131-141, en particulier sur les mss. *Vat. lat. 390* et *392*, p. 138-139 ; et *Libri manoscritti e stampati del Belgio nella Biblioteca vaticana*, catalogue de l'exposition, 1979, p. 19-20.

(38) Au ms. *Vat. lat. 1392*, fol. 88, un Clugny a mis sa signature ou ex-libris à la fin de l'Apparat de Jean Lemoine sur le Sexte. Le nom du possesseur est seul indiqué, mais au ms. *1390*, on trouve deux prénoms. L'un est peut-être Henri, celui du père (17 f. 297 et dernier, où le grand C orné de Clugny est accompagné de *d* et *H*. Mgr Ruysschaert a lu *Henrici* de Clugny). L'autre est sûrement Jean (non celui mort en 1412, mais le fils aîné). Il est l'auteur de plusieurs notes de la même petite écriture. Au fol. 3v, la première finit par « ita scripsi ego Io. de Clugnyaco licentiatus in legibus, dum essem Parisius ... », la troisième s'achève par : « Io. de Clug^co^ de Edua ita scripsi Parisius anno Domini millesimo CCCC° xv, xiiij octobris » ... Au fol. 212v : « Et ego Iohannes de Clugny(a)co de Edua in legibus licentiatus ita scripsi Parisius anno Domini millesimo CCCC^mo^ xvj°, vi^a^ die decembris. Amen. J. de Clugny », avec son parafe. Au fol. 10r-v, il y a des notes de la même main, et au bas de la dernière colonne on lit le double nom : « Clugny-Menesserre ».

(39) Bibliothèque vaticane, Incunable *II 300* ; HAIN, 5719 ; *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche italiane*, n° 382 ; RUYSSCHAERT, *La Bibliothèque ...*, 1971, p. 136.

(40) Photographie de Mgr RUYSSCHAERT, *ibid.*, après la p. 140.

(41) L'erreur parlant des lis d'or au lieu de « de sable » se trouve dans bien des auteurs, par exemple dans N. FRIZON, *Gallia purpurata*, Paris, 1638, p. 527 : « Scutum quadripartitum in 1 et 4 laterculo caeruleo, duabus aureis clavibus observis, in 2 et 3 miniatis liliis tribus, aureis, 2 et 1 exaratis ». S'il avait vu la tombe, il ne

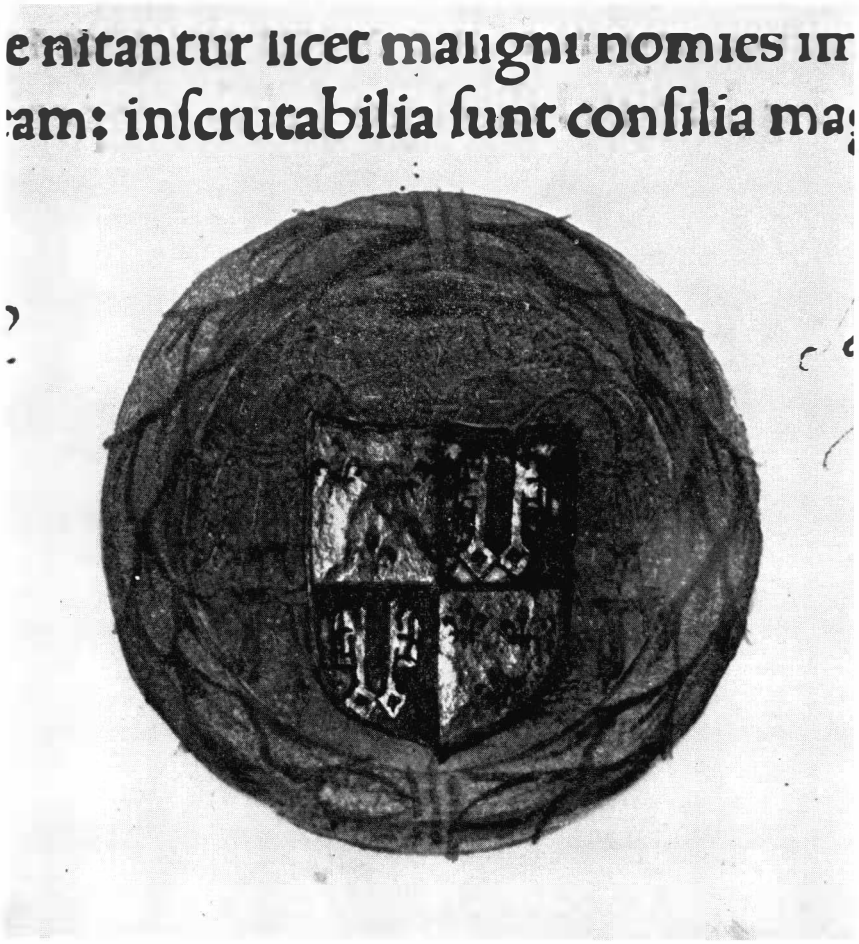

Fig. 10. *Annales* de Ferdinand de Cordoue. Bibliothèque Vaticane, *Incunable II 300*, fol. 1.

Il y a enfin une autre combinaison des armoiries du cardinal évêque de Tournai. Elle présente, sur les écartelures qui sont les mêmes qu'à sa tombe, un sur le tout qui est la tour épiscopale bien connue (42). C'est l'écu d'une fameuse tapisserie dite du cardinal de Clugny. Elle serait,

savait pas non plus sur quelle couleur mettre les fleurs de lys ; sa traduction française n'hésite pas à les mettre sur fond de gueules. Autre tradition dans la *Généalogie de la Maison* ..., Dijon, vers 1725, p. 111-112, allant jusqu'à relever l'erreur de Pierre Palliot : « d'argent à trois fleurs de lys de sable » (en effet son *Parlement de Bourgogne* ..., Paris, 1649, en parle p. 16), parce que les écus visibles dans les églises d'Autun montrent « les lys d'or » de cette alliance, qui ne peut être que très illustre..., les lys étant donnés par « concession royale ».

(42) Cette tour de Tournai était cependant ignorée des érudits bourguignons des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. L'un d'eux la confondait avec celle des La Tour d'Auvergne.

a-t-on pensé, de la fin de sa vie. On sait que le cardinal resta jusqu'à sa mort le 7 octobre 1483 l'évêque de Tournai, mais qu'il arriva à Rome le 3 juin 1482 (43). Il avait quitté les Pays Bas dès mars de cette année (44). Probablement avant ce départ, il aurait eu sous les yeux les *Histoires des femmes vertueuses* de l'Antiquité et de la Bible, dont les restes encore magnifiques sont au Musée de Boston. La tapisserie révélerait dès lors en Ferry un humaniste médiéval autant qu'un mécène opulent.

Il s'agit d'une suite de dix pièces, ou tentures ayant ensemble trente aunes, ou environ 35 mètres de long sur 3 mètres de haut, qui furent conservées jusqu'au XVIII^e siècle et fort bien décrites alors, mais dont n'existent plus que huit fragments. En 1926, ceux-ci furent publiés avec des photographies par un parent du possesseur (45). Celui-ci était le marquis de Villefranche, qui descendait par les femmes des Clugny illustrés par Ferry. La même année le Musée des Beaux-Arts de Boston put les acheter. Ils font l'orgueil de sa collection (46). Les *Histoires des femmes vertueuses* de l'Antiquité et de la Bible n'ont plus aujourd'hui que les morceaux consacrés à Pénélope et aux dames Cimbres. Le premier avait les armes du cardinal tenues par un lion haut dressé qui les enserre de ses griffes et dont la tête seule est conservée dans un lambeau séparé (47) (fig. 11).

Les armes du cardinal sont un *terminus a quo*. On a supposé sans aucune preuve vraiment valable que c'était lui qui avait fait faire ces tentures. On peut se demander si ce n'est pas plutôt sa famille qui a voulu rappeler son souvenir avec ceux de ses autres membres les plus connus. D'abord le seul écu plein n'a que les clés. Il est représenté sous le casque, avec cimier de deux ramures de daims herminées, et entre les supports, qui sont deux daims, aux ramures pareillement herminées. La brochure de Terrebasse y voit un symbole familial générique. Ensuite un écu adossé d'une crosse. On ne connaît qu'un évêque à qui le rapporter : Guillaume, évêque de Poitiers de 1479 à 1481.

(43) EUBEL, II, Appendice I, p. 45, n° 462.

(44) Encore avant la mort de Marie de Bourgogne, selon ce que John Bartier disait à Mme M. CRICK-KUNTZINGER. Voir *Un chef d'œuvre inconnu du Maître de la « Dame à la Licorne »*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 23 (1954), p. 15.

(45) *Les Tapisseries du cardinal de Clugny (1480-1483). Mémoire du XVIII^e siècle*, publié par le vicomte L. DE VARAX, Lyon, 1926. Nous remercions notre confrère et ami, le Père B. de Vregille, qui voulut bien nous envoyer les photocopies de ce rare opuscule. Le manuscrit de 24 feuillets de 35 sur 23 cm est encore au château de Terrebasse dans l'Isère. Il décrit exactement, peut-on dire, une soixantaine de blasons, ou d'écarts différents, des familles apparentées.

(46) Ils furent étudiés par Miss G. TOWNSEND, *Eight Fragments of a Fifteenth Century Tapestry*, dans *Bulletin of the Museum of Fine Arts* de Boston, 27 (1929), p. 1-10, puis par A. S. CAVALLO, *Tapestries of Europe and of Colonial Peru in the Museum of Fine Arts Boston*, 2 vol., Boston, 1967, I, p. 56-61 ; II, pl. 4-11. Nous remercions Miss Catherine K. Hunter, qui nous envoya ce beau catalogue et fit don de la photographie que nous publions avec sa permission.

(47) Voir notre figure 11. La hauteur totale des pièces étant de 2 m 97, celle de la partie conservée de l'écu avec ses mille-fleurs étant de 57 mm, on a dû mettre la tête du fauve au moins assez haut. — Pour la question des origines, nous renverrons seulement à l'étude de Mme S. SCHNEEBALG-PERELMAN, *« La Dame de la Licorne » a été tissée à Bruxelles*, dans la *Gazette des Beaux-arts*, 70 (1967), p. 253-278, et à F. DURET-ROBERT, *La Dame à la Licorne*, dans *Connaissance des arts*, juillet 1974, p. 27-34 (cf. du même auteur, *Les Mille fleurs, ibid*, juin 1974, p. 57-66).

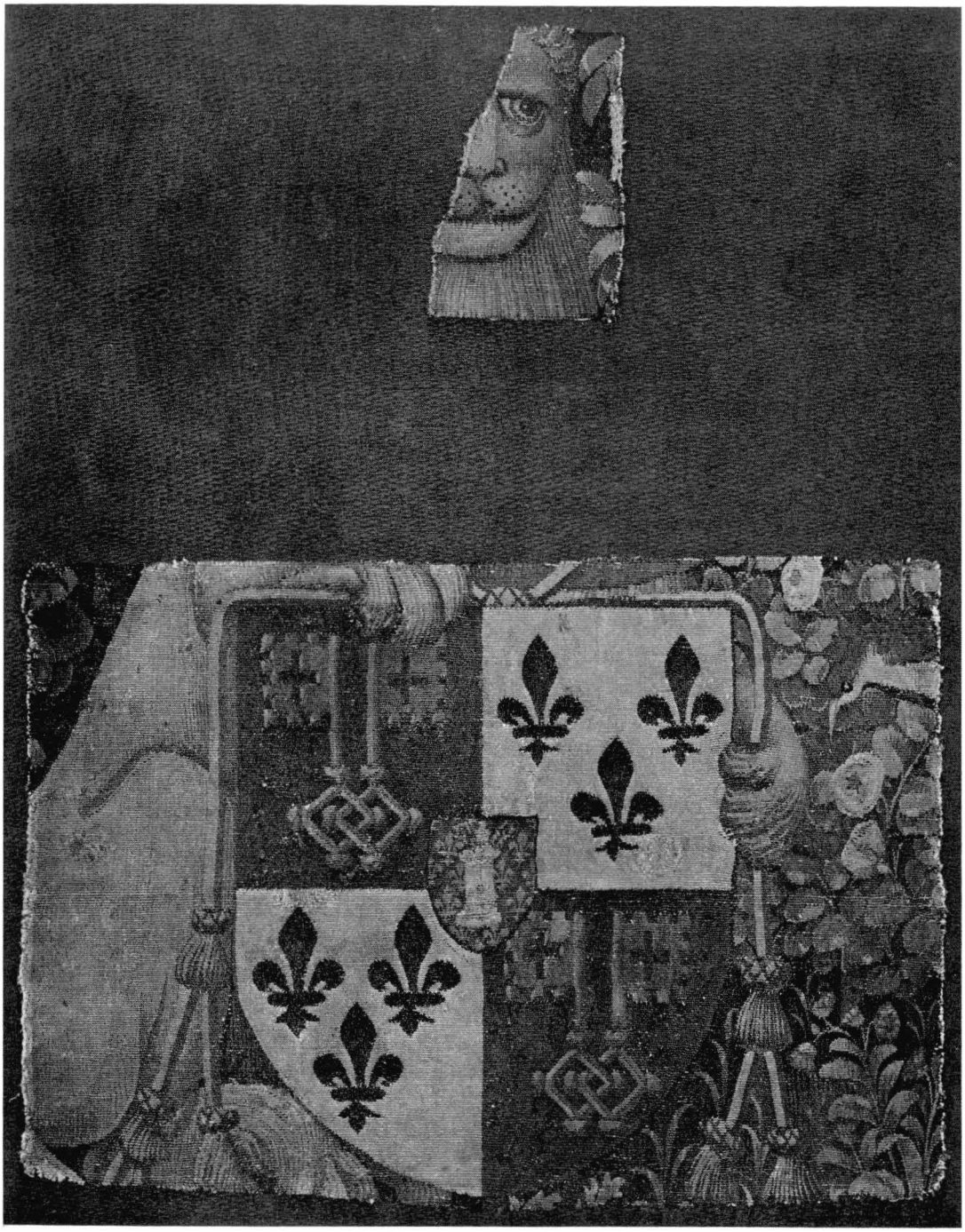

Fig. 11. Tapisserie franco-flamande (vers 1485). Boston, Museum of Fine Arts.

Après Ferry, parmi les personnages dont l'ordre est purement conjectural, on a Jacques de Clugny, époux d'Adrienne de Nevers, légitimée en 1463 (quatrième pièce), puis un proche d'Aglantine, sœur de Ferry, mariée la même année (cinquième pièce), Guillaume, neveu du cardinal et de l'évêque, qui épousa en 1474, à Malines, où il était membre du nouveau Parlement, Françoise de Messey, nièce des deux Hugonet, le cardinal Philibert et le chancelier décapité en 1477, mais rentra en Bourgogne sous Louis XI (septième pièce), enfin Jean, le frère aîné, mari d'une Porteret dont les armes se voient quatre fois (dixième pièce).

La famille d'Arschot ne doit pas nous égarer. Palliot, dans un de ses livres, ou dans un de ses volumes manuscrits in-folio en partie incendiés à Dijon au début du XVII^e^ siècle, avait parlé à tort de cette famille flamande. Ses renseignements passèrent à la brochure de Terrebasse, à Miss Townsend, et à Caballo, mais il s'agit seulement de la seigneurie de Ménessaire, déjà citée, qui se trouvait aussi en bordure d'un autre écu Clugny (neuvième pièce), et dans un écartelé avec au 2 et 3 d'azur à trois tours crénelées d'argent (brochure, p. 12), et dans un petit écu séparé (p. 22).

La « légende » *Espoir qu'en vous*, tenue par des oiseaux et autres animaux, se voit au bas de chacune des dix pièces, et sans rapport aux écus. La brochure du XVIII^e^ siècle la référa vaguement à Marie de Bourgogne. L'évêque de Tournai avait baptisé sa fille, Marguerite d'Autriche, à Sainte-Gudule à Bruxelles, peu après le 10 janvier 1480. La mère lui aurait donné plus tard, quand il devint cardinal, les tapis en souvenirs de ce baptême (p. 25). Le prélat lui aurait suggéré cette devise (p. 28). Plus récemment on a cru qu'*Espoir en vous* était certainement la devise de l'héritière du Téméraire, ce dont il manque toute preuve.

Revenons à la première pièce qui est perdue. Une princesse couronnée y figurait la Chasteté, comme sujet général de la suite. Cette vertu : *virorum pariter et feminarum praecipuum firmamentum pudicitia*, y est entourée de deux licornes (p. 3). Leurs fronts aux longues pointes sont les mêmes qu'a la tapisserie du Musée de Cluny, nommée pour cela *La Dame à la Licorne*. De plus on sait que la dame jouant de l'orgue ou dite de l'Ouïe de la suite des Viste ressemble fort à la Pénélope encore conservée en notre quatrième pièce, et que de nombreux détails y sont caractéristiques. C'est une raison d'élaborer une hypothèse qui rapprocherait les origines des deux chefs-d'œuvre. Nous ne pouvons que la signaler.

Nous nous contenterons, quant à nous, d'avoir relevé ici la dernière version des armoiries du cardinal évêque de Tournai. Nous croyons que les spécialistes de l'héraldique, et en particulier ceux de l'héraldique bourguignonne, ne sauraient manquer de préciser quelque jour en quelle année a pu se tisser « sa » tapisserie. Ce travail pourra établir sans doute une chronologie nouvelle. Entre-temps, si Ferry de Clugny ne peut être donné avec certitude comme ayant commandé la tapisserie familiale, nous l'avons rencontré, comme évêque et cardinal, dans ses sceaux et ses armoiries, occupé surtout de pastorale et de droit canon, tandis que son Pontifical inédit le montre compétent, nous espérons le montrer ailleurs, dans le développement séculaire de la liturgie médiévale.

Marc DYKMANS, S.J.

Abstract : **The seals and coats of arms of cardinal Ferry de Clugny**

The Clugny family had the bearings azure two gold keys. Ferry de Clugny who was an ambassador of Charles the Bold and bishop of Tournai carried those arms. We can see them on his Missale and on the « Annunciation » panel by Rogier van der Weyden, which was quite probably painted for him. He used them on his episcopal seals, adding the arms of his bishopric. When he was appointed a cardinal in 1482 he added the tasselled hat. Moreover his family, which originated in Autun, had been knighted in the 14th century and possessed a manor in Morvan named Ménesserre the arms of which were silver three sable lilies. The cardinal quartered his arms that way. We see them on his ex-libris and on his tomb. The family tapestry of Penelope in the Boston Museum of Fine Arts, which was perhaps woven after his death, shows the same arms, with over all azure a silver tower powdered with the golden lilies of Tournai.

DE LA *PASSIO* À LA PEINTURE: ANALYSE HISTORIQUE DU RÉCIT VERBAL DE LA LÉGENDE D'URSULE

« Fabulas poetae a *fando* nominaverunt quia non sunt *res factae* sed tantum loquendo *fictae* ».

Isidore, *Orig.*, I, 40, 1.

« Une légende est déjà un commentaire des faits qu'elle façonne à la convenance de sa sagesse. Une légende peut se transporter, alors que le récit historique est conditionné par ses origines, une ville, une nation ».

Elsa Triolet, *Préface à la lutte avec l'Ange*, Œuvres Romanesques Croisées, T. XIV, Paris, 1965, p. 22.

Ursule était la fille très belle et très sage d'un roi chrétien de Bretagne. Le roi d'Angleterre, païen et très puissant, envoya des ambassadeurs chargés de la demander en mariage pour son fils. Le roi de Bretagne était perplexe : il ne voulait pas marier sa fille à un païen, mais, s'il refusait, il craignait les représailles d'un roi redoutable. Ursule, inspirée par Dieu, lui conseilla d'accepter la demande, aux conditions suivantes : que le jeune prince lui envoyât dix vierges accompagnées chacune de mille autres, et mille de plus pour elle-même, afin qu'elle les consacrât à Dieu, pendant que lui se ferait baptiser et instruire dans la foi chrétienne ; qu'on équipât aussi une flotte pour qu'elle se rendît à Rome avec les onze mille vierges. Contre toute attente, le prince d'Angleterre accepta les conditions et au bout de trois ans, les Vierges, avec à leur tête Ursule, abordèrent en Gaule, remontèrent le Rhin jusqu'à Cologne, où un ange apparut à Ursule et lui prédit le martyre, puis jusqu'à Bâle d'où elles gagnèrent à pied Rome. Elles y furent reçues en grande pompe par le pape Cyriaque. Celui-ci eut en songe la révélation qu'il subirait le martyre avec les Vierges. Il se démit de ses fonctions et accompagna les Vierges à Cologne où les Huns, prévenus de leur arrivée par deux chefs des armées romaines qui craignaient l'extension de la religion chrétienne, assiégèrent la ville et les massacrèrent. Ursule périt la dernière, après avoir refusé le mariage que lui proposait le chef des Huns, émerveillé de sa beauté. Ceci se passa au IIIe ou au IVe siècle.

Tel est, résumé, le contenu apparent d'une légende fixée par Jacques de Voragine avant 1264 et rendue célèbre encore aujourd'hui par des peintures dont les plus connues sont celles de Memling (1), de Carpaccio (2) et d'un maître anonyme de Cologne (3). Six épisodes de la

(1) Pour le catalogue des œuvres inspirées par la légende de Ste Ursule, consulter le travail de G. DE TERVARENT, *La Légende de Ste Ursule dans la littérature et l'art du Moyen Age*, Paris, 1931, 2 vol. La châsse de Ste-Ursule conservée au musée de l'Hôpital St-Jean de Bruges fut fabriquée pour contenir des reliques des Onze Mille Vierges et d'autres saints. Elle fut bénie solennellement le 21 octobre 1489. La décoration peinte était donc achevée à cette date.

(2) Ensemble de neuf grandes toiles peintes pour la chapelle de la *Scuola di Sant' Orsola*, à Venise et actuellement conservées au musée de l'Accademia.

(3) Il fut dénommé « maître de Sainte Ursule » à cause d'un cycle de dix-neuf toiles qu'il exécuta de la vie de la sainte ou dont il dirigea l'exécution vraisemblablement entre 1495 et 1515. Seize toiles sont aujourd'hui

« vie » d'Ursule ornent les deux côtés longs de la châsse décorée par Memling en 1489 : *l'Arrivée à Cologne, l'Arrivée à Bâle, l'Arrivée à Rome, le Retour à Bâle, le Martyre des Vierges, le Martyre de Ste Ursule.* Parmi les neuf épisodes retenus pour le cycle peint par Carpaccio à Venise, entre 1490 et 1495 au moins, deux seulement, *l'Arrivée à Rome* et *le Martyre*, avaient été traités par Memling. Trois sont consacrés aux déplacements des ambassadeurs du roi d'Angleterre : leur arrivée à la cour de Bretagne, leur départ et leur retour en Angleterre. Un autre introduit le personnage du prince d'Angleterre et sa rencontre avec Ursule. Suivent *le Songe d'Ursule, l'Arrivée à Cologne* et, adjointes au *Martyre, les Funérailles de Ste Ursule.* Le cycle de Cologne est beaucoup plus développé que les deux autres : il suit jusque dans ses détails la *Légende Dorée* (dix-neuf épisodes répartis selon les thèmes principaux : Enfance d'Ursule, les Ambassadeurs, Apparition de l'Ange à Ursule, Voyage à Rome et Martyre).

La confrontation ainsi mise en évidence des deux termes de l'échange — le récit verbal et les peintures du récit — à la fois distincts, rivaux et contigus, impose, si l'on veut comprendre leur *transformation* réciproque, de considérer d'abord et uniquement le récit — sa fabrication et son fonctionnement. Tel est le seul objet de cette enquête, laquelle s'avère une tâche ardue, pour des raisons diverses et multiples. Dans la longue histoire des légendes et des peintures, peintres et spectateurs ont, certes, travaillé et regardé avec une connaissance des récits plus plus ou moins précise. La peinture fut la plus forte. D'abord, parce qu'elle remplaçait une lecture inaccessible à la plupart des gens, elle en « tenait lieu ». Surtout — raison jusqu'ici trop négligée — parce que les peintres n'ont cessé de *remanier* les données du texte, de les réajuster aux goûts et aux nécessités de leur époque, de les re-produire, si bien que, les distances temporelles se faisant plus grandes, les mentalités et les imaginaires changeant, on n'a plus connu la légende que par la peinture. Aujourd'hui, « la Ste Ursule », c'est celle de Memling ou celle de Carpaccio, ce n'est pas celle de Jacques de Voragine. Parallèlement, la *Légende Dorée* — dont l'histoire critique n'est pas faite — a connu, alternativement, l'autorité, l'oubli, la réhabilitation, le mépris, l'indulgence pieuse ou amusée ; jamais encore, elle n'a été l'objet d'une analyse sérieuse, de quelque nature que ce soit. Il faut dénoncer une contradiction qui a entravé toute critique efficace des peintures de récits. S'il est objectivement vrai que la peinture fut plus forte que la légende et contribua à sa conservation, on a étudié la peinture *comme si* elle était seulement une illustration de la légende, et on a considéré la légende comme une référence nécessaire et suffisante à la compréhension de la peinture. Peinture et récit ont été ainsi également escamotés. L'étude à faire est donc à la fois urgente et immense. Elle doit être pluridisciplinaire et collective. C'est dire que le travail ici entrepris sera parcellaire, qu'il consistera en hypothèses plus qu'en affirmations, d'autant plus que l'auteur, spécialiste de la peinture des temps dits modernes, aborde un domaine qui lui est peu familier.

conservées dans différents musées de la République fédérale d'Allemagne, au Louvre, au Victoria and Albert Museum ; deux ont été détruites pendant la dernière guerre mondiale et une autre a disparu. Elles proviennent d'une église de Cologne, peut-être Ste-Brigide. Nicole Reynaud, *Les Primitifs de l'École de Cologne* (Musée du Louvre, Les Dossiers du Département des Peintures, 9), Paris, 1974, nos 18 et 18 bis, p. 39-43.

Depuis une dizaine d'années, une recherche systématique et pluridisciplinaire s'élabore à propos des récits hagiographiques. Les corpus indispensables mais limités aux textes et à leur iconographie (4) sont désormais travaillés par une réflexion rigoureuse sur le fonctionnement de ces données textuelles et iconiques. De ce point de vue, les études de Jacques Le Goff (5) et les travaux de divers colloques (6) deviennent tout à fait exemplaires. « Les possibilités d'interprétation sémiologique » développées par Jean-Louis Derouet (7), la dimension politique du culte des saints dégagée par Jacques Fontaine (8), le concept de modèle analysé dans les vies de saints mérovingiennes par Marc van Uytfanghe (9) forcent à conclure à la nécessaire revalorisation des récits hagiographiques pour connaître les mentalités et le rapport de la fiction avec la réalité historique (10). D'autre part, de nombreuses éditions de recueils d'*exempla* et de *sermones* sont en cours, tandis que se multiplient les analyses de ce type de littérature. Une table ronde leur a été consacrée en mai 1979, organisée par l'École française de Rome (11). Une compréhension globale de l'*exemplum* fut tentée à cette occasion, par des approches diversifiées, sur son rôle dans la circulation culturelle au Moyen Age — transformation des récits, tradition orale, imaginaire populaire —, sur ses aspects rhétoriques, sur son efficacité dans la prédication.

Ainsi, au milieu même de ces immenses chantiers de recherches, où des travaux déjà s'éprouvent et des orientations se précisent, il est possible de tenter, avec des outils mieux ajustés, une définition globale du récit hagiographique, lequel est à la fois un récit et un « exemple ». Du

(1) De tels corpus ont été jusqu'ici l'œuvre exclusive de collectivités religieuses : *Bibliotheca hagiographica latina*, 2 vol., Bruxelles, I, 1898-99 ; II, 1900-01, avec suppl. *Vie des Saints et des Bienheureux selon l'ordre du calendrier avec l'historique des fêtes*, par les RR. PP. Bénédictins de Paris, 13 vol., Paris, 1935-59 ; valable encore à partir de juin. *Bibliotheca Sanctorum*, éd. de l'Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 13 vol., Rome, 1961-70.

(5) Dans *Pour un autre Moyen Age*, Paris, 1977, ainsi que ses contributions aux colloques cités dans la note suivante.

(6) *La christianisation des pays entre Loire et Rhin, IVe-VIIe s. Actes du colloque de Nanterre*, dans *Revue d'histoire de l'Église de France*, t. LXII, 1976. *Cultures et Sociétés (IVe-XIIe s.)*. Communications et débats de la Table Ronde CNRS, organisée par le Centre de Recherches sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Age de l'Université de Nanterre, 2-5 mai 1979.

(7) Dans *La Christianisation..., op. cit.*, p. 153-162.

(8) *Hagiographie et politique de Sulpice Sévère à Venance Fortunat*, *ibid.*, p. 113-140.

(9) *La Bible dans les Vies de saints mérovingiennes*, *ibid.*, p. 103-110.

(10) Les orientations de ces colloques de Nanterre approfondissent ce qui se dessinait déjà aux *Settimane di Studio*, t. XVII, 1969, consacrées à l'historiographie du haut Moyen Age ; cf. en particulier la communication de Baudouin DE GAIFFIER, *Hagiographie et historiographie, quelques aspects du problème*. Le même auteur avait analysé la *Mentalité de l'hagiographe médiéval d'après quelques travaux récents*, dans *Analecta Bollandiana*, t. LXXXVI, 1968, p. 399. Enfin, certaines de ses études restent très valables qui ont été réunies dans *Études critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruxelles, 1967. Ces précisions supplémentaires sont données afin de rendre aux devanciers l'hommage qui leur est dû.

(11) *Rhétorique et Histoire, l'Exemplum et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval*, dans *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Age - Temps Modernes*, t. XCII, 1980-81, avec une importante mise à jour bibliographique et critique. Compte rendu de l'ouvrage par Fr. BARDON, dans *Latomus*, t. XL, 1981, p. 841-844.

récit, il a le pouvoir de modéliser une certaine conception du monde dans un espace historique relativement délimité. De l'« exemple », il tient l'exhortation mise en récit, le pouvoir de persuader, la rhétorique. Quant à la « compréhension » de la légende d'Ursule, des possibilités là encore se dessinent, très fécondes. Celle de cerner au plus près les remaniements et comme le « bricolage » de textes inscrits, dans les corpus, selon le schéma mécaniste des sources. Celle de distinguer tout un camouflage d'une réalité dont il faudra déceler ce qu'il occulte de vérité. La possibilité, enfin, d'articuler le fonctionnement du texte hagiographique au fonctionnement de l'exemplarité. Point capital. Car c'est faute d'avoir étudié de ce point de vue la *Légende Dorée* qu'on s'est privé de tout moyen de comprendre la différentiation picturale qu'*autorise*, féconde le texte, lequel est à la fois fixe et non fixe : à travers les séquences du texte et au-delà d'elles, *demeure* l'effet de l'exemplarité. D'où la première fonction de la peinture par rapport au texte : le faire vivre en déplaçant, chaque fois, le contenu latent de son exemplarité.

Il convient de le répéter et de le préciser : l'analyse qui va être proposée, ne saurait être, dans l'état actuel des connaissances et des modes de réflexion, qu'une hypothèse de travail, un projet méthodologique.

La fabrication des récits

Une hypothèse doit être écartée « d'emblée ... qui rendrait cette étude inutile : l'historicité de l'épisode ici raconté (12). Autrement dit : Ursule et ses onze mille vierges n'ont pas existé dans la réalité historique. Leur existence appartient *d'abord* et toute entière au domaine des mots, parlés, écrits ; elle est, littéralement, produite par un récit qui ne raconte pas se qui s'est en effet passé, mais qui est écrit pour être lu. Dans l'hagiographie, la *légende* doit être prise « au pied de la lettre », dans l'étymologie de son sens : « ce qui est à lire », « ce qui doit être lu ». Elle « n'implique aucun jugement de valeur sur le caractère historique ou fictif du récit, qui devra être déterminé d'après d'autres critères » (13).

Quelques précisions s'imposent. Le fait qu'Ursule n'existe qu'à l'état de récit ne veut pas dire qu'elle est une invention pure. Sans doute, généralement, n'invente-t-on rien ni jamais. On aménage un « déjà-là » que l'on transpose, transforme, à des degrés divers de qualité et dans la contrainte de certaines conditions. Le récit d'Ursule en est une preuve : il est le résultat d'un processus de récits dont les échos, les uns étouffés, les autres répercutés, se croisent, s'amalgament dans le *remaniement* de l'écriture. Le récit n'est pas inventé, il est écrit (14). C'est lui seul qui crée l'unité de l'histoire d'Ursule.

(12) J. Le Goff, *Culture ecclésiastique et culture folklorique au Moyen Age : S. Marcel de Paris et le Dragon*, dans *Pour un autre Moyen Age*, *op. cit.*, p. 242.

(13) R. Aigrain, *L'hagiographie, ses sources, ses méthodes, son histoire*, Paris, 1953, p. 126.

(14) T. Todorov, *Grammaire du Décameron*, Bruxelles-Paris, 1969, p. 12 : « Boccace a lui-même indiqué la voie à suivre dans la conclusion du livre : il n'a pas *inventé* ces histoires, mais il les a *écrites* ».

Cependant cette existence verbale implique une existence sémiotique, et donc, une existence symbolique. Le récit d'Ursule est aussi un récit plus général, une manière d'organiser par le langage un certain état du monde afin de lui donner sens et valeur. Un récit véhicule toujours autre chose que lui, même si cette « autre chose » ne prend qu'en lui véritablement existence, au niveau du sens. D'où une troisième précision : s'il est assuré que le récit légendaire est fait pour être lu et qu'il n'a pas à décider « entre vrai et non vrai », il revient à l'analyse critique de connaître « ce qu'il y a de vrai dedans » (15).

En conséquence, le déchiffrement d'un texte hagiographique doit obéir à un certain nombre d'impératifs : dégager les unités constitutives du récit en n'oubliant jamais que chacune d'elles est moins simple qu'elle ne paraît, qu'elle contient déjà des relations narratives implicites et que la lecture linéaire du texte doit être vite remplacée par une lecture en quelque sorte verticale, dans l'épaisseur du texte afin de dénouer ces implications de péripéties multiples. Et, puisque par la chance de documents retrouvés, l'on sait que le récit écrit par Jacques de Voragine n'est que l'écho, le condensé d'autres récits, il faudra refaire l'histoire de ces remaniements, de ce « bricolage », dégager les constantes, ce qui revient, ce qui est perdu, « oublié », récupéré, déplacé, pour finalement saisir à la fois « la narration primitive », « l'engendrement narratif » et le récit unifié par la coïncidence de variantes distinctes à leur source (16). Cependant, il faudra prendre garde de ne pas considérer ce processus selon une chaîne narrative continue, ce qui équivaudrait à retomber dans le faux schéma mécaniste des sources. Au contraire, le travail sur les récits se réalise dans une série discontinue de *mises à jour*, de *prises de position* qui ne sont repérables qu'à condition d'être situées dans un champ beaucoup plus large. Le tracé du dessin des narrations est à mettre en rapport avec les « tracés réels » (17), l'économie narrative, avec l'économie sociale. Il s'agira donc d'étudier, au-delà de la littéralité des récits, l'univers qu'ils évoquent, en sachant bien qu'il ne peut s'agir que d'un univers aperçu à travers eux, c'est-à-dire seulement connu par la relation que le récit, dans le jeu de ses camouflages, institue avec lui. Cette relation ne peut être, en dernière instance, qu'idéologique. La légende d'Ursule, comme toute légende hagiographique, est un « modèle » culturel qui interprète, aménage, noue, oriente les faits bruts qui sont la « parole » du monde environnant dont il est en quelque sorte la « langue » (18). La notion et la nécessité — idéologiques et politiques — de modèles constituent le « centre invisible » qui aspire les récits et qui, en définitive, les fait tenir et leur donne réalité.

La fabrication des récits d'Ursule s'étale sur près de trois siècles (19), environ de la première moitié du x^e^ à la première moitié du xiii^e^. Alors, la légende est fixée et ne cessera d'être recopiée, à quelques détails près. L'histoire de cette fabrication est discontinue. On peut y

(15) J.-P. Faye, *Théorie du récit. Introduction aux « langages totalitaires »*, Paris, 1972, p. 28.

(16) *Ibid.*, p. 105-111.

(17) *Ibid.*, p. 28.

(18) Iouri Lotman, *La signification modélisante des concepts de « fin » et de « début » dans les textes artistiques, École de Tartu, Travaux sur les systèmes de signes*, trad. fr., Paris, 1976, p. 197. Pour Lotman, ce rapport entre la parole du monde à interpréter et la langue qui le modélise, différencie fondamentalement les textes hagiographiques des textes artistiques.

(19) *Vies des Saints* ... par les RR. PP. Bénédictins de Paris, *op. cit.*, t. X, 1952, 21 octobre, p. 674-688.

distinguer deux périodes, très différentes, qui, cependant, laissent apparaître, dans leur évolution respective, un certain parallélisme. La légende se constitue d'abord, à partir d'éléments pré-narratifs fournis par le texte d'un *sermo* et par le document archéologique d'une dédicace de fondation, dans deux *Passiones*, rédigées entre 969 et, vraisemblablement, 1050 environ. Une hagiographie dans la meilleure tradition du genre, à laquelle, vers 1105, le chroniqueur Sigebert de Gembloux va donner une valeur historique, par le résumé très succinct qu'il en fait pour l'année 453. La seconde période débute quelque cinquante ans après, vers le milieu du XII^e siècle, avec les « révélations » d'une visionnaire pseudo-mystique. Ces révélations, mises par écrit sans doute plus tard, amplifieront considérablement le texte des *Passiones* et l'orienteront dans un sens nouveau imposé par des conditions historiques différentes. De *Passio* conçue dans les limites et pour le prestige d'un monastère, le récit d'Ursule devient légende à la dimension de l'Europe catholique et romaine et trouve place, désormais, dans les recueils de vies de saints, tandis qu'héritier de Sigebert, Vincent de Beauvais utilise la nouvelle version hagiographique d'Ursule dans son *Speculum*.

Ce bref panorama prouve moins une vigoureuse continuité qu'il n'annonce au contraire un développement irrégulier, des différences de fonction, de types de sainteté. Nombreuses sont les vies de saints qui ont subi des remaniements. Ceux-ci ne sont jamais arbitraires ni ne constituent une suite. L'écart des dates de rédaction prouve que la conjoncture a changé, que des ajustements sont nécessaires. Les écrits plus tardifs sont souvent une expansion des premiers, au moins une « reconstruction hagiographique » de la figure du saint (20). C'est ainsi que vivent les légendes, en se transformant sans cesse, et l'on ne saurait comprendre leur transformation par la peinture si l'on ne suit pas cette dérive des mots à partir d'un modèle toujours recommencé et toujours impérieux.

Il importe donc de distinguer, provisoirement, les deux périodes de fabrication. A l'origine de l'élaboration de la légende, la dédicace de fondation d'une basilique, à Cologne, par un certain Clematius (21) fournit un premier élément pré-narratif : des vierges ont subi le martyre, « elles ont répandu leur sang pour le nom du Christ », à l'emplacement même de cette basilique qui leur est désormais consacrée (22). L'inscription ne donne pas de précision sur leur nombre. Il s'agit, par ailleurs, d'un texte rituel dont la structure est en gros respectée — le vœu, le dédicataire, l'argent, la basilique — mais qui est personnalisé dans sa formulation, voire poétisé : « les vierges célestes » enjoignent au dédicataire, « par des visions divines flamboyantes », de respecter son vœu. La tonalité mystique est évidente. D'autre part, la basilique, l'accomplissement de ce vœu — « hanc basilicam » situé à la fin de la ligne 6 —, apparaît le lieu fonda-

(20) J. Fontaine, *Hagiographie et politique...*, *op. cit.*, p. 138.

(21) Sur les questions — encore ouvertes — posées par la date et un détail de sens, je renvoie à : Nancy Gauthier, *Origine et premiers développements de la légende de Ste Ursule à Cologne*, dans *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1973, p. 108-119, et surtout p. 108-115. Voir aussi la note 141 du catalogue de l'exposition *A l'aube de la France, la Gaule de Constantin à Childéric*, Paris, Musée du Luxembourg, février-mai 1981. L'inscription couvre la face antérieure d'une pierre encastrée au-dessous de la première fenêtre du mur sud du chœur, dans l'actuelle église Ste-Ursule à Cologne.

(22) H. Hellenkemper, *St. Ursula, der archäologische Befund*, dans *Führer zu vor- und frühgeschichtlichen Denkmälern*, t. XXXVIII, 1980, p. 227-235.

mental à la fois de la rencontre de la présence mystique des « vierges célestes » avec Clematius « vir clarissimus » (23) et de l'échange entre leur sang versé et son argent — « de/proprio » — ; elle est l'œuvre — la première ! — produite par cet échange, la « majesté » du martyre s'est changée en la « majesté » d'une basilique ; il est remarquable en effet que « maiestas », qualifiant au début le martyre des vierges, soit ensuite, après qu'il ait été indiqué que Clematius « l'a reconstruite à partir de ses fondations », appliqué à la basilique elle-même ! Plus fondamentalement encore, le martyre des vierges est, dans tous les sens du mot, un *prétexte*.

L'inscription de Clematius est évoquée longuement dans un sermon qui peut être situé avec vraisemblance après 922, année où l'archevêque Hermann décida de transférer de Gerresheim à Cologne la maison des chanoinesses de haute noblesse (24). Du point de vue des origines de la légende, ce sermon est fort important. Il est connu par sa transcription latine (25). Celle-ci, à supposer que le sermon ait été effectivement prononcé, et dans ce cas il le fut en langue vulgaire, à moins qu'il n'ait été présenté oralement, donc tel qu'il fut écrit, semble appartenir au genre appelé parfois « discours de réemploi » qui présuppose un modèle formulaire servant de « grille » entre le discours oral et son enregistrement écrit (26). C'est un texte savant, d'allure oratoire, où sont « collés » des *exempla* — citations ou adaptations d'auteurs latins, rappels d'épisodes bibliques — mêlés à un vocabulaire abstrait et pas toujours classique, où la langue arrimée par force à ses sources antiques est contredite et comme défiée par ce qu'elle énonce, pour quoi elle n'est pas faite, et qui déjà la modifie. Manifestement l'auteur ne sait rien de plus sur l'existence des vierges que ce qu'en livrent l'inscription de Clematius et une tradition orale conservée par une « mémoire fidèle » (*tenaci memoria*), sujet de « fréquentes conversations pieuses ». Il n'est pas niable que l'objet d'une telle tradition ne soit « crédible et vrai ou *très semblable au vrai* » (*credibile etiam et aut verum aut veri simillimum*) (27). Il n'encourra donc pas le risque de mentir celui qui s'appuiera à la fois sur la tradition des ancêtres dont la piété est assurée et sur le jugement de la raison (28), pour retrouver les traces de la vérité et réparer une négligence envers la mémoire des vierges. Le passage est capital : il livre d'emblée le mécanisme de la création d'une « vérité » et les raisons objectives de cette « inventio ». Le texte va prendre, à partir de lui, une

(23) Terme latin qui désigne un sénateur ou un fils de sénateur ou un haut fonctionnaire, ce dernier sous le Bas Empire : André Piganiol, *L'Empire chrétien* (Histoire Générale), Paris, 1947, p. 351-52.

(24) H. Hellenkemper, *op. cit.*, p. 234.

(25) Le texte en a été établi par Joseph Klinkenberg à partir d'un manuscrit du XII^e^ s. (codex *Monacensis latinus 18897*) et d'une édition d'un Père jésuite, Hermann Crombach, sur *La Vie et le martyre de Ste Ursule*, en 1647, dans laquelle le texte du sermon est cité. Le titre (*Pour la fête des Vierges Saintes de Cologne*) est une adjonction faite par une main du XVI^e^ s. *Studien zur Geschichte der Kölner Märterinnen*, t. LXXXIX, 1890, p. 118-124.

(26) G. Folena, *Textus testis : caso e necessità nelle origini romanze* (*Concetto, Storia, Miti e Immagini del Medio Evo, Civiltà europea e civiltà veneziana*, 7), Florence, 1973, p. 504.

(27) Le passage d'où sont tirées ces citations est au paragraphe 5 de l'édition de J. Klinkenberg, *op. cit.*, p. 120. C'est moi qui souligne.

(28) *Ibid.*, « Mendacii notam namque recte nequaquam incurrit, qui veritatis indagini ex maiorum horumque admodum religiosorum traditione convenientissimo que rationis iudicio sedulus cautusque quantum ad se ligrator insistit ».

allure différente. Le début du *sermo*, en effet, relève du genre de l'hymne (29) : l'*évocation* initiale, « Sanctarum Coloniensium virginum agmina », réunit ce qui est connu : le lieu (du martyre), les vierges, leur troupe et donne le ton à la *louange* qui suit : mystique et militant. Possèdent le statut de vierges celles qui se consacrent au Christ, « leur seigneur et époux ». Certaines peuvent avoir été mariées, mais le renoncement à toute affection et à tous biens terrestres leur donne une nouvelle virginité. Conception fixée déjà par Fortunat à propos de Ste Radegonde, au VI^e siècle (30). Conception monachiste à sonorité mystique : on renonce au monde pour courir au Christ, le suivre et se laisser entraîner par lui, chanter ses louanges en chœur. Le nombre, ici, renforce la dévotion : douze mille vierges à l'instar des douze légions d'anges envoyés à Jésus par Dieu. Jeu de chiffres analogique, certes, mais conforté par le vocabulaire dans tout le texte : « agmen » (troupe en ordre) revient sans cesse, ainsi que « multitudo », « turmae » (escadrons), « exercitus » (armée), « chorus » etc... Légions de vierges en marche, soldats du Christ à la conquête du monde, universalisme romain qu'un monastère de femmes reprend pour son compte. D'où, dans la troisième partie du *sermo*, le thème du voyage, dont l'itinéraire est ébauché : l'île de Bretagne, les rives bataves, Cologne, lieu imposé par l'existence du martyre. Voyage mystique et itinéraire religieux se superposent à l'occasion de cette *preuve* que constitue l'inscription de Clematius. L'auteur la connaissait (31). La lecture qu'il en donne renseigne sur les préoccupations de son entourage concernant l'ancienneté de la basilique, et, donc, du culte des vierges (32). Son commentaire d'un passage encore aujourd'hui controversé est d'une importance capitale dans l'élaboration de la légende puisqu'il ébauche le futur itinéraire d'Ursule et de ses vierges. Selon lui, en effet, c'est Clematius qui est venu d'Orient, sous la « menace » de ses visions et non les vierges, qui ne purent venir que de l'Occident pour se diriger vers l'Orient, lieu de la passion et de la sépulture du Christ, ou vers « le faîte de l'Église toute entière ». La raison de leur déplacement ? l'amour du Christ, bien sûr, mais aussi la nécessité de fuir les persécutions. *L'Histoire des Bretons* de Bède fournit le cadre souhaité et un nouveau « collage » (33).

Le texte du sermon contient donc, comme en creux, les éléments de la narration primitive : les vierges et le martyre subi à Cologne, leur grand nombre, l'itinéraire ébauché de la Bretagne à Cologne, projeté jusqu'à Rome. Ursule n'existe pas encore, mais elle est préfigurée par Pinnosa, « la fille du roi des Bretons », « illustre et remarquée », « c'est elle que suivaient ... toutes

(29) E. Paratore, *Prudentio fra antico e nuovo*, in *Passaggio dal Mondo antico al Medio Evo, da Teodosio a San Gregorio Magno, Atti dei Convegni Lincei, Roma, 25-28 maggio 1977*, Rome, 1980, p. 51-86.

(30) R. R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*. I^ère partie : *La tradition impériale de la fin de l'Antiquité au XI^e s.*, Paris, 1958, p. 42 sqq.

(31) La citation du texte de Clematius, insérée dans le texte du ms., est considérée comme inauthentique par J. Klinkenberg. Ce fait ne saurait infirmer la connaissance que l'auteur du *sermo* avait, de mémoire ou indirectement, de ce document-preuve.

(32) Sur l'ancienneté des églises rhénanes d'époque romaine, voir E. Ewig, *Les missions dans les Pays rhénans*, dans *La Christianisation...*, *op. cit.*, p. 37. Sur le rôle de l'aristocratie dans les fondations d'églises et de monastères, voir *infra* et K. F. Werner, *Le rôle de l'aristocratie dans la christianisation du Nord-Est de la Gaule*, *ibid.*, p. 66-69.

(33) J.-P. Migne, *Patrologie Latine*, t. XCV.

les autres sœurs liées dans l'amour du Christ » (34). Dans ce texte pourtant, ambigu, diversement stratifié, qui procède par accumulation thématique plus que selon une suite liée et qui tantôt découvre son jeu, tantôt le cache, le récit ne peut avoir lieu.

La *Passio* rédigée entre 969 et 976 (35) introduit deux modifications radicales et définitives en même temps que complémentaires : un récit « chronologique » et le déplacement sur le personnage d'Ursule de l'intérêt jusque-là porté à l'ensemble des vierges. Tout se passe comme si la composition en quelque sorte hymnique du *sermo* étirait, explicitait le conglomérat de ses potentialités selon un développement rigoureusement continu. Alors que l'action des vierges était conservée dans l'a-temporalité de la mémoire et que l'auteur du *sermo* était amené, par la « preuve » de l'inscription, à remonter aux origines, celui de la *Passio* commence par là — « il y a bien longtemps » (« fuit tempore pervetusto ») et « redescend » le temps. « La fille du roi des Bretons » est devenue Ursule. Elle naît d'un couple chrétien, grandit en beauté et en vertu, est demandée en mariage par un tyran païen pour son fils. Ici est raccroché le thème de la « cohorte » des vierges, par le biais de la condition mise par la jeune fille à l'accomplissement de son mariage — condition si difficile à remplir qu'elle correspondait à un refus dilatoire. La notion de virginité est beaucoup plus restreinte que dans le *sermo*, il s'agit d'une virginité autant physique que spirituelle, d'un refus de l'homme, explicitement exprimé, et effectif, puisque le départ de Grande-Bretagne est motivé, non plus par les persécutions collectives des païens, mais bien par la fuite de l'homme qui s'y superpose : aux violences païennes, violence sexuelle. Le voyage lui-même reprend l'itinéraire ébauché dans le *sermo* et le développe jusqu'à Rome avec retour à Cologne où a lieu le martyre. L'effet illusoire de ce déroulement chronologique est causé par l'introduction du personnage *principal* d'Ursule. C'est Ursule qui ordonne la logique narrative, met en rapport entre eux les épisodes disparates, les fait « tenir » et les entraîne vers une « fin ». Aussi le récit nouveau de la *Passio* ne peut-il être considéré comme un travail direct sur le texte du *sermo* qui en serait la source et qu'il organiserait mieux. Car il s'agit d'un *autre* type d'organisation. Du *sermo* à la *Passio*, *intervient*, s'interpose le schéma différent de la « vie » hagiographique. Des éléments de la narration primitive y peuvent trouver leur place mais ils sont désormais enchassés entre les éléments nouveaux : tel, on l'a vu, le départ des vierges de Grande-Bretagne, telle encore « la fille du roi des Bretons » qui est maintenant située par rapport au roi son père et par rapport au fils du tyran, surtout qui n'est plus seulement « suivie » par « toutes les autres sœurs liées dans l'amour du Christ », mais qui les dirige « blanche patronne du rassemblement immaculé » (36) : la structure abbatiale est reconstituée. Tous les épisodes du nouveau récit sont choisis et organisés selon les règles du genre hagiographique :

(34) « Hanc omnes aliae in Christi caritate concatenatae sorores ... sequebantur », éd. J. Klinkenberg, *op. cit.* p. 123.

(35) Texte établi sur mss. de base tardifs par Wilhelm Levison, *Das Werden der Ursula-Legende*, dans *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, t. CXXXII, 1928, p. 142-147. Compte rendu par le P. M. Coens, dans *Analecta Bollandiana*, t. XLVII, 1929, p. 89-110.

(36) *lacteoli coetus candida antistes*, « collage » dans le texte, d'un hexamètre de l'épitaphe de l'abbesse Hadwig, d'Essen, et qui date du milieu du siècle, W. Levison, *Das Werden der Ursula-Legende*, *op. cit.*, p. 149 et note 3.

enfance, prédisposition, révélation ; engagement résolu dans la voie du Seigneur ; martyre. En même temps, ils doivent être concrétisés pour « faire vrai », pour être crus. Les précisions s'accumulent, adroitement dosées d'imprécisions, pour préserver le mystère divin de cette « vie » exemplaire. Ursule et les vierges reçoivent leur nombre définitif : onze mille (37). Elles débarquent à Tiel, vont à Bâle avec leurs navires et gagnent à pied Rome où elles font le tour des lieux saints. De retour à Cologne, après avoir descendu le cours du Rhin depuis Bâle, elles rencontrent les Huns. En plus de ces détails géographiques, les discours du tyran et d'Ursule sont « reconstitués », ainsi que les paroles de l'ange à Ursule, — la « vision » ici explicitant, par deux fois, la charge mystique du *sermo*.

Si déterminant qu'il soit dans la constitution de la légende, ce texte de la première *Passio* reste obscur, embarrassé de réminiscences ou classiques ou bibliques, entravé, dans son développement, par des habitudes d'écriture et de pensée étrangères à une suite narrative. Le récit n'y est pas au point.

D'où la nécessité d'une seconde *Passio* (38). Celle-ci, bien que réécrite de bout en bout, n'apporte aucun élément nouveau à la légende, mais les exigences du récit y sont mieux respectées. Tout en restant fidèle aux nécessités primordiales de l'hagiographie, le récit est désormais plus clair et plus précis ; le va-et-vient des ambassadeurs, par exemple, est explicité davantage, des détails sont donnés sur la fabrication des navires, le roi de Bretagne reçoit un nom, il est appelé Deonotus, Pinnosa est réintroduite pour seconder Ursule, elle est cette fois « fille d'un certain chef Maximus » ; les implications politiques de l'épisode du mariage sont dégagées, de même que, pour celui des Huns, affleure un souci de le mieux situer historiquement. L'ensemble manifeste la préoccupation de présenter les choses d'une manière concrète et logique.

Le prologue de la *Passio* II est perdu, mais celui de la *Passio* I subsiste. La nécessité d'un prologue est à mettre au nombre des lois du genre de la littérature hagiographique. Celui-ci déclare la vocation du texte, une « histoire des saintes vierges de Cologne » et donne des indications intéressantes. D'abord sur la date de rédaction que l'on peut situer entre 969 et 976, période où fut archevêque de Cologne Géron, à qui la dédicace est adressée. Ensuite sur l'auteur lui-même qui signe de l'initiale de son nom H. D'après Levison, il faut probablement l'identifier avec un certain Herric, moine de St-Bertin. Or, l'abbaye de St-Bertin, dans le diocèse de Thé-

(37) L'emplacement originel de l'église Ste-Ursule de Cologne était au milieu d'un cimetière utilisé sûrement comme tel jusqu'au IVe s. Il était donc normal qu'au cours des reconstructions (H. Hellenkemper, *op. cit.*, en repère trois dont la dernière date du XIIe s.) on ait retrouvé une grande quantité d'ossements. En 948, le martyrologe en vers de Wandelbert de Prüm mentionne des « milliers de saintes », mais peu après, dans le calendrier probablement de Herford et dans celui d'Essen, on lit : « A Cologne onze mille saintes vierges ». Selon Levison, ce nombre de 11000 résulte d'une mauvaise lecture de la graphie romaine du chifffre XI ; celle-ci pouvait s'interpréter soit comme un seul chiffre (onze), soit comme un chiffre multiple de mille. La croyance voulue dans le plus grand nombre de martyrs, typique de la mentalité d'alors, explique le choix pour le multiple de mille.

(38) Texte établi par J. Klinkenberg, d'après le ms. de Munich *18897*, dans *Bonner Jahrbücher*, t. XCIII, 1982, p. 154-163. La date n'en est pas encore connue, le prologue ayant disparu, mais il paraît vraisemblable qu'elle ait été rédigée à l'époque ottonienne. C'est cette version qui assura la célébrité de la légende, et c'est d'elle que s'inspira Sigebert de Gembloux.

rouanne, était un centre littéraire très fécond. Sur ses commanditaires, enfin, les moniales du couvent des Saintes Vierges, à côté de la basilique (39).

A ce point du prologue, on saisit le réseau de relations qui constituent le double rapport de la narration avec son objet : rapport de fabrication et rapport de conditionnement. Non qu'il faille prendre pour document véridique, « au pied de la lettre », ce qui relève de la nécessité de remplir les cadres impérieux d'un formulaire. Mais le choix et la manipulation, arbitraires sans doute, sûrement pas innocents, des noms, des faits et des temps donnent quelque éclairage sur l'« arrière texte », et ouvrent l'espace du récit à un champ beaucoup plus vaste. Il convient désormais d'en relever brièvement les « tracés réels » pour mieux voir s'y inscrire ceux de la légende. Il s'agira d'un simple rappel de réalités fort bien étudiées ailleurs et dont le caractère répétitif permet d'utiliser des modèles d'analyse qui ont prouvé leur efficacité.

Les réalités du monastère, les contaminations hagiographiques et l'espace politique de la religion chrétienne dans l'Europe du x^e^ siècle constituent les trois centres en contrepoints où s'entrecroisent les tracés réels et les tracés du « texte » de la première histoire d'Ursule, telle qu'elle est établie dans les deux *Passiones*.

Le rapport au monastère

C'est un fait bien connu : la littérature hagiographique est liée à l'existence des monastères. L'autorité du saint fondateur garantit le prestige du lieu où sont gardées ses reliques, où sa fête est célébrée au jour anniversaire de sa mort et où, à cette occasion, est lue l'histoire de ses vertus. Elle est aussi la garantie des origines de l'abbaye et de ses titres de propriété, de son pouvoir enfin : car l'abbaye profite de ce prête-nom à qui vont les donations, qui protège les serfs du territoire contre l'arbitraire et qui les punit (40). Dans ces conditions, le récit hagiographique devenait un document, à tous égards, indispensable. Il n'était donc pas question que l'humble rédacteur de la *Passio* (« vilis homuncio » comme il se qualifie lui-même) repoussât les recommandations — qui étaient des ordres — éclairées des très saintes filles de Dieu (« quis sum ego ... qui vestris, o sanctissimae Dei puellae, audeam lucidissimis repugnare praeceptis? »). La commande vient du monastère, avec une part décisive du contenu de l'histoire : l'origine anglaise des vierges, à ce qu'en savait le couvent, au rapport d'une personne compétente (« secundum exemplaria (41) Anglorum — inde enim nobilissimam carnis ducebant virgines de quibus agitur genealogiam — uti ipse doctus erat relatu cuiusdam idonae personae »). Si arbitraire

(39) Une première mention de ce monastère date de 866 (H. Hellenkemper, *op. cit.*, p. 234, a relevé les traces d'un cloître) ; y furent installées, en 922, les chanoinesses de haute noblesse que l'archevêque Hermann (889-924) fit transférer de Gerresheim à Cologne. Ce transfert entraîna sans doute des transformations importantes, y compris à l'intérieur de l'église. D'après Hellenkemper, ce serait le moment de la deuxième phase de la seconde construction, avec un nouvel aménagement des reliques des « vierges ».

(40) B. de Gaiffier, *Études critiques. op. cit.*, p. 455.

(41) Le sens de ce mot, utilisé à basse époque, n'est malheureusement pas clair : il peut signifier témoignage, fait remarquable, il est parfois l'équivalent de *codex*. Ici, il semble pouvoir être traduit par « témoignage anglais ».

que soit cette origine donnée aux vierges, elle n'en est pas moins logiquement liée à un fait historique, que le prologue rappelle tout de suite après et non par hasard. En 929, l'empereur Othon le Grand avait envoyé le comte Hoolf auprès du roi d'Angleterre à Cantorbéry pour lui demander la main de sa fille Édith. Cette Édith, morte en 946, avait fait l'objet d'un long éloge dans les *Gesta Ottonis* rédigée par Hrotswith, une religieuse du couvent de Gandersheim, fondation impériale préférée (42). Il est permis de supposer qu'une fille de roi de Grande-Bretagne, vantée pour sa beauté, sa noblesse, sa piété, épouse d'un empereur allemand, dans la cour duquel elle joua un rôle important, suivie en cela par la seconde femme d'Othon Ier, Adelaïde (43), servit, sinon de modèle, du moins de *motif*, de déclencheur au personnage d'Ursule. Si l'on pense, d'autre part, au rôle littéraire et politique que jouèrent certains couvents de femmes, dans l'orbite de la cour, on entrevoit la possibilité d'un amalgame entre l'aristocratie impériale, l'aristocratie monastique et l'aristocratie d'Ursule et de ses vierges (44). Possibilité qui conditionnerait le récit et le rendrait acceptable. Quoi qu'il en soit des entrecroisements de la réalité et de la fiction, fondamentalement l'histoire d'Ursule est aristocratique et monastique. Ce caractère se retrouvera en particulier dans la peinture de Carpaccio, dont il constituera la « trame » idéologique et matérielle.

Le rapport à la littérature hagiographique

Le prologue de la *Passio* I ajoute un détail important sur les origines littéraires de l'hagiographie d'Ursule. Le comte Hoolf, à l'occasion de son ambassade à Cantorbéry, aurait rencontré « l'archevêque du lieu », Dunstan, qui lui aurait raconté « l'histoire des saintes vierges de Cologne ». L'auteur commet ici un anachronisme puisque l'épisode de l'ambassade remonte à 929 et que Dunstan ne fut évêque qu'en 957, précisément un 21 octobre, jour de fête des Vierges... En même temps, il nous livre une vérité, au moins un commencement de vérité. Le contenu de son récit lui viendrait de Dunstan, par l'intermédiaire du comte Hoolf qui l'aurait rapporté aux moniales de Cologne. Que le moine H., cédant aux lois du genre, cherche ici à donner les plus hautes garanties de vérité à son récit, ne fait aucun doute. L'amalgame des temps en est une preuve. Preuve qui prouve surtout autre chose : l'origine celtique de la légende. La mani-

(42) R. Bezzola, *op. cit.*, p. 252-253. Un éloge d'elle se trouve aussi dans la première *Vie de Mathilde* (mère d'Othon Ier) dédiée à Othon II, par un clerc de Nordhausen, *ibid.*, p. 254.

(43) Sur le rôle des femmes et des princesses royales à la cour des Ottoniens, *ibid.*, p. 249 sqq.

(44) Sur le rôle de l'aristocratie dans l'hagiographie, cf. K. F. Werner, *Le rôle de l'aristocratie dans la christianisation...*, *op. cit.*, J. Le Goff, *Culture savante et culture populaire*, dans *Pour un autre Moyen Age*, *op. cit.*, p. 225-233. Une transposition, dans le récit, de la fonction des institutions religieuses dans la désorganisation des institutions publiques peut être déchiffrée à travers l'épisode du « conseil » qu'Ursule donne à son père pour ne pas attirer sur son royaume les effets de la colère du tyran païen. Jouant pleinement son rôle de *donna sancta* qui pallie la carence militaire par l'usage de ses armes spirituelles (« ad sua arma convolans »), Ursule, inspirée par Dieu, trouve le moyen de sauver de la guerre le royaume de son père. Cf. J. Le Goff, *Culture ecclésiastique et culture folklorique*, *op. cit.*, p. 243-44. Sur la figure du « saint noble » et sa lutte contre le roi germanique, cf. Claudio Leonardi, *L'Intellettuale nell'Alto medioevo*, dans *Il Comportamento dell' intellettuale nella società antica*, Gênes, 1980, p. 132.

pulation des dates n'est à mettre au compte ni du mensonge délibéré, ni de la défaillance d'une mémoire. A cette époque où tout coïncide, où tout est « corps » d'une seule « âme » ou sens, la vérité n'est pas une question d'exactitude, elle est une question de mots et de noms, et le nom de Dunstan rassemble sur lui et cautionne les seules possibilités de vérité (45).

C'est dire que le problème de la fabrication des récits hagiographiques ne se pose pas en terme de sources, mais en terme de contaminations. Celles-ci ont lieu grâce à l'existence, aussi impérieuse qu'objective, de structures institutionnelles et de schémas idéologiques. Le quasi anonymat des auteurs est tout à fait révélateur de cet état de choses. Baudouin de Gaiffier a rappelé très justement la place seconde du moine rédacteur qui « obéit » aux injonctions de supérieurs (évêque, abbé du monastère, souvent les deux) et il a cité des cas où le travail du moine a été corrigé, voire refait par le destinataire ou une tierce personne (46). Mais Iouri Lotman a donné la raison profonde de ce processus (47). Le rédacteur des textes hagiographiques fonctionne comme celui des textes sacrés : il n'est que le médiateur, l'exécutant, le copiste, dont tout le mérite se réduit à la conformité à un modèle de texte respecté par tous, parce que ce texte précisément n'est qu'une partie du texte du monde, dont l'auteur-fondateur est Dieu. Aussi rien ne peut être inventé puisque tout est déjà là, qu'il faut recueillir, répéter, recopier. Lorsque H., par exemple, introduit directement le discours que l'ange adresse à Ursule, ce n'est pas effet de recherche ni de variation de style, mais témoignage respectueux de la « vérité » de l'événement, preuve de son authenticité. Comme l'écrit excellemment Lotman, le rédacteur intervient ici, « non comme fondateur, mais détenteur du protocole ». C'est pourquoi, dans la réalité historique de l'époque, l'auteur n'est pas le moine obscur, et son récit, qui n'est qu'un élément, un écho d'autres récits, n'est pas connu grâce à lui, mais grâce à ses commanditaires, aux représentants majeurs du pouvoir politico-religieux.

Cette conformité avec quoi se confond la vérité appelle d'autres remarques. Elle est à l'origine des formules clichés, des citations, des organisations stéréotypées, grâce auxquelles la connaissance des récits est plus facilement assimilée et transmise. Il en est ainsi du schéma de la « vie » avec les « lieux » de l'enfance, de l'adolescence, de la maturité, de la mort, aisément mémorisables ; il ne faut pas oublier l'autre élément fondamental qui conditionne aussi la fabrication des légendes : les masses populaires devant qui, le jour de la fête des saintes ou du saint, ces légendes étaient lues ou résumées et, certainement, très souvent mimées. Tout un imaginaire religieux n'a pu être d'abord constitué que par cette complicité entre la légende et un vaste public.

C'est pourquoi les manques d'information, dus aux destructions causées par les invasions ou autres catastrophes, n'empêchèrent pas la prolifération des récits hagiographiques, car, à partir d'un schéma, on pouvait reconstruire « de la connaissance ». L'histoire de l'histoire d'Ursule se fit ainsi par transposition, contamination et bricolage dans une circulation à la fois dense et souple de détails concrets, de formules et de traditions, de personnes et de personnages

(45) « le grand auteur anglo-saxon du x^e^ s., Aelfric ... ne compose guère que des homélies et des vies de saints ». Son maître Aethelwold avait été instruit avec Dunstan : R. Bezzola, *op. cit.*, p. 235.

(46) *Op. cit.*, p. 423-451.

(47) Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Moscou, 1970, trad. fr. 1973, p. 369-370.

finalement organisés selon le schéma de la « vie » hagiographique. Le nom d'Ursule, d'abord. Une « cohorte » de vierges ne convenait pas au genre. On a vu comment le rédacteur du *sermo* amorce une personnalisation avec le nom de Pinnosa. La personnalisation est confirmée dès la première *Passio*, mais le nom est désormais celui d'Ursule. Cette permutation des noms correspond à une permutation de reliques et se « greffe » sur une « donnée » épigraphique : l'épitaphe d'une « vierge innocente » appelée Ursule (48). Le nom lui-même est forgé à partir d'*ursus* (ours), latinisation du celtique *artos* (49). Il manifeste un phénomène de récupération chrétienne d'une vieille tradition ainsi perpétuée, qui consistait à donner aux enfants des noms appartenant à la famille des animaux vigoureux et hardis, pour que la force de ces bêtes fût transmutée en eux (50). Récupération sémiotique en même temps que sémantique, ainsi qu'en témoigne ce commentaire de la *Passio* : « comme elle était destinée à combattre la rage d'un ours cruel, c'est-à-dire le diable », ses parents lui avaient donné « le nom adapté d'Ursule : présage spirituel » (« cui, quia inmanis ursi rabiem, videlicet diaboli, erat debellatura, praesago spiritu Ursula uterque parentum conveniens nomen aptarat ») (51). Preuve aussi de la capacité immense de l'Église à récupérer les niveaux profonds du mental collectif par la magie de ses propres rites dont le but est d'exorciser, non plus la bête monstrueuse, mais le diable et, plus tard, le péché. Sans doute faudrait-il voir dans l'épisode de l'ange apparaissant à Ursule un autre exemple d'exorcisme, celui de l'attirance sexuelle, partiellement canalisée par la vieille croyance dans les incubes (52).

Quant aux épisodes de la vie d'Ursule, ils sont d'abord un aménagement et un ajustement de traditions littéraires anciennes. L'ascendance aristocratique, la beauté, l'amour de Dieu, le renoncement au mariage et, bien sûr, le martyre supporté avec constance sont déjà chez Prudence (53) et relèvent du lieu commun hagiographique (54). On a vu comment la description de

(48) Nancy Gauthier, *op. cit.*, p. 115-116. Épitaphe paléochrétienne banale, trouvée en 1893 réemployée sous le crépi du troisième pilier de la nef latérale sud de l'actuelle église Ste-Ursule : « Dans ce tombeau gît une vierge innocente, du nom d'Ursule ; elle a vécu huit ans, deux mois, quatre jours ». La formulation est des plus communes.

(49) Leo Weisgerber a signalé une inscription chrétienne de Trèves qui atteste la coexistence des deux racines dans la formulation du nom : « Hic quiescit in pace Ursu(l)a qui vix annos XXI ; Artula Kara mat(e)r titulum posuit » 3909. *Rheinisches Museum*, t. LXXXIV, 1935, p. 312.

(50) Nancy Gauthier, *Recueil des inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures à la Renaissance carolingienne, I, Première Belgique*, Paris, 1975, p. 90 ; même phénomène pour le loup et le lion (*lupus, leo*).

(51) W. Levison, *Das Werden...*, *op. cit.*, p. 145. Le rédacteur de la *passio* II a ajouté « à l'instar de David », Joseph Klinkenberg, *op. cit.*, p. 154.

(52) Jean Markale, *L'Épopée celtique en Bretagne*, Paris, 1971, p. 243, cite un épisode de l'histoire de Bretagne racontée par Geoffroy de Monmouth (1100-1154) où il est question de ce type de relation. Selon lui, une telle croyance remonte au Livre d'Henoch qui raconte la chute des Anges qui s'unissent aux femmes.

(53) Benedetto Riposati, *La Struttura degli Inni alle tre vergini martiri del « Peristephanon » di Prudenzio (III-IV, 109-144-XIV)*, extrait du volume *Paradoxos Politeia, Studi patristici in onore di Giuseppe Lazzati*, Milan, 1979, p. 25-41.

(54) Je signale l'étude de Quintino Cataudella sur les rapports entre les thèmes hagiographiques et ceux du roman grec, parmi lesquels la défense à tout prix de sa propre chasteté et les rapports à connotation érotique avec le Christ, *Vite di Santi e Romanzo*, dans *Letterature comparate, problemi e metodo, Studi in onore di Ettore Paratore*, vol. II, Bologne, 1981, p. 931-952.

Bède sur l'état de l'île de Bretagne jusqu'à l'époque de Dioclétien avait été utilisée dans la dernière partie du *sermo*. Peut-être un épisode rapporté par Procope ([55]) d'une princesse bretonne qui réunit une flotte de 400 vaisseaux et 10.000 guerriers pour aller livrer combat à son fiancé infidèle a-t-il aussi servi au rédacteur de la *Passio*. Mais ce grand rassemblement de personnes et de vaisseaux doit d'abord appartenir au fonds légendaire celtique des navigations et des enlèvements de femmes ([56]). En particulier, le thème de la barque apparemment perdue, dans laquelle il n'est point besoin de ramer ni de hisser les voiles, mais qui conduit l'homme au gré des flots et des vents vers un but mystérieux qui est finalement son destin ([57]), subsiste peut-être à l'état de trace dans l'épisode de la traversée des vierges, où il est écrit que dans l'espace d'un seul jour et d'une nuit, le seigneur suscita un vent favorable qui les fit aborder intactes à Thiel. Là encore, il s'agirait de la récupération chrétienne d'un vieux mythe, récupération d'autant plus plausible, malgré le caractère strictement clérical des rédactions, que les vieilles légendes celtiques, connues par transmission orale, furent transcrites à partir du IXe siècle par des moines irlandais. Mais la navigation avec le grand nombre des navigatrices est aussi liée au fait des pèlerinages, dont il sera question plus loin.

Le modèle hagiographique d'Ursule, jeune vierge qui se refuse au mariage humain et ne veut épouser que le Christ à qui elle consacre sa vie, entourée d'autres vierges qu'elle « guide », est fourni par la « vie » de Ste Gertrude de Nivelles, en Brabant, rédigée peu après 659, année de sa mort, par un moine irlandais qui affirme l'avoir connue ([58]). Le contexte irlandais, dont le monachisme mystique valorise la vie consacrée au Christ, aux dépens de la vie mondaine, oblige à considérer cette ultime contamination dans l'histoire d'Ursule.

Le rapport à l'espace politique de la religion chrétienne

Le nombre et l'importance des moines irlandais dans le nord-nord-ouest du continent européen sont connus ([59]). Que les rédacteurs des deux *Passiones* d'Ursule suivent un ou des modèles écrits par des Irlandais, qu'ils soient eux-mêmes irlandais est donc plausible. Là non plus, il ne s'agit pas de sources : les textes des *Passiones* produisent eux-mêmes leurs références. Dans le récit d'Ursule et des onze mille vierges, coexistent deux schémas qui, à un certain moment, se superposent : le schéma hagiographique de l'abbesse vierge et sainte et celui du pèlerinage à Rome, le second affleurant précisément à partir de l'épisode de la navigation et recoupant certaines étapes des grandes migrations monastiques irlandaises, dont l'initiateur fut St Colom-

(55) *De Bello Gothico*, V, 20, cité dans *Vie des Saints...*, *op. cit.*, à l'article *Ursule*, t. X, p. 680.

(56) Jean MARKALE, *L'épopée celtique d'Irlande*, Paris, 1971, p. II.

(57) *Ibid.*, p. 187-188.

(58) *Vie des Saints ...*, *op. cit.*, t. III, 17 mars, p. 380-383. J. L. DEROUET, *Les possibilités d'interprétation sémiologique*, *op. cit.*, p. 161 et les passages de l'article concernant le monachisme irlandais, p. 154-156 et p. 159-161.

(59) L. GOUGAUD, *L'Œuvre des « Scotti » dans l'Europe continentale fin VIe- fin XIe s.*, dans *Revue d'histoire ecclésiastique*, t. IX, 1908, p. 21-37 et 255-277. Baudouin DE GAIFFIER, *op. cit.*, p. 470-475. J. L. DEROUET, *ibid.*

ban, à la fin du VIe siècle (60). La *peregrinatio*, dans son sens originel, l'exil de la terre natale et l'errance pour l'amour du Christ, a continué longtemps à être pratiquée par les moines des îles anglo-saxonnes et de l'Irlande (61). Là-dessus encore, un texte de Bède donne des informations intéressantes : cet exil volontaire est définitif, il peut être lié au désir d'évangélisation et un des point fixes de son errance perpétuelle est Rome, avec la visite obligatoire de ses grands sanctuaires (62). Les passages des *Passiones* qui rapportent le séjour des vierges à Rome, où elles embrassaient les seuils des saints apôtres (« sanctorum liminibus apostolorum dulcia figerent oscula » I ; « perlustratis ubique diversis sanctorum liminibus » II) font écho à celui de Bède (« Romam venire ad videnda atque adoranda beatorum apostolorum ac martyrum Christi limina ») (63).

D'autre part, les quelques détails sur l'itinéraire des vierges, au moins entre Cologne et Rome, évoquent deux des axes suivis par les itinérants insulaires : la route du Rhin jusqu'à Bâle d'où l'on pouvait gagner Luxeuil, abbaye fondée par St Colomban et la route piétonnière (« pedestri itinere » II) qui conduisait à Rome par la Lombardie, où Aoste, Verceil, Plaisance possédaient des monastères d'origine irlandaise (64). Enfin, la « cohorte » des onze mille vierges est l'expansion narrative de faits réels. « Entre 680 et 713, un pèlerinage de nonnes venant de Northumbria alla à Rome, comme nous l'apprenons d'une lettre d'Aelfred, abbesse de Streanaeshalch (= Whitby) à Adola, abbesse de Pfalzel, près de Trèves. Aelfred demandait l'hospitalité à Adola, dont elle avait entendu parler de la sainteté par des voyageurs, pour une abbesse anglo-saxonne et ses compagnes sur leur chemin de Rome » (65). Les pèlerinages de femmes devinrent, au VIIe siècle, si nombreux que Boniface, grand missionnaire de la Germanie, protesta contre le relâchement des mœurs qu'ils causaient souvent (66). Nul doute d'ailleurs que ces itinéraires se soient croisés et même parfois aient coïncidé avec ceux des marchands, ainsi qu'en témoigne le récit du pèlerinage de St Bertin (67). Commerce et rites religieux vont de pair. Là encore, une réflexion pluridisciplinaire permettrait d'approfondir cette économie générale de l'échange dont on est encore loin d'avoir épuisé les ressources, en particulier pour connaître le processus de fabrication des récits verbaux et picturaux (68) !

(60) Sur les itinéraires des pélerins insulaires (irlandais ou anglais), consulter : L. Gougaud, *Sur les routes de Rome et sur le Rhin avec les « peregrini » insulaires*, dans *Revue d'histoire ecclésiastique*, t. XXIX, 1933, p. 253-271 ; Fr. Anselmo M. Tommasini, O.F.M., *I Santi Irlandesi in Italia*, Milan, 1932 ; Wilfrid J. Moore, *The Saxon pilgrims to Rome and the Schola Saxorum*, Fribourg, 1937.

(61) Baudouin de Gaiffier, *op. cit.*, p. 46-47.

(62) Bède, *Histoire Ecclésiastique*, III, 4, cité *ibid.*, p. 47. D'un certain côté, l'hagiographie d'Ursule participe au modèle d'ascète itinérant représenté par S. Hilarion ou S. Alexis, P. Peeters, *S. Hilarion d'Ibérie*, dans *Analecta Bollandiana*, tome XXXII, 1913, p. 236-243.

(63) Bède, *ibid.*, V, 9, cité par B. de Gaiffier, *op. cit.*, p. 48.

(64) L. Gougaud, *Sur les routes de Rome...*, *op. cit.*, a essayé de reconstituer un modèle d'itinéraire à partir de celui, conservé, que suivit Sigeric, archevêque de Cantorbéry, *en 990* (c'est moi qui souligne), pour se rendre de Rome à Wissant son port d'embarquement, p. 255.

(65) W. J. Moore, *op. cit.*, p. 49.

(66) *Ibid.*, p. 54-55.

(67) *Ibid.*, p. 40, rapporté du *Libellus Miraculorum*, écrit entre 892 et 900.

(68) J. P. Faye, *Commentaire d'un texte de Marx, tiré de Das Kapital, I, I, 3, 2a* (Dietz Verlag, Berlin, 1957, p. 109), dans Collectif *Change*, Ière suite, 1974, p. 61-64.

L'activité monastique correspondait encore à un besoin d'évangélisation dans une Europe qui n'était pas entièrement christianisée. Les récits d'Ursule trahissent cet état de fait. La demande en mariage du « tyran païen » et la prescription imposée par Ursula à son fiancé de se faire baptiser renvoient à un type fréquent d'alliances entre populations chrétiennes autochtones de Grande-Bretagne ou d'Irlande et colons scandinaves, par lequel se réalisèrent le plus souvent, ce que l'on a nommé du terme trop fort d'invasions, les grands mouvements de populations nordiques du VII^e^ au XI^e^ siècle ([69]), même si, quelque temps, l'Angleterre nouvellement chrétienne prit « figure de rempart de l'Occident contre les Scandinaves » ([70]). Il importe de remarquer que le récit de la *Passio* II, pas plus que celui de la *Passio* I, ne donne de date précise aux événements qui sont toujours placés dans un « temps très ancien » mais dont la délimitation vague permet d'englober des expériences vécues plus récemment. Tel est le cas des Huns. Il n'est pas sûr qu'il s'agisse seulement des envahisseurs du V^e^ siècle. Peut-être l'existence historique de ceux-ci recouvre-t-elle celle des Hongrois qui leur furent alors souvent assimilés. Or « les victoires du X^e^ siècle contre les Hongrois furent l'assise sur laquelle se bâtit la nouvelle légitimité des Ottoniens » ([71]). Moins que d'invasions, il s'agissait de raids réguliers et saisonniers, au printemps, avec la cavalerie. Les Annales de St-Bertin, le monastère d'où proviendrait, selon Levison, le rédacteur de la *Passio* I, relatent, en 862, une attaque d'ennemis jusque-là inconnus et appelés Hongrois ([72]). L'époque semble avoir beaucoup exagéré les « catastrophes » causées par eux, et leurs incursions ont servi de thème à l'historiographie monastique, « propre à rendre compte des pertes d'archives et de domaines ou à *mettre en évidence les vertus de reliques vénérées* » ([73]). La libération des « Huns » par les gens de Cologne, qui suit, dans les deux *Passiones*, le martyre des vierges, se rattache vraisemblablement à ce thème.

Ainsi la narration par quoi est constituée, approximativement entre 960 et 1050, le « texte » de la première histoire d'Ursule, rapporte les événements d'un temps très ancien (« pervetusto tempore ») à travers une relation vécue à des événements plus récents ou contemporains qui leur servent en quelque sorte de pilotis. Elle est historique tout autant qu'« historienne ». C'est pourquoi, comme on l'a vu, la légende s'est modifiée à coup d'ajustements et de mises à jour qui furent autant de prises de positions dans une histoire qui la dépasse et l'oblige, dont elle est un « modèle » de connaissance toujours nécessaire et toujours approximatif. C'est pourquoi, aussi, cette légende pourra se maintenir tout en se renouvelant.

Dans le type d'hagiographie de la *Passio* II, le récit d'Ursule et des onze mille vierges est à la fois fixé et non fixe. Fixé par les normes d'un genre historiquement déterminé, donc « fini ». Fixé aussi dans ses éléments primordiaux. Mais non fixe dans la mesure où, les circonstances

(69) L. Musset, *Les Invasions. Le Second assaut contre l'Europe chrétienne (VII^e^-XI^e^ siècles)* (Nouvelle Clio), Paris, 1971, p. 183-184.

(70) *Ibid.*, p. 175.

(71) *Ibid.*, p. 168. La victoire décisive fut remportée par Otto I^er^ en 945, à Lechfeld, près d'Augsbourg, *ibid.* p. 77.

(72) Cité *ibid.*, p. 71.

(73) *Ibid.*, p. 76, souligné par moi. Cf. Albert d'Haenens, *Les Incursions hongroises dans l'espace belge (954/955) : Histoire ou historiographie ?*, dans *Cahiers de civilisation médievale*, t. IV, 1961, spéc. p. 425 et 439.

changées, la chaîne narrative, sortie d'un « contexte » révolu, peut être réemployée ailleurs, tandis que les séquences qu'elle ordonne, toujours instables, menacées sans cesse dans leur unité logique, sont prêtes à fonctionner dans un nouvel arrangement.

A partir du XII^e siècle, on retrouve l'histoire d'Ursule, à la fois dans des chroniques et dans des recueils hagiographiques. Les conditions matérielles du récit s'en trouvent changées. Il est désormais intégré dans un ensemble de récits différents, avec lesquels il est en relation de contiguïté soit événementielle, soit spirituelle. Il perd ainsi le caractère d'unicité et de complétude qu'il avait dans les *Passiones*, mais inscrit, par cette expansion à d'autres terrains, dans l'universalité des connaissances, il prend valeur de document et d'exemple. La narration en sera donc plus aride et plus précise, le tissu en quelque sorte, plus mince.

Le premier cas jusqu'ici connu d'un tel réemploi est un passage des *Chroniques* de Sigebert de Gembloux (74), pour l'année 453, à propos des invasions des Huns. L'histoire d'Ursule et de ses vierges est présentée comme un épisode remarquable, « une guerre plus fameuse que toutes les autres » (« omnibus bellis famosius fuit bellum », tel est le début), « que livra la blanche armée des saintes onze mille vierges, sous la conduite de la sainte vierge Ursule» («quod candidatus sanctarum undecim milium virginum exercitus bellavit, duce sancta virgine Ursula »). Les répétitions de *sanctarum/sancta*, *virginum/virgine* entrecroisées avec celles de *bellis/ bellum/ bellavit*, l'emploi d'*exercitus* et de *duce* accentuent le caractère belliqueux de l'action des vierges, dont la guerre mystique « pour le Christ » dans le *sermo* et les *passiones*, déplacée sur le terrain historique des invasions barbares, est écrite comme s'il s'agissait d'une guerre sainte. La première Croisade (1095-1099) vient d'avoir lieu ! Le récit lui-même, fidèle en son contenu à celui de la *Passio* II, est comme un canevas mis à nu des relations fonctionnelles et actantielles : la fille/le père, la vierge/le roi, le fils/le père / le tyran d'où vient la demande en mariage, laquelle fait naître l'angoisse chez le roi et provoque l'action d'Ursule ; Ursule toujours en tête de phrase, à qui tout est « subordonné », *divinitus inspirata* (plus de vision !) commande le verbe principal (*suasit*), introduit les conditions, en suppute les chances de succès (ou bien elles sont trop difficiles à remplir et décourageront ; on bien elle consacrera à Dieu, grâce à cette occasion, toutes ses compagnes avec elle-même). Ensuite, l'action passe à l'ensemble des vierges : les préparatifs pendant trois ans, l'entraînement à la guerre en public (« belli preludia cunctis mirantibus »), le voyage réduit aux étapes : Thiel, Cologne, Bâle, Rome, Cologne « assiégée par les Huns de toutes parts », le martyre, triomphe « d'un genre nouveau et admirable » et Cologne rendue célèbre « par leur sang et leur sépulture ». Tel est l'abrégé le plus concis qui existe de l'histoire d'Ursule. Le point de vue du chroniqueur a fait tourner la légende, dont il n'enregistre, en gros plan, que les unités narratives, au prix de l'effacement non seulement des versions primitives, mais aussi de tout son support textuel. Le récit historiant a fixé l'histoire d'Ursule, elle est devenue un épisode de l'histoire universelle.

Cependant, cette équivalence quantitative, indiscutable, ne laisse pas d'impliquer une différence qualitative, par la manière dont le récit est introduit (« omnibus bellis famosius ...

(74) Éditées par G. H. Pertz, dans *M.G.H.*, *SS.*, t. VI, 1844, p. 310. Sigebert, né vers 1030, fut un moine de l'abbaye bénédictine de Gembloux, en Gaule Belgique. Il semble avoir rédigé son *Chronicon* durant les dix dernières années de sa vie. Les événements antérieurs à 956 ont été rédigés avant 1105. Il mourut en 1112.

bellum ») — guerre plus fameuse que toutes les autres — et terminé : ce moyen « nouveau et admirable » de triompher par le martyre, et Cologne plus illustre (« Coloniam ... clariorem ») fait comme un écho au « famosius ... bellum ». Tout se passe comme si le récit historiant était aussi un modèle à suivre, comme s'il était introduit, à l'endroit du récit général des invasions barbares, à titre d'*exemple*. L'histoire d'Ursule pouvait donc s'arrêter là, à la limite extrême de sa minimalité narrative. Elle pouvait également se transformer encore, pour deux raisons différentes mais qui tenaient à sa nature même : sa charge d'exemplarité, sa mobilité narrative.

Car, à ce stade de son processus et mise hors de son lieu originel, la légende, débarrassée du schéma monastique — abbesse et moniales — laisse voir un double récit : celui d'Ursule, celui des vierges, un récit au singulier, un autre au pluriel, que le schéma initial fait encore tenir ensemble. Or, chacun de ces deux récits implique des récits nouveaux. Celui de la vierge fiancée qui se refuse mais qui reste fiancée à un prince converti et futur roi ; que va faire ce jeune homme ? Quant au récit du grand nombre, il peut se diversifier presque jusqu'à l'infini. Enfin, récit double ou dédoublé, il *tient* dans un *tracé* impérieux de routes, où chaque lieu peut être l'occasion de récits nouveaux. Mais la légende a ses contraintes, elle ne peut être modifiée n'importe comment. Elle est une légende sacrée, donc immuable. Elle est une légende exemplaire. La vierge fiancée doit rester vierge et épouse du Christ, sa sainteté doit rayonner, servir d'exemple aux autres, entraîner le plus grand nombre d'autres. Aussi, le récit double ne pourra pas se dédoubler. C'est ici que tout se tient et que l'on saisit comment l'exigence d'exemplarité va reconduire la narration, la contraindre jusque dans ses possibilités d'expansion. Pourtant, rien n'arrivera de l'intérieur du récit, parce que celui-ci n'est pas artistique. Il faudra un événement, des circonstances, des besoins nouveaux et extérieurs pour provoquer le récit qui alors les modifiera à sa convenance.

L'événement, ce fut, au commencement du XII^e^ siècle, le début de la nouvelle construction romane qui obligeait à abattre ce qui restait de l'ancienne (75). Une très grande quantité d'ossements, provenant du cimetière primitif, fut alors découverte et relança la recherche des martyrs. Pour les gens de l'époque, il ne pouvait s'agir que des ossements des onze mille vierges. Mais les circonstances de la découverte firent surgir deux difficultés : l'anonymat et la présence de squelettes d'individus mâles, des épitaphes de personnes jamais mentionnées dans les *Passiones*. On eut recours à Élisabeth de Schönau, célèbre pour ses visions, afin qu'elle résolût le double problème : donner des noms aux os qui n'en avaient pas et les transformer ainsi en reliques efficaces ; faire rentrer dans l'histoire des onze mille vierges les gens dont l'existence était attestée par les pierres tombales et les épitaphes. Élisabeth s'acquitta fort bien de sa délicate mission (76). Ses « révélations » commencèrent en 1156 et son frère Egbert rédigea avant 1184

(75) H. Hellenkemper, *op. cit.*, p. 235.

(76) Il suffit ici de résumer un épisode fort bien connu des historiens de la légende d'Ursule, cf. *Vie des Saints...*, *op. cit.*, t. X, p. 683-685. Un ms. du XV^e^ s. de la Chronique des Dominicaines de familles nobles de Fribourg fait allusion, pour l'année 1156, à l'existence d'Élisabeth. Elle était née en 1129, de famille noble ; en 1147, elle est consacrée au cloître, à cause des visions qu'elle avait depuis l'âge de 12 ans. Pour le texte de ses révélations, cf. l'édition de F. W. E. Roth, *Die Visionen und Briefe der hl. Elisabeth sowie die Schriften der Aebte Ekbert und Emecho von Schönau Nach den Original-Handschriften herausgegeben von F. W. E. Roth mit historischem Abrisse des Lebens und Wirkens der hl. Elisabeth, der Aebte..., Ein Beitrag zur Mystik und Kirchengeschichte*, Brünn, 1886.

les notes qu'elle lui avait confiées. Il ne s'agit pas d'un récit. Élisabeth fait parler les inscriptions soit en suscitant l'apparition des personnages qu'elles désignent soit en les interprétant. Cette pieuse manipulation prend une importance très grande dans l'histoire des récits d'Ursule, moins par les noms eux-mêmes que par les personnages forgés à partir d'eux et qui vont donner à la narration une expansion nouvelle. L'exemple le plus connu et le plus démonstratif est donné par l'épitaphe d'Etherius : authentiquement paléochrétienne, elle désigne un certain Etherius « qui vécut 25 ans » et qui « fidèle, mourut en paix » (77). Au-dessous de l'inscription, est gravé l'habituel chrisme constantinien qu'Élisabeth n'a pas reconnu, plutôt a « oublié » de reconnaître, et où elle a lu le titre REX. Grâce à une « apparition », Etherius, roi de 25 ans enterré à Cologne, fut identifié au fiancé d'Ursule. Restait à justifier la présence d'Etherius à Cologne, ce ne fut pas l'affaire d'Élisabeth, mais celle des hagiographes.

Les « révélations » d'Élisabeth sont un document précieux. Elles témoignent de cette manipulation des faits, de ce bricolage des textes, entrevus à propos des *Passiones* et qui présidaient à toute « découverte » (*inventio*) de reliques. Qualifier ces révélations de mensonges serait bien rapide : il s'agissait, comme toujours, d'aménager un déjà-là dont le don de vision *dévoilait* le sens sacré et la nécessité. Le document livre aussi, comme en creux, les *tracés* d'un nouveau récit possible. De ce point de vue, le texte d'Egbert et d'Élisabeth pouvait déclencher la relance de la narration. Pourtant, celle-ci va se faire attendre — à peu près un demi-siècle et, circonstance remarquable, elle ne sera pas l'objet d'une troisième *passio*. Revivifiée à Cologne, elle n'y sera pas réécrite, mais elle réapparaîtra dans le contexte inédit, la formule neuve de l'hagiographie abrégée : le légendier de Jean de Mailly.

Jean de Mailly

Jean de Mailly était un moine dominicain, originaire de la région d'Auxerre, en Bourgogne (78). Il composa les *Gestes et Miracles des Saints* (79) qui sont une ébauche de *Légende Dorée*, à laquelle ils sont antérieurs d'au moins trente à quarante ans, mais ils ne connurent jamais une équivalente diffusion. Le prologue de cet ouvrage doit être cité ici, car y sont exprimés quelques-uns de ces besoins nouveaux qui ont contribué à relancer le récit d'Ursule enrichi par

(77) N. Gauthier, *op. cit.*, p. 117-118, cite, après l'analyse de l'épitaphe, le récit de la vision d'Élisabeth. Elle fait remarquer le jeu de mots, habituel à l'épigraphie de l'époque, « in terris Etherius » ; ainsi orthographié, ce prénom peut être la latinisation hâtive de prénoms celtiques très répandus : Æthelred, Æthelric, cf. W.G. Searle, *Onomasticon anglosaxonicum* (de l'époque de Bède à celle du roi John), 1897, p. 46-50.

(78) Cf., sur la personnalité de Jean de Mailly, l'introduction qu'A. Dondaine, O.P., a rédigée, pour présenter sa traduction de l'*Abrégé des gestes et miracles des saints*, Paris (Bibliothèque d'histoire dominicaine, I), Paris, 1947, p. 7-22.

(79) Publiés une première fois peu après 1225, une seconde fois peut-être en 1243. « Le texte de base de la traduction est principalement celui du manuscrit latin *10843* de la Bibliothèque Nationale de Paris, probablement un des plus anciens qui nous soient parvenus. A s'en tenir à l'écriture, cette copie paraît très nettement antérieure à 1250 ». Selon le P. Dondaine, « c'est un exemplaire de la première édition ». Les éléments propres à la seconde édition sont dans d'autres mss (*Arsenal 937*, *Mazarine 1731*, *Berne* 377), « tous du XIII^e ou du début du XIV^e s. », *op. cit.*, p. 21.

les « révélations » d'Élisabeth de Schönau. « Comme beaucoup de *pasteurs n'ont pas à leur portée* les passions et vies des saints qu'ils devraient connaître et *prêcher* en vertu de leur charge, afin d'*exciter la dévotion des fidèles* envers ces bienheureux, nous *rassemblerons* ces vies sous une forme *abrégée*, et spécialement celles des saints dont les noms figurent au calendrier. La brièveté de ce petit ouvrage ne risquera pas d'engendrer la lassitude, et le *défaut de livres* n'excusera plus désormais ces pasteurs... » (80). Ce texte permet de saisir concrètement la mutation radicale de la légende, dès la fin du premier tiers du XIIIe siècle. Mutation de terrain, d'abord : elle n'appartient plus au seul monastère où elle est née, elle est intégrée à un ensemble d'autres légendes, à un *livre*. Mutation donc de forme : « abrégée », d'une brièveté plaisante. Mutation de finalité : elle ne sert plus uniquement à garantir le prestige de reliques, la voix des pasteurs s'en empare pour la diffuser et faire peser sur les âmes le poids de son autorité exemplaire (81). En contact désormais avec la masse des fidèles, et non plus seulement avec le petit nombre de lecteurs du *Chronicon* de Sigebert (82), la légende entre dans une circulation culturelle beaucoup plus vaste, laquelle, en dernière instance, la portera jusqu'à ses dernières métamorphoses, — par la peinture.

Abordant au 22 octobre (83) « le récit du martyre des onze mille vierges », l'auteur écrit qu'il « est assez embrouillé dans les divers livres où nous pouvons le lire » et il en annonce « le résumé d'après l'Histoire des Bretons et le livre des Révélations de la Bienheureuse Élisabeth, qui mérita d'en être divinement instruite en l'an du Seigneur 1156 ». En fait, pour la première partie du récit, celle qui met en jeu Ursule et son père, le roi païen et son fils, la demande en mariage

(80) Traduction A. Dondaine, *op. cit.*, p. 23. Ce texte propose aussi un autre type de lecture qu'il n'est pas question d'envisager ici : l'éducation des pasteurs, le « défaut de livres », le manque de zèle, etc... Cette dénonciation de l'ignorance des pasteurs se ressent du mépris traditionnel de l'ordre monastique à l'égard des prêtres séculiers, en même temps que, prononcée par un dominicain, elle réajuste une situation révolue aux nécessités de l'évolution historique. (Les mots sont soulignés par moi).

(81) Le prologue de Jean de Mailly est une preuve particulière du bien-fondé de l'étude de Jacques Berlioz sur l'emploi de l'*exemplum* dans la prédication du XIIIe au XVe s. et sur les sept qualités requises pour son efficacité, parmi lesquelles la brièveté et le plaisir qui suscite l'attention et qui doit être associé au caractère métaphorique de l'*exemplum*. *Rhétorique et histoire*, *op. cit.*, p. 118-123.

(82) La chronique de Sigebert se retrouve presque mot pour mot dans le *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais, où elle est comme enchâssée dans des éléments provenant des *Révélations*. L'amalgame serait sans doute le fait de Jean de Mailly lui-même qui avait aidé Vincent à rassembler les matériaux de son immense compilation. Les deux textes — celui du *Speculum* et celui de l'*Abrégé* — sont identiques, à quelques variantes de détails près. Cf. l'édition d'Augsbourg de 1474, 3 volumes in fol, t. II, livre 20, chapitres XXXIX à XLIV. Sur l'antériorité probable de l'*Abrégé* sur le *Speculum*, se reporter à l'article de A. Dondaine, *Le dominicain français Jean de Mailly et la Légende Dorée*, dans *Archives d'histoire dominicaine*, t. I, 1946, p. 53-102, et plus particulièrement p. 84-89. La première édition du *Speculum* ne serait pas antérieure à 1244, la seconde serait postérieure à 1250.

(83) La référence à l'histoire de Bède révèle la croyance, installée dès le *sermo*, en l'origine bretonne d'Ursule et de ses vierges et est à lier sans doute à l'*Histoire des Rois de Bretagne* de Geoffroy de Monmouth, dans laquelle l'épisode des Bretons et de leur émigration sur le continent est inspiré de la *Passio* II, en même temps que collé à des souvenirs littéraires.

et les conditions imposées par Ursule, Jean de Mailly suit le texte de Sigebert (84) auquel il ajoute quelques détails inspirés de la *Passio* II sur les réactions du jeune homme qui accepte avec joie les conditions et presse son père de les accomplir (85). C'est-à-dire que Jean tire de *Passio* II ce qui va justifier dans la suite de son récit à lui l'attitude de l'Etherius découvert par Élisabeth. Ensuite il emprunte aux *Révélations*, mot pour mot, une décision du père d'Ursule qu'imposaient les ossements masculins trouvés à Cologne : « ... dans sa prudence il ordonna que sa fille qu'il chérissait très tendrement fût, à son départ, accompagnée d'hommes dont l'aide lui manquait autant qu'à son armée » (86). Affluent alors de toutes parts une multidude de gens, parmi lesquels l'hagiographe va insérer des noms fournis par les épitaphes — vraies et fausses — soumises aux visions d'Élisabeth. A ce point de la lecture, se découvre le changement qui s'opère du texte d'Ursule. Dans son organisation d'abord. Un déséquilibre s'établit entre la partie bretonne de l'action et la partie du voyage, de même que, dans celui-ci, le séjour à Rome et le retour à Cologne sont privilégiés. Il est remarquable que Jean de Mailly copie Sigebert et sa concision pour ce qui concerne la réunion des vierges et des trières en trois ans (87), le voyage à Thiel, à Cologne avec l'apparition de l'ange, à Bâle et à Rome, et qu'il copie Élisabeth ou s'en inspire quand il raconte la réception par le pape Cyriaque, la démission de celui-ci pour accompagner les vierges à Cologne et partager leur martyre, l'arrivée à Cologne d'Etherius, entre temps devenu roi d'Angleterre et averti par un songe de rejoindre sa fiancée. C'est qu'il fallait répartir les cohortes de noms. Trois énumérations sont donc insérées dans le texte, mais ces « lignes » ne sont pas seulement de surface, elles entraînent une expansion narrative et contribuent à modifier fondamentalement le sens général de l'histoire. Première énumération : celle des noms de ceux qui accompagneront Ursule et les vierges. Première modification de sens : le père « qui chérissait tendrement sa fille ». Une sensibilité nouvelle, étrangère aux textes des *Passiones* et de Sigebert, anime les relations entre le père et la fille. Première expansion narra-

(84) A quelques détails près qui concernent surtout le père d'Ursule : Jean donne les deux noms, Nothus, abréviation du Deonotus de la *Passio* II, et Maurus donné par Élisabeth et fréquent (cf. N. Gauthier, *Recueil des Inscriptions*, *op. cit.*, p. 105, où Maurus, *cognomen* banal à Trèves, est allié avec Ursulus (sic)). Il ne choisit pas. De même, il le désigne comme « rex Brittanie Scottice », suivant en cela Élisabeth. Les « scotti » désignant au Moyen Age les Irlandais, on aurait ici encore la trace de la tradition irlandaise de la légende. Du coup, l'antagonisme est plus net entre le roi chrétien et le roi d'Angleterre païen.

(85) On retrouve des formules analogues de l'un à l'autre texte. Jean de Mailly a dû avoir connaissance du manuscrit de la *Passio* II quand il était à Metz, où il en existait deux exemplaires, cf. G. De Tervarent, *op. cit.*, t. II, p. 34, carte géographique des mss.

(86) « caute preordinavit ut filia sua quam tenerrime diligebat viros quorum solacio tam ipsa quam eius exercitus indigebat, in comitatu suo discedens haberet ».

(87) Deux ablatifs absolus y suffisent (« virginibus trieribus et sumptibus comparatis per triennium » ; « belli preludia cunctis mirantibus »). Jean complète le second par un emprunt à la *Passio* II : comparer la traduction du P. Dondaine, *op. cit.*, p. 462 (« tantôt elles couraient et revenaient avec précipitation tantôt elles simulaient la fuite, tantôt le combat, enfin elles s'exerçaient par tous les jeux et ne négligeaient rien de ce qui se présentait à leur esprit qui fût capable de les préparer à la lutte ») avec le début du par. 9 de l'édition J. Klinkenberg, *op. cit.*, p. 157 (« modo concursibus modo discursibus interdum fugam interdum bella simulant omnique ludorum genere exercitatae nihil, quod animo occurrisset, intentatum relinquunt »).

tive : l'histoire de cette reine de Sicile, Gérasine. Apparemment, il s'agit d'accrocher une série de noms ; en fait, ces noms sont noués de manière à former une famille. Gérasine est présentée : elle a fait agneau son loup de mari roi très cruel (« quae virum suum regem crudelissimum quasi de lupo fecerat agnum ») (88) ; puis elle est dite sœur d'un évêque Maurisius et de Daria mère de sainte Ursule, c'est à ce titre que le père d'Ursule lui a écrit secrètement pour lui dire de venir (« cum pater ipsius Ursulae secretum illud ei per litteras intimasset »). Elle part donc, entraînant une série de noms : ceux qui partent avec elle, ceux qui restent. Naturellement, l'histoire de Gérasine et de ses quatre filles qui l'accompagnèrent aboutit au martyre. Il y a donc une narration à l'intérieur de la narration pour expliquer partiellement celle-ci, à laquelle elle apporte des précisions, une cohérence. En même temps, le thème du réseau familial des noms implique une nouvelle possibilité d'extension narrative, qui sera précisée plus loin. La deuxième énumération est accrochée au nom et à l'histoire du pape Cyriaque, dont la source est encore Élisabeth qui identifia une fausse épitaphe (89). Cyriaque accueille les vierges avec une joyeuse solennité, parce que « lui-même originaire aussi de Bretagne eut plusieurs parentes parmi elles » (« nam et ipse de britannia natus : plures consanguineas inter ipsas habuit »). Une nouvelle relation est ici établie avec la Bretagne. La nuit même, Dieu lui révèle qu'il recevra la palme du martyre avec les vierges (« in ipsa nocte fuit ei divinitus revelatum se cum eisdem virginibus palmam martirii percepturum »). Il n'en dit rien à son entourage, baptise les vierges qui n'étaient pas encore baptisées, se démet enfin de ses fonctions, au grand scandale des cardinaux qui décident de rayer son nom de la liste des papes, — commodité narrative pour expliquer que Cyriaque ne figure pas parmi les pontifes. Cyriaque entraîne une liste de noms, tous empruntés à Élisabeth : parmi eux, celui d'un Jacques archevêque d'Antioche, venu rendre visite à Cyriaque quand celui-ci était déjà parti et qui le rejoignit à Cologne (90) ; celui de Maurisius déjà cité avec Gérasine, évêque de Lavicane (91), lui aussi de Bretagne (92) et oncle des filles de Gérasine, Babila et Juliana ; ceux de Foillanus (nom irlandais) évêque de Lucques, et de Sulpicius évêque de Ravenne (93). Tous ces noms, ou bien sont prétexte à introduire une narration courte, c'est le cas pour Cyriaque, ou bien délivrent des possibilités d'extension par les lieux mêmes, Lucques, Ravenne, auxquels ils sont attachés. Ils constituent un réseau relationnel plus ou moins étendu, dont le centre est le pape. Un même type d'organisation fonctionne autour d'Etherius. Ce dernier noue à son nom le réseau familial, sa mère Demetria, son père Agrippinus (94) mort un

(88) *Révélations*, fol. 126 v, éd. Roth, *op. cit.*, p. 132 : « virum suum Quintianum regem cum esset primo tyrannus crudelissimus convertit, et quasi de lupo agnum mansuetissimum fecit ».

(89) *Ibid.*, fol. 120 r-v (VII), *op. cit.*, p. 126.

(90) *Ibid.*, fol. 121 r-v (IX), *op. cit.*, p. 127.

(91) Lavicum, près de Préneste, et siège d'un évêché.

(92) « de patria nostra » dit Élisabeth, *op. cit.*, p. 128 (X).

(93) *Révélations*, *op. cit.*, p. 128 : Simplicius.

(94) L'invraisemblance de ces noms latins donnés à des Saxons récemment christianisés n'est qu'apparente ; une telle latinisation est en fait le signe de la christianisation.

an après son baptême et à qui Etherius a succédé, sa sœur Florentina (95). Lui aussi reçoit l'avertissement divin de rejoindre sa fiancée et de subir le martyre avec elle. Lui aussi entraîne des évêques, un nommé Clément et l'autre Marculus évêque de Grèce, avec sa nièce Constantia, fille du roi et de la reine de Constantinople (96).

Ainsi, en agençant les noms transmis par Élisabeth, Jean de Mailly reconstitue un réseau de relations dont le centre est Rome et les épicentres la Bretagne, l'Allemagne, l'Italie, la Sicile et Constantinople, et toute une famille de rois, reines, grands ecclésiastiques, fils et filles de rois et de reines, dont les « chefs » sont un roi de Bretagne, Etherius qui a succédé à son père et à son « beau-père » pour les besoins de la condensation narrative et hiérarchique et un pape, les délégués, une reine de Sicile, un roi de Constantinople, des évêques. Il y a là un schéma de croisade tout autant que le dessin d'une configuration sociale où les ordres réguliers sont débordés par les actions séculières de l'Église appuyées par les princes. Jean de Mailly rétablit de justesse l'équilibre en développant le récit du martyre à partir du texte de la *Passio* II (97). L'histoire d'Ursule peut ainsi se terminer par la mort glorieuse de la reine/sainte/fille Ursule. En narrateur expérimenté, Jean n'oublie pas de placer, avant le départ de Rome, l'action des deux chefs romains « injustes » que lui transmettait Élisabeth, justifiant du même coup la présence des Huns à Cologne (98). Mais il finit en chroniqueur : « Or les bienheureuses Vierges subirent le martyre au temps du pape Antheros et de l'empereur Maximianus, en l'année du Seigneur 237 », fixant ainsi l'historienneté d'une histoire dont le développement vient de subir, dans l'enchâssement de ses récits, une transposition historique capitale.

Jean de Mailly fait, ici du moins, plus que de la pure compilation, non qu'il soit un écrivain, mais il sait arranger ce qu'il connaît et ce remaniement crée une organisation narrative qui se tient. D'autre part, il n'oublie pas son projet initial ; pédagogue, il rédige avec sobriété et fournit aux prêtres de quoi être conformes à l'art de prêcher. L'énumération des noms et qualités des personnages ajoute à l'esquisse des relations et à l'ébauche des récits les ressources rhétoriques de l'hypotypose : faits et gestes s'animent et prennent valeur d'exemples.

Plus conteur que lui, Jacques de Voragine ne changera rien à la composition fondamentale de la légende. Celle-ci sera désormais connue à travers le récit de Jacques, sans que lui l'ait fixée.

(95) *Révélations*, fol. 123 r et v : « Etherius rex sponsus fuit sancte Ursule regine. Demetria vero fuit mater Etherii, Florentina autem soror ejusdem ». Puis Élisabeth développe : « Etherius rex, qui erat manens in Britannia anglica per visionem in domino admonitus est, ut matrem suam Demetriam hortaretur fieri Christianam. Nam pater ejus, cui nomen erat Agrippinus, in primo anno, quo ipse baptismatis susceperat gratiam, a vita decesserat... ». A suivre parallèlement les textes d'Élisabeth et de Jean, on constate que celui-ci retranscrit ou adapte des passages entiers des *Révélations*.

(96) *Ibid.*, fol. 124 r, éd. Roth, *op. cit.*, p. 130.

(97) Éd. J. Klinkenberg, *op. cit.*, p. 159. Jean de Mailly abrège beaucoup mais conserve clichés et expressions qui lui paraissent « frappantes » : les barbares massacrant les vierges comparés aux loups se ruant sur les brebis, leur admiration devant la beauté d'Ursule, le prince du crime enflammé d'amour.

(98) *Révélations*, fol. 126 r, (xvi) *op. cit.*, p. 132.

Jacques de Voragine

S'il est permis d'admettre que l'idée créatrice d'une Légende Dorée revient à Jean de Mailly, il serait en revanche tout à fait incongru de considérer l'*Abrégé* comme la source du texte de Jacques de Voragine (99). Pour deux raisons. La première tient à la connaissance encore très incomplète que l'on a du grand nombre de légendiers qui furent rédigés à partir de la moitié du XIII^e siècle (100). La seconde raison concerne le texte même de Jacques. Véritable *somme*, compilation encyclopédique où sont mêlés, sans discrimination, *mirabilia* et vérités doctrinales (101), la *Légende Dorée* rassemble un matériel qui « était le bien commun de toute la chrétienté monastique et ecclésiastique » (102). De plus, elle n'a encore jamais été éditée scientifiquement (103). La méconnaissance du texte de Jacques est à la mesure de sa célébrité, celle-ci expliquant sans doute celle-là. « Les manuscrits de l'original latin se comptent par centaines, et avant la fin du XV^e siècle on l'avait imprimé plus de quatre-vingt-dix fois » (104). Donnée historique considérable.

Autant que l'on peut en juger, il écrit dans un latin clair des phrases courtes et simples, presque formulaires, celles mêmes de Jean de Mailly et de Vincent de Beauvais, mais en remplaçant chaque fois qu'il le peut les participes et les subordonnants par des verbes indépendants ; il ajoute quelques détails, peu nombreux et succincts, dont la place, dans son récit, en modifie substantiellement le sens. Ils se rapportent tous à Ursule, au roi d'Angleterre, à Etherius. D'Ursule, Jacques écrit la douceur des mœurs, la sagesse, la beauté et que sa renommée se répandait partout. Il condense en quelques mots ce sur quoi insistaient beaucoup les auteurs des deux *Passiones* mais que néglige tout à fait Jean de Mailly. Il précise que le départ de

(99) A. Dondaine, *Le dominicain français Jean de Mailly et la Légende Dorée*, *op. cit.*, p. 54.

(100) Albert Poncelet, dans *Le Légendier de Pierre Calo*, dans *Analecta Bollandiana*, t. XXIX, 1910, avait fait précéder son étude d'un catalogue des légendiers alors connus. Consulter aussi René Aigrain, *L'hagiographie*, Paris, 1953. Sur l'état actuel de la connaissance des légendiers, se reporter à *Rhétorique et histoire*, *op. cit.*, p. 30-31.

(101) Les textes les plus éclairants écrits sur Jacques de Voragine m'ont paru être ceux des rubriques qui lui sont consacrées dans les Histoires de la Littérature Italienne les plus récentes : celle éditée chez Garzanti, t. I, 1965, p. 654, celle éditée chez Laterza, t.I-2, 1970, p. 307-8, avec bibliographie. Une chronologie a été établie par Hervé Savon et accompagne la traduction française de la *Légende Dorée* publiée par les éditions Garnier-Flammarion en 1967. Jacques est né entre 1225 et 1230, probablement à Varazze (ou Varagine), près de Gènes. En 1244, il prend l'habit dominicain. En 1252, il commence à enseigner la théologie. En 1267, il est élu provincial de Lombardie et le reste jusqu'en 1277. Il est réélu de 1281 à 1286. En 1292, il est créé archevêque de Gènes par Nicolas IV. Il meurt en juillet 1298. Il aurait composé la *Légende Dorée* avant 1264.

(102) A. Dondaine, *op. cit.* : *supra*, note 99, *ibid.*

(103) J'ai utilisé pour cette étude l'édition latine la plus récente conservée à la Bibliothèque Nationale, à Paris, elle date de 1846 ! Établie par Th. Graesse, à Dresde, à partir de l'édition de Hébert et revue par Müller elle n'est à aucun égard critique. La traduction française est celle de J. B. M. Roze, publiée à Paris en 1900 et reproduite dans l'édition Garnier Flammarion citée *supra*, note 101.

(104) A. Poncelet, *op. cit.*, p. 24, qui ajoutait, quelques lignes plus loin, « il est à désirer qu'un homme courageux se donne la peine de préparer une édition critique de la *Légende Dorée* ». Le désir de A. Poncelet, et non de lui seul !, n'est pas encore réalisé (1982).

Bretagne a lieu « quand Ursule eut converti toutes les vierges à la foi » (« cum Ursula omnes virgines ad fidem convertisset »). C'est à Ursule que l'ange apparaît, et non aux vierges, selon là aussi la tradition des *Passiones*. Manifestement, Jacques de Voragine suit pour cela un autre modèle que celui de Jean de Mailly. Importe, non quel il fut, mais que Jacques lui emprunte des formules pour les intercaler avec d'autres. Ces adjonctions ne sont pas négligeables et, vu l'écart des temps, elles manifestent moins une « fidélité » aux récits des *Passiones* qu'un intérêt renouvelé pour le personnage. La même remarque concerne Etherius, à propos duquel Jacques ajoute qu'il bouillonne du désir de s'unir à Ursule, employant le verbe *aestuabat* avec le sens qu'il a chez Ovide ([105]). Enfin, l'éclairage sur le roi d'Angleterre est modifié. Il est présenté comme un souverain puissant qui a soumis de nombreuses nations (« Rex autem Angliae, cum nimis praepotens esset et multas nationes suo imperio subjugaret »). Le « tyran païen » et « féroce » a disparu, il n'est plus qu'« un adorateur d'idoles », l'opposition primitive paganisme-christianisme n'est pas supprimée : elle est nuancée et approfondie. Du coup, la relation entre les personnages se fait plus concrète, avec une répartitition des fonctions plus précise : totalitarisme et violence sexuelle d'une part, inspiration divine et sagesse conseillère de l'autre explicitent et dénouent l'« anxiété » du « roi très chrétien ». Sous le mythe religieux et concurremment à lui, affleurent les virtualités d'autres contes et comme une sensibilité nouvelle.

L'histoire des récits d'Ursule, réduite à ces quelques moments décisifs et si incomplète soit-elle encore, prend forme définitive avec Jacques de Voragine. Cette fixation est due, semble-t-il, moins à l'auteur lui-même qu'à la célébrité de son recueil. Dans l'état actuel des connaissances, cette renommée ne peut que se constater, puisque l'étude systématique n'en est pas commencée, qui conduira sans doute à des corrections, voire à des remises en cause de ces pseudo-certitudes et de paresses historiques sur quoi s'édifient tant de fausses thèses.

Quoi qu'il en soit, et avant toute analyse du texte transmis par Jacques, deux remarques s'imposent. La première est d'ignorance. L'auteur, contrairement à Jean de Mailly, n'a pas fait connaître ses intentions dans un prologue. A quel public s'adressait-il? Seule l'analyse systématique de tous les textes, pris à la fois dans leur ensemble et dans leur singularité, permettrait de pallier quelque peu ce manque d'information. Qu'il y ait eu chez ce dominicain, auteur aussi de sermons, vocation pédagogique, est plausible. Mais le souci pédagogique ne suffirait pas à expliquer tout le texte, il ne peut être qu'un élément de l'analyse. Et pédagogie pour qui? Il n'est pas prouvé que la *Légende* s'adressât aux seuls pasteurs. Les formules simples, faciles à retenir, la manière de raconter concrète et précise, et ce prodigieux amalgame de souci historien et de goût pour le fabuleux pose le problème capital, pour l'histoire de la culture du temps, des rapports de ce clerc avec son public. La *Légende Dorée* est-elle simple vulgarisation de modèles aristocratiques, ou, au contraire, adaptation à des fins doctrinales d'histoires diverses circulant dans les couches populaires, ou, encore, lieu d'échange de deux types de culture qui s'enrichissent mutuellement ([106])? La question est d'importance. Le succès même de

(105) *Mét.* VI, 491.

(106) G. Duby, *Hommes et structures du Moyen Age. La vulgarisation des modèles culturels dans la société féodale*, p. 299-308, texte publié dans *Niveaux de culture et groupes sociaux*. Actes du colloque qui se tint à l'E.N.S. du 7 au 9 mai 1966, édités à Paris-La Haye, 1967 ; surtout p. 301-302.

l'œuvre oblige à la poser, en même temps qu'il apporte un élément de réponse : il manifeste une convergence de points de vue, il implique un code de relation où la charge d'inattendu vient animer et conforter la masse d'attente.

La seconde remarque est de méthodologie et complète la première. Le processus de fabrication des récits qui vient d'être esquissé oblige à considérer le texte de Jacques dans sa complexité. Il ne s'est pas « fait tout seul ». Loin d'être le résultat des récits précédents, il en est l'amalgame, il en porte les échos répercutés diversement. Aussi sa clarté n'est-elle que d'apparence. Il résonne mat, de toute sa pluralité contradictoire. Il s'agit donc de lire ce récit dans l'épaisseur des récits dont il est constitué.

Les éléments de la narration primitive imposent d'un bout à l'autre leur contrainte. D'abord dans la forme même de cette monographie parmi d'autres, rangées selon le rituel des saints. Un abrégé certes, dont on attend qu'il répète ce qui est assuré sans discussion : Ursule, les onze mille Vierges ; la Bretagne, Cologne, Rome ; la demande en mariage, le refus différé, le martyre. Tels sont les impératifs de la légende, fixés dès la *Passio* I, et que l'on retrouve intacts chez Jacques de Voragine. Sous ce récit imposé, court la trame d'un engendrement narratif dont le texte de Jacques rassemble presque toutes les variantes et procédés, de telle sorte que l'enchâssement dans le récit primitif d'un nouvel élément reconstitue et enrichit la chaîne, sans la rompre jamais. Le récit terminal devient un autre tout en conservant le même. Ainsi, le personnage d'Ursule continue à « tenir » entre eux les éléments de cette monographie dont elle est à la fois le héros (sujet) et l'objet, à laquelle elle impose ses propres origines (fille d'un roi de Bretagne) et sa propre fin (le martyre consommé). Ursule n'est fondamentalement que sa monographie, de l'espèce de ces personnages-récits, a-psychologiques, qui ne sont que des noms propres et dont les actions s'enchaînent *immédiatement* (107) : elle est belle et sage, donc sa renommée est répandue partout, donc elle est demandée en mariage. A partir de là, elle agit, mais « inspirée par Dieu », dont elle est le prête-nom, le serviteur sur terre — un héros/saint, un objet dans la main de Dieu et qui n'agit que sur son ordre. Passive autant qu'active, elle accomplit des rites, elle convertit, elle va à Rome, elle est martyrisée. Le mysticisme du récit primitif demeure sous le rituel qui en est la survivance séculière.

En même temps, ce nom propre, ce personnage-récit est un schéma d'action. Sa vacuité est sa chance contre l'usure, occasion perpétuée de faire passer, à travers cette transparence, ce miroir, d'autres reflets. Au XIIIe siècle, le monde a changé, il n'est plus question de vivre dans les monastères, à l'imitation des premiers pères, des premiers saints, ni de mourir pour le Christ, il est question de faire son salut en suivant l'exemple de modèles prestigieux. Franco Cardini a défini les liens entre littérature chevaleresque et production hagiographique, comment le nouveau guerrier médiéval récupère, et par là contribue à conserver, « un certain patrimoine de croyances à caractère magique », « bien peu entamées en réalité par le changement des institutions et des contingences » (108). Avant lui, Cesare Segre avait prouvé la continuité entre les vies de saints

(107) T. Todorov, *Grammaire du Décameron*, *op. cit.*, p. 85-97.

(108) Fr. Cardini, *La Tradizione cavalleresca nell'Occidente medievale. Un tema di ricerca tra storia e « tentazioni » antropologiche*, dans *Quaderni medievali*, t. II, 1976, p. 125.

et des chansons de gestes ([109]). A propos de la Ste Foye agenoise, il insistait sur deux caractères : l'humanisation de l'itinéraire mystique et l'expérience guerrière contemporaine, sur laquelle s'appuie le martyre de la sainte : même s'il s'agit des païens du début de l'ère chrétienne..., ils ne peuvent être qu'une identification de ceux actuels, contre lesquels les gens de l'époque se battent ([110]). L'itinéraire d'Ursule et de sa cohorte de vierges, de cardinaux, de rois et de reines, de jeunes filles et de jeunes gens doit être relu/relié dans et par l'espace européen des croisades et de la chevalerie ([111]).

Ursule, c'est aussi le miroir de la reine vierge qui détourne le désir sexuel du jeune homme (« juvenis ... aestuabat »), qui impose une épreuve de trois ans, au bout de laquelle il la rejoint dans la mort. Ce n'est pas un hasard si le nom d'Etherius est introduit dans la légende avant 1184, quand, vers 1185, André de Luyères compose son traité d'amour courtois, où le clerc apprend au chevalier à aimer ([112]). « L'éthique laïque de la prouesse et de la fidélité jusqu'au sacrifice » par amour rejoint « l'éthique religieuse de la foi et du martyre » ([113]). Telle la dame des troubadours, Ursule est belle, de « la beauté totale qui est à la fois corps et esprit, morale » ([114]), elle est obéie avec joie (« libenter hac conditione accepta ») et empressement (« accelerari cuncta quae beata virgo praeceperat imperavit »), parce que la satisfaction charnelle de l'amour passe par le service de la dame/seigneur. Les deux itinéraires des jeunes gens sont disjoints au départ : Etherius « sert » Ursule pour lui plaire et la posséder, Ursule se sert d'Etherius pour se consacrer davantage à Dieu. L'échange qu'elle propose est un leurre qui estompe un refus. Elle fait du « bon » commerce : elle trompe sur la marchandise et elle investit, — version christianisée d'une loi du conte merveilleux, selon laquelle une condition est posée pour être transgressée ([115]). Ainsi, le vieil itinéraire des migrations irlandaises et des pèlerinages, le culte des reliques (les vierges ni Ursule ne baisent les seuils des grandes basiliques romaines, mais elles sont reçues par le pape « summo cum honore ») sont remplacés par le vaste ébranlement des croisades, l'aventure et la quête.

Le récit d'Ursule s'en trouve modifié. Il devient le lieu mitoyen de l'action collective et de la prouesse personnelle, de l'épopée et de la nouvelle, il est une « vie » par quoi se réalise un destin individuel au centre d'une collectivité engagée dans la même « histoire ». D'où ces différents degrés de narrativité entrevus déjà dans la nouvelle organisation de Jean de Mailly :

(109) C. Segre, *Il « Boeci », i poemetti agiografici e le origini della forma epica*, dans *Atti dell'Accademia di Scienze di Torino*, t. LXXXIX, 1954-55, p. 242-292.

(110) *Ibid.*, p. 276-279.

(111) G. Duby, *Les « Jeunes » dans la société aristocratique de la France du Nord-Ouest au XII^e s.*, dans *Hommes et structures du Moyen Age*, *op. cit.*, p. 213-226.

(112) Aurelio Roncaglio, *Civiltà cortese e civiltà borghese nel Medio Evo*, in *Concetto, Storia, Miti e Immagini del Medio Evo*, *Civiltà Europea e Civiltà Veneziana*, Venise, 1973, p. 269-286.

(113) *Ibid.*, p. 284.

(114) Jacques Roubaud, *Les troubadours*, Paris, 1980. Introduction, p. 9. Sur l'importance de la littérature des Troubadours en Italie, voir Reto R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, III^e partie : *La Société courtoise*, t. II, 1963, p. 344-347, les centres (Montferrat, Ferrare, Padoue, Vérone, et plus généralement l'Émilie, la Lombardie, le Piémont) et p. 521.

(115) Jacques Le Goff et Pierre Vidal-Naquet, *Lévi-Strauss en Brocéliande. Esquisse pour une analyse d'un roman courtois*, dans *Claude Lévi-Strauss*, Paris, 1979, p. 266 et note 1.

des mini-récits inscrivent leur ébauche dans le récit général : tel celui de la reine de Sicile qui a civilisé son époux au point de le rendre agneau de loup qu'il était ; qui laisse son royaume à l'un de ses fils, emmène ses quatre filles en Bretagne avec le petit Adrien, lequel « se mit aussi de lui-même en pèlerinage, par amour pour ses sœurs » (« parvulo suo Hadriano, qui amore sororum suarum ultro se peregrinationi ingessit ») ; tel encore celui de ce Jacques, archevêque d'Antioche, à Rome pour rendre visite au pape, « et déjà il avait quitté la ville, lorsqu'il en tendit parler de l'arrivée des vierges ; il se hâta de revenir » ; ce va-et-vient, ce contre-temps qui va faire dévier une destinée, autant d'éléments d'une « nouvelle ». Et que dire d'un des moments puissants de la narration générale, après quoi le récit bascule dans la tragédie, le retournement du 4e acte, cette histoire de généraux « injustes » (« iniqui principes Romanae militiae »), d'émissaires auprès du chef des Huns, un Julius romain ou romanisé ? — les jeux ne sont pas faits, Rome est encore forte, les invasions ne sont que des infiltrations réciproques, confuse civilisation. Cet amalgame historique, cet arrière-plan d'ombres est évoqué dans l'entrecroisement de phrases et de noms sortis des révélations d'Élisabeth de Schönau, pour la plus grande gloire des Croisés du XIIIe siècle ! Tel est un des paradoxes de Jacques de Voragine : il n'invente rien, il raconte à peine, il ne fait pas œuvre littéraire, mais il sera lu par Dante, par Boccace et il est presque certain qu'on enregistrerait des échos de ses récits dans le *Novellino*, ce *Libro di novelle e di bel parlar gentile* composé entre 1281 et un peu plus tard que 1300 (116). Cette dispersion narrative sans doute autant que le récit rituel enrichissait le répertoire des jongleurs dont on sait maintenant le rôle de diffusion non seulement des chansons de gestes mais aussi des vies de saints (117).

Se laissent en même temps percevoir, affleurant des profondeurs du texte, les raisons de son succès. En « détenteur du protocole », copiant et remaniant les récits de ses devanciers, n'omettant rien mais rassemblant tout dans l'universalisme atemporel de son époque, Jacques de Voragine, par contaminations successives et complémentaires, sans que son texte change de structure ni de fonction, répond à la demande de ses contemporains en même temps qu'il la provoque. L'« aventure » d'Ursule, vibrant de toutes les tensions de l'histoire, est entendue comme « le moyen de dépasser la contradiction qui s'est établie entre l'idéal de vie et la vie réelle » (118). Elle entraîne des milliers de gens. Son histoire donne sens aux histoires des autres, qui ne peuvent *aboutir* qu'en elle, se joindre en elle. Le récit d'Ursule, dans son organisation narrative et sa fonction hagiographique, impose l'exemplarité de cette réverbération infinie d'exemples.

Il faut se demander maintenant comment fonctionne cette exemplarité, comment peut conserver valeur d'exemple une histoire demeurée inchangée dans ses changements. Question capitale. De sa réponse dépend la possibilité de comprendre comment ont vécu ces légendes dans les esprits et aussi comment elles se sont continuées, déplacées dans les peintures.

(116) *Storia della Letteratura Italiana*, I, *Le Origine e il Duecento*, éd. Garzanti, réimpr. 1976, p. 575 sqq.

(117) Cesare Segre, *Problemi di tradizione di testi romanzi dai poemetti agiografici alle chansons de geste*, *Concetto, Storia, Miti e Immagini del Medio Evo*, *op. cit.*, p. 339-351, en particulier p. 341.

(118) E. Köhler, *L'aventure chevaleresque, idéal et réalité dans le roman courtois*, 1ère éd. allemande, 1956 ; 2e, 1970 ; trad. fr., 1974 cité par J. Le Goff, *Levi-Straus en Brocéliande*, *op. cit.*, p. 319

Il est désormais acquis que le contenu d'un récit n'en est pas le sens. L'analyse de la fabrication des récits d'Ursule a permis de constater que leur contenu apparent camoufle, dans son bricolage successif, des réalités à la fois étrangères et conjointes au récit. Car les « auteurs » n'écrivant jamais qu'une partie de ce qui est *inscrit* dans le texte, trouvent dans ce qui les déborde les conditions mêmes pour reconduire le récit. D'où ce brassage au cours de quatre siècles, ces ajustements et adaptations qui ont permis à une légende irlando-colonnaise de transgresser ses origines au point de devenir le cadre de la catholicité romaine. Son histoire a évolué à la mesure de celle du monde dans lequel elle fut *régulièrement* écrite. D'où, en même temps, une permanence plus forte que tous les remaniements qui la soutiennent et qu'elle engendre, car elle est assez solide pour durer, assez souple pour être adaptée. Il convient de capter, en deçà du récit, ce qui en constitue la raison d'être.

La mythologie d'Ursule

L'essentiel de la légende ne tient pas aux raisons concrètes de son apparition ni aux composantes et remaniements de ses récits. Il est dans la ressemblance au modèle irrécusable, universel et éternel du martyre des premiers chrétiens, dans le triple rapport d'émulation, d'analogie et d'assimilation possible, où s'installe le récit hagiographique. Cette ressemblance fait proliférer la fiction dans la mesure même où elle l'autorise, lui garantissant l'existence prestigieuse du modèle à défaut de la personne, — absence tout à fait négligeable et, à la limite, incroyable. Car toute *passio* tire sa vérité non point de la réalité du martyre, mais de la Passion du Christ dont elle est proprement la paraphrase, la parabole. Non divin, le martyr participe à la divinité par transfert, il en devient l'emblème et c'est l'écriture, dans sa cérémonie, qui le consacre et lui donne un nom. Signe d'un signe, effigie et légende, le saint est une construction métaphorique, un modèle, par analogie, de vie exemplaire. Il peut être privé d'existence historique réelle, parce qu'il gagne en retour une existence sémiotique, il est un être, littéralement, *hagio-graphique*. Et l'hagiographie apparaît ici comme la manifestation d'une pensée analogique qui fonde une mythologie à travers la perception métaphorique qu'elle en a. Les légendes des saints peuvent être tenues pour des mythes, dans la mesure où elles fonctionnent à la manière des mythes et où elles ont été reçues, dans les masses populaires surtout, par des consciences religieuses non rationnelles. Mais il faut bien voir que de tels « mythes » sont en fait des constructions métaphoriques créées comme alternative à la pensée rationnelle. Elles se substituent à celle-ci d'autant plus facilement que « la figure-clé du christianisme n'est pas ... l'intellectuel, mais le saint », que celui-ci, du moins au premier degré, ne se constitue pas au moyen de la culture ou de la politique, mais dans « la gratuité d'un don céleste », qu'enfin il oppose victorieusement le modèle de son martyre à celui du héros païen (119). Un tel mythologisme de pensée est assez répandu dans l'histoire des diverses cultures. Il suscite et garantit la stabilité de l'histoire des représentations de la religion chrétienne. Qu'il n'ait pas encore fait l'objet d'études systématiques, à la manière de celles de Lévi-Strauss sur la pensée sauvage,

(119) Cl. Leonardi, *L'intellettuale nel Altomedioevo, op. cit.*, p. 132.

est significatif (120). Elles n'en sont pas moins urgentes que regrettables. Faute, donc, d'outils théoriques suffisants, il ne saurait être question ici d'analyser cette mythologisation des consciences chrétiennes, dont la *gravité* est à la mesure des siècles nombreux de « représentations ».

La constatation s'impose : l'exemplarité du modèle passe par le prestige de la fiction. Le récit des événements de la vie du saint est une invention qui ressemble à ce qu'on n'invente point, une histoire qui dit aussi ce qu'elle ne dit pas et qui est utilisée pour appuyer le devoir moral de vivre selon le Christ. L'exemplarité ne cessera de fonctionner dans ce rapport de métonymie, dans cette multiplicité des miroirs de l'analogie et quel que soit, pour finir, l'exemple imposé. Il s'agira toujours de remanier les codes afin que l'exemple soit reçu et reconnu dans la surprise de son attente. Car telle est la rhétorique de l'exemplarité : elle se sert à la fois des facultés de l'intuition et du pouvoir de la redondance. Elle vise à provoquer l'illumination par le prestige de la fiction, en aveuglant toute perception intellectuelle, en faisant éventuellement appel à la forme dramatique, aux gestes de cérémonies, à la fête où « tout le concret disparaît sous le travestissement culturel » (121). Les franciscains ont très bien compris l'efficacité des formes colorées dans cette pédagogie de la vision (122). Les premiers cycles peints furent réalisés peu après que fut connue la *Légende Dorée*. Rien là qui soit dû au hasard, rien, non plus, qui illustre la narration, comme on le croit encore trop. En fait, Giotto et ses émules ne firent que développer l'une des fonctions majeures d'une telle narration : le pouvoir imageant qu'elle suscite et que la peinture fait régner. L'image peinte, loin d'être la re-production du récit, délivre et produit un des aspects spécifiques de ce récit, elle prévient ce qui n'est encore ni pensé ni mentalement dit en le faisant advenir dans la seule présence visible d'une forme préméditée.

La persuasion est obtenue aussi par la redondance. La rhétorique consiste ici à utiliser l'analogie dans ce qu'elle a de répétitif, elle ne remet pas en cause ce que l'on sait « depuis toujours », mais le réaménage ; ainsi le « bricolage » des histoires d'Ursule ne fait que reconduire un récit qui n'est chaque fois remanié que pour être mieux cru et reconnu. L'hagiographie est une rhétorique historiée, elle raconte pour convaincre et elle convainc par la reconnaissance de ce qu'elle raconte, son didactisme est fondamentalement liée à sa rhétorique. On y apprend ce que l'on sait déjà mais autrement. Les réverbérations que délivre l'analogie peuvent leurrer sur l'étendue d'un savoir qui n'est, en fait, qu'une répétition diversifiée, dont l'effet de surprise ne doit pas outrepasser les frontières du connu. La monotonie avec laquelle sont composées

(120) Il convient de signaler cependant les travaux théoriques de l'École de Tartu « sur les sytèmes de signes », trad. fr. 1976, en particulier S. S. Averintsev, *Le caractère général de la symbolique au Haut Moyen Age*, p. 152-155, à qui ce passage de mon travail doit beaucoup ; I. Lotman et B. A. Ouspensky, *Mythe, nom culture*, p. 18-39, l'article de M. Godelier, *Mythe et histoire : réflexions sur les fondements de la pensée sauvage*, dans *Annales É.S.C.*, 1971, p. 541-558. Pour ce qui est des périodes plus modernes, M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, 1966, pour le fonctionnement de la pensée analogique au XVI^e^ s., p. 32-59 ; Fr. Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII, Mythologie et Politique*, Paris, 1974. H. Lefebvre, *La présence et l'absence, contribution à la théorie des représentations*, Paris, 1980.

(121) G. Duby, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, *op. cit.*, p. 317-318.

(122) R. Assunto, *La Critica d'Arte nel pensiero medioevale*, Milan, 1961, p. 217-227, sur la conception de l'art chez les franciscains, p. 235-251, sur la théorisation du goût franciscain par S. Bonaventure.

les *passiones* et les histoires de la *Légende Dorée* manifeste le protocole d'une écriture/lecture du déjà-là de toute éternité et qu'il suffit de dire/redire pour le faire croire. De ce point de vue aussi, il est significatif que les franciscains, parallèlement aux recueils d'*exempla* dont ils se servaient pour leurs sermons ([123]), aient fait appel aux ressources de la peinture, à son action sur la mémoire, à son pouvoir de dynamiser la métaphore exemplaire.

Le récit hagiographique fonctionne donc d'abord par ce qui le constitue fondamentalement et de façon complémentaire : un signifiant substitué à un autre lequel, occulté, reste présent par cette liaison métonymique, autrement dit une construction métaphorique qui substitue une situation à une autre ; en même temps un concret (= modèle exemplaire) pour un abstrait (= principe moral) qu'il faut appliquer ([124]). Métaphore exemplaire, impérieuse et, cependant, mobile, puisque les particularités du récit ne cessent de délivrer, par le jeu de l'analogie, à la manière d'un « miroir tournant », de nouvelles situations possibles, lesquelles renforcent, par leur adéquation, le pouvoir exemplaire du modèle.

A partir de ce principe de fonctionnement du récit hagiographique, se laissent désormais cerner, dans l'ensemble de la légende d'Ursule, les constructions métaphoriques exemplaires et leur mobilité. D'abord, et comme partout, se profile, à travers les épisodes qui n'en sont que la transposition, le modèle de la vie et de la passion du Christ : voyage, enseignement de la parole de Dieu, martyre et, au moins jusqu'aux révélations d'Élisabeth, jeunesse. On l'a vu, la récupération, pour la sainte, du nom d'une petite fille morte en bas âge, témoigne de la longue fidélité à cette composante du modèle ([125]). De métonymie en métonymie, le modèle christique va devenir le principe moral abstrait et général auquel, en dernière instance, renverra chaque situation particulière, mise pour une autre, et toujours à travers ce dont elle est métaphore. S'agissant de Vierges, le modèle, au départ, est rejoint par la dérivation du mariage mystique, l'*hymen* ensanglanté du martyre. « Les Saintes Vierges ont répandu leur sang pour le nom du Christ », lit-on sur l'inscription de Clematius ([126]). Les flammes divines et le sang répandu sont les deux images où s'oriente ce texte, et le lieu commun de leur association se trouve chez Prudence. Poitrine et flanc déchirés, Eulalie chante : « Vous voici *écrit sur moi*, Seigneur ... la pourpre même du *sang que l'on tire de moi* prononce votre *nom* sacré » ([127]), avant que ne vienne « faire rage » la flamme des torches contre ses blessures ([128]). Encore chez Prudence, Agnès la

(123) J.-Cl. Schmitt, *Recueils franciscains d'« exempla » et perfectionnement des techniques intellectuelles du XIII^e^ au XV^e^ s.*, dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. CXXXV, 1977, p. 5-21 ; J. Berlioz, *Le récit efficace : l'exemplum au service de la prédication (XIII^e^-XV^e^ s.)*, dans *Rhétorique et histoire*, *op. cit.* p. 113-146.

(124) *Ibid.*, p. 126.

(125) Cf. *supra*, n. 48. E. Giannerelli, *Note sui dodici anni — l'età della scelta — nella tradizione letteraria antica*, dans *Maia*, t. 1-3, 1977-78, en un volume, p. 127-133.

(126) Cf. *supra*, n. 21-22. N. Gauthier, dans la communication déjà citée, p. 113-114, étudie un texte qui pourrait être, à son avis, la première inscription de Clematius, où l'expression « sang répandu » apparaît deux fois.

(127) Prudence, *Le Livre des Couronnes*, texte établi et traduit par M. Lavarenne, Paris, 1951, *Hymne* III, vers 136, 139-140 ; c'est moi qui souligne.

(128) *Ibid.*, vers 149 sqq.

petite romaine, « brûlant pour le Christ » (129), attend avec impatience le glaive du bourreau forcené, « c'est bien là, je l'avoue, l'amant qui me plaît » (130). Dans l'histoire d'Ursule et des vierges qui se refusent à l'homme ou le quittent pour vivre et mourir selon le Christ, il y a donc cette primitive construction métaphorique d'une dérive mystico-charnelle, et dont la situation occultée mais présente est la basilique de Cologne et le monastère à côté. A la veille de l'an Mil, commencent, à Cologne, « ces grands remuements terrassiers » que sont les reconstructions d'églises (131), l eu d'*invention* des reliques, en même temps que s'affirment les monastères de nobles. Le texte des deux *Passiones* condense les nécessités contradictoires du moment : Ursule à la tête des Vierges métaphorise la hiérarchie du monastère et le modèle de perfection d'un type de vie déjà en action, tandis que le voyage reprend les mouvements collectifs des pèlerinages et propose un modèle accessible à un public laïque et vaste. La visite des Vierges aux grandes basiliques romaines est la reconnaissance du pouvoir de l'église séculière qui s'affirmera plus tard contre celui des grands monastères (132). Quant à la conduite du récit, elle procède selon les étapes d'un perfectionnement qui répète les modèles antérieurs plus profonds : la menace du péché mortel sous la circonstance de la demande en mariage faite par un prince païen, la sainte retrouvant ici son double rôle initial de refus du paganisme et de refus de l'homme charnel ; la mise à l'épreuve morale et physique (convaincre le père et le païen, convertir les vierges, préparer les navires, la tempête, la longueur du voyage) ; la récompense : la consécration par le martyre.

Finalement, c'est la dynamique du voyage, processus et modèle de perfectionnement, qui l'emportera sur l'immobilisme monastique, puisque, comme on l'a vu, Ursule et son cortège coordonneront les déplacements des croisades.

Ici, deux remarques ont leur place. La première est que la vitalité de la légende d'Ursule, c'est-à-dire son pouvoir de récupération, s'explique parce qu'elle a été libérée très vite des contraintes du modèle monastique qui l'a fondée. La « logique pré-narrative » (133) du *sermo*, même si elle coexiste encore, surtout dans la *Passio* I, avec une narration déclarée, va finir par être débordée par celle-ci dans la *Passio* II, jusqu'à devenir un récit qui engendrera d'autres récits, dans les textes de Jean de Mailly et de Jacques de Voragine. Cette évolution va de pair avec un langage métaphorique emprunté non plus à la vie religieuse, mais à la vie séculière, pèlerinages, croisades, mutations sociales et politiques. Métaphore d'un monastère de filles nobles, la légende ne pouvait que reproduire et figer des vertus propres à un comportement uniforme. Diffusé dans le siècle — le rôle de la Chronique de Sigebert apparaît alors très important — le texte de la *Passio* II s'amplifie de tous les changements historiques et se prête à de nouvelles métaphores. Parallèlement, la légende cesse d'offrir un modèle de perfection réalisé et propose

(129) *Op. cit.*, *Hymne* XIV, vers 11-12.

(130) *Ibid.*, vers 74. Pour les comparaisons entre les deux hymnes, se reporter à l'article de B. Riposati, déjà cité. Il faudrait étudier dans le *sermo* les traces de cette structure hymnique de Prudence, ainsi que celles de son vocabulaire homilétique.

(131) Se reporter à H. Hellenkemper, *op. cit.* La citation est tirée de G. Duby, *Les Trois Ordres...*, *op. cit.*, p. 165.

(132) *Ibid.*, p. 365.

(133) L'expression est de T. Todorov, *Grammaire du Décameron*, *op. cit.*, p. 53.

des exemples modulés et des buts dont l'atteinte, toujours possible, est toujours différée (134). D'où la seconde remarque qui prolonge d'abord la première, sur le caractère historique des métaphores : si elles sont reçues et comprises, c'est parce qu'elles correspondent à des circonstances précises et vécues, dont elles tiennent lieu. Mais cette proximité de la reconnaissance ne saurait suffire pour que la métaphore produise son effet d'exemplarité. Il lui faut en plus la distance, c'est-à-dire : il est nécessaire qu'elle soit reçue comme un mythe. « Le mythe prive l'objet dont il parle de toute histoire » (135). Certes, le mythe est toujours historique, mais il enlève toute historicité à ce qu'il raconte. C'est par là qu'il fonctionne, qu'il sert d'exemple, de modèle à suivre, assurant son autorité sur cette essence qu'il acquiert de son absence apparente d'historicité. C'est la dimension mythique donnée à la métaphore historique qui garantit son effet d'exemplarité.

Le processus consiste d'abord à mettre au passé ces métaphores du présent. L'histoire d'Ursule et des Vierges, depuis le *sermo* jusqu'à la *Légende Dorée*, est toujours située dans ce que Mikhaïl Bakhtine appela à propos de l'épopée, « le passé absolu des commencements » et il précisait tout de suite que ce « commencement » n'était pas senti comme une catégorie seulement temporelle, mais qu'un tel passé originel donnait valeur morale aux événements qui y avaient eu lieu ; « dans ce passé tout est bien, et tout ce qui est véritablement bien (« premier ») n'est que dans ce passé » (136). Ainsi la légende d'Ursule conserve la pureté, la puissance de la foi et l'héroïsme des « commencements » du Christianisme. C'est le temps vague et spiritualisé où évoluent les rythmes du *sermo*, et qu'évoquent les premiers mots des *Passiones* : « Il y eut dans un temps très ancien » («Fuit tempore pervetusto») (I), « sous le règne de notre Seigneur Jesus Christ » (« Regnante Domino nostro Jesu Christo ») (II). Dans les textes postérieurs, des dates précises sont données, toutes différentes et toujours choisies pour leur valeur exemplaire (les invasions des barbares avec l'assimilation implicite aux « barbares » contre lesquels sont organisées les Croisades). C'est le temps de la mémoire et non pas le temps de la connaissance : il en fut ainsi, et l'on n'y doit rien changer. D'où la valeur irrécusable et universelle de la légende, laquelle ne peut être que respectable et sacrée (137). Le rituel des fêtes d'anniversaire des saints, fixées définitivement dans les légendiers, ne fit que confirmer ces caractères en leur assurant, par la réactivation de la mémoire, une permanence, mieux : l'éternité.

Un autre processus relève également de la conscience mythique, celui de la nomination : le saint existe d'abord par son nom, on le prie, on le fête par son nom. La légende d'Ursule est fixée à partir du moment où s'élabore une répartition de noms propres et elle s'amplifie par l'introduction d'un plus grand nombre de noms. Les « révélations » d'Élisabeth de Schönau sont exemplaires à cet égard, puisque sa démarche consiste à nommer pour faire exister. Le

(134) A. Vitale-Brovarone, *Persuasione e narrazione : l'« exemplum » tra due retoriche*, dans *Rhétorique et histoire*, *op. cit.*, p. 106.

(135) R. Barthes, *Mythologies*, Paris, 1970, p. 239.

(136) M. Bakhtine, *Épopée et Roman*, exposé prononcé à l'Institut Gorki à Moscou, traduit en français et publié dans *Recherches Internationales à la lumière du marxisme*, n° 76, 3e trimestre 1974, p. 16.

(137) *Ibid.*, p. 16-17.

nom même d'Ursule instaure la *vocation* de la sainte, lui donne sa dimension mythique (138). Mythe et nom sont ici conjoints et sont déterminés l'un par l'autre, « le mythe personnifie (il nomme), le nom est mythologique » (139). Personnage-récit, personnage mythique, la sainte Ursule est un modèle d'action — *voix* qui interpelle, *voie* à suivre. De ce point de vue, doit être envisagé aussi l'espace mythique du voyage d'Ursule : ensemble de lieux distincts dotés de noms propres (Thyel, Cologne, Bâle, Rome), dont les intervalles qui, eux, échappent à la nomination, sont des ruptures de continuité. Le déplacement entre ces lieux n'est ni géographique, ni temporel, mais mythique (140). Le monde parcouru est le monde clos, délimité, petit de l'Occident chrétien médiéval, pensé mythiquement.

Ainsi l'exemplarité de la légende d'Ursule se situe à l'intersection de deux plans : celui de la métaphore et celui du mythe, celui du signifiant fictionnel et celui du signifié référentiel, celui de l'émotion et celui de l'autorité, celui de la différence et du même, du nouveau et de l'éternel. C'est elle qui rassemble les *parties* et les fait tenir au *tout* qu'elle *impose* « d'en haut » (141).

« Recueillie », classée dans le répertoire hagiographique dressé par Jacques de Voragine, la légende d'Ursule, dans les termes désormais fixés de son histoire verbale, est un λόγος qui implique jugement et intentionalité lucide, au service d'un μῦθος, lui-même identifié à l'histoire (142) : c'est le mythe qui raconte du commencement jusqu'à la fin l'histoire d'Ursule et de ses compagnes. Le mythe ne se pose pas la question du vrai et du faux, comme le fait le λόγος, puisqu'il se situe en-deçà du vrai et du non vrai. Or ce mythe mis en récit par Jacques de Voragine devient une vérité non vérifiable ni vérifiée, et qui se fait active. Le récit de Jacques relève du discours totalitaire : il fabrique une idéologie par une histoire qui, tout en racontant une chose qui n'est pas vraie, produit cette chose et l'active (143). La narration mythique est ainsi reçue comme nécessaire dans le contexte idéologique et politico-religieux de l'Italie et de l'Occident aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles.

Mais, paradoxalement, c'est là où, dans ce rituel anhistorique, l'exemplarité se fait la plus contraignante, que la légende s'ouvre aux dimensions du monde, que le surplus de déterminants favorisés par cet élargissement empêche désormais que le récit renvoie seulement au principe moral, que celui-ci est devenu si général qu'il a perdu ses vertus de cohérence. C'est au récit lui-même à expliciter les « implications aveugles », à les exploiter et à devenir le récit qui modèle le monde, sous la dictée d'une nécessité. Telle est la contradiction inhérente à tout récit hagiographique, mais que celui d'Ursule, dans son expansion narrative, manifeste avec le plus

(138) *Passio* I, *op. cit.*, par. 2. Cf. *supra*, note 51.
(139) I. Lotman et B. A. Ouspenski, *Mythe, nom, culture*, *op. cit.*, p. 23.
(140) *Ibid.*, p. 24.
(141) Voir, au sujet de l'exemplarité en général, Nevio Zorzetti, *L'« Exemplarità » come problema di « psicologia storica »*, dans *Rhétorique et histoire*, *op. cit.*, p. 147-52.
(142) J.-P. Faye, *Théorie du Récit*, Paris, 1972, p. 24.
(143) *Ibid.*, p. 24-28.

de force. Si bien qu'à la fois il est terminé, clos, écrit/inscrit pour toujours, et, modèle d'une certaine configuration historique de l'Occident, il peut servir à en modéliser les développements, à partir de ses propres possibilités d'adaptation et d'extension. De la vacance de son usure déjà commencée, de la dissémination de ses éléments narratifs, il peut engendrer de nouvelles métaphores, pour de nouvelles situations.

Récit aristocratique, il est né dans un monastère de dames nobles, puis s'est étendu aux trois ordres de la féodalité. Il peut servir l'aristocratie princière et les classes dirigeantes des communes. Récit du grand nombre — martyres, ossements, abbesses, pélerins —, il a mis en marche les mouvements des croisades, il concerne l'Europe et le monde tout entier, par cet universalisme propre au Moyen Age, mais très facilement continué au xv^e^ siècle. Récit d'une seule femme, fille, sainte, martyre, abbesse, dame de chevalier courtois, il peut servir tout héros, prince ou princesse. Récit de mariage et d'ambassades, il peut modéliser divers systèmes de relations et d'échanges, diplomatiques, politiques, commerciaux. Récit de pèlerinage à Rome, il garantit l'obédience à la politique de l'Église. Récit de martyre, de bout en bout il autorise tout combat contre l'impie, quel qu'il soit. Récit initiatique, il est le voyage même, la figure de toute migration, — séparation d'avec le père, d'avec l'époux, d'avec la vie, la figure de toute quête où chaque lieu — l'île, le monastère, la ville, Rome, Cologne —, n'est qu'une étape, un passage dans l'itinéraire vers le Ciel. Il est le récit de la transition, — de la jeunesse et de la vie à la mort, du paganisme au christianisme, du nord au midi et encore au nord, de la terre à l'eau et de l'eau à la terre, il est le lieu de tout échange, en lui circulent toutes les choses et toutes les langues, il est le lieu même du *texte* et le modèle, l'économie de tous les récits.

Cependant, classée comme elle est dans ce recueil, anonyme, passé donné sans distance au présent, la légende est déjà morte, son écriture achevée ne peut plus rien pour elle qui se répètera indéfiniment la même, dans le temps sans histoire de la mémoire des foules. Pour que surgissent les modèles neufs promis par le récit, il faut qu'intervienne un auteur différent qui violente le récit, lui fasse dire ce qu'il ne peut plus dire tout seul, le déplace dans l'aventure d'un autre texte. Il faut qu'intervienne une pratique spécifique sur et contre le récit, qui ne pourra pas le répéter, parce qu'elle ne sera pas dictée par lui, mais parce qu'elle le travaillera, le produira à sa façon propre. Ce sera le rôle de l'art de peinture, lequel procède toujours par analogie, de relancer l'histoire verbale dans des métaphores *inédites* qui la transformeront. Alors, commencera une toute autre histoire, qui ne sera pas celle de la légende d'Ursule, mais qui ne saurait être non plus celle des peintures d'Ursule. Une histoire pour chaque peinture, différente chaque fois, sans cesse au présent de l'acte du peintre, de son temps, de son lieu, de ses codes et de ses techniques, de la culture et des mentalités dont il est partie prenante. Une histoire vivante et contradictoire à qui le vieux thème d'Ursule servira de prétexte pour la faire connaître, à travers des formes et des contenus neufs (144).

Françoise Bardon

(144) Cf. *supra*, n. 1. L'auteur prépare une étude du cycle de Carpaccio à Venise.

ABSTRACT : **From the Passio to Painting : an historical analysis of the narrative of the Legend of S. Ursula**

Drawing from long known documents and from the most recent archeological and epigraphic discoveries, the author suggests a method for considering the way in which the narrative of the legend of S. Ursula operates. She makes use of current studies on hagiographic narratives as elements of knowledge of the human mind. The historical approach examines the requirements this legend had to meet in the course of time ; the linguistic approach examines the way in which the text was transformed, enlarged, and set till it was given its more or less final form in the 13th C. The third approach is an ethical and ideological one : what did the legend offer that made it not only accepted, but serve as a satisfactory pattern ? Studying the « life » of a legendary narrative, the author — who is a specialist in the history of early modern painting — shows how artists, starting from a text in its apparently final form, worked on it, refashioned it and launched it into new adventures.

« AU MAGASIN DE PARIS ». UNE BOUTIQUE DE MODES À ANVERS DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE

Fig. 1. Une boutique de marchande de modes. Extrait du *Recueil de planches de l'Encyclopédie, par ordre de matières.* [*Arts et méliers*]. T. 6, Paris-Liège, 1786. Copyright M.A.H.M., Bruxelles.

Le fonds des *Chambres Insolvables* des Archives de la Ville d'Anvers conserve des documents relatifs à la famille Hoffinger, marchands de modes, tenant boutique Longue rue des Claires, près de la place du Meir, durant la première moitié du XVIII^e siècle (1). Nous ne connaissons pas d'autres exemples d'archives conservées touchant une maison de mode de la première moitié du XVIII^e siècle. Pour Paris, capitale des modes, on a conservé des factures et des relevés de fournitures de marchandes de modes, notamment de la célèbre Rose Bertin qui comptait parmi

(1) Archives de la Ville d'Anvers (Stadsarchief, Antwerpen [S.A.A.]), *Chambres Insolvables* (*Insolvente Boedelskamer* (cité I.B.), n^os 1514 à 1522. Je remercie Monsieur R. De Roo, conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire (M.R.A.H.) et Monsieur J. Van Roey, archiviste en chef (S.A.A.), qui m'ont facilité l'accès des dites archives. Mes remerciements s'adressent également au Collège des bourgmestre et échevins de la Ville d'Anvers qui m'ont autorisée à prendre les photographies. Archives inventoriées par J. Denucé, *Hoffinger, merceriëen-en modeartikelen*, dans *Antwerpsch Archievenblad*, XLI, n^os 1514 à 1522.

ses clientes Marie-Antoinette, mais les documents datent du dernier quart du siècle (2). Les archives anversoises offrent donc le plus grand intérêt. En raison de leur date, de leur volume.

La perception de la mode telle qu'elle fût vécue dans les Pays-Bas du Sud au XVIIIe siècle est encore mal connue. Aussi, tout document d'époque est-il d'autant plus précieux qu'il est rare. L'apport des archives d'une maison de modes, en raison de leur caractère anecdotique et limité, est évidemment très fragmentaire. On y trouvera néanmoins « un » éclairage, concret et irréfutable. De telles données sont trop rares pour être négligées.

Ce fonds Hoffinger est composé de quelques livres de compte, d'une tenue peu soignée (3), de missives familiales, de lettres de fournisseurs et de clientes. Ces dernières nous permettent de vivre le « quotidien » d'un commerce de modes. Cela ne relève sans doute pas de la grande histoire ni même de la grande histoire du costume, mais cela permet d'approcher une réalité vivante, authentique où, de surcroît, les mécanismes de l'existence même de la mode peuvent être démontés.

Le manque de publications touchant ce sujet, tant à propos des marchandes de modes en général que de la mode dans les Pays-Bas du Sud en particulier, rend cette étude difficile et fragile. En raison même de sa nouveauté. De nouvelles recherches apporteront immanquablement de nouvelles données et des corrections à notre exposé.

Après avoir brièvement situé la maison Hoffinger, nous essayerons de préciser la spécificité d'un magasin de modes par rapport aux autres métiers relatifs au vêtement. Nous détaillerons ensuite les nombreuses activités de ce commerce. Nous évoquerons d'autre part les relations de la maison avec ses fournisseurs et sa clientèle. Quelques marchandises particulières, dentelle, broderie blanche et gaze, ont été plus particulièrement étudiées car des échantillons datés ont été découverts dans les archives. De surcroît, ces techniques sont au centre de nos recherches. Quelques très petits échantillons d'étoffes, également présents dans ces archives, n'ont pas été pris en considération.

Le dernier chapitre a pour objet une réflexion globale sur la mode dans nos régions au XVIIIe siècle. Il constitue une conclusion élargie de ce travail.

Les archives sont en français. La langue est parfois, chez certaines clientes, fort imprécise. L'orthographe originale a été conservée dans les extraits cités.

La maison Hoffinger

Le commerce Hoffinger semble démarrer vers les années 1735. Il s'approvisionne principalement chez Perrety de Bruxelles, chez Moyse Helie et Agniet de Lille, chez Sollier de Paris. L'entreprise est familiale. L'affaire a été reprise à la mère Hoffinger établie depuis lors comme marchande à Bruxelles, à la Petite rue Saint Hubert et, après 1748, chez *Monsieur Raoul, maître boutonnier près des Dominicains* (4). Un frère de Madame Hoffinger est fabricant de

(2) M. Delpierre, *Élégances du XVIIIe siècle. Costumes français. 1730-1794*, Musée du costume de la Ville de Paris (Annexe du Musée Carnavalet), déc. 1963 - avril 1964, nos 193-306.
(3) Brouillard, I.B., 1514 à 1516.
(4) I.B., 1517.

mitaines à Bruxelles (5). Tantes et cousins ont des commerces similaires ou du moins tiennent lieu d'intermédiaires quand l'occasion s'en présente. Monsieur Hoffinger recherche les fournisseurs, s'occupe de l'achat des marchandises, veille au transport et au payement des droits (6). Madame tient la boutique dénommée « Au magasin de Paris ». Elle y est aidée par les *demoiselles bouticquaires*. Elle s'occupe des clientes, conseille habilement, persuade... fait acheter beaucoup et payer fort cher. Elle possédait sans conteste une perception aiguë de la mode. Sa fine psychologie lui donnait la faculté de convaincre ses clientes de la nécessité impérative de porter une nouvelle mode. Elle est l'âme de l'entreprise. A sa mort, en 1752, les affaires périclitent. Monsieur Hoffinger est incapable de tenir la boutique. Leur fille, sans doute trop inexpérimentée, ne parvient pas à remplacer valablement sa mère. La faillite s'annonce. L'affaire fut pourtant source de grand profit. En 1750, Monsieur Hoffinger se permet de louer un « Jardin de Plaisance » et réagit ainsi comme la plupart des marchands enrichis à la recherche de prestige aristocratique (7).

Marchande de modes-tailleur-mercier

Madame Hoffinger était inscrite chez les merciers. Nous possédons le reçu de la dette mortuaire perçue par le doyen de la corporation (8). Son décès est également consigné dans les archives du métier (9).

A Paris, les statuts fixant le travail des marchandes de modes par rapport aux autres métiers relatifs au vêtement nous sont connus avec précision (10). Les tailleurs furent d'abord seuls à pouvoir confectionner le vêtement des deux sexes. Ce n'est qu'en 1675 que les couturières autorisées jusqu'alors à réaliser les « coutures » pour les tailleurs et les lingères, reçoivent l'autorisation de faire les vêtements féminins, sauf les corps de baleines et les traînes de cour qui restent le privilège du tailleur. Les couturières ne peuvent exécuter que les garnitures faites de la même étoffe que la robe. Les marchandes de modes réalisent les autres garnitures ainsi que tout ce qui couvre la tête et les épaules des femmes : bonnet, fichu, etc.... Les marchandes de modes qui, en principe, ne fabriquent pas, mais se contentent d'ajouter des garnitures, faisaient partie des merciers. Elles s'en sont séparées en 1776 pour constituer une corporation avec les plumassières et les fleuristes (Fig. 2) (10bis).

(5) Lettre à M^me^ Hoffinger de son père, s.d., I.B., 1517.

(6) Exemption des droits de tonlieu lui est octroyée en 1741 ; I.B., 1520.

(7) I.B., 1520. « Huurceel Speelhof van plaisantie in het Claverstratien alhier, aan Henri Jos. Hoffinger, 1750 ». Cf. F. Smekens, *Ambachtswezen en « Nieuwe Nijverheid »*, dans *Genootschap voor antwerpse geschiedenis*, II, *Antwerpen in de XVIII^e^ eeuw*, Anvers, 1952, p. 99.

(8) I.B., 1519, Doodschuld Hoofd-Ambacht der Meersche voor huisvrouw van Jos. Hoffinger, 4 août 1752.

(9) S.A.A., *Ambacht*, 4244.

(10) M. Delpierre, *La mode et ses métiers du XVIII^e^ siècle à nos jours*. Exposition. Musée de la mode et du costume, Paris 6 mars - 31 octobre 1981. Voir également art. *Modes* (*Marchande de modes*), dans Diderot et D'Alembert, *Encyclopédie méthodique. Manufactures, arts et métiers*, par Roland de La Platiere, t. I, Paris-Liège, 1785, p. 113-137 ; *Tailleur*, *ibid.*, t. II, Paris-Liège, 1784, p. 181-189.

(10bis) Je remercie M^me^ E. Pacco de m'avoir procuré ce document.

Fig. 2. Retour de chasse (détail). Signé J. P. Verdussen (Anvers 1700 - Avignon 1763). Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles. Coiffures à barbes relevées et mantelets à capuchon. Copyright A.C.L., Bruxelles.

La situation vécue dans nos régions est moins précise. Cette question demanderait un examen plus approfondi dont les résultats constitueraient un travail en soi. Nous avons simplement opéré quelques sondages dans les archives des métiers tant à Bruxelles qu'à Anvers. Une étude systématique serait plus éclairante. Cependant Geudens (11), dans son travail sur les merciers d'Anvers, ne nous livre que peu d'indications sur les faiseuses de modes. On croirait volontiers que s'il avait découvert des indications à ce propos, il l'aurait consigné dans son volumineux travail. Ainsi, nous sommes-nous limitée, à travers les archives

(11) E. Geudens, *Het hoofdambacht der meerseniers. Godsdienst-en kunstzin*, Anvers, 1891 ; *Burgerdeugd I-II*, Anvers, 1903-04 ; *Liefdadigheid*, Anvers, 1904.

Hoffinger, à étudier de l'intérieur, les activités concrètes auxquelles s'adonnait une maison de modes. Encore une fois, aussi concret soit-il, l'apport de cette étude est limité. Les développements qui suivent devront nécessairement être remis à jour.

L'Almanach des négocians (1762) sélectionne 7 noms des marchandes de modes les plus en vue de Bruxelles (12).

Le recensement démographique organisé par les États de Brabant en 1755 (13) reprend pour Anvers 18 magasins de modes tenus par des hommes et 5 par des femmes, soit 23. Ce recensement ayant été réalisé assez rapidement, ce chiffre nous semble moins valable (14) que celui établi par la liste des membres de la corporation des merciers où l'on peut relever en 1700, 47 magasins dénommés « à la mode (winckel) » et 42 en 1765 (15). Ils sont tenus par autant d'hommes que de femmes. Sans doute, comme chez les Hoffinger, beaucoup de couples travaillaient-ils ensemble : la femme remplissant effectivement le rôle de « faiseuse de modes », l'époux étant plus généralement « marchand mercier », expression qu'emploie d'ailleurs la mère de Monsieur Hoffinger quand elle s'adresse à lui (16).

Un autre exemple de couple nous est donné par le fils de Perrety, un fournisseur bruxellois qui épouse *une demoiselle de Gand, qui est établie et tien boutique ouverte de galanterie et autres marchandises de nostre commerce* (17). Les merciers avaient seuls le privilège de vendre ce qu'ils n'avaient pas exécuté eux mêmes. Chez ces *vendeurs de tout et faiseurs de rien, n'ayant que le droit d'enjoliver les choses déjà fabriquées* (18), l'esprit mercantile primait l'esprit corporatif (19). Tous les nouveaux commerces nés avec l'évolution des mœurs devaient s'y faire introduire. Ainsi, à Anvers, en 1695, le premier perruquier s'inscrit au chef - métier des mercier (20). Les magasins de modes se répandent au cours du XVIII^e^ siècle et sont nécessairement rattachés à la corporation. Conçevant leur métier selon une orientation plus libre et plus moderne ils furent, comme les perruquiers, des corps de type « ouvert » : il semble que leur participation corporative soit réduite à une simple inscription (21).

(12) *Almanach de négocians. Pour servir de supplément au Journal de Commerce*, Bruxelles, 1762, p. 304. Reprend le texte du *Journal de Commerce*, Bruxelles, oct. 1761. (Pagination de *l'Almanach*).

(13) Archives Générales du Royaume. Étudié par J. Verbeemen, *Antwerpen in 1755, een demografische en sociaal-economische studie*, dans *Bijdragen tot de geschiedenis inzonderheid van het Oud Hertogdom Brabant*, 3^e^ sér., t. XL, 1957, p. 46-56.

(14) Critique dans Ph. Moureaux, *Les préoccupations statistiques du gouvernement des Pays-Bas autrichiens et le dénombrement des industries en 1764*, Bruxelles, 1971, p. 455-462.

(15) S.A.A., *Ambacht*, 4219 et 4220.

(16) I.B., 1517, Lettre de la veuve Hoffinger de Bruxelles, 29 juillet 1748.

(17) I.B., 1521. Lettre de Perrety de Bruxelles, 29 juin 1746.

(18) *Mémoire du zélé patriote 1778*. Repris par H. Van Houtte, *Histoire économique de la Belgique à la fin de l'Ancien Régime*, Gand, 1920, p. 189.

(19) F. Prims, *Het herfsttijd van het corporatisme te Antwerpen* (*Verhandelingen van de Koninklijke vlaamsche academie voor wetenschappen, letteren en schoone kunsten van België. Klasse der letteren*, VII, 4), Anvers-Utrecht, 1945, p. 30-31.

(20) F. Smekens, *op. cit.*, p. 65 et 79.

(21) F. Prims, *op. cit.*, p. 29.

Geudens les présente comme magasin de vêtements confectionnés (22). Selon les précisions données par l'auteur de l'Almanach de Bruxelles de 1762, les faiseuses de mode de Bruxelles s'occupaient, comme les Parisiennes et à l'imitation de celles-ci, uniquement de vêtir la tête et les épaules des femmes (23). Les tailleurs avaient le monopole de la confection des habits d'homme et des robes de femme. Monopole souvent violé semble-t-il. A Bruxelles, les tailleurs se plaignent fréquemment, dès le XV^e siècle et jusqu'au XVIII^e siècle que des personnes extérieures au métier le pratiquent clandestinement (24). A chaque plainte, leur monopole leur est confirmé. Il en est encore ainsi à l'époque qui nous occupe, ainsi en 1743 : *het beclagh... over de moeijelijkeden die zij daeghelijcx quaemen te ontmoeten ter oorsaecke zij voor hunne ooghen verscheijde persoonen saeghen wercken ende hun ambacht exerceren, sonder te wezen meester van hun respective ambachten, nochte te staen onder eenen vrijen meester ofte meesters weduwe* (25).

Geudens nous signale, sans préciser ses sources (ce qui nous empêche de vérifier s'il n'y a pas lieu d'en revoir le sens) que les tailleurs s'adjoignaient fréquemment un magasin de modes et, comme d'autres métiers amenés à vendre des produits en relation avec leur travail, étaient dès lors également pris en charge par le chef métier des merciers (26). Les fripiers ou marchands de vieux habits offraient à la vente des vêtements de seconde main : 42 sont répertoriés à Anvers en 1755. Un négoce s'y occupe aussi de la location de vêtements (27).

Les activités de la maison Hoffinger

Madame Hoffinger, si elle n'avait pas le droit de confectionner les robes, servait au moins fréquemment d'intermédiaire entre sa cliente et le tailleur, d'autant plus que sa boutique vendait les tissus nécessaires à la confection de celles-ci. Dans une lettre non datée, Madame Sandoz, de Breda, lui commande un vêtement qu'elle appelle tantôt robe tantôt « sac », soit une robe à la française (28) : *je souhaiterais fort d'avoir un sac tout fait avant de partir, je n'ai pas trouvé de meilleur moyen mademoiselle que de vous en envoyer un de damas blanc après lequel on pourra prendre la mesure. Je vous laisse le choix de l'étoffe, je la voudrai de petit prix, n'étant que*

(22) E. Geudens, *op. cit.*, *Burgerdeugd*, II, p. 17.

(23) *Almanach des Négocians...*, p. 295-296.

(24) A. Henne et A. Wauters, *Histoire de la Ville de Bruxelles*, Bruxelles, 1845, t. II, p. 581.

(25) Archives de la Ville de Bruxelles, n° 1468, 28 septembre 1743. A Anvers, les tailleurs étaient primitivement divisés en deux métiers. Les faiseurs de chausses et culottes et ceux de« justaucorps » ou d'habit. Quand la mode de porter la culotte dans la même étoffe que l'habit se répandit, la nécessité de réunir les deux métiers se fit sentir. Celle-ci ne fut consommée qu'en 1774. F. Prims, *op. cit.*, p. 30.

(26) E. Geudens, *op. cit.*, *Burgerdeugd*, I, p. 36.

(27) J. Verbeemen, *op. cit.*, p. 46.

(28) Le mot « sack » se retrouve en Angleterre où il désigne également la robe volante du début du XVIII^e siècle et ensuite la robe à la française. Fr. Boucher, *Histoire du costume en Occident de l'antiquité à nos jours*, Paris, 1965, p. 441. Il s'agit probablement ici d'une robe à la française, car la suite de la lettre spécifie « un sac ouvert avec la jupe de même ». Moins clair nous apparaît l'hésitation de la cliente à la faire réaliser ou non sur une jupe à baleines.

pour mettre dans la maison. Il faut que je puisse la porter dans toutes les saisons de l'année (29). Une note, probablement d'un tailleur, réclamant son dû à Hoffinger, nous apprend qu'il lui a *servi un panest, un corset a balaine un sac comme vous savez que votre acort est faite de 4 écus* (30). Sans doute remplissait-elle le rôle d'intermédiaire, pour se rendre favorable à la cliente à qui elle évitait la démarche chez le tailleur, et avoir l'avantage de la vente de l'étoffe. Car elle ne s'occupait pas nécessairement de la confection des robes de ses propres enfants. Concernant sa fille, résidant à Boxmeer, elle écrit : *lui en fere une (robe) que lon me marque si elle le veut sur son paniet elle peut envoier sa mesure ou me marquer si il at de bon tailleur à boxmeer* (31). Sa fille Joane, résidant à Namur, lui demande l'autorisation de *faire réaliser son corps chez Monsieur Blencht de Bruxelles et sa robe à Namur* (32).

Sollier, un de ses fournisseurs parisiens, se propose même de servir d'intermédiaire entre la clientèle d'Hoffinger et les tailleurs parisiens en ce qui concerne les habits d'homme : *si on voulait faire les habits par un bon tailleur de Paris qu'on voulut qu'ils fusent brodé ou galonnés en or ou en argent les personnes n'auraient qu'à faire prendre leur mesure par un bon tailleur de ché vous et me l'envoies je les ferais faire suivant leur désir* (33).

Madame Hoffinger servait également d'intermédiaire entre ses clientes et le cordonnier. Elle fournissait le dessus tissé des chaussures, qu'elle pouvait éventuellement faire brodé selon le goût de la cliente : *je vous prie de me faire 2 paires de souliers noir brodé en argent avec des talons blanc et une paire avec des talons rouges. J'en voye un soulier car mes souliers de damast brodé que vous m'aviez envoyé sont trop petites* (34).

Le travail le plus demandé à une maison de modes était le montage ou la confection des coiffures, coiffure dans le sens d'accessoire du vêtement qui couvre la tête (35), soit une garniture de cambrai, gaze, blonde ou dentelle. C'était le colifichet de mode par excellence dont la réussite était de première importance pour l'image de marque d'une boutique. Ses formes sont, plus que tout autre pièce vestimentaire, sujettes aux changements et elle remplit au XVIII^e^ siècle le même rôle qu'aura le chapeau, comme critère d'élégance, au XIX^e^. Porter une coiffure au dernier goût est le souci constant de toute dame. Il existe des coiffures *de nuit*, en *demi-jour* et *en jour* (36). Lorsque les élégantes se coiffaient « en cheveux », fleurs, aigrette, pompons de soie, d'argent ou d'or, ornaient la chevelure et remplaçaient la garniture de lingerie. Des coiffures déjà montées étaient envoyées de Paris et servaient sans doute de modèle (37). Elles per-

(29) I.B., 1520. Lettre de Sandoz, Breda, s.d.
(30) I.B., 1522. Lettre de Blehent, s.l., 1^er^ novembre 1719.
(31) I.B., 1519. Lettre de M^me^ Hoffinger à son fils Doche à Boxmeer, 21 janvier 1751.
(32) I.B., 1517. Lettre de Guyot, Namur, 5 novembre 1750.
(33) I.B., 1521. Lettre de Sollier, Paris, 7 décembre 1744.
(34) I.B., 1521. Lettre de Casembroot, Breda, 30 avril 1749.
(35) M. Leloir, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires des armes et des étoffes des origines à nos jours* (sous la direction de A. Depuis), Paris, 1951, p. 107.
(36) I.B., 1518. Lettre de Moyse Helie, Lille, 4 avril 1738.
(37) I.B., 1519. Lettre de Perrety, Bruxelles, 21 octobre 1736. I.B., 1521. Lettre de Sollier, Paris, 9 septembre 1744.

mettaient également aux clientes de passage de les « essayer » dans la boutique (38). Les clientes achetaient la matière première chez Hoffinger ou fournissaient elles-mêmes des matériaux de récupération. Hoffinger était toujours instamment prié de ne pas découper les dentelles destinées à garnir les coiffures afin qu'elles puissent encore servir ultérieurement ! *J'aprand Mlle par Mme La Sarraz qui est à présent ici qu'il y a une nouvelle coiffure nommée Dauphine, je vous envoye si joint un morceau de gaze, si'il y a trop de dentelle j'espère que cependant vous ne la couperai pas* (39).

A coté des coiffures, la garniture des robes venait en seconde importance : *faire des robes garnies avec des falbalas comme c'est présentement la grande mode* (40). Le savoir-faire dans ces deux travaux servait d'ailleurs de critère pour départager les candidates « filles de boutique » : *elle scai monter les coiffures et garnir les robes en perfection* (41).

La maison propose à sa clientèle tous les colifichets de modes qu'elle importe déjà confectionnés ou qu'elle façonne à partir de matières premières importées. Dans la correspondance de la maison avec ses fournisseurs, il est souvent difficile de départager si la dénomination d'une pièce vestimentaire recouvre la pièce confectionnée ou la matière première nécessaire à la réaliser, notamment pour tout ce qui concerne les garnitures d'épaules. Seule une description plus complète, la mention d'une façon peuvent nous éclairer. Le mot « robe », dans les factures des fournisseurs, recouvre l'aunage nécessaire à la confection d'une robe. Celui-ci varie de 20 à 25 aunes selon *la grandeur du panies*.

La maison vend une foule considérable d'objets qui sont tous en relation plus ou moins directe avec le vêtement et la parure. Ses produits les plus courants sont : palatine, pélerine, polonaise, fichu, mantelet, busquière, manchon, gant, mitaine, bas, jarretière, jupon, chemise, mouchoir, bonnet, coqueluchon, manchettes, engageante. tour de cou, tour de gorge ... (42). Le magasin enferme tout ce qui est nécessaire à la confection des robes, de leurs garnitures et de leurs accessoires : soie, gaze, blonde, dentelle, agrément, chenille, effilé, franges, galon, ruban ... Mantelet, palatine et manchon peuvent être réalisés ou agrémentés de plumes, de paon doré, ou de fourrure, hermine, petit gris ou martre. Des petits fers servaient à découper des feuilles métallisées et colorées en forme de fleurs pour garnitures diverses (fig. 5).

Elle propose également des éventails et des bijoux : colliers et girandoles de perles, boucles d'oreille à nœuds d'amour ....

Les produits de maquillage ne sont pas négligés, ainsi les fards blancs et vermillons, la pommade à la fleur d'oranger, les eaux de lavande, « de la Reine », « Sans Pareille ». Les mouches pouvaient avoir différentes grandeurs et se vendaient par paquet de douze. Elles étaient de velours, d'or ou d'argent, parfois agrémentées d'un bouton de couleur. Certaines mouches pouvaient être fort grandes, du moins si on se réfère à une cliente qui a dessiné sur sa lettre la

(38) I.B., 1521. Lettre de Vanderhauwe, Baerle, 7 août s.d. : « zij (mutsen) moute alle so weze als die ik bij Uw gepast heb ».

(39) I.B., 1520. Lettre de Derieux, Bergen op Zoom, 25 avril 1746.

(40) *Ibid.*, lettre de Casembroot, Breda, 19 avril, s.d.

(41) I.B., 1521. Lettre de Perrety, Bruxelles, 1er mai 1743.

(42) Pour la définition de ces termes, cf. M. Leloir, *op. cit.*, et Fr. Boucher, *op. cit.*, Index, p. 425-444.

grandeur souhaitée : le diamètre n'a pas moins de deux cm et demi ! A l'intérieur de la circonférence est spécifié : *grandeur des mouche de Tafta* (43).

La maison propose les garnitures de cheveux, aigrettes, plumets, pompons, fleurs de soie, d'or ou d'argent, ainsi que tout le matériel nécessaire pour leur mise en forme, peignes de plomb, fers à coiffer, soufflets à poudré, la poudre et l'huile pour maintenir celle-ci. Le fils Hoffinger en réclame régulièrement à sa mère car, démuni d'huile de jasmin, *la podre vole toujours à dehors* de sa perruque (44).

Si la boutique s'adresse principalement aux dames, elle fournit également des accessoires pour hommes, tels les chapeaux, bourses pour cheveux, vestes et dragonnes d'épée. On y accueille aussi les enfants, moins fréquemment semble-t-il, car peu d'indications s'y réfèrent. On note la vente de gants et de palatines d'enfants. Une cliente lui demande *des épeingles pour maillotter les enfants. Elles doivent être fort grandes. Je suis en haste* (45). Hoffinger fournit aussi des *cornettes de cloître.*

Sollier, son fournisseur parisien, lui conseille *de faire d'entreprises pour des ornements d'église, ou pour des fournitures de régimens vous pouvez ardiment entreprendre et être persuadé que je vous seconderay de tout mon pouvoir* (46). Hoffinger ne semble pas avoir donné suite à cette suggestion. Une cliente lui demande de confectionner des rideaux et tapis de table : *de me faire rideaux de de coyan vert de la plus commune espèce ... avec des anneaux pour les mettre dans les vergettes et un tapis de table de même* (47).

La maison, outre les produits qu'elle propose à la vente, offre différents services. Elle blanchit, empèse et raccommode les dentelles, blondes et objets de lingerie. Elle détache et teint les robes. Des spécialistes, lingères, couturières, raccommodeuses de dentelles, travaillent, le plus souvent à domicile semble-t-il, pour la maison. La veuve Blunck, sans doute une couturière, envoye *la palatine que vous mavé commander je ne le peu pas faire moins de 8 esquelins car il faut 3 jours pour la faire* (48). Une autre *je vous envoy une coiffure comme le patron et l'autre sera faite lundi prochain* (49). Celles-ci sont bruxelloises. Sans doute des femmes anversoises travaillaient-elles également pour Hoffinger, mais la proximité de la boutique les dispensait-elles de recourir au courrier. Aussi leur souvenir ne fut-il pas conservé.

Hoffinger et ses fournisseurs

Les fournisseurs, s'ils ne sont pas parisiens, c'est-à-dire bruxellois, mais principalement lillois, sont en relation étroite, souvent par voie familiale, avec les fabricants de Paris, comme avec ceux de Lyon pour l'achat des soieries. La correspondance est très suivie, les envois fréquents. Moyse Helie de Lille préférait d'ailleurs envoyer la marchandise en quantité plus

(43) I.B., 1521. Lettre de La Sarraz, Bergen-op-Zoom, 1746.
(44) I.B., 1519. Lettre du fils Doche, Hoogstraten, 23 janvier 1744.
(45) I.B., 1519. Lettre de la comtesse de Blissem, Malines, 26 avril 1743.
(46) I.B., 1521. Lettre de Sollier, Paris, 22 novembre 1744.
(47) *Ibid.* Lettre de Sandoz (Breda), s.d.
(48) I.B., 1520. Lettre de la veuve Blunck (Bruxelles), s.d.
(49) I.B., 1522. Lettre non signée, Bruxelles, 16 septembre 1736.

réduite mais à un rythme accéléré, afin que celle-ci soit sans cesse à la pointe des nouveautés (50). Tous les efforts étaient faits pour que le port d'une mode nouvelle soit presque simultané à Anvers et dans la capitale française. Si un décalage subsiste, il n'est dû qu'à la lenteur des transports. Leurs irrégularités et leurs mauvaises organisations, jointes à l'état déplorable des routes et le blocage fréquent des marchandises aux relais, occasionnaient des déboires et des retards nombreux. Les avatars du transport sont, avec les nombreuses tracasseries douanières, un souci constant pour les marchands et un des sujets majeurs de leurs missives. Les colis, soigneusement emballés de toile cirée, sont confiés à un service de messagerie où à une entreprise de roulage. Cette dernière était moins coûteuse mais plus lente et était, pour cette raison, moins employée. Des commandes de petit volume étaient confiées aux cochers des carrosses ou voitures publiques. Ceux-ci acceptaient ou refusaient ces propositions. Certains acceptaient de prendre des petits paquets dans leur poche *sans qu'il y paraisse* (51) afin de les faire échapper aux impôts frontaliers. Aussi, le caractère respectif des cochers, leurs variations d'humeur, sont-ils soigneusement étudiés par nos marchands ! : *je voudrais que l'on pourait se passer des cochers j'ay quelquefois des paquets très longtemps avant qu'ils les veulent prendre* (52). Les retards étaient nombreux. Des marchandises parties par carrosse de Paris mettaient au mieux 5 jours pour arriver à Lille, où elles étaient entreposées au minimum 1 jour et 3 jours supplémentaires étaient encore nécessaires pour qu'elles débarquent à Anvers (53). *Les paquets restent quelquefois 8 à 10 jours à Gand parce que les commedites n'y sont point fréquentes dans cette saison, c'est pourquoy ce qui se peut mettre en poche je le donne pour que vous ayez plutot* (54). *Cette marchandise a du guignon elle a esté arrettée 12 jours a Peronne parce que le coché avait égaré la déclaration je l'ay recue il y eut hier 8 jours et pas un coché n'a pu la prendre* (55).

La marchandise souhaitée est décrite et commandée par lettre au fournisseur. Elle est envoyée à vue et peut donc être renvoyée si elle déçoit (56). Il en va ainsi des pélerines, gants ... Pour les articles débités au mètre, étoffes, rubans, blondes, etc ..., le choix se fait sur base d'échantillons (fig, 3, 4, 5). Des stocks de marchandises existent mais ils sont limités. Le capital engagé aux risques d'une mévente est réduit au maximum. Ainsi les étoffes riches, existantes de stock, ne présentent que le métrage nécessaire à la confection d'une ou deux robes. On préfère travailler à la commande. Généralement, une pièce sera exécutée des seuls échantillons retenus par les clients (57).

(50) Pour exemple : colis de marchandises valant 257 florins (Lille) envoyé le 18 mai 1738, colis de 452 florins le 28 du même mois. I.B., 1517. Perrety a envoyé en 1740 pour 2602 argent de change de marchandises, en 1742, pour 1034 et en 1744 pour une valeur de 2521. I.B., 1517.

(51) I.B., 1517. Lettre de Moyse Helie, Lille, 21 novembre 1741.

(52) *Ibid.*, 5 mai 1744.

(53) I.B., 1518. Lettre de Moyse Helie, Lille, 25 octobre 1741.

(54) I.B., 1517. Lettre de Moyse Helie, Lille, 16 novembre 1746.

(55) *Ibid.*, 22 mai 1740. Elle entend par une étoffe de petit prix une de 20 à 25 sous l'aune.

(56) Pour les pratiques générales du commerce à Anvers, cf. L. Michielsen, *De handel*, dans *Genootschap voor antwerpse geschiedenis. III. Antwerpen in de XVIIIe eeuw*, Anvers, 1952, p. 94-122.

(57) L'emploi des échantillons est très répandu au XVIIIe siècle. La tradition semble ancienne à Anvers où des échantillons ont été conservés du début du XVIIe siècle. Cf. *Ibidem.*

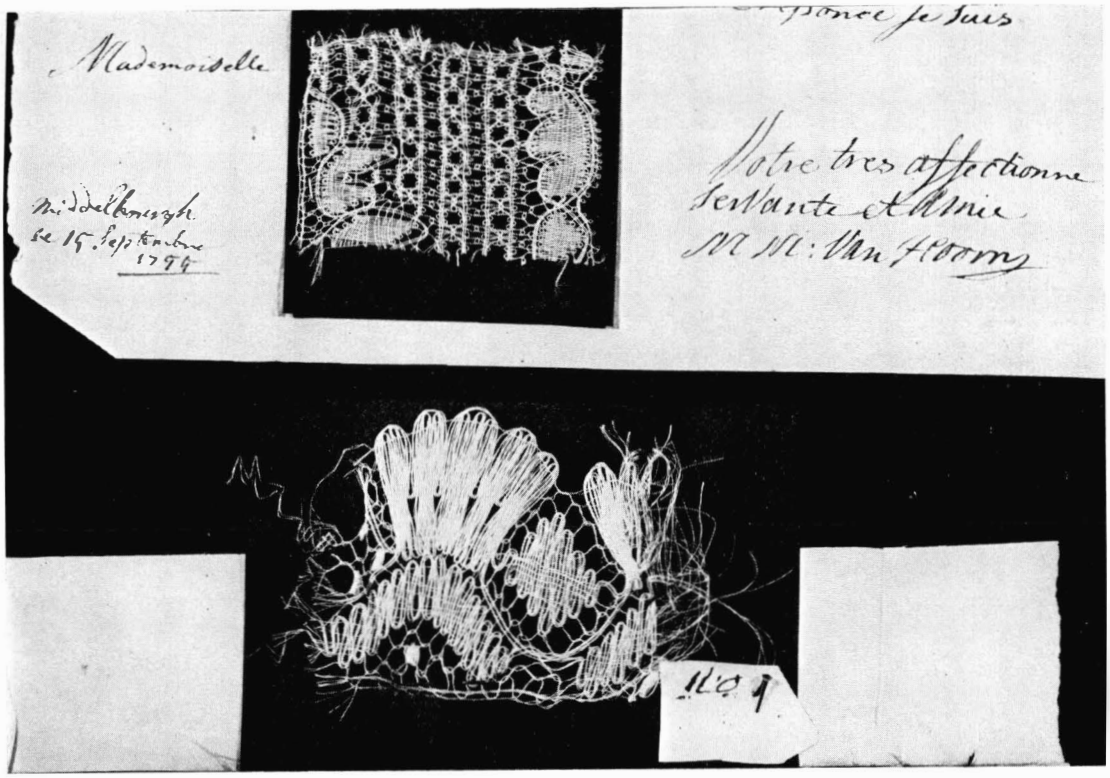

Fig. 3. Échantillons de blonde. Partie supérieure : 1755 (h. 3 cm). Partie inférieure : 1744 (h. 4 cm). Copyright S.A.A.

Si les commandes se raréfient, le fabricant peut réagir en refusant ses échantillons : *quant aux autres échantillons je n'ay pas pu en avoir. Les fabriques se plaignent quon leur demande beaucoup d'eschantillons et qu'on ne leur fait rien faire* (58). Quant au tissu dont le dessin est à grande échelle, très répandu dans ce début du style Louis XV, l'échantillon est peu parlant et confiance doit être faite au goût du fournisseur : *quant aux échantillons d'étoffe pour faire robe lon échantillone point cela parce qu'il en faudrait trop pour voir le dessin ; il faudrait au moins 1/2 aune détoffe pour en voir les échantillons et le dessin et quand on voudrait le payer le marchand ne voudrait point raccoursir les pièces qui sont ordinairement pour un habit ou pour deux et pas plus* (59). Le travail à la commande permet de prévenir au maximum le désir du client. Des étoffes, souhaitées dans un mélange de tons précis, sont réalisées suivant le goût. L'exclusivité

(58) I.B., 1521. Lettre de Sollier, Paris, 7 mars 1743. Pour une polémique soulevée par les envois d'échantillons cf. : *Mémoire des fabricans et autres négocians de la ville de Lyon sur l'abus de l'envoi des échantillons chez l'étranger*, dans *Journal de commerce*, Bruxelles, nov. 1760 à mars 1761.

(59) I.B., 1522. Lettre de Moyse Helie, Lille, 25 février 1738.

d'une étoffe est garantie. Les fournisseurs refusent de livrer ce qu'un autre marchand d'Anvers a déjà acheté : *vous pouvez être assuré que la pareille ne paroitera à Anvers* (60).

Les accessoires sont en plein accord avec la toilette, ce qui pose quelques problèmes, étant donné que la mode n'était pas programmée, comme actuellement, dans son ensemble, mais s'élaborait au hasard du goût, sans aucune vision globale préconçue. Un ton nouveau ne trouvait pas immédiatement ses accessoires assortis : ... *pair de bas de soye ... mais du couleur de léschantillon a nen point, il arrive rarement qu'on trouve précisement qui accordent a ces échantillons nouveau* (61) *parce que cette couleur est très rare ne s'est pas trouvé dans tout Paris (ruban violet clair) on est actuellement a près a la teindre* (62).

Hoffinger se rendait parfois à Lille pour choisir sa marchandise. Ceci avait lieu lors du retour du voyage d'approvisionnement de Moyse Helie à Paris : *Cela me fait plaisir de vous voir dans la volonté de vous trouver à l'arrivée de mes marchandises vous y trouverez quelques nouveautés que je naurais osé envoyé* (63). Mais ces déplacements étaient longs et difficiles et éloignaient Hoffinger de son commerce. Aussi ce choix direct, « de visu », restait rare. On s'imagine difficilement aujourd'hui un commerce de mode tout en nuances et changements imperceptibles, s'exercer sur la base d'une correspondance, dépourvue de tout document visuel. La « poupée de mode » habillée au goût du jour à Paris et expédiée comme modèle à travers l'Europe permettait de se faire une idée plus juste des modes nouvelles. Nous n'avons trouvé aucune trace de ce procédé ici (64). Les gravures de mode existaient mais leur emploi était très limité. Il faut attendre la fin du XVIII^e siècle pour que leur rayonnement soit réel (65). Elles détermineront une diffusion rapide des modes et leur corollaire direct, le renouvellement artificiellement soutenu de celles-ci. Dans cette première moitié du XVIII^e siècle, la mode change plus lentement. La robe étant coûteuse, les rénovations affectent davantage les détails : coiffures, rubans, garnitures ... La marchande de modes peut y donner toute la mesure de son talent.

Les clientes

La clientèle était sans doute en majorité anversoise mais celle-ci nous est moins connue car elle traitait directement dans la boutique de Hoffinger. La correspondance léguée par les clientes de Malines, Liège, Breda ou Amsterdam (66) nous éclaire davantage sur les relations des

(60) I.B., 1517. Lettre de Moyse Helie, Lille, 22 avril 1743.
(61) I.B., 1518. Lettre de Perrety, Bruxelles, 11 avril 1736.
(62) I.B., 1521. Lettre de Sollier, Paris, 1743.
(63) I.B., 1520. Lettre de Moyse Helie, Lille, 20 mars 1740.
(64) M. DELPIERRE, *La mode et les poupées, du XVIII^e siècle à nos jours. Exposition.* Musée de la mode et du costume, Paris, 15 décembre - 18 avril 1982, p. 17-18.
(65) La Belgique eut des éditions de modes nombreuses mais toujours inspirées des exemples français ou anglais. *L'indicateur* cependant paraît dès 1778 et précède *Le cabinet des modes* (1785) intitulé un an plus tard *Magasin des modes nouvelles*, premier véritable journal de mode français. Son libraire, Buisson, y dénonce fréquemment les « faux de Liège ». E. SULLEROT, *Histoire de la presse féminine en France des origines à 1848*, Paris, 1966, p. 33-35.
(66) I.B., 1521. Lettre d'Amsterdam, 20 mai 1744.

élégantes avec leur magasin de modes. La mentalité de celles-ci s'y révèle de toute éternité : elles souhaitent toujours leur parure au dernier goût, conforme à ce *qu'il y a de plus nouveau et de plus galant* (67) et cela souvent à n'importe quel prix. Leurs commandes sont toujours urgentes car elles n'ont justement plus rien à « se mettre » : *monter au plus vite mes coiffures car je nen ay pas a mettre sur la tête* (68). L'impatiente Madame Sandoz de Breda, ne voyant pas sa robe livrée le jour promis, dépêche aussitôt à Anvers un domestique chargé d'attendre sur place, jusqu'au lendemain s'il le faut, l'achèvement de l'indispensable robe ! (69). Madame Hoffinger savait qu'un prix élevé pouvait être un facteur de vente car il flattait le snobisme de sa cliente, même si celle-ci rechigne apparemment. Ses exagérations sont parfois démasquées par des dames plus sages, davantage soucieuses d'économie ménagère que de mondanités. Ainsi une cliente de Breda lui reproche de vendre ses palatines deux fois plus chères qu'ailleurs, alors que celles-ci ne consistent, somme toute, que d'un peu de gaze (70). Avait-elle raison ? Ou ne distinguait-elle pas la valeur ajoutée par le talent de la faiseuse de modes ? Du talent, il semble que Madame Hoffinger en possède. N'est-elle pas qualifiée de « voorname mutsenmaekster » (71) et de « fameuse coiffeuse » (72). D'ailleurs il semble y avoir une tradition à Anvers de coiffures particulièrement soignées. Une Anglaise, lors de son voyage sur le continent en 1771 qualifie les Anversoises comme les femmes les mieux coiffées qu'elle ait eu l'occasion de voir (73). Des clientes, d'horizons géographiques assez éloignés, viennent la consulter. Elles se recrutent, semble-t-il, dans la bonne bourgeoisie ou la petite aristocratie. Elles peuvent avoir des besoins importants : *je vous prie de le faire au plutôt* (*coiffure et négligé*) *ma soeur et moi attendons après et nous avons encore 20 choses à vous donner à faire* (74), *je vous prie de faire ses 20 coiffures au plus tot et à la dernière mode* (75). Une cliente, déménagée à Liège, tout en n'étant pas dupe des agissements « trop commerciaux » de Madame Hoffinger, lui est restée fidèle : *Ayez la bonté de me faire 3 coiffures négligées de la dernière mode l'une avec un ruban bleu et l'autre jaune et le troisième blanc afin de pouvoir la porter sur toutes sortes de robes ... je vous assure que depuis que je suis ici de ny avoir rien achetée tant que je vous préfère de façon mademoiselle que vous auriez tord de ne pas bien me servir* (76). Les clientes font généralement confiance au goût de Madame Hoffinger qui sait accorder la toilette à la personnalité de chacune : *vous m'avez vue et par conséquent vous savez que je ne peche pas par trop de blancheur et ce qu'il faut pour une noiraude de*

(67) I.B., 1520. Facture de Sollier de Paris, 26 novembre 1746.
(68) I.B., 1519. Lettre de Casembroot, Breda, s.d.
(69) I.B., 1517. Lettre de Sandoz (Breda), s.d.
(70) « veel te veel is ... want versgeijde van onsse dames hebben die soortte de helft minder betaelt ... u moet weeten dat het maer uijtgesnede gaes is ». I.B., 1518. Lettre de Mestsal, Breda, s.d.
(71) I.B., 1517. Lettre de la Veuve van Bommel, Bergen op Zoom, janvier 1751. Celle-ci était la veuve du « colonel et directeur van Bommel ».
(72) I.B., 1519. Lettre de Sandoz, Breda, 16 mars 1746.
(73) E. P. Northumberland (duchesse de), *A short tour made in the year one thousend seven hunderd and seventy one*, Londres, 1775, p. 77.
(74) I.B., 1518. Lettre de la Sarraz, Breda, 24 janvier 1744.
(75) I.B., 1520. Lettre de la Mestsal, Breda, 16 septembre 1745.
(76) *Ibid.*, lettre de la Baronne Vecquemans, Liège, 28 décembre 1743.

mon espèce, la robe ... il faut la faire a la mode enfin je vous en laisse entièrement la direction mais qu'on la fasse le plutôt possible (77). L'envoi de vêtements non préalablement essayés à des clientes éloignées que Madame Hoffinger ne connaît pas ou à peine n'est pas toujours aisé. Parfois la pièce ne sied pas à la taille de la cliente ou n'est pas de son goût. On disserte beaucoup sur les bonnets qui ne tiennent pas sur la tête et les souliers trop petits ! (78). L'envoi à Madame Hoffinger de vêtements similaires afin qu'elle puisse prendre au mieux les mesures n'évite pas toujours ces écueils. Or il est de première importance que la cliente soit contente. La publicité organisée étant inexistante, celle-ci se fait de bouche à oreille. C'est une cliente satisfaite qui fera la réputation de la maison. Son élégance sera l'image de marque de la boutique : *Ayant vue à Madame de la Sarraz des coiffures monté fort de mon goût et m'ayant dit mademoiselle que cetait de votre façon en voici 2 que je vous envoie que je vous prie de vouloir bien monter dans ce même goût* (79). Le frère de Hoffinger, Guillaume, traitant, à La Haye, des affaires pour le compte de la maison anversoise, rappelle ce principe : *si elle ne la pas avoir pour le prix quelle a accordé avec moi ne me recomanderat plus à personnes, la recommendation est bonne elle me fait vendre beaucoup aussi je crois que je lui pouvoir laisser pour ce prix afin de ne pas perdre la pratique et la protection de cette dame* (80).

Quelques marchandises particulières

La dentelle

Si les Pays-Bas du Sud occupaient la première place quant aux dentelles aux fuseaux de lin, les dentelles de soie, blondes, ou dentelles noires, les dentelles d'or et d'argent, tant fin que faux, étaient principalement fabriquées dans la première moitié du XVIII^e siècle, dans la région parisienne ainsi que, pour les dentelles de métal, dans la contrée lyonnaise (81). Hoffinger en importait massivement de ces régions.

Ces dentelles sont d'un dessin très simple, leurs matériaux étant moins malléables que le lin et, finalement, plus proches de l'esprit de la passementerie que de la dentelle proprement dite bien que la technique, utilisant l'oreiller et les fuseaux, soit la même. Les dentelles de soie étaient du ressort de la marchande de modes et étaient destinées à la garniture extérieure des vêtements. Elles ornaient les colifichets de modes et la lingerie de « dessus », comme engageantes et manchettes, si elles étaient d'un usage courant. La fine dentelle de lin était réservée

(77) *Ibid.*, lettre de Sandoz (Breda), s.d.
(78) *Ibid.*, lettre de la Sarraz (Breda), s.d. I.B., 1521. Lettre de Casembroot (Breda), s.d.
(79) I.B., 1520. Lettre de Hardy, Breda, 20 novembre 1745.
(80) I.B., 1517. Lettre de Guillaume Hoffinger, La Haye, 3 juillet 1752.
(81) B. DE BUFFEVENT, *L'industrie rurale de la dentelle au XVII^e siècle au Nord de la France*, Paris, 1974. J. SAVARY DES BRUSLONS, *Dictionnaire universel de commerce*, nouv. éd., Copenhagen, 1760, t. II, col. 57. La région de Caen et du Puy ont commencé à travailler les blondes plus tardivement, semble-t-il, vers la moitié du XVIII^e siècle. Cf. art. *Dentelles, blondes et points*, dans DIDEROT et d'ALEMBERT, *op. cit.*, t. p. 244-245. R. GOUNOT, *Évolution de l'art de la dentelle du Puy au XIX^e siècle. Catalogue de l'exposition temporaire du musée Crozalier 1977*, Le Puy, 1978, p. 15.

aux vêtements de luxe et occupait de préférence un commerce spécialisé. La marchande de modes pouvait la monter en bonnet et autres colifichets. Le clinquant des matériaux des dentelles de métal se suffisait à lui-même et suppléait à la pauvreté du dessin. Les blondes comme les dentelles noires travaillaient des soies de qualité inférieure à celles utilisées dans les étoffes. Leur technique est moins raffinée que celle des dentelles de lin et leur prix inférieur (82). Supportant mal le blanchissage, leur durée est éphémère et les prédispose donc aux caprices de la mode. Madame Hoffinger n'entreprend d'ailleurs le lavage des blondes qu'avec beaucoup de circonspection ainsi qu'en témoigne une note destinée à une blanchisseuse (83). Les dentelles présentaient des dessins très stylisés dans un répertoire assez limité. Leur simplicité les fait évoluer en dehors des courants stylistiques et leur donne une stabilité de formes toute apparente cependant car les modes les faisaient varier d'année en année dans leurs détails (84). C'est sans doute leur simplicité qui donne l'étrange cachet moderne aux deux échantillons découverts dans le courrier de Hoffinger. L'un est envoyé en 1744 par Perrety de Bruxelles et vraisemblablement importé de Paris (fig. 3, b) (85). L'autre est renvoyé par une cliente de Middelbourg qui l'avait reçue « à vue » de Hoffinger en 1755 (fig. 3, a) (86).

Une garniture de blonde se composait généralement d'une coiffure, busquière, palatine, nœuds de manches et engageantes (87). La blonde semble être principalement travaillée et portée l'été : *Palatines de blonde ... il ne m'en reste plus pas une ... pour ceste este je nen fait plus venir parce que la saison est trop avancée* (88), *espérant que l'on m'aurait envoyé de la blonde* (*de Paris*) *lon ma marqué qu'il n'y a point moyen den avoir que les ouvrières nen font point en hyver* (89). Cela est confirmé par La Platière qui signale qu'au Puy, les mêmes personnes qui réalisent les blondes travaillent plutôt la dentelle noire en hiver *temps ou l'ouvrage est plus sujet à se salir* (90). La blancheur des dentelles travaillées au coin de l'âtre était malmenée par la suie du feu d'hiver. Le même auteur signale qu'une chenille fine entoure le toilé des blondes portées l'hiver qui sont alors dénommées « chenilles ». Elles sont fort employées dans le commerce d'Hoffinger (91). La blonde, normalement de soie crème, pouvait s'adjoindre de fils d'or ou d'argent ou être travaillée de soies colorées.

Les blondes nécessaires à Hoffinger étaient commandées à Lille ou Paris. Elles semblent n'avoir été que très peu fabriquées chez nous et en tout cas pas dans la région anversoise. La réponse négative de François Baudoin, marchand de dentelle anversois, à la demande d'un tel

(82) Diderot et D'Alembert, *op. cit.*, p. 236 et 244. Dans les archives Hoffinger, le prix semble varier de 3 à 50 patars l'aune, selon les variations de hauteur et le mélange ou non de fils de métal à la soie.

(83) « 8 couffuren om op te setten 2 blondienen palatien eeinde couffur ende busquer ende noeuds manches om te wassen daer moet wel op gelet worden om ze te wassen ». I.B., 1515. Brouillard 1743-1946.

(84) Diderot et D'Alembert, *op. cit.*, p. 245.

(85) I.B., 1517. Lettre de Perrety, Bruxelles, 30 août 1744.

(86) *Ibid.*, lettre de Van Hoorns, Middelbourg, 15 septembre 1755.

(87) I.B., 1517. Lettre du fils Doche, Boxmeer, 22 février 1751.

(88) I.B., 1518. Lettre de Perrety, Bruxelles, 7 mai 1736.

(89) *Ibid.*, lettre de Moyse Helie, Lille, 20 novembre 1739.

(90) Diderot et d'Alembert, *op. cit.*, p. 244.

(91) *Ibid.*, p. 245. Une chenille est un cordon de soie à l'aspect velours. Cf. Savary, *op. cit.*, t. I, col. 1041.

produit par un client de Stockholm peut nous le confirmer : *Pour ce qui regarde des blondes ou dentelle de soije blanche, ne se fabriquent poin icij et je ne sais ou je pourrois vous enseigner pour etre bien servie, mais je m'en informeray* (92). Elles semblent parfois occasionnellement exécutées à Bruxelles. « Sœur France », sans doute facteur en dentelle, si elle procure à Hoffinger principalement des dentelles de Bruxelles, annote qu'elle fait également travailler des dentelles de soie : *je ferai votre blonde pour mercredi. Touchant la dentelle de Bruxelles ... je l'ai fait faire par Manset Pierson ; vous l'aurè pour la fin du mois ici* (93). Manset Pierson était le marchand de dentelle attitré de Hoffinger à Bruxelles. Il figure parmi les 14 marchands de dentelle spécialement recommandés pour leur sérieux par le journal de commerce de 1759 (94). La mère Hoffinger vendait des dentelles de Bruxelles à Paris. Des factures de dentelle sont envoyées à Anvers par une veuve Simons, d'Eupen. Aucune précision ne nous est malheureusement apportée sur cette contribution.

Des quantités importantes de dentelle noire sont envoyées de France à Anvers. Une facture du fournisseur parisien, Sollier, inscrit 30 sortes totalisant 665 aunes (95). Certains sont dites « larges ». Malheureusement aucune annotation ne nous les détaille.

Les dentelles d'or se portaient, de préférence à celles d'argent, l'hiver, et accompagnaient avec prédilection le velours (96). La fabrication de ces dentelles de métal semble poser beaucoup de problèmes aux marchands. Les ouvrières se recrutent difficilement. Elles refusent souvent de travailler selon les prescriptions du client car elles les jugent incompatibles avec les possibilités techniques du métier. Certaines dentelles, jugées trop difficiles, sont refusées car elles donnent un salaire à l'heure moins élevé. La liberté de ton des ouvrières surprend et ne peut s'expliquer que par une demande supérieure à l'offre, situation toujours avantageuse pour la main-d'œuvre, ou par le développement de la fabrication des dentelles de fil, apparue dès la fin du XVII^e siècle dans le Nord de la France (97). Celles-ci accaparaient-elles la main-d'œuvre traditionnellement occupée aux dentelles de soie et de métal et procuraient-elles un travail plus agréable et mieux payé que celui du métal ? : *je ne crois pas que vous aurez plus de 40 aunes de petite dentelle once oi parce qu'il y a une ouvrière qui après y avoir travaillé trois jours nen aurait fait que 4 parchemins ... n'y aurait point gagné ce qu'elle gagne à la dentelle ordinaire* (98). Le métal se casse souvent ou coupe la soie qu'il enrobe ce qui est source de découragement pour l'ouvrière : *j'oublie de vous dire que cela coupera la soye et joint a cela le dessin ne le permet point* (99). Les matières premières étant coûteuses, le dessin devait être étudié au mieux afin qu'il n'y rentre pas plus d'or que la quantité souhaitée : *en un mot il y rentre beaucoup d'or et cela ne va pas bien joint*

(92) I.B., 016, 29 mai 1767.
(93) I.B., 1517. Lettre de Sœur France (Bruxelles), s.d.
(94) *Journal de commerce dédié à Son Altesse Royale Monseigneur le Prince Charles-Alexandre, duc de Lorraine et de Bar, gouverneur et capitaine général des Pays-Bas pour sa Majesté Impériale Royale et Apostolique*, janvier 1759 - mars 1762, Bruxelles, 1759-1762, 1759, p. 187.
(95) I.B., 1521. Facture de Sollier, s.d.
(96) I.B., 1522. Lettre de Sollier, Paris, 6 décembre 1747.
(97) B. De Buffevent, *op. cit.*, p. 122.
(98) *Ibid.* I.B. 1520. Lettre de Moyse Helie, Lille, 6 septembre 1741.
(99) I.B., 1518. Lettre de Moyse Helie, Lille, 25 octobre 1741.

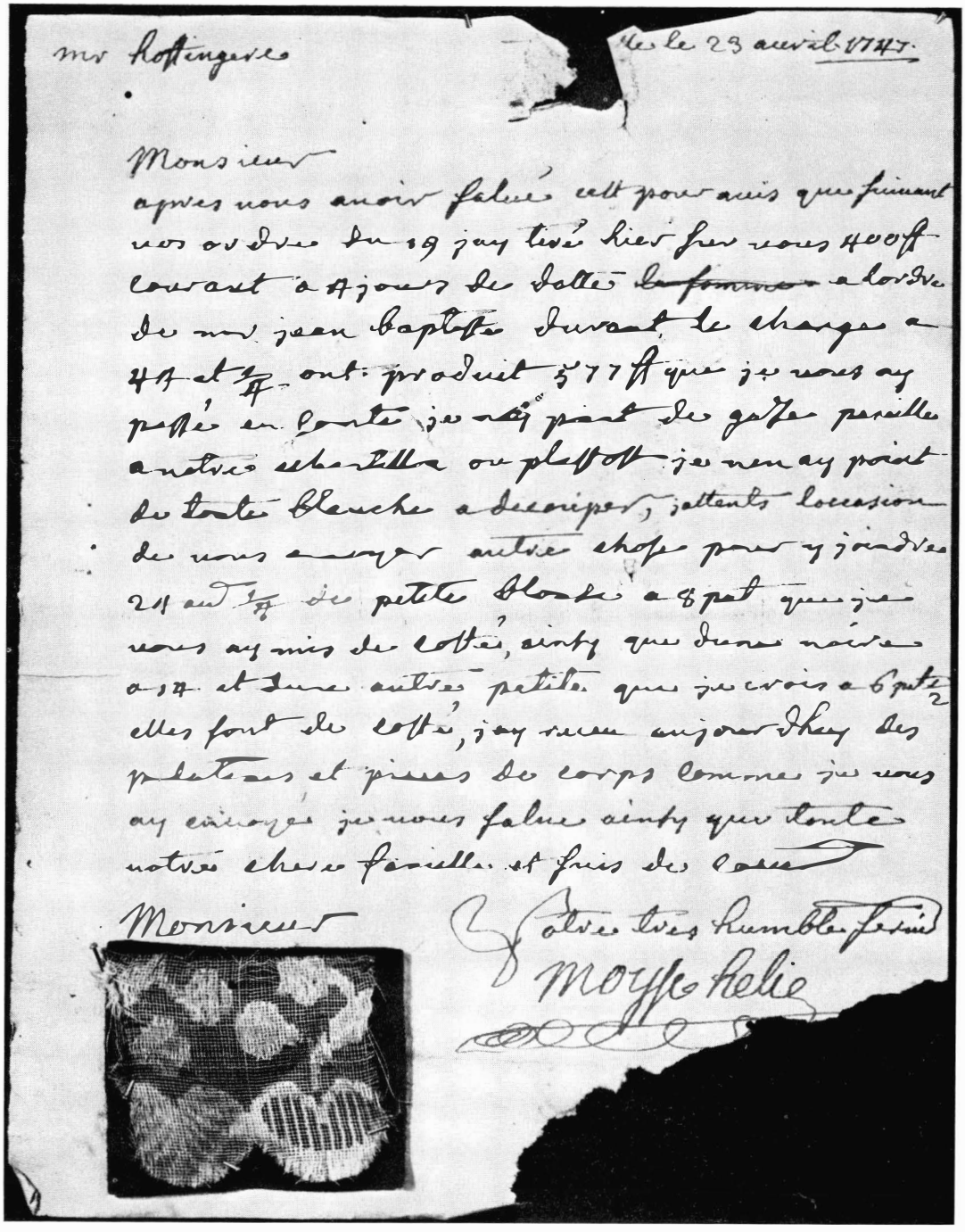

Fig. 4. Échantillon de gaze blanche, 1747 (h. 3,8 cm). Copyright S.A.A.

a ce que les ouvrières se plaignent quelles navancent point et quelles craignent ne pas pouvoir livrer en tems que le plat casse souvent par cequil se detournes de dessus le fuseau ... » (100). La copie des dessins y sévissait comme dans les dentelles de lin, en prenant un « piqué » de la dentelle : *quant à la dentelle sur l'échantillon que je vous envoyé elle ne peut être faitte icy premièrement parce qu'il n'y a point assez de l'échantillon pour un piquet une dentelle* (101).

La gaze

La gaze est un produit important dans le commerce de Hoffinger. Elle était achetée à Paris, ville qui regroupait de très nombreux gaziers. La gaze est, comme les blondes, bon marché et peu lavable (102). Elle servait à réaliser des coiffures, des fichus, des palatines, des engageantes et autres accessoires de modes, principalement d'été. Elle intervient aussi dans la garniture des robes. Elle est de fil ou de soie, noire ou blanche, et est définie dans le courrier d'Hoffinger comme « unie », « rayée », « à mouches », « à carreaux », « fleurie », « à dessins » « brochée », « damassée » ou « à découper ». Certaines sont « à broder » (103). Des échantillons de gaze blanche et noire ont été découverts dans les archives de la maison.

La gaze blanche est datée de 1747 et est « à découper », c'est-à-dire que tissée comme une étoffe, on peut la découper ensuite en lobant ses bords (104) (fig. 4). Elle ressemble dès lors, aidée par la transparence de sa texture, à une dentelle dont elle devait être un substitut bon marché, d autant plus qu'elle remplissait un emploi similaire (105). Certaines gazes peuvent être découpées *de long et de large pour faire des garnitures en place de ruban que lon borde de ses petits frangeons ... ou quelques petites fleurs dargent que lon enrichit tout et sy peu que lon trouve* (fig. 5) (106). Elle était préférée, avec les blondes, aux dentelles, pour les petites garnitures secondaires ou très sujettes aux variations de modes. Elle était choisie, comme la blonde, davantage à la dentelle pour la garniture complète d'une robe car l'aunage important demandé à cet

(100) I.B., 1520. Lettre de Moyse Helie, 31 octobre 1741.

(101) I.B., 1517. Lettre de Moyse Helie, 28 octobre 1740.

(102) H. Algand, *Grammaire des arts de la soie*, Paris, 1912, p. 62. *Le Mercure Galant*. 1730. Extrait cité dans M. Leloir, *L'histoire du costume de l'Antiquité à 1914*, t. XI, *Époque Louis XV. 1725 à 1774*, Paris, 1938, p. 69.

(103) I.B., 1520. Lettre de Moyse Helie, Lille, 9 juin 1750.

(104) I.B., 1517. Lettre de Moyse Helie, Lille, 23 avril 1747. Je remercie D. De Jonghe, ing. textile, qui a réalisé l'étude technique. Gaze façonnée avec une trame supplémentaire. Sur un tissu de fond gaze constitué d'une chaîne droite (poil 15/cm), une chaîne de tour (poil ,15/cm) et une trame de fond (grège, 15/cm), est formé un décor au moyen d'une trame supplémentaire (trame, 15/cm). Décor : la trame supplémentaire est liée entre la chaîne droite et la chaîne de tour. Fond : la trame supplémentaire forme des flottés en dessous du tissu du fond. Ceux-ci sont enlevés ensuite sur les grandes surfaces.

(105) G. Leland Munter, *Decorative Textils*, Londres, 1914, p. 73 et 105.

(106) I.B., 1518. Lettre de Moyse Helie, Lille, le 22 octobre 1739.

Fig. 5. Tablier brodé (détail), XVIII^e siècle (70 × 52 cm). Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles. Bordure de gaze blanche découpée et ornée de passementeries et de fleurs découpées dans des feuilles de métal coloré. Copyright A.C.L., Bruxelles.

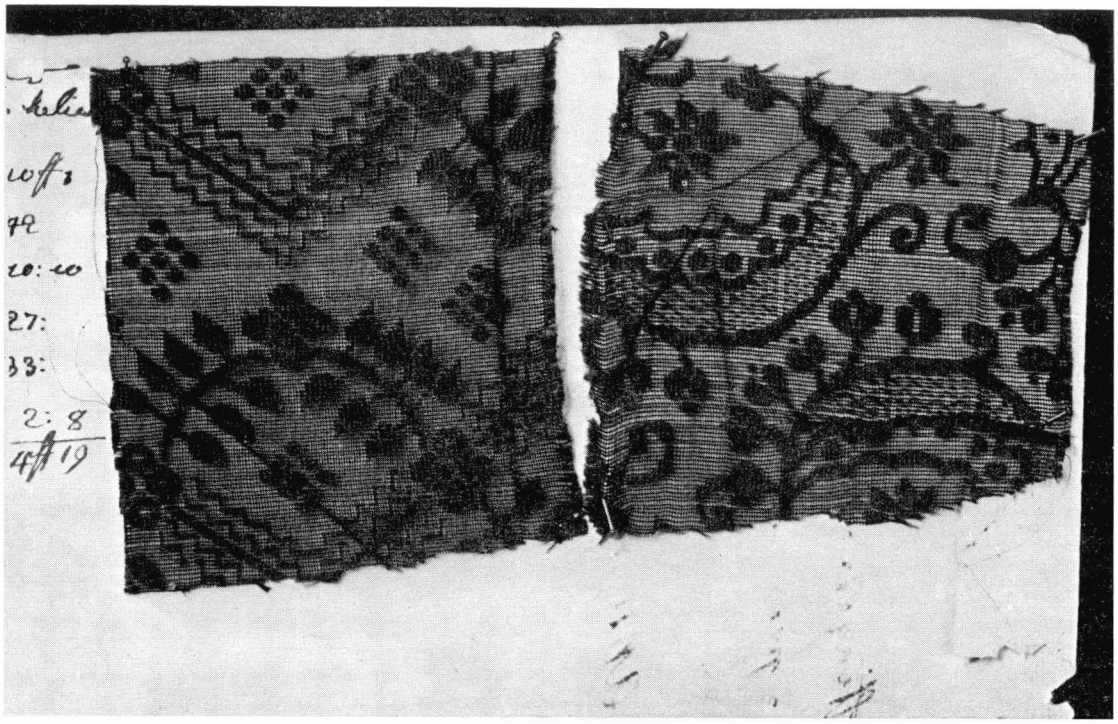

Fig. 6. Échantillons de gaze noire « damassée », 1747 (h. 7 cm). Copyright S.A.A.

usage rendait le recours à la dentelle fort onéreux. Si le choix était malgré tout porté sur la dentelle, celle-ci était de préférence choisie à bon marché (107).

Les deux échantillons de gaze noire sont datés de 1746 (fig. 6) (108). Ils sont dits « damassés ». La gaze noire est principalement employée pour les garnitures d'épaules comme fichu, palatine ou mantelet.

(107) Archives de la famille Reyns, I.B., 1255, lettre de la Veuve Trosseliers de La Haye aux sœurs Reyns d'Anvers, le 15 mai 1753 : « s'il en dentelle avait eu 24 au (nes) je l'aurais vendue pour garnir un sack blan... à bas prix... il en faut beaucoup d'aunes c'est pour cela qu'on ne veut pas y mettre beaucoup ». M. Coppens, *Un cahier de dessins de dentelles, daté de 1750 et son contexte commercial, d'après les archives d'une famille de fabricants anversois*, dans *Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire*, Bruxelles, t. LII, p. 49-72.

(108) I.B., 1517. Lettre de Moyse Helie, Lille, 8 juin 1746. Analyse de D. De Jonghe. Gaze façonnée. Gaze constituée d'une chaîne droite (poil, 32/cm), une chaîne de tour (poil, 16/cm) et une trame organsin (22/cm). Fond : effet gaz. Décor : effet toile.

La broderie blanche

La broderie blanche est dite généralement de « Saxe » ou de « Dresde » si elle est en fils écartés. Mais la réalité que recouvre réellement ces appellations est encore très peu étudiée.

L'Allemagne a certainement fourni nos provinces en broderie blanche. Ainsi Caroline d'Halluin, marchande de dentelles à Bruxelles, s'en fournissait-elle directement à Dresde (109). Perrety, fournisseur bruxellois d'Hoffinger, importe des manchettes brodées d'Allemagne (110). Nos régions réalisaient également ce type de travail mais à une échelle semble-t-il assez limitée.

La « femme Blonck » de Bruxelles, sans doute une lingère, qui confectionnait pour Hoffinger des manchettes, engageantes et coiffures, faisait, à l'occasion, travailler des brodeuses : *la coiffure ... elle au tet été fait plutot mais la brodeuse a eu un caterre* (111). La « femme Hollogne » habitant « au pot detain, devant le palais », à Liège envoie de sa propre initiative, des manchettes brodées dont *la moucheline sont rehaussé de beaucoup* et de *différens dessins* afin de se faire connaître d'Hoffinger et proposer ses services. Cela ne semble pas réussir. Les pièces ne plaisent pas et sont renvoyées, malgré le rabais qui avait été consenti. La femme Hollogne attribue son échec à sa méconnaissance des goûts d'Hoffinger (112). Elle semble faire réaliser ce travail elle-même. Celui-ci serait donc produit dans la région liégeoise (113).

Hoffinger s'approvisionnait cependant principalement en France. La « femme Blanche » de Bruxelles elle-même lui conseille de s'y fournir, les marchandises y semblant meilleur marché qu'à Bruxelles. Sans doute la dentelle offrait-elle de meilleurs débouchés aux ouvrières : *manchet .. pour ens brodé elle vienderet trop chère car ons demande 12 esquelins ille vaut meu le tiré de franse* » (114). Sollier de Paris en fournit d'assez grandes quantités à Anvers : *vous le demandé 12 paires de manchettes pour femmes a 2 ranx brodé je vais les chercher ché les ouvrières et vous enverray ce que je pourray trouver de plus beau et de mieux conditionné* (115).

La Belgique au carrefour des influences. La prépondérance française

L'analyse des archives de la maison Hoffinger nous apprend que celle-ci se fournissait presque exclusivement en France. Les collections de costumes conservées en Belgique donnent des exemples d'influences très diverses, pas uniquement françaises, ce qui semble normal la Belgique se situant entre la France et le Nord de l'Europe. Mais comme l'origine de ces vêtements nous est, sauf exception, inconnue, des conclusions ne peuvent en être tirées, bien qu'il y ait plus de probabilité qu'ils soient d'origine locale. Il est incontestable que nos popula-

(109) M. Risselin, *Caroline d'Halluin, marchande de dentelles à Bruxelles au XVIII^e siècle*, dans *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, t. XLIX, 1956-1957, p. 9-10.

(110) I.B., 1521. Lettre de Perrety, Bruxelles, 29 août 1744.

(111) I.B., 1522. Lettre de la dame Blonck (Bruxelles), 28 juin 1736.

(112) I.B., 1518. Lettres de la femme Hollogne, Liège, juin 1745 à janvier 1746.

(113) La broderie à fils écartés est parfois dénommée « broderie de Dinant » sans que, jusqu'à présent, aucune preuve ait pu être apportée au bien fondé de cette appellation.

(114) I.B., 1519. Lettre de la femme Blonck, Bruxelles, 19 mars 1739.

(115) I.B., 1522. Lettre de Sollier, Paris, 22 novembre 1747.

tions restèrent attirées par des vêtements plus pratiques, mieux adaptés au climat et davantage répandus dans le Nord de l'Europe ; pensons aux vêtements ouatés et piqués, conservés en grand nombre en Angleterre ou en Hollande, en Belgique aussi. Il est assez symptomatique de constater que des bonnets piqués sont la seule marchandise que Hoffinger se procure en Hollande (116) même si la plus grande partie de ces bonnets piqués viennent de France.

Le goût d'une partie de la population, plus ancrée dans la tradition, a dû garder quelque chose de « rubénien », d'abondant, d'exubérant, instinctivement peu tourné vers le classicisme français (117). Pensons à certains décors de robe, au relief redondant, qui reprennent des formes françaises sans en assimiler l'esprit (118). Certains souvenirs de l'occupation espagnole se perpétuent tel le port de la « faille », coutume vestimentaire encore mal connue. Ce port semble être étendu à la population bourgeoise des Flandres et du Brabant.

Savary (119) nous apprend que ces *écharpes de femmes* avaient *une aune de large mesure de Paris* et qu'il *s'en fait de double et de simple* et qu'elles *se fabriquent ordinairement à Bruges.* Leur usage était également répandu en Flandre française où il s'en faisait un grand débit à Dunkerque. En 1783, le voyageur dans les Pays-Bas autrichiens note que la production des failles à Anvers est la fabrique qui *est la plus belle et doit même prospèrer surtout depuis quelques années que les femmes en font usage en France pour leur habillement de deuil* (120). Nous n'en avons trouvé traces que par deux fois dans les archives Hoffinger, suite à une demande de sa mère et de son frère. Cela ne faisait pas partie de l'ordinaire de son commerce (121). Cette coutume s'est perpétuée, tout au long du XVIII^e siècle et, même après la chute de Napoléon, nos femmes en avaient encore gardé l'usage (122). Le goût du beau linge ouvré, spécifique à nos femmes brabançonnes d'une élégance soigneuse, a favorisé une de nos plus prestigieuses industries : la dentelle, qui donna, au XVIII^e siècle, ses fabrications les plus somptueuses et approvisionna toutes les cours d'Europe. Pensons à la robe en dentelle offerte par les États de Flandres à l'impératrice Marie-Thérèse en 1743. Cette industrie sera cependant concurrencée par les dentelles d'Alençon à l'époque Louis XVI.

Sans doute nos régions avaient-elles encore, au XVIII^e siècle, une certaine spécificité vestimentaire, même si celle-ci n'avait plus le caractère marqué du siècle précédent car mise constamment à l'épreuve par le snobisme français ambiant. Ce dernier finira par l'emporter.

(116) I.B., 1521. Lettre de Breda, 1^er novembre 1745.

(117) *De mode in Rubens'tijd.* Provinciaal Museum Sterckshof, Deurne (Antwerpen), 25 juin - 18 septembre 1977, Schoten, 1977.

(118) M. Coppens, *Le costume au XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1978, pl. 28.

(119) J. Savary des Bruslons, *Dictionnaire universel de commerce*, IV, Copenhague, 1762, col. 879-880.

(120) (Derival de Gomicourt), *Le voyageur dans les Pays-Bas autrichiens ou lettres sur l'état actuel de ces pays*, Amsterdam, 1783, III, p. 245. Les Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles conservent des failles de Vierge, en dentelle, originaires des paroisses bruxelloises.

(121) I.B., 1518. Lettre de sa mère, s.d. *Ibid.*, Lettre de son frère, La Haye, 12 mai 1753.

(122) S. W. Stevenson, *Journal of a tour through parts of France, Flanders and Holland in 1816*, (Norwich), 1817, cité par G. Cathelin, *La vie quotidienne en Belgique sous le régime français, 1792-1815*, Paris, 1966, p. 235. Sur le port de la faille dans le costume folklorique au XIX^e s., cf. H. Vannoppen, *De streekdrachten in het aloude Hertogdom Brabant*, 2^e partie, dans *De Brabantse Folklore*, n° 218, juin 1978, p. 132-134. Il y distingue le fichu de dentelle dit « espagnol » et la faille.

La maison Hoffinger nous éclaire fort bien à ce propos. Quelle population était réellement touchée par cette vogue française? Sans doute d'abord les classes aisées. La grande masse de la population ne suivra le courant que très lentement Un Français visitant nos contrées juge, encore en 1783, que nos régions manquent d'engouement pour les modes françaises! (123). Après la chute de Napoléon, des voyageurs anglais remarquent que les populations des Pays-Bas n'ont pas encore unanimement adopté la mode française : *si les femmes brabançonnes ont encore conservé l'ancienne manière espagnole de porter une mantille de soie noire ou de coton, les hommes des villes ont pris les habitudes vestimentaires de France ; cependant on rencontre quelques paysans qui se vêtent plus ou moins à l'ancienne mode des Pays-Bas* (124). La clientèle d'une maison de mode « à la française » comme celle de Hoffinger, devait être assez aisée et particulièrement « galante » et ne constituer somme toute, qu'une minorité. Mais comme c'est cette même classe qui détient la plus grande part du pouvoir d'achat de la population, ses choix sont économiquement importants.

L'implantation des modes françaises est indiscutablement favorisée par la francisation générale des mœurs. La politique autrichienne n'a pas cherché à germaniser nos provinces comme elle essaya de le faire en Bohême et en Hongrie. Si le français était déjà, depuis l'époque bourguignonne, la langue du gouvernement, au XVIII^e siècle elle se répand au détriment de la langue néerlandaise qui recule dans la vie intellectuelle et commerciale. La maison Hoffinger, comme il se doit pour un magasin qui se dit « parisien », emploie pour sa correspondance commerciale uniquement le français.

Non seulement on parle français mais on commence à « penser » français. L'annexion momentanée de nos régions par Louis XV, lors des guerres de succession d'Autriche, y contribue : les états-majors composés d'une noblesse brillante et licencieuse, les frivoles actrices déplacées de Paris au Grand Théâtre de Bruxelles choquèrent puis séduisirent. La cour de Charles de Lorraine veut se régler sur la vie parisienne. La Belgique subit l'hégémonie culturelle que la France étend sur l'Europe. L'originalité de son art est en déclin, étouffée par la prépondérance des styles français. Sa vie artistique si personnelle et si riche au siècle précédent disparaît, *il y a encore des artistes en Belgique mais il n'y a plus d'art belge* (125). Excepté pour la dentelle de lin, la mode est importée de France. La dénomination de la boutique « Au Magasin de Paris » parfois précisée comme « boutique à la mode » ou par des variantes « Au Grand Magasin de Paris », « Aux Miroires de Paris » ou « Dans le Royaume de France » donnent le ton « parisien » nécessaire. Rien ne pouvait être décrété comme beau si Paris ne l'avait décidé ainsi. Le *Journal de Commerce*, publié à Bruxelles en oct. 1761, s'indigne du droit dont s'est arrogé Paris : *Il semble que rien n'est réputé bien fait et de bon goût, s'il ne porte l'empreinte de cette*

(123) (Derival de Gomicourt), *op. cit.*, I, p. 52, analyse dans H. De Groote, *L'auteur de voyageur dans les Pays-Bas autrichien*, dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. XXVI, 1948, p. 118-135.

(124) G. Cathelin, *op. cit.*

(125) H. Pirenne, *Histoire de Belgique*, t. III, Bruxelles, 1950, p. 124 et 170. H. Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVII^e et au XVIII^e siècles*, Paris, 1923, p. 17.

capitale (126). Aussi l'enseigne d'une maison de mode doit-elle nécessairement relever de cette dernière si elle veut assurer son succès. Anvers abrite par exemple des fabriques de rubans (127) mais Hoffinger préfère les acheter en France, un label indigène les aurait disqualifiés aux yeux de la clientèle. Les fournisseurs français connaissent cette mentalité et l'exploitent habilement : *vous trouverez deux petits cartons de rubans nouveaux et riches, je crois qu'il s'en fabrique chè vous mais ceux que je vous envoie sont si beaux et si nouveaux que j'ay cru que vous seriez charmé d'en voir quelque'uns surtout pour avoir quelque chose que les autres n'ont pas* (128). Perrety, un de ses fournisseurs bruxellois qui achète également des marchandises à Paris mais privilégie toujours, quand faire se peut, la production nationale, le met en garde contre ce snobisme, d'autant plus que Paris essaye, sans y réussir, d'envoyer à Bruxelles des pièces démodées, ce qui l'exaspère. Perrety semble être très au courant de la mode et s'il conseille les rubans d'Anvers, on peut penser que ces derniers n'étaient pas en retard sur le dernier goût. L'extrait qui suit est la seule note qui discrédite les fournisseurs français. Sans doute ceux-ci avaient-ils rapidement compris que ces procédés n'étaient pas rentables. De plus, la concurrence existait et devait jouer en faveur du client. Le reste de la correspondance nous montre la très grande confiance, voire l'amitié établie entre Hoffinger et ses fournisseurs français qui se faisaient un point d'honneur à le servir au mieux : *à l'égard du ruban velouté je n'en ordoné pas parce qu'il faudrait voir des échantillons car quand on les demande sans les avoir vu ils envoyent toujours des vieux et comme les rubans de Paris viennent par trop chers, vous faire mieux avoir comple avec ceux d'Anvers, car si vous voulez absolument que je vous fasse venir de celui de Paris je ne vous repond pas que vous en serez le dupe* (129). Mais des hommes avertis commencent à tirer avec lucidité la conclusion d'un tel état d'esprit : l'hémorragie économique du pays au profit de la France. N. Bacon, député de commerce à Bruxelles, se plaint de ce que nos compatriotes rejettent les fabrications nationales : *l'on ne connait plus cette riche mode du crû du Païs, il faut que ce soit de la mousseline, du cotton ou d'autres fabriques des judes et de la France* (130). Une lettre adressée au *Journal de commerce* de Bruxelles, en juillet 1759, bien qu'elle s'intéresse à la situation anglaise, peut sans doute être reprise pour la situation locale, souvent mise en parallèle avec celle de Londres : *notre empressement à adopter toutes les extravagances que les modes produisent en France nous a souvent fait tourner en ridicule ; c'est avec raison que la satire en prend tous les jours occasion de*

(126) *Journal de commerce dédié à Son Altesse royale Monseigneur le prince Charles-Alexandre, duc de Lorraine et de Bar, gouverneur et capitaine général des Pays-Bas pour sa Majesté Impériale, Royale et Apostolique*, Bruxelles, oct. 1761, p. 139-152. Ce texte est repris intégralement par *Almanach des négocians, contenant le tableau par ordre alphabétique des bonnes maisons de commerce des principales places de l'Europe, avec le tableau raisonné des manufactures de l'Europe les plus intéressantes, pour servir de supplément du journal de commerce*, Bruxelles, 1762, p. 294-304. Les extraits cités reprennent la pagination de ce dernier auteur.

(127) Anvers exportait des rubans vers l'Espagne et ses colonies. Cf. les archives de la famille Forchoudt., I.B., 664-807.

(128) I.B., 1521. Lettre de Sollier, Paris, 24 avril 1744.

(129) I.B., 1519. Lettre de Perrety, Bruxelles, s.d.

(130) N. Bacon, *Réflexion sur l'état présent du commerce, des fabriques, des manufactures et des arts des Pays-Bas autrichiens.* Écrit à Louvain en déc. 1765. Bibl. Royale Albert Ier, Bruxelles, *V.H. 16203.*

faire tomber sur nous ses traits les plus piquants. Nous ne nous habillons plus que d'après les modes efféminées des Français (131). La nostalgie des modes locales reste vive. Le côté « gracieux », « efféminé », selon l'expression un peu forcée de notre dernier auteur, est mal adapté à nos tempéraments. Selon Briavoine, avec les réserves qu'on doit émettre à son propos (132), quelques hommes assez lucides pour oser contester l'emprise irréfléchie d'une mode étrangère, créent en 1761 la société des « Anti-Gallicans » afin de libérer le pays de la prépondérance française. Ils entretiennent une grande quantité de faiseuses de modes et les encouragent à l'aide de prix. Mais le but, pressé par la situation désastreuse de nos fabriques, semble être davantage économique qu'une recherche de réelle authenticité créatrice. Du moins si l'on en croit l'auteur du *Journal de Commerce*. Celui-ci, très pratique juge *Bruxelles trop petite capitale pour pouvoir attaquer de front la déjà trop établie réputation de Paris*. Aussi ne conseille-t-il pas moins de copier les modes de Paris à Bruxelles et de les vendre comme parisiennes ! Car *s'il faut renoncer à la gloire de l'invention, il est facile de s'en assurer le bénéfice* ! (133). Ceci nous montre à quel point le prestige français était grand, facilité particulièrement par une mentalité belge aux antipodes de tout chauvinisme. Cette copie pure et simple offrait, du moins à court terme, le plus de chance d'obtenir un résultat économique. La « façon » des objets de modes fut le premier objectif car le plus facilement réalisable directement, les matières premières étaient importées mais transformées chez nous ce qui faisait bénéficier nos régions de la valeur ajoutée de cent pour cent par la main-d'œuvre de transformation (134) : *les marchandes de mode de Bruxelles tirent de la première main, comme celles de Paris, toutes les matières premières ; elles se procurent le modèle de chaque mode nouvelle dans l'instant qu'elle paroît ; elles les savent imiter si parfaitement qu'il est imposible de distinguer leur ouvrages de ceux de Paris. Avec un peu de soin elles peuvent produire sous ce nom leurs propres ouvrages à beaucoup meilleur marché, que les Marchandes de modes de Paris, donner encore aux Etrangers l'avantage de la prompte expédition, en évitant un entrepôt* (135). Ensuite la fabrication des matières premières fut également tentée et réussie pour certaines. Un extrait de l'almanach peut clairement faire comprendre ce processus : *Il s'y est déjà établi un Fabricant de milleret, de choux, de glands, de guirlandes de foye, or * argent, de barbes de soye de toutes couleurs le même Fabricant est aussi Fabricant de rubans ; il travaille aussi bien que les Fabricans François, * fait varier, comme eux, ses ouvrages à l'infini. L'empressement que font naître de fréquentes occasions pour des modes nouvelles, ne*

(131) *Journal de commerce...*, juillet 1759, p. 51. Briavoine reprend ce passage comme adressé à la Belgique. N. Briavoine, *Mémoire sur l'état de la population des fabriques, des manufactures et du commerce dans les provinces des Pays-Bas, depuis Albert et Isabelle jusqu'à la fin du siècle dernier. Mémoire couronné le 7 mai 1870*, t. XIV, s.l., p. 182-183.

(132) *Ibidem*. N'ayant pas retrouvé le *Journal de commerce* d'août 1761 auquel Briavoine fait mention, il ne nous a pas été possible de vérifier si cette affirmation n'est pas destinée à l'Angleterre comme celle reprise de juillet 1759 (cf. note 131). Le texte concernant les modes dans le même *Journal de commerce* d'oct. 1761 et repris par l'*Almanach des négocians* ne signale pas cette société mais décrit le développement d'une même mentalité dans nos provinces.

(133) *Almanach ...*, p. 301-302.

(134) *Ibid.*, p. 300.

(135) *Ibid.*, p. 302-303.

*donnant pas le tems aux Marchandes de modes de faire venir ces articles de Paris, soutient cette Manufacture, qui seroit florissante si le Fabricant avoit de quoi faire tous les fonds qu'elle exige. Ce n'est qu'un commencement bien foible ; mais c'est un commencement, * c'est beaucoup dans ce genre. C'est toujours la preuve qu'il est très possible d'attirer les fabriques des matières premières des modes. En attendant les Faiseuses de modes possédent parfaitement l'art d'employer ces matières * de former les modes ; * cet art déjà tres-utile, puisqu'il donne au Pays tout le prix de la main-d'oeuvre des modes qu'il y produit* (136). Foster, lors de son passage à Bruxelles en 1790 témoigne de la réussite des travaux de modes dans nos régions. Il ne peut retenir son étonnement et ne se « *souvient pas d'avoir vu en aucun lieu, sans en excepter Paris, autant de mains employées à la fabrication et à la vente des modes nouvelles. Ici plus qu'en aucun lieu de l'Europe les femmes n'éviteni le reproche de ne se laisser jamais distraire un seul instant, par les calamités publiques, de l'occupation importante de la toilette et de la parure* (137).

Cette activité débordante ne peut s'expliquer que par l'exportation. L'auteur bruxellois du *Journal* entrevoyait pour la Belgique, au carrefour de l'Europe, le rôle d'intermédiaire, entre la France et le Nord, en matière de mode : sa parfaite et rapide copie des modes parisiennes, exécutées à un moindre coût, devait lui assurer le succès en Hollande et en Allemagne. Sans doute aussi le « bilinguisme » de sa sensibilité devait-elle lui permettre d'adapter les créations françaises à la sensibilité germanique. Hoffinger comptait une nombreuse clientèle en Hollande et son frère lui servait d'intermédiaire à La Haye. La firme Van Lidth de Jeude vend des vestes brodées, des bas et des gants à Goeteborg en Suède (138).

Sans doute manquons-nous de données pour pouvoir mesurer réellement l'importance des modes dans nos Pays-Bas du Sud au XVIII^e siècle. Des sources plus diversifiées corrigeraient sans doute la thèse trop enthousiaste du *Journal de Commerce* et les déformantes impressions de voyages. Mais ces opinions ont le mérite de nous faire prendre conscience de la réalité des modes dans nos régions et permettent de situer dans un contexte plus large les informations ponctuelles livrées par les archives d'une maison de mode. Leur intérêt principal est de nous permettre de réaliser d'une façon précise l'inventaire des activités d'une maison de modes et de dissiper ainsi le manque d'information qui entourait encore ce type de commerce. Ce travail permet également de souligner l'importance économique des modes, sous leur apparente futilité, ainsi que leur incidence culturelle dans la francisation du Nord au cours du XVIII^e siècle.

Marguerite COPPENS

(136) *Ibid.*, p. 299.

(137) G. FOSTER, *Voyage philosophique et pittoresque sur les rives du Rhin, à Liège, dans la Flandre, le Brabant, la Hollande, etc. fait en 1790 par G. Foster, l'un des compagnons de Cook* (traduit de l'allemand par Ch. POUGENS), Paris, 1795, t. II, p. 45.

(138) I.B., 1990. Dans le récapitulatif du 8 janvier 1761 présenté par Bacon à Cobenzl des marchandises expédiées de Bruxelles vers la Zélande, apparaissent de nombreux envois « des habillemens et nippes des dames ». Archives générales de Royaume, *Conseil de Finances*, n° 4350. H. HASQUIN, *Les réflexions sur l'état présent du commerce, fabriques et manufactures des Païs-Bas autrichiens (1705) du négociant bruxellois Nicolas Bacon (1710-1779), Conseiller député aux affaires du Commerce*, Bruxelles, 1978, p. 32. Notre pays récoltait un bénéfice appréciable des droits de transit perçus sur les envois des modes françaises, via notre pays, vers le Nord. H. VAN HOUTTE, *Histoire économique de la Belgique à la fin de l'ancien régime*, Gand, 1920, p. 363.

ABSTRACT : « **Au magasin de Paris** », **an Antwerp milliner's shop in the first half of the 18th C.**

The Antwerp Town Archives (Special Fund named « Insolvente Boedelkamer ») contains documents about the familiy Hoffinger, which kept a milliner's shop in Antwerp in the first half of the 18th C. Analyzing these records gives us some details about the function and the various activities of such a shop, f.i. about the relations with the tradesmen and with the customers. Dated samples of gaze and lace made it possible to analyze that type of goods.

In a last chapter, the author deals with the fashion in the South Netherlands in the 18th C. French influence is playing a leading part. The massive import of French goods had unfavourable consequences for the national industries and gave rise to reactions. The copy of French models was promoted, not only for intern demand but also for exports in the Northern Netherlands.

COMPTES RENDUS — RECENSIES

I. Ouvrages d'intérêt national

L'archéologie en Wallonie. Découvertes récentes des cercles d'archéologie. Exposition organisée par la Fédération des Archéologues des Wallonie. Comines-Nivelles, 1980. In-8°, 166 p., 58 fig.

Ce catalogue présente les résultats de fouilles récentes entreprises au cours des cinq dernières années par des membres des cercles d'archéologie wallons groupés sous l'égide du premier organe de concertation régional, la Fédération des Archéologues de Wallonie. Présentées selon un ordre chronologique, les trouvailles sont commentées par des notices succinctes apportant souvent des éléments inédits ou peu connus, car publiés uniquement dans des revues locales de faible diffusion. Dans ce panorama allant du Paléolithique à l'aube des Temps modernes, relevons les sites d'habitat à Céramique rubanée du groupe de Blicquy, à Blicquy même et à Ormeignies, à céramique de Roessen tardif à Givry, les recherches subaquatiques de Han-sur-Lesse, les tombes de La Tène III à Horion, les *vici* de Liberchies, de Pommerœul et de Braives, le puits de Flobecq avec l'enseigne votive, la tombe gallo-romaine à armes de Bonnert, le *fanum* de Juslenville, la bague à intaille de Grapfontaine, le sarcophage de Chrodoara à Amay. On ne peut que se féliciter de cette moisson exceptionnelle.

M. E. Mariën

Jacques Aron, *La Cambre et l'architecture. Un regard sur le Bauhaus belge*, Liège, Mardaga, 1982. In-8°, 195 p., 50 ill.

L'auteur, ancien élève puis chargé de cours à la Cambre, retrace rapidement l'histoire de l'institution depuis sa création en 1926 et son ouverture en 1927 comme Institut supérieur des arts décoratifs : l'ISAD. La direction est confiée à Henri van de Velde qui avait fait son expérience pédagogique à l'École des Métiers d'art de Weimar. Parmi les enseignants, nous trouvons Hoste, van der Swaelmen, Pompe, Bourgeois et van Huffel. La doctrine de l'établissement est tournée délibérément vers le modernisme, les styles historiques sont périmés et le rationalisme doit guider les architectes pour pouvoir créer des immeubles pratiques et relativement bon marché, à l'usage du plus grand nombre.

Les relations de l'Institut avec le P.O.B. amènent naturellement professeurs et étudiants à envisager les conditions d'utilisation de leurs productions. Il est donc normal que les premiers cours d'urbanisme en Belgique y soient organisés. La querelle de l'ornement peut être synthétisée par l'opposition Pompe - Bourgeois. En dehors de toute polémique, nous pouvons mesurer maintenant encore les effets de la recherche de la forme pure, prônée par Victor Bourgeois, dans la disparition de l'artisanat et de son savoir-faire parmi les ouvriers du bâtiment. L'initiation aux styles du passé ne figurait pas au programme puisque l'on bannissait l'éclectisme. Le Bauhaus avait déjà rompu avec la tradition de l'initiation aux styles ; van de Velde qui s'en considérait comme le père spirituel, maintient cette exclusive dans le programme des cours de l'ISAD.

Les Congrès internationaux d'Architecture moderne (CIAM) débutent en 1928 et V. Bourgeois en assure la présidence. Il organise le 3e Congrès à Bruxelles en 1930. Les méthodes de constructions rationnelles en font le thème. La controverse entre spécialistes s'engage sur le choix de con-

structions basses, moyennes ou hautes. Le Corbusier et Gropius prônent les villes fonctionnalisées aux maisons hautes parmi la verdure, le tissu urbain peut être découpé par de nouvelles artères. La chirurgie inesthétique des villes commence. Avec les meilleures intentions, urbanistes et architectes vont aligner des immeubles identiques afin que tous les habitants disposent d'une même part d'agrément du paysage et des équipements sociaux.

La Cambre est l'école du modernisme doctrinaire jusqu'en 1940. Les architectes qui furent formés à cette époque vont être les artisans du modernisme triomphant d'après-guerre. Héritiers indirects du Bauhaus qui avait été fermé par le national-socialisme, leurs productions vont être considérées comme une affirmation du triomphe sur le nazisme et une garantie pour la démocratie.

A partir de 1949, les congrès du CIAM sont consacrés à la recherche d'une plus grande liberté plastique, peintres et sculpteurs seront à nouveau associés à la création architecturale. L'église de Ronchamp par le Corbusier peut être, à juste titre, considérée comme un bon exemple de modernisme classique de la décennie qui commence. Au Congrès du CIAM de 1951, apparaît le problème du rapprochement de l'architecture moderne et des témoins anciens. Cependant l'architecture d'accompagnement, la réhabilitation et la restauration des anciens centres urbains ne seront véritablement envisagés que 20 ans plus tard. Les méthodes particulières à ce genre d'intervention font l'objet d'options spéciales à La Cambre depuis plusieurs années. Entre 1951 et 1970, l'urbanisme a continué à produire des quartiers neufs constitués d'immeubles hauts : quartier du Kiel à Anvers, Cité modèle du Heysel, près de Bruxelles, de Droixhe à Liège . . .

C'est au moment où les projets pour le quartier Nord à Bruxelles sont rendus publics (1967) que l'urbanisme moderniste est décrié car cette architecture étroitement liée au social à ses débuts, avait perdu toute sa charge morale pour n'être plus qu'un moyen de rentabilisation maximum au service de véritables « marchands ». La Cambre moderniste se remet en question et l'enseignement fait une place aux éléments non quantifiables de l'urbanisme. Le dernier virage de l'Institut se situe au moment où l'architecture est détachée de l'ISAD et devient indépendante en 1979 sous le vocable d'Institut supérieur d'architecture de l'État, l'ISAE - La Cambre. Toute mutation est douloureuse, elle s'accompagne nécessairement de changements. Les rapports entre architecture et politique ont été rompus et l'aspect esthétique de l'architecture prendra plus d'importance. Peut-être est-ce par ce biais que l'ISAE conservera son rôle d'avant-garde qui lui avait été désigné par son fondateur Henri van de Velde.

L'ouvrage est concis sans être sec, un choix judicieux de citations contribue à mieux faire connaître les opinions et la psychologie même des architectes associés au rayonnement de La Cambre et dont les noms sont connus jusqu'à l'étranger. Nous regrettons qu'il ne comporte pas d'index des noms cités ni de table des illustrations. Madeleine VAN DE WINCKEL

150 ans d'art belge dans les collections des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 26 septembre - 4 janvier 1981. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1981. In-8°, 175 p., 7 pl. coul., 23 pl. noir et bl., 328 ill.

Dans l'attente d'un nouveau Musée d'Art moderne, cette exposition, organisée par les Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, permit au public d'admirer 328 œuvres nationales.

L'introduction du catalogue, rédigée par Ph. ROBERTS-JONES, retrace les lignes de faîte de 140 ans d'art, les dix dernières années étant réservées à une exposition ultérieure.

Les chapitres introductifs à l'inventaire des œuvres cernent l'historique des mouvements artistiques qui se sont succédés, puisque, comme le souligne fort bien G. OLLINGER-ZINQUE, l'histoire est la « grande ordonnatrice de la création artistique ». La personnalité des artistes principaux n'en est cependant pas négligée pour autant. A un premier mouvement d'historicisme assez morne où A. A. MOERMAN évoque la renaissance romantique qui a lieu de 1830 à 1848, succède le courant plus marquant du Réalisme. M.-J. CHARTRAIN-HEBBELINCK souligne très judicieusement l'impact du contexte philosophique de 1848. Tout en s'appuyant sur des textes contemporains intéressants,

elle relate tout d'abord les réactions houleuses des opposants et ensuite l'accueil favorable des partisans à ce mouvement. La période de 1884 à 1914, très riche en tendances artistiques — Impressionnisme, Symbolisme, Néo-impressionnisme — fait l'objet d'une excellente synthèse de F.-C. LEGRAND. Montrant l'interaction entre la littérature et les arts plastiques, elle y souligne aussi l'apport musical. Ensuite, Ph. MERTENS, pour les années 1914-1925, donne un aperçu très dense du Fauvisme, du Cubisme et du Futurisme pour aboutir à une approche de la Plastique pure. Il situe les débuts de l'abstraction en Belgique en 1909. Deux mouvements naissent entre 1925 et 1945 : le Surréalisme et par réaction contre celui-ci, l'Animisme. G. OLLINGER-ZINQUE met en évidence la cohésion entre la poésie et le Surréalisme, qu'elle appelle « l'aventure humaine », considéré avant tout comme une éthique. Elle analyse l'impact du mouvement à Bruxelles, en Wallonie et à un niveau international. Après 1945, l'art belge se veut art vivant, principe concrétisé par différentes expositions d'art national en Belgique et à l'étranger mais que caractérise le manque d'homogénéité dans la création artistique. P. BAUDSON expose de manière très claire l'évolution vers l'Abstraction géométrique et celle du groupe Cobra qui atteindra un niveau international. Dans la « nouvelle problématique de l'Art », Ph. MERTENS étudie les différentes options de l'art après 1958 : abstraction, spatialisme, hyperréalisme, Minimal Art, Pop Art.

Enfin, le catalogue des œuvres proprement dites se compose d'une courte biographie des artistes principaux, établie par ordre alphabétique, qui annonce chaque pièce exposée, documentée par une brève bibliographie et une photo-vignette. On regrettera cependant l'absence de notice explicative accompagnant les œuvres et le manque d'unité dans la disposition des textes.

Une bibliographie des dictionnaires et des ouvrages généraux, bien à jour, clôture cet ouvrage qui reste un travail utile.

Claire DUMORTIER

Guides du visiteur publiés par les Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles. Prix : 50 fr.

Cette intéressante collection de petits guides (19 × 13 cm), abondamment illustrés, a déjà été signalée dans notre Revue (XLVII, 1978 [1979], p. 116) pour les volumes parus de 1977 à 1979 dans le cadre du département des Industries d'Art. Pour ce même département ont paru ensuite : G. DELMARCEL, *Tapisseries 2. Renaissance et Maniérisme*, et *Wandtapijten 2. Renaissance en Manierismus* (1979) ; ID., *Tapisseries 3. Baroque et XVIIIe siècle*, et *Wandtapijten 3. Barok en 18de eeuw* (1979) ; M. AZARNOUSH-MAILLARD, *Céramiques islamiques 2. Proche-Orient, Afrique du Nord*, et *Islamitisch Aardewerk 2. Nabije Oosten, Noord-Afrika* (1980) ; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Textiles islamiques 1. Iran et Asie Centrale*, et *Islamitisch Textiel 1. Iran en Centraal-Azië* (1981) ; M. VAN CAUWELAERT, *Étains 1*, et *Tin 1* (1981) ; Gh. DERVAUX - VAN USSEL, *Mobilier 1. Gothique, Renaissance, Baroque*, et *Meubelen 1. Gotiek, Renaissance en Barok* (1981).

Pour le département de l'Antiquité : Cl. SKINKEL-TAUPIN, *Lampes de la Méditerranée grecque et romaine*, et *Lampen uit het Griekse en Romeinse Middellandse-Zeegebied* (1981).

La série continue.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

W. GODENNE, *Christ de pitié et Christ aux outrages d'artisans malinois*, Handel. Kon. Kring v. Oudheidk., Lett. en Kunst van Mechelen, t. LXXXV (1981), 1982, p. 103-142, ill. ; *Christ de pitié*, Malines, Mechelse Drukkerijen, 1982. In-8°, 118 p., ill.

Interrompant la longue série de notices consacrées aux madones malinoises (1), l'auteur vient de s'attacher à l'étude des Christs de pitié dans ces deux publications successives. La première

(1) W. GODENNE, *Préliminaires à l'inventaire général des statuettes d'origine malinoise, présumées des XVe et XVIe siècles* (dans *Handel. Kon. Kring v. Oudheidk., Lett. en Kunst v. Mechelen*, t. LXI, 1957, p. 47-127 ;

présente treize exemplaires allant d'environ 1500 jusqu'au début du XVIII^e siècle avec les sculptures de Nicolas Van der Veken. La seconde compte vingt-sept pièces datant de ± 1500 et provenant en majeure partie d'ateliers brabançons, flamands ou français et conservées à travers le monde. L'auteur ne s'est pas contenté de repérer ces œuvres. Il a eu le souci de replacer leur création dans l'esprit de l'époque et de décrire leurs caractéristiques. Une bibliographie du sujet et une illustration très détaillée complètent cette publication qui fournit des éléments de comparaison fort utiles. Henry JOOSEN

H. JOOSEN, *De oudste stadsrekening van Mechelen, 1311-1312.* (Studia et documenta Mechlinensia). Malines, Kon. Kring v. Oudheidk., Lett. en Kunst v. Mechelen, 1982. In-8°, 296 p., ill.

L'importance des comptes communaux pour l'histoire de l'art ressort une fois de plus de cette publication. Il s'agit de la reproduction photographique intégrale d'un registre de 207 folios, accompagnée d'une introduction, de tables des noms de personnes et de lieux et d'un index rerum qui permet de retrouver toutes les matières traitées. On y relève e.a. des données concernant les matériaux de construction, l'érection ou la réfection de bâtiments, de ponts et de portes, des mentions d'objets en étain. Bref, une source de renseignements qui dépassent largement le terrain purement financier. H. J.

Kerkelijke kunst in het oude landdecanaat Diest. Diest-Stedelijk Museum, 1 mei - 22 augustus 1982. (Diestsche Cronycke, 5). Diest, 1982. In-8°, 178 blz., ill.

De belangrijkheid van tentoonstellingen van het kunstpatrimonium dient niet meer te worden onderlijnd. De waardering voor de kunstvoorwerpen, hun behoud en hun bestudering worden door zulke manifestaties merkelijk in de hand gewerkt. Dit doel werd ook volledig bereikt met de tentoonstelling die aanleiding gaf tot de publicatie van een wetenschappelijk opgevatte catalogus. De geexposeerde stukken, die voor het grootste deel, nl. een 90-tal, worden afgebeeld, staan gerangschikt onder volgende rubrieken : beeldhouwkunst, schilderkunst, edelsmeedkunst, koper en brons, borduurwerk, handschrift, gebrandschilderde kerkramen. Zij gaan van de 14de tot in de 18de eeuw en tot in de 19de eeuw voor gerestaureerde glasramen. De werken zijn overwegend afkomstig uit Brabantse, Mechelse en Vlaamse ateliers. Zij worden uitvoerig beschreven in de catalogus door een groep medewerkers : L. Bessemans, B. Cardon, C. de Jonghe-Vierin, Y. Holleboscb-Van Reck, K. Mulier, F. Marcus, J. Muylle, H. Nieuwdorp, M. Smeyers, Y. van de Bemden, C. van Vlierden, J. Vanwittenbergh. Zodoende beschikken de kunsthistorici voortaan over aanzienlijk en niet te verwaarlozen vergelijkingsmateriaal. Henry JOOSEN

Ph. ROBERTS-JONES, *L'alphabet des circonstances. Essais sur l'art des XIX^e et XX^e siècles.* (Mémoires de la classe des Beaux-Arts, 2^e sér., XV-1). Bruxelles, Palais des Académies, 1981. In-8°, 488 p. dont 52 ill. en noir et blanc.

Dans cet ouvrage ont été rassemblés des textes déjà publiés ailleurs entre 1951 et 1981. Ils ont en commun, comme le dit l'auteur dans son avant-propos, d'être nés des circonstances créées « en marge des recherches volontaires » par « le jeu des relations, des fonctions obligées, le hasard

t. LXII, 1958, p. 51-80 ; t. LXIII, 1959, p. 30-54 ; t. LXIV, 1960, p. 107-129 ; t. LXVI, 1962, p. 67-156 ; t. LXXIII, 1969, p. 43-87 ; t. LXXVI, 1972, p. 1-80 ; t. LXXVII, 1973, p. 87-155 ; t. LXXVIII. 1974, p. 93-104 ; t. LXXX, 1976, p. 71-105, ill.).

et le goût », d'où le second terme du titre : « des circonstances » ; le premier terme, « L'alphabet », s'expliquant par la composition originale du volume. Celui-ci divisé en chapitres annoncés chacun par une lettre de l'alphabet, les écrits s'y insèrent et se succèdent par ordre alphabétique de leur titre ou de leur sujet, l'ordre chronologique étant écarté. On ne compte que dix-neuf chapitres, les lettres J, O, P, Q, X, Y, Z étant sans objet.

Textes de discours, articles de revues, chapitres de livres, préfaces de catalogues d'expositions, la diversité des circonstances a déterminé la variété des écrits. Entre l'exposé très structuré d'une question générale de plusieurs pages et l'image poétique de quelques lignes, procédant tantôt de celle-ci, tantôt de celui-là, se place la simple approche ou l'étude d'un artiste, d'une œuvre, d'un groupe, d'une discipline. L'impératif du classement alphabétique a commandé la juxtaposition de textes de composition, d'écriture, d'époque différentes. C'est pourquoi l'ouvrage se présente, à première vue, comme un recueil de mélanges quelque peu disparate et dont il est malaisé de faire la synthèse. Cependant, à mieux considérer le livre dans son ensemble, quelques centres majeurs d'intérêt émergent du choix des textes et malgré leur dispersion : la gravure et le dessin, le Symbolisme et le Surréalisme. Au fil des dix-neuf chapitres, ces questions font l'objet d'un exposé général, tandis que des artistes représentatifs sont évoqués ou étudiés séparément.

Dans la leçon inaugurale de son cours de gravure (Université libre de Bruxelles, 29 janv. 1958), *L'estampe, œuvre d'art et document*, (lettre E), Ph. Roberts-Jones fait l'historique de cette discipline, décrit ses différentes techniques, situe « l'empire du blanc et du noir » et son impact. Exception faite pour Madou, *Madou et Quetelet*, (lettre M), Honoré Daumier incarne seul la gravure et le dessin dans le livre, du XIX^e^ siècle. Trois essais datés successivement de 1951, 1955, 1974, lui sont consacrés, (lettre D). Celui de 1974, *Honoré Daumier, critique d'art*, est suivi d'un catalogue de gravures classées iconographiquement. Daumier reparaît à propos du Salon de Paris de 1852, *Louis Gallais et Honoré Daumier*, (lettre G). Au XX^e^ siècle la gravure connaît un brillant essor, l'auteur le souligne dans *La gravure ou l'empreinte du temps*, (lettre G). De nombreux artistes s'y adonnent ou s'y livrent parallèlement à une œuvre de peintre. Notons dans le livre les noms de : Alechinsky, René Carcan, Friedlaender, Lismonde, Somville, Paul Wunderlich. Quant au dessin en soi dans *De la racine aux feuilles. Les dessin d'Ensor à Magritte*, (lettre E), l'auteur en dégage l'essence, souligne l'étendue de son univers et définit le langage spécifique du dessin de quelques maîtres modernes.

Le Symbolisme a été redécouvert depuis quelques années après une longue période de purgatoire. Dans *Symbolisme narratif et Symbolisme plastique*, (lettre S), l'auteur analyse le mouvement lui-même et les raison de sa vogue actuelle. Le Symbolisme, dans son esprit, appartient à « un courant tantôt apparent, tantôt souterrain, et qui met en cause la volonté du réalisme au nom d'une réalité autre », il affleure ce courant quand les événements donnent à l'homme le désir de fuir un monde menaçant. Dans cette optique les tenants du Symbolisme ont une étroite parenté avec les Surréalistes créateurs de mondes imaginaires et poétiques. Ces mouvements ont aussi en commun d'être internationaux et d'être autant littéraires que plastiques. Dans *Surréalisme et Wallonie*, (lettre S), Ph. Roberts-Jones, après quelques considérations générales sur le Surréalisme, fait la chronique chronologique du Surréalisme en Belgique, à travers les groupes et les personnalités, Wallons et Bruxellois, qui les composent, relate notamment les rapports que les artistes et les écrivains ont entrenus entre eux et avec leurs confrères étrangers. Parallèlement au bilan des activités, l'auteur dresse celui des revues parues tout le long de l'aventure surréaliste dont on situe les débuts en Belgique vers 1926 et qui se prolonge jusqu'à nos jours. *Thématiques dadaïstes et surréalistes* (lettre D) éclaire en profondeur l'esprit même du Surréalisme dans la littérature et dans les arts plastiques. En illustration au Symbolisme, un écrit est consacré au précurseur romantique Wiertz, *L'image irréaliste chez Antoine Wiertz* (lettre W), un autre à l'Anglais Williame Blake, *Blake, image concertée, image visitée* (lettre B) et deux essais à l'une des figures majeures du Symbolisme, Fernand Khnopff, *Khnopff en perspective* et *Khnopff revisited* (lettre K). Quant au Sur-

réalisme, il est représenté par les Belges René Magritte, *Magritte ou la leçon poétique* (lettre M), et Paul Delvaux, *La poétique de Paul Delvaux*, *Visite à Paul Delvaux* (lettre D) ; l'Espagnol Salvador Dali, *La tentation de S. Antoine de Salvator Dali* (lettre D) ; Max Ernst, *Éloge de Max Ernst* (Lettre E) ; deux études sur un contemporain, Paul Wunderlich soulignent la vitalité de l'attitude surréaliste aujourd'hui, *Paul Wunderlich ou l'imaginaire concerté* et *Une correspondance avec Paul Wunderlich* (lettre W).

Mais l'auteur s'est encore penché sur bien d'autres aspects de l'art des XIX^e^ et XX^e^ siècles. Dans le courant de l'ouvrage, retenons quelques portraits d'artistes dessinés avec une particulière pénétration : *Vogels le mal aimé* (lette V), *Evenepoel ou la vie mesurée* (lettre E), *Brusselmans ou les structures du réel* (lettre B), *Jos Albert ou la réalité contemplée* (lettre A), *Bonjour Ramah* (lettre R), *Gaston Bertrand ou les lois du bonheur* (lettre B), *Jo Delahaut et l'espace poétique* (lettre D), *Jan Cox ou le mythe vécu* (lettre C). Énumérés ainsi dans l'ordre chronologique de leur date de naissance, ils apparaissent comme autant de jalons plantés entre l'Impressionnisme du XIX^e^ siècle et quelques prises de positions du XX^e^. Contrastant avec de petits poèmes en prose à propos d'un nom — Brancusi, Matisse ou Villon — et les cotoyant, notons des études approfondies de certains sujets et notamment *Au miroir de l'Expressionnisme flamand* (lettre E), *L'artiste, ses modèles et sa réalité. La femme dans l'art belge de 1830 à 1980* (lettre F) et, dans le contexte de *Lieux d'accueil* (lettre L) le long alinéa consacré à *La nécessité d'un musée d'art moderne* ainsi qu'à l'histoire de la genèse du mouveau musée d'art moderne de Bruxelles. Soulignons enfin le texte du discours prononcé par Ph. Roberts-Jones à la séance publique de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, le 15 décembre 1980, *L'art au présent* (lettre A). De par son titre, cet essai se trouve dans le premier chapitre du livre, par la richesse de son contenu et la qualité de son écriture, il en détermine, dès le début, le climat général.

Référence bibliographique est le sommaire de l'ouvrage. Les textes sont classés par ordre alphabétique de leur titre et suivis de la mention du livre où ils ont parus antérieurement. Un index des noms cités complète la documentation. M.-J. CHARTRAIN-HEBBELINCK

Jan VREDEMAN DE VRIES, *Variae Architecturae Formae*. Amsterdam, Van Hoeve 1979. 30 × 19,5, 49 p. d'ill., 2 p. fasc. de présentation en anglais et néerlandais ; *Hortorum Viridariorumque*, Amsterdam, Van Hoeve, 1980. 33 × 24, 28 p. d'ill., 4 p. fasc. de présentation en néerlandais, anglais, français.

Les Éditions Van Hoeve d'Amsterdam poursuivent la publication du fac-similé des gravures de Jan Vredeman de Vries, les exemplaires conservés au cabinet des Estampes d'Anvers ont servi de modèle. La présentation générale est identique pour les deux ouvrages : une couverture sobre toilée et cartonnée, beau papier pour les impressions et un encart pour situer l'ouvrage.

Vredeman de Vries est un novateur, il offre ses modèles dans une vision d'ensemble qui annonce la conception moderne de l'urbanisme et de l'art des jardins. Grâce aux vues perspectives, Jan Vredeman de Vries a mis son art à la portée de tous ; ses gravures sont parfaitement comprises par les peintres (il était peintre et vitrailleur lui-même) et par les amateurs d'art si nombreux à Anvers à partir de 1540.

Ses *Variae architecturae formae* débutent par les 20 planches en médaillon où Jan Vredeman de Vries présente des modèles à l'Antique et des projets d'architecture de style inspiré de la Renaissance, mais interprétés selon les goûts des gens du Nord avec déjà toute la richesse du style baroque. Les planches suivantes (de 21 à 49) sont de format rectangulaire, elles présentent donc un plus grand espace pour détailler les vues.

Il y a deux types de gravures au point de vue format et trois types au point de vue de la présentation. En effet, Jan Vredeman de Vries a choisi pour les 20 premières vues de se placer au centre du sujet et à hauteur normale, les vues sont rigoureusement symétriques par rapport à

l'axe vertical. Dans les planches 21 à 35, l'artiste se place plus rarement en face de l'axe de son sujet, ce qui lui permet de bien détailler un côté de la composition et même de laisser percevoir, à travers les colonnades, une partie du paysage. Les planches 30 et 36 à 45 se présentent comme des vues orthographiques. A partir de la planche 21, les gravures comportent quelques personnages et même des scènes animées qui permettent d'imaginer l'échelle des bâtiments proposés. Les proportions sont gothiques mais le répertoire décoratif est de style nouveau, c'est un habit renaissant sur un corps médiéval!

Vredeman de Vries ne connaît la Renaissance qu'à travers la peinture, les gravures et les traités d'architecture que l'on pouvait se procurer à Anvers. Sa vision en est donc très personnelle. Il se permet d'imaginer des supports de fantaisie dont les plus insolites sont des colonnes ou des pilastres à bossages un-sur-deux et des figures en gaines aux proportions étirées (pl. 21, 34, 48) dont il avait, dès 1563, publié une série de modèles.

Vredeman de Vries propose aussi de puissants pilastres pour asseoir des constructions sur le fond de l'eau et des consoles ornées de masques ou de mufles qui sont chargées de supporter un bandeau d'étage en ressaut (pl. 22-26) comme il était de coutume de le faire dans l'architecture de bois. Pour les baies, Vredeman de Vries présente toutes les solutions connues à son époque allant du type gothique (pl. 36) à la fenêtre à croisillon de pierre (pl. 37-41) et jusqu'à la serlienne (pl. 34). Les ouvertures en forme d'œil de bœuf sont fréquentes, elles sont généralement encadrées par un motif d'enroulements.

Les motifs purement décoratifs sont très typiques de l'époque mais, eux aussi, enrichis par l'imagination de l'artiste. Les plus fréquents parmi ces éléments décoratifs sont certes l'obélisque qui est parfois posé sur 4 petites sphères, la sphère isolée, les balustres en forme de carotte peuvent en certains cas devenir un motif décoratif qui simule un vase. Ces trois décors ont été puisés dans l'ouvrage de Serlio dont 350 exemplaires existaient à la liquidation d'une faillite à Anvers en 1542.

Plusieurs de ces motifs avaient été publiés par Vredeman de Vries bien antérieurement dans les *Pourtraicts de menuiserie* (1565) et le motif de la carotte est encore considéré aujourd'hui comme un détail du travail du bois marquant l'origine anversoise des meubles qui en sont ornés.

Ce vaste répertoire a joui d'une grande diffusion. Vredeman de Vries a en effet travaillé pour le duc Julius de Brunschwig à Wolfenbüttel, puis sur les bords de la Baltique, en Pologne puis en Bohême. Son fils Paul lui a succédé, prolongeant par des rééditions l'influence de son père et en continuant de travailler selon les mêmes principes esthétiques.

Dans *Hortorum Viridariorumque*, les gravures de Vredeman de Vries nous étonnent par leurs propositions d'aménagements de jardins. Il est nécessaire de replacer la publication des gravures (1583-1587) dans le contexte de leur époque.

L'engouement des humanistes pour les textes antiques et tout particulièrement pour les *Géorgiques* de Virgile, se transmet à la France dès la fin du xv^{e} siècle. Charles Estienne conseille dès 1504 d'avoir un jardin sous ses fenêtres et Érasme situe les colloques de son *Convivium religiosum* (1522) dans un jardin. Ainsi la publication d'une suite de modèles de jardins en 1583 à Anvers, peut être considérée comme l'aboutissement d'une mode venue d'Italie avec la Renaissance et l'Humanisme. Il est naturel que ce soit Hans ou Jan Vredeman de Vries qui ait été sollicité par l'éditeur Ph. Galle puisque tous deux étaient étroitement liés à ce double mouvement artistique et philosophico-littéraire.

Le frontispice offre déjà une étrange composition, tronquée dans le bas de la hauteur de la bordure du soubassement et dans le haut du couronnement du fronton. L'encadrement architectural fait référence à diverses publications de Vredeman de Vries. Les socles ornés de guirlandes et de nœuds de rubans semblent être un emprunt à la décoration de façade de la maison de C. Floris (détruite et connue par une gravure conservée au Cabinet des Estampes à Anvers). Vredeman de Vries avait collaboré avec cet artiste dans le chantier de l'hôtel de ville d'Anvers.

Vingt-huit planches composent l'ouvrage, l'éditeur a exclu les 6 dernières planches reliées avec les précédentes en 1601 et qui sont attribuées à Peter van der Borcht depuis 1967 grâce aux publi-

cation du Dr. H. Mielke. Les planches de 1 à 20 groupent des propositions de jardins composés en liaison avec les styles de colonnes. Peut-être est-ce un moyen de leur conférer plus de valeur et assurer ainsi le succès de la publication. Les dernières gravures qui avaient fait l'objet d'une publication chez Galle à Anvers en 1587, ne comportent pas de titre.

Nous allons maintenant tenter une brève critique des différents éléments de l'ouvrage. Les planches 1 à 6 se rattachent à l'ordre dorique. Au point de vue des compartiments des parterres eux-mêmes, nous noterons une certaine rigidité dictée par l'espace carré limité par des haies, des clôtures de bois ou des portiques. Les préaux sont toujours axés par les médianes et parfois par les diagonales. Le centre géométrique est marqué par un arbre sauf dans la pl. 6 où nous avons une fabrique de verdure sur plan circulaire. Les formes générales des parterres semblent s'inspirer du motif des bossages ou des éléments en saillie si fréquents dans d'autres ouvrages de Vredeman de Vries.

Les gravures numérotées de 7 à 13 sont annoncées comme ioniques, nous y rencontrons des effets de courbes qui peuvent rappeler les volutes du chapiteau de ce style (ex. pl. 7 aux extrémités des axes médians). Dans la planche 13, le tracé du jardin est aussi rigide que dans les modèles doriques, seul le berceau y apporte une note plus douce et aussi plus architecturée qui met en valeur une fontaine centrale.

Le style corinthien dans les jardins semble en relation étroite avec le motif du labyrinthe (pl. 14, 15, 16). Le tracé du labyrinthe est fait de parterres et non de banquettes. Peut-être est-ce pour faciliter la lecture du plan en dépit de la perspective. La planche 18 montre une transposition de la planche 10, il nous est difficile de comprendre ce qui fait la différence entre jardin ionique et corinthien. Les planches 19 et 20 sont essentiellement des modèles de berceaux de verdure.

Les planches numérotées de 21 à 28 ne portent pas de titre, nous serions tentée d'y trouver l'expression du jardin composite puisque ce style bien connu de l'artiste ne figure pas dans le premier groupe de planches. Comme nous ne sommes par parvenue à déterminer ce qui a guidé l'artiste dans le choix de formes de parterres en liaison avec les styles de colonnes, nous ne nous engagerons pas vers cette hypothèse. Seules plusieurs planches de cette dernière série comportent des dates : 1586 et 1597.

En dépit de légères différences entre les deux séries de gravures publiées à 4 ans d'intervalle, nous pouvons les considérer comme un ensemble cohérent qui offre des caractères communs : — le point de vue est toujours situé nettement au dessus du cadre supérieur de la gravure et déporté légèrement vers la gauche ou la droite ; — le véritable sujet est le préau central ; le sol de tous ces jardins est rigoureusement plat ; — le centre du préau est toujours marqué par un arbre élancé, une fontaine ou une fabrique ;— sauf dans les labyrinthes, les quatres parties du préau, séparées par les allées médianes, sont rigoureusement identiques ; — les parterres des compartiments affectent des formes variées où dominent les droites et les segments de cercles, ils sont garnis de végétaux quasi rampants ; — les arbres et les plantes qui émergent de ces jardins sont grêles et bas, ils ne doivent cacher ni le plan, ni l'environnement du préau ; — kiosques, tonnelles, berceaux et galeries composent l'essentiel des décors hauts ; — personnages et animaux agrémentent les seuls espaces près des marges ; — toutes les compositions se ramènent à un plan rendu accessible à la compréhension de tous par la mise en perspective.

Tous ces jardins enclos constituent une nature architecturée dont l'agrément résidait dans la logique. Comme dans les premiers jardins établis près des châteaux de la Loire, l'habitation est nettement séparée de son jardin. L'influence de cette suite de gravures consacrées aux jardins se fit sentir plus spécifiquement dans les anciens Pays-Bas pendant tout le XVII^e siècle, ils s'adaptaient facilement à ces espaces restreints et ne différaient guère des modèles traditionnels des potagers.

L'édition en fac-similé est certes un facteur de connaissance et de diffusion qui confèrera une nouvelle jeunesse à l'œuvre de Vredeman de Vries. Elle vient à son heure puisque notre fin de siècle s'attache particulièrement à sauvegarder les vestiges du passé. M. VAN DE WINCKEL

II. Ouvrages divers.

Roger Agache et Bruno Bréart, *Atlas d'archéologie aérienne de Picardie. Le bassin de la Somme et ses abords à l'époque protohistorique et romaine.* Amiens, Société des Antiquaires, 1975. In-4°, 164 p., fig. et 1 vol. de 18 cartes au 1.50.000e.

Cet album de grand format, édité avec grand soin, et le recueil de 18 cartes au 1.50.000e (Abbeville, Albert, Bapaume, Cambrai, Doullens, Gamaches, Hallencourt, Ham, Hesdin, Montdidier, Moreuil, Péronne, Poix, Roye, Rue, St Just, St Valéry), témoignent de l'énorme travail accompli par R. Agache, directeur régional des Antiquités préhistoriques de Picardie, dans le domaine du repérage aérien et de l'interprétation des traces relevées. Les sites sont classés par ordre alphabétique et par départements, en tête celui de la Somme avec une écrasante majorité de points archéologiques, ensuite ceux du Pas-de-Calais, de l'Oise et de l'Aisne. Le tableau général au 1 : 200.000e est éloquent par la densité des sites repérés, tous signalés dans le répertoire par de courtes notices donnant les principales caractéristiques et les coordonnées précises, dans de nombreux cas aussi un croquis d'interprétation. A côte de ces dizaines de relevés d'enceintes préhistoriques, d'oppida, de traces annulaires, de petits temples, de villas de dimensions moyennes, se révèlent des ensembles prestigieux comme les grandes villas romaines du Grand Camp de Favière à Grivesnes, celle d'Estrées-sur-Noye, celle surtout de Vieux-Rouen-sur-Bresle, ou comme l'ensemble extraordinaire de Ribemont-sur-Ancre, avec son temple, ses thermes et son théâtre. Une série de planches en couleurs constitue un excellent échantillonnage de cas de différenciation des couleurs, soit de la terre nue par effet de dégel ou par rémanence d'humidité, soit de la croissance de la récolte au-dessus de fossés ou du jaunissement de la végétation au-dessus de murs enfouis.

Comme l'écrit E. Will dans la préface, l'atlas « déverse devant nous une documentation d'une ampleur insoupçonnée ». Les relevés aériens de structures arasées donnent, avant toute fouille, déjà la possibilité d'établir une typologie. D'autre part, un large commentaire historique et archéologique de la carte a entre-temps vu le jour sous le titre *La Somme pré-romaine et romaine d'après la prospection à basse altitude* (Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie, sér. in-4°, XXIV. Amiens, 1978) mettant ainsi pleinement en valeur les données de l'Atlas.

Marc E. Mariën

A. Alpago-Novello, V. Beridze, J. Lafontaine-Dosogne et alii, *Art and Architecture in Medieval Georgia.* (Publications d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université catholique de Louvain, XXI). Louvain-la-Neuve, 1980, Gd in-4°, 522 p., nomb. ill. en noir et en couleur, plans et croquis, 1 carte. Relié sous jaquette en couleur. Prix : 5.000 fr.

La Géorgie — le pays de la Toison d'Or de l'Antiquité — a connu à l'époque médiévale, du ve au xviie siècle mais surtout pendant l'âge d'or du xe au xiiie siècle, une remarquable civilisation qui s'est concrétisée, en particulier, par une production artistique riche et variée. Depuis longtemps déjà, les chercheurs géorgiens de l'Institut d'Histoire de l'Art géorgien à Tbilisi (qui porte aujourd'hui le nom de son fondateur : Georges Čubinašvili) publient des études fort sérieusement faites et bien documentées sur l'architecture, la peinture monumentale et les autres arts de la Géorgie. Depuis près de quinze ans, des chercheurs étrangers y ont effectué des voyages d'études qui ont parfois abouti à des publications, et des congrès internationaux (tenus alternativement en Italie et en Géorgie) sont venus renforcer ces contacts.

Sur le plan de l'architecture — sans doute l'art majeur de ce pays —, une équipe de Milan, dirigée par A. Alpago-Novello, a réuni une documentation aussi belle que scientifique, qui a fait

l'objet d'un montage photographique destiné à être exposé. Ayant vu cette exposition à Milan, lors de journées d'étude sur l'art géorgien où j'avais été conviée à parler de la peinture monumentale, je l'ai fait venir à l'Université de Louvain-la-Neuve en 1978 (voir le catalogue *Architecture géorgienne*, Document de travail nº 9). C'est à la suite de ces contacts qu'il a été décidé de publier le présent ouvrage, fruit d'une fructueuse collaboration internationale. Les textes originaux ayant été écrits en diverses langues, ils ont été traduits en anglais — dans le but, aussi, d'assurer à l'ouvrage une plus vaste diffusion.

On n'y trouvera pas une vue d'ensemble systématique des arts géorgiens (ce qui est le cas du livre de R. Mepisachvili et V. Tsintsadze, *L'art de la Géorgie ancienne*, paru en 1977 à Leipzig en traductions russe, allemande, anglaise et française), mais bien un état des questions, accompagné d'une documentation en grande partie nouvelle, dans les domaines de recherche propres aux auteurs. C'est ainsi qu'après une préface de T. Hackens, N. Kauchtschischwili a écrit une Introduction historique, V. Beridze un chapitre général sur les Arts figurés traitant surtout de la sculpture et de l'orfèvrerie mais aussi des manuscrits, moi-même une synthèse nouvelle sur la peinture monumentale mise en relation avec la peinture byzantine, A. Alpago-Novello des études sur le Territoire, l'Architecture populaire et l'Architecture rupestre ; E. Hybsch a traité de l'Architecture des vallées dans la haute montagne, V. Beridze des Fortifications et A. Alpago-Novello à nouveau de l'Architecture religieuse ; A. Alpago-Novello et G. Ieni ont établi le Catalogue des églises, et ce dernier une Liste des églises et complexes religieux situés sur le territoire actuel de la Géorgie. Une bibliographie — la plus complète jamais mise à la disposition des chercheurs, un glossaire, un index des églises avec carte, une table chronologique et un index général closent le volume.

A l'intérêt scientifique d'une telle matière s'ajoute une qualité d'édition remarquable, à laquelle participe une illustration abondante et superbe. A cet égard, il faut surtout souligner le travail de l'équipe de Milan, qui a photographié les monuments dans une optique certes documentataire, mais en les intégrant dans un cadre naturel souvent admirable.

Jacqueline Lafontaine-Dosogne

Le bois dans l'architecture et la sculpture slaves, sous la direction d'Andrezej Ryszkiewicz. Paris, Les Presses de l'Unesco, 1981. In-4º, 300 p., nombr. ill. en noir et blanc, jaquette en couleurs.

C'est dans le cadre du programme exécuté par l'UNESCO en collaboration avec l'Association internationale pour l'étude et la diffusion des cultures slaves que se situe cet ouvrage, le premier d'une série consacrée à l'activité artistique des Slaves d'Europe centrale et orientale. Dix-huit spécialistes relevant des Académies des sciences des pays concernés y sont collaboré, tandis que A. Ryszkiewicz signait l'Introduction. Celui-ci, qui a remplacé le professeur Starzynski, décédé, souligne le fait que les monuments d'architecture et de sculpture sur bois sont beaucoup plus nombreux dans les pays slaves qu'en Europe occidentale et que le bois est un matériau naturel et noble qui recommence à être apprécié. Chacun des auteurs insiste aussi sur ce fait.

Les sujets traités sont les suivants : I. A. Jakimovič, *L'architecture en bois en RSS de Biélorussie* ; A. Leonova, *La sculpture sur bois en RSS de Biélorussie* ; I. Ivančev, *Le bois dans l'architecture bulgare* ; D. Drumev, *La sculpture sur bois en Bulgarie* ; T. Chrzanowski, *L'architecture en bois en Pologne* ; K. Piwocki, *La sculpture sur bois en Pologne* ; L. M. Lissenko, *L'architecture en bois de la Russie ancienne* ; G. Bočarov, *La sculpture sur bois de la Russie ancienne* ; J. Vážeka et A. Pitterova, *L'architecture en bois de la Bohême et de la Moravie* ; J. Stankova, *La sculpture sur bois en Bohême et en Moravie* ; S. Kovačevičova, *L'architecture et la sculpture sur bois en Slovaquie* ; P. I. Makušenko, *L'architecture en bois en Ukraine* ; N. I. Mozdyr et A. K. Fedoruk, *La sculpture sur bois en Ukraine* ; Br. Jojić, K. Tomovski et alii, *Le bois dans l'architecture yougoslave* ; M. Ljubinković, K. Tomovski et alii, *Le bois dans la sculpture yougoslave.*

L'architecture présente de remarquables constantes dans ces diverses régions, en particulier par l'utilisation de base des rondins, mais la décoration varie considérablement — on pourrait souligner davantage l'influence turque dans le Sud-Est. Ce sont surtout des maisons et, essentiellement en Russie, des églises qui ont été conservées, quoiqu'elles remontent rarement au-delà du XVII^e siècle. Il subsiste aussi des moulins et des vestiges de fortifications, lesquelles sont parfois mieux connues par des illustrations anciennes. Cette architecture va des solutions les plus simples, mais toujours fonctionnelles, aux plus élaborées comme dans certaines églises russes à coupoles. En matériau naturel, elle s'intègre admirablement dans le paysage des campagnes, mais il s'agit aussi d'une architecture citadine ainsi qu'on le voit aujourd'hui encore à Plovdiv, à Ohrid et dans plusieurs villes russes.

La sculpture apparaît plus différenciée quoiqu'elle présente aussi des traits communs, ainsi les idoles-piliers typiquement slaves. Le christianisme y a apporté des modifications profondes. En Russie et dans l'Est, il convient de souligner que l'influence byzantine est considérable par les sujets comme par le traitement des reliefs (Byzance n'a pas connu, en effet, de sculpture en ronde-bosse dans le domaine religieux), tandis que le catholicisme répandait en Europe centrale, entre autres, le thème du Christ de Pitié. Sauf exception, cette sculpture relève de l'art populaire et de l'artisanat. Elle était souvent le fait de professionnels qui pouvaient même se déplacer d'une région à l'autre.

D'une manière générale, c'est sur les exemples anciens que les auteurs se sont surtout penchés. Les études sont sérieusement menées, encore que le niveau soit variable (la participation la plus faible est celle de Leonova). L'illustration est abondante et de belle qualité. On regrettera l'absence de renvois aux figures dans le texte, de même que celle de quelques reproductions en couleurs dans le cas de statues polychromes. La bibliographie est regroupée par chapitre à la fin de l'ouvrage. Pour la Russie du Nord, l'ouvrage important de Čekalov, cité p. 276, aurait dû l'être à la p. 280, de même que le catalogue de l'exposition de Paris (Grand Palais, 1973), qui est cité à la n. 1 de la p. 165. A propos de la Macédoine, ajoutons le catalogue de l'exposition *La sculpture sur bois de Macédoine du XIV^e au XX^e siècle* (Bruxelles, Musée royaux d'Art et d'Histoire, 29/2-23/3 1980), auquel ont collaboré Zoé Ličenoska et Dimitar Čornakov.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

Otto J. BRENDEL, *The Visible Idea. Interpretations of Classical Art.* (Art History Series, II). Washington D.C., Decatur House Press, 1980. In-8°, 146 p., 77 fig., relié sous jaquette. Prix : $ 40.

Il s'agit d'une sélection de sept essais sur des problèmes iconographiques de l'art classique, écrits par l'A. entre 1933 et 1966, dont cinq, en allemand, ont été traduits par Maria Brendel ; celle-ci a établi la sélection et écrit une brève Préface, réalisant ainsi un voeu de son mari.

Procession personified. Sur une oinochoè du Metropolitan Museum est une figure debout de *ΠΟΜΠΗ*, se vêtant d'un manteau, entre Éros attachant sa sandale et Dionysos assis. Elle doit symboliser la préparation de la procession qui partait d'un sanctuaire de Dionysos — sans doute celle qui allait du Limnaion au Boukoleion.

Observations on the Allegory of the Pompeian Death's-Head Mosaic. Cette mosaïque du Musée national de Naples combine des éléments mythologiques et de la vie quotidienne d'interprétation difficile, dont le sens doit être *Mors omnia aequat.*

Novus Mercurius. Un stuc fragmentaire du plafond de la Villa Farnesina (au Musée des Thermes, à Rome) représente un Hermès, identifiable par le caducée. Mais l'attitude et les traits sont ceux d'Auguste. L'A. étudie le sens de cette représentation en fonction de la composition du plafond et notamment du sphinx qui le surmonte, dans le cadre du culte impérial.

Classical « Aries ». Le « grand camée de France », au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale, comporte au registre supérieur une apparition d'Auguste ; il est entouré de deux mem-

bres décédés de sa famille et s'appuie sur une grande figure de biais, en vêtements persans et tenant un globe, qui a été identifiée avec Alexandre par Curtius (au registre central se trouvent Tibère et Livie entourés d'autres personnages). Le rôle de ce Persan dans la composition n'est pas compatible avec celui d'Alexandre. Sa fonction de supporter un personnage déifié dans les cieux est comparable à celle d'êtres, le plus souvent ailés, dans des apothéoses de souverains. C'est un autre Ariel, qui personnifie Polus Borealis — en accord avec des sources littéraires. Par ailleurs l'idée d'un souverain déifié vivant dans le pôle nord du ciel semble bien remonter à l'Égypte pharaonique.

The Shield of Achilles. Sur un médaillon de Berlin-Est représentant Caracalla (un grand admirateur d'Alexandre), figure un bouclier dont le tiers visible résume le firmament. L'empereur est le *cosmocrator* (d'où les représentations impériales en Hélios). On ne connaît pas le décor du bouclier d'Alexandre, lequel se considérait comme l'héritier d'Achille. Mais à l'époque, on le sait notamment par des peintures de Pompéi, le bouclier d'Achille était considéré comme portant une image du ciel, et donc aussi celui d'Alexandre.

The Hora of Spring. Dans les représentations néo-attiques des Quatre Saisons, l'une d'elles le printemps ou l'automne, est accompagnée d'un chevreau. Les *Horae* ne se suivent pas toujours dans le même ordre et leurs attributs ne sont pas toujours clairs, mais il s'agit dans ce cas du printemps. Le vêtement est celui d'une paysanne à une fête dionysiaque, où intervient aussi le chevreau. La saison est donc décrite par son culte caractéristique.

The Great Frieze in the Villa of the Mysteries. Cette frise fameuse, la plus importante peinture antique conservée, avec ses vingt-neuf figures à échelle humaine (2e quart du 1er s. a.Ch.), orne les parois d'une salle de 5 × 7 m dans une villa hors les murs de Pompéi. La salle, claire et accessible, ne paraît pas avoir été secrète, mais les nombreuses études parues depuis 1910 n'en ont pas encore percé le mystère. Les travaux récents de Herbig (1958) et de Matz (1963) ont cependant ouvert la voie à une interprétation plus satisfaisante, et la présente recherche va très loin, sans que tous les problèmes soient pourtant résolus. Parmi les figures, l'A. étudie particulièrement la jeune femme s'enfuyant, qu'il met en relation avec la scène voisine du silène et du masque (du démon Akratos), et la femme ailée flagellant, qu'il identifie avec la démone Lyssa. Son examen des autres personnages révèle que certains sont réels tandis que les autres relèvent de la mythologie. Il décèle dans la frise trois parties distinctes : la première, où tous les personnages réels sont des femmes, évoque un culte qui leur est propre, sans doute celui de Cérès ; la seconde est liée au culte dionysiaque ; la troisième relève des rites du mariage — c'est la triade Cérès, Liber (Dionysos), Libera. Il estime toutefois que ces parties sont liées et que l'ensemble a dû être créé dans un but — ou pour une personne — particulier, et pense à des rites de passage, avec référence à l'épisode d'Amata dans l'*Enéide*.

Ces remarquables démonstrations, basées sur une investigation minutieuse et une vaste culture, ont bénéficié d'une excellente qualité d'édition — on regrettera toutefois que la fig. 1 de la p. 90 ait été inversée, et que les figures 19 et 20 de la p. 117 aient été interverties.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

Claudine HUMBLET, *Le Bauhaus*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1980. In-8°, 339 p., 225 fig. n. et bl.

C'est une approche résolument philosophique et esthétique que nous propose du Bauhaus ce livre dense et remarquablement documenté. L'analyse porte plus précisément sur les circonstances de la fondation du Bauhaus à Weimar en avril 1919 par Walter Gropius et sur l'évolution interne de la célèbre école d'art durant ses premières années d'existence, soit de 1919 à 1924. L'auteur évoque la complexité des idées qui bouillonnent au lendemain de la première guerre mondiale dans l'Allemagne traumatisée par l'échec de la révolution et qui vit le passage de l'expressionnisme au fonctionnalisme. Sont tout d'abord évoqués les précédents du Bauhaus : le mouvement « arts and crafts » en Angleterre et la personnalité de Henry Van de Velde et plus proche, le « Werk-

bund » animé par Hermann Muthesius et Peter Behrens dans l'esprit de la « Sachlichkeit » (objectivité) qui pose déjà le primat de la technique sur l'artisanat.

L'examen approfondi des premières années de l'enseignement artistique du Bauhaus auquel se livre ensuite l'auteur, révèle des conflits de conception chez les premiers « Maîtres ». Il s'articule autour des personnalités de Walter Gropius le fondateur, du peintre suisse Johannes Itten et de celui qui le remplacera dans le « Vorkurs » en 1923 : le Hongrois Lazlo Moholy-Nagy. Éliminant la subjectivité expressionniste, la constructivisme en peinture joue un rôle capital dans la naissance du mouvement architectural fonctionnel. Dans un chapitre particulièrement important sont analysés les rapports étroits et complexes entre le « Stijl » hollandais et le Bauhaus : l'apport de la symbolique du néo-plasticisme apparait comme essentiel dans l'élaboration progressive de l'éthique fonctionnelle du Bauhaus.

D'une manière générale, l'étude de Cl. Humblet s'est fixée comme objectif de mettre en évidence la quête d'un fondement universel et l'aspiration à un art total dans la démarche des premiers maîtres du Bauhaus. C'est dans la grande tradition de l'idéalisme allemand qu'est replacé un phénomène plus généralement envisagé dans ses implications sociales et politiques. Le texte concis abonde de citations et de notes ; il est complété en appendice par un thesaurus d'archives sélectionnées. L'illustration sobre mais abondante vient parfaitement compléter les analyses fouillées du texte.

Cécile Dulière

Dirks Kocks, *Jean-Baptiste Carpeaux : Rezeption und Originalität.* (Köln Forschungen zu Kunst und Altertum ; Bd. 3 : Abt. B, Kunstgeschichte). Sankt Augustin, Verlag Hans Richarz, 1981. In-4°, 492 p., dont 215 pl. avec 526 fig.

Comme l'indique le titre de l'ouvrage consacré au sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux (11 mai 1827 - 12 oct. 1875), l'auteur, loin de publier une monographie de l'artiste, étudie l'œuvre dans le sens de son hérédité artistique et de son caractère d'originalité.

Dès le premier chapitre qui en fait est une introduction, il définit la place actuelle de Carpeaux dans l'évolution de la plastique française du XIX^e siècle. Contrairement à l'œuvre de Rodin qui a fait l'objet d'études approfondies marquant son apport dans la sculpture détachée de la tradition, l'œuvre de Carpeaux a été considérée selon le point de vue de l'iconographie traditionnelle. D. Kockx se propose, par l'analyse de l'œuvre de Carpeaux d'examiner le problème de l'assimilation et de la transmission des modèles de ses prédécesseurs afin de définir la part créative de l'artiste.

Dans le deuxième chapitre, l'auteur classifie l'œuvre graphique (dessins et croquis) de Carpeaux. Travaillant à l'Académie de France à Rome, il semble assez naturel que Carpeaux se soit intéressé aux œuvres anciennes. L'auteur détaille l'apport particulier de chaque artiste, tout d'abord de ceux de l'Antiquité à la fin du Moyen Age, ensuite de Léonard de Vinci, Raphaël, Michelange, Van Dyck, Rembrandt, et enfin de Goujon à Rude. Il considère la vision de Carpeaux comme encyclopédique, familière à son temps, mais doublée d'une interprétation personnelle des œuvres. Ces modèles anciens sont en quelque sorte des catalyseurs qui amenèrent le sculpteur à créer un style personnel et homogène.

Le troisième chapitre est consacré à l'étude des grands chefs-d'œuvre du sculpteur : *Le Pêcheur* et *La Pêcheuse à la Coquille*, *Ugolin et ses fils*, *Le Prince impérial*, *La Danse* et *Le Monument Watteau*. L'iconographie de chaque œuvre est littéralement fouillée par l'auteur qui établit systématiquement la filiation de chaque élément représenté, en formant ainsi un fil conducteur des temps passés jusqu'au XIX^e siècle. Il explicite les étapes successives qui aboutissent à la création artistique, complétées par les différentes répliques, sans oublier la signification profonde et le symbolisme de ces œuvres. L'intérêt des critiques de ses contemporains et des historiens d'art du XX^e siècle montre l'intégration de l'œuvre dans le courant artistique. De plus, l'auteur met en évidence l'apport naturaliste et le sens de la psychologie humaine de Carpeaux et démontre l'influence de chacun des chefs-d'œuvre sur les œuvres des artistes postérieurs.

La quatrième partie s'ouvre sur les conclusions de ces analyses : si Carpeaux peut être situé entre la tradition et le renouvellement, certains auteurs définissent son art comme « pittoresque » car il s'agit de sculptures dynamiques où s'élaborent des jeux d'ombres et de lumière, présents chez les artistes des années 1900. Carpeaux anime la matière. Le matériau a un rôle de métamorphose artistique de la forme et fait l'objet d'une conception nouvelle puisqu'il est ressenti en tant que tel ; cette conception aura une influence considérable sur les artistes du XX^e siècle. De ce fait, Carpeaux fut aussi le précurseur de Rodin. Fondement de l'art de Carpeaux, le « bozzetto » en argile constitue l'expression spontanée concrétisant le premier projet de l'œuvre. Il y aura même au XX^e siècle un « style bozzetto » dont l'art abstrait sera l'héritier. En conclusion, le langage créatif et le contenu de l'œuvre de Carpeaux ont valeur universelle puisque sa vision dépasse l'éclectisme du Second Empire.

Cet ouvrage de D. Kocks fait suite à plusieurs articles publiés précédemment sur Carpeaux. Dans ce livre, il réalise une synthèse extrêmement dense de l'iconographie dans l'œuvre du sculpteur, et un travail d'une grand rigueur des annexes qui accompagnent le texte principal : un catalogue de 369 dessins de Carpeaux et d'autres artistes, une bibliographie chronologique très complète des ouvrages écrits de 1845 à nos jours, une documentation photographique noir et blanc très abondante comportant 526 productions, support précieux pour la compréhension du lecteur. Des documents inédits tels la correspondance de l'artiste, complètent l'étude. Au moint de vue de la manipulation de la bibliographie, il est dommage que l'auteur ait établi la liste des ouvrages par ordre chronologique de parution des ouvrages et non par ordre alphabétique des auteurs.

Cette approche approfondie de l'œuvre de Carpeaux, lien entre le passé et le futur, constitue un apport nouveau indéniable. Claire DUMORTIER

Mats P. MALMER, *A chorological Study of North European Rock Art.* (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien. Antikvariske serien, 32). Stockholm, 1981. In-8°, 143 p., 26 fig.

Le but de l'auteur est de délimiter dans l'aire nordique très vaste couverte par la diffusion de l'art rupestre et comprenant la Scandinavie, la Finlande et la Carélie, des zones privilégiées où certains thèmes ont pu être innovés et d'où ils ont pu se répandre, cette recherche étant indispensable avant d'établir une sériation chronologique. Sont successivement analysées dans leurs éléments constitutifs les représentations de bateaux, de chariots, et de roues, de charrues, d'armes, de vêtements, de contours de mains et de pieds, de cercles, de figures humaines et d'animaux, oiseaux, reptiles, ours, cerfs, chevaux, bovidés et porcs.

La statistique des sites à art rupestre semble démontrer que le centre de diffusion du groupe « agricole » se situerait dans le sud de l'aire délimitée, au Danemark et en Scanie, tandis que celui du groupe « de chasseurs » aurait rayonné du Nordland norvégien. La rencontre des deux groupes dans une zone commune a assuré la vitalité de l'art rupestre dans le Bohuslän, l'Östergötland, le district de Mälar et de Nämforsen. Parmi les différences de répertoire régionales, on note les dessins abstraits et symboliques dans l'aire centrale du Danemark occidental, la prédominance de scènes dans le Bohuslän, des représentations de vêtements et d'armes dans l'Östergötland et le district de Mälar. M. E. MARIËN

Jean MESQUI, *Provins, la fortification d'une ville au Moyen Age.* Genève, Droz, 1979. In-4°, 317 p., 285 ill., croquis.

Les ouvrages consacrés à l'étude approfondie de la polyorcétique du XII^e au XV^e siècle sont rares. Les monographies de constructions militaires ne permettent pas de suivre l'évolution des éléments défensifs, or ce sont ces « caractères », touchant aussi bien les formes d'ensemble que les

détails, qui devraient nous permettre une approche plus rigoureuse et nous fournir des éléments de datation en dehors de ceux puisés dans les archives.

Les fortifications de la ville de Provins présentent un grand intérêt par leur ampleur, leur qualité et leur rôle. Jean Mesqui a choisi un merveilleux sujet. L'ouvrage qu'il y a consacré ne nous décevra pas. Il débute par un historique général du château et des enceintes qui permet ensuite de mieux comprendre la description et l'étude architecturale des témoins conservés à Provins et divisés selon les différentes parties : l'enceinte de la ville basse, le donjon et l'enceinte du châtel.

L'étude typologique des différents éléments a permis à l'auteur de proposer une datation pour des parties importantes et, par cette proposition, de déterminer ou de supposer la suite des travaux. Pour les défenses de la ville basse, rien ne subsiste des remparts du XII^e siècle. Un tableau synoptique et un plan de datation permettent de situer exactement les différentes campagnes de construction du XIII^e au XV^e siècle.

Le donjon, construit entre 1150 et 1183 présente une architecture qui associe divers systèmes d'avant-garde. Le constructeur n'en a pas nécessairement compris le rôle ni compris les incompatibilités. L'enceinte externe du châtel fait l'objet d'une large description. La porte St-Jean et la porte de Jouy, bien que d'aspect différent, sont contemporaines d'après l'auteur, elles offrent toutes deux des éperons et un passage découvert qui attestent de leur modernisme pour l'époque. Le bossage rustique de la porte St-Jean est une forme de parement utilisée aussi à Carcassonne et Aigues-Mortes avant d'être adoptée dans les régions soumises à la Couronne. Cela en fixe donc les dates de construction entre 1270 et 1314. Nous croyons cependant, en dépit de la conviction de Jean Mesqui, que ces deux portes ont fait l'objet de deux campagnes. Il n'y a pas seulement le traitement différent des pierres de parement, il y a aussi les signes lapidaires qui le confirment. La porte St-Jean offre des marques de tailleurs de pierre que l'on rencontre sur les murs d'Aigues-Mortes, tandis que cette corrélation n'existe quasi pas sur la porte de Jouy.

La deuxième partie de l'ouvrage est consacrée à Provins et à l'architecture militaire médiévale. L'auteur y compare successivement les éléments défensifs puis les ouvrages défensifs des différents vestiges d'architecture militaire de France. Il n'a voulu retenir que ce qu'il avait examiné personnellement. En effet, comme nous le signalions dès le début de ce compte rendu, les ouvrages généraux et même les monographies consacrées aux constructions militaires étaient rares.

L'étude évolutive et typologique des éléments défensifs comme l'archère, la canonnière, les hourds et machicoulis et le parement en bossage, permet à l'auteur de s'attacher à un examen critique. Il est le premier, à notre connaissance, à mettre en doute le rôle défensif des bossages et à envisager plus particulièrement leur valeur esthétique et symbolique. Pour les ouvrages défensifs examinés, l'auteur se limite aux parties qui offrent un intérêt particulier à Provins, donc essentiellement les tours de flanquement, les accès et leurs abords. A ce point de vue, les portes du Châtel, de Jouy et de St-Jean sont à considérer comme parmi les plus belles réalisations de l'architecture militaire de la fin du XIII^e siècle.

Pour terminer cette deuxième partie, il ne reste plus qu'à étudier les enceintes, après avoir présenté le sujet au point de vue historique. L'enceinte de la ville basse de Provins se range dans les cas généraux, seule l'enceinte du châtel compte parmi les mieux flanquées de France car la distance qui sépare les tours est de 40m. maximum. Une partie fort intéressante de ce dernier chapitre est consacrée à la prise de décision et au financement des travaux.

L'annexe 1 fournit tous les éléments sur l'organisation de la défense et de la fortification à Provins. Nous apprenons que les tâches décomposées faisaient l'objet d'appels d'offre entre 1467 et 1370. Des comptes ultérieurs démontrent que le travail à la journée était aussi en usage à Provins. Les pièces justificatives occupent une place importante, elles sont d'ailleurs pleines d'enseignements et sont suivies par un index très complet.

Parmi les illustrations qui terminent l'ouvrage, nous rencontrons un bon nombre de croquis, schémas et plans faits par l'auteur. Ils sont clairs, simples, conçus dans la ligne du vocabulaire de l'architecture. Le gros ouvrage publié par les Éditions Droz peut être considéré comme un

modèle à suivre par tous ceux qui se passionnent pour l'architecture militaire du moyen âge. Il servira aussi à faire connaître des éléments de comparaisons dans les recherches ultérieures.

Il n'y a pour ainsi dire aucune critique négative, sauf peut-être l'absence du tracé de la ligne de coupe à la fig. 50b et la mauvaise disposition de la pl. XLIX.

M. VAN DE WINCKEL

Pierre SALMON, *La politique égyptienne d'Athènes (VI^e et V^e siècles avant J.-C.)*. Bruxelles, Palais des Académies, 1981. In-8°, XXXI-306 p., 2 cartes, broché.

Cette publication représente la réédition textuelle du mémoire que l'auteur, professeur à l'Université libre de Bruxelles, a publié en 1965 dans les séries des Mémoires in-8° de l'Académie royale de Belgique, mais auquel il a joint un chapitre de compléments (p. 277-298) et des références bibliographiques nouvelles (p. 299-302). Au moment de sa première apparition, cet ouvrage a rencontré l'accueil le plus favorable dans le monde savant, et continue d'ailleurs à être apprécié et utilisé aussi bien par les historiens classiques que par les égyptologues qui s'y réfèrent en toute confiance.

On ne trouve pas ici un exposé suivi des événements qui ont marqué l'histoire d'Athènes dans ses rapports avec l'Égypte au moment où celle-ci tâchait de se libérer du joug perse. Le dessein de l'auteur a bien plutôt été de reprendre un à un, dans leur ordre chronologique, les faits grands et petits dont est tissée l'histoire de ces prises de contact entre Athènes et le monde oriental et de tirer au clair les nombreux problèmes politiques, sociaux et économiques que soulève l'étude d'une des époques les plus cruciales de l'histoire grecque. Se rendant compte des variations et parfois des contradictions qui s'observent dans les témoignages que nous ont apportés les écrivains grecs plus ou moins proches des événements, P. Salmon a voulu entreprendre sur une large base l'examen critique de ces sources de manière à dégager de leur confrontation une solution sinon certaine, tout au moins plausible à chacun des problèmes qui se présentent à son examen.

Les sources dont il dispose sont avant tout classiques. Dans ce domaine, il semble avoir épuisé toutes les ressources que nous offrent la littérature grecque, que ce soient des passages d'auteurs anciens, conservés dans leur intégralité ou sous forme de fragments ou, des documents épigraphiques malheureusement peu abondants. Il a eu recours également aux sources d'information archéologiques, en particulier à celles si précieuses que fournit l'étude de la céramique.

Le sujet qu'il traite l'a amené nécessairement à puiser des informations aux sources égyptiennes, auxquelles il accède par l'intermédiaire des travaux que les spécialistes leur ont consacrés. Il le fait avec discernement, recourant par nécessité à certains ouvrages déjà anciens, comme ceux de D. Mallet, mais montre partout le souci de compléter sa documentation au moyen des travaux les plus récents parus sous la plume d'égyptologues dans des revues spécialisées. Comme il le reconnaît, les sources épigraphiques égyptiennes pour l'époque dont il s'occupe sont plutôt rares et sans grande portée historique. En revanche, les vestiges archéologiques égypto-grecs, comme ceux qui furent découverts à Naucratis, jettent plus d'une fois quelque lumière sur tel ou tel point de son enquête.

Le seul domaine où la documentation de P. Salmon pourrait être complétée est celle de la géographie historique de l'Égypte, en particulier de la Basse-Égypte, où se déroulent les principaux épisodes des interventions athéniennes envisagées ici. Au moment où l'auteur rédigeait les compléments à son mémoire, il n'avait sans doute pas pu prendre connaissance de certaines études comme celles de W. Helck, *Die altägyptische Gasse*, Wiesbaden, 1974, et de M. Bietack, *Tell el-Dab'a II*, Vienne, 1975, qui abordent occasionnellement le problème de la localisation de Paprémis et du nome de Prosopitis. Notons d'autre part que pour le monnayage égyptien de cette époque une vue d'ensemble bien documentée est donnée par R. Bogaert, *De muntcirculatie in Egypte voor de Macedonische overheersing*, dans *Tijdschrift voor Numismatiek*, t. XXX, 1980, p. 19-27. D'une manière générale, il aurait fallu tenir compte des notices, souvent fort riches en références et en

données, même pour les époques tardives, du *Lexikon der Ägyptologie*, dont la publication se poursuit depuis 1975.

Mais ce ne sont là que des oublis secondaires qui n'enlèvent rien à la valeur et à la solidité de cet exposé, qui continuera à rendre de grands services aux historiens de l'Antiquité et également aux égyptologues.

Baudouin VAN DE WALLE

Erich STEPHANY, Adam C. OELLERS, Ulf-Dietrich KORN, Rüdiger BECKSMANN et Kurt H. LUDWIGS, *Licht, Glas, Farbe. Arbeiten in Glas und Stein aus den Reinischen Werkstätten Dr. Heinrich Oidtmann.* Aix-la-Chapelle, Verlag M. Brimberg, 1982. In-4°, 224 p., 230 + 20 ill. dont 66 en couleurs.

On parcourt ici 125 ans d'histoire du vitrail allemand à travers la vie d'un atelier familial, celui des Oidtmann à Linnich. Quatre générations et six membres de la famille Oidtmann se succèdent depuis 1857 à la tête de cet atelier qui n'a pas cessé de créer vitraux et mosaïques, d'étudier et de restaurer des verrières anciennes et de poursuivre des recherches techniques. L'entreprise s'est toujours définie par une fidélité non contraignante à la tradition et à la continuité, assimilant toutes les nouveautés et s'ouvrant largement aux tendances et artistes contemporains.

Créé par Heinrich I, docteur en médecine qui vint au vitrail en découvrant la magie des verres colorés, l'atelier connut un très grand essor, atteignant plus de mille employés et créant des succursales dont celle de Bruxelles en 1885, grâce au renouveau architectural, général au XIX^e siècle, la construction de très nombreuses églises et la redécouverte des vitraux médiévaux et post-médiévaux. L'œuvre fut poursuivie par Heinrich II, également docteur en médecine, et qui entreprit l'étude et la publication des vitraux rhénans du XII^e au XVI^e siècle. Son fils, Heinrich III, ingénieur, acheva cet ouvrage primordial et irremplacé (1). Il dut aussi s'adapter aux grands changements de mode de l'après-première guerre et à l'introduction de l'art contemporain dans le vitrail, sous l'influence déterminante et durable de Thorn-Prikker. Ludovica reprit l'atelier et le maintint malgré la crise économique, le Troisième Reich, le National-Socialisme — l'art sacré étant alors fort désapprouvé par le Pouvoir — et enfin, la Seconde guerre mondiale. Après celle-ci, l'atelier détruit et ruiné fut relevé par les frères Ludovic et Friedrich qui lui rendirent toute sa grandeur en s'adaptant aux changements successifs de style et de conception et en collaborant avec de nombreux artistes.

Les verrières réalisées par l'atelier Oidtmann témoignent en effet de la diversité des tendances contemporaines dans l'art du vitrail et du grand nombre d'artistes qui s'y consacrent avec succès. Parmi ceux-ci, le plus personnel et le plus passionnant est sans conteste Ludwig Schaffrath dont les réalisations tantôt riches en couleurs, tantôt presque monochromes (Aix-la-Chapelle, cloître de la cathédrale. 1962-1965) témoignent d'une grande sûreté et d'une réelle sensibilité. Il réalise aussi des œuvres de très grandes dimensions (44 + 12,50 m pour la gare d'Omiya, Japon. 1981-1982), compositions d'une monumentale simplicité aux mouvements puissants et harmonieux. Wilhelm Buschulte développe un mode d'expression abstrait rappelant la peinture française (Le Caire, école des Borromites. 1975) ou parfois l'Art Nouveau (Essen, Münsterkirche. 1965), souvent très vivement coloré (Lohne, Saint-Antoine. 1972) sans jamais aucune dureté ni sécheresse. Georg Meistermann a un graphisme léger, libre, souvent poétique et malgré l'abondance des couleurs, des découpes et des détails, il maîtrise toujours parfaitement ses structures (Köln-Kolk, église de la Vierge. 1965). Maria Katzgrau joue avec les contrastes entre les petits calibres et les larges découpes (Duisburg, Sainte-Anne. 1963) ou superpose des motifs peints, anecdotiques ou symboliques, à des formes abstraites puissantes (Aix-la-Chapelle, Sainte-Élisabeth. 1979). De nom-

(1) Heinrich II OIDTMANN, *Die rheinischen Glasmalereien von 12. bis zum 16. Jahrhunderl*, Bd. 1, Düssedorf, 1912. Heinrich III OIDTMANN, Bd. 2, Düsseldorf, 1929.

breux autres artistes et tendances coexistent : Ernst Jansen-Winkeln qui s'exprime en formes sévères d'inspiration médiévale et expressionniste, Hubert Spierling dont les compositions géométriques et symboliques s'ornent parfois d'esquisses très simplifiées, Joachim Klos et Jochem Poensgen qui transposent les techniques graphiques d'impression en noir et blanc dans des compositions de verres colorés etc....

L'autre aspect des activités de l'atelier Oidtmann dans le domaine du vitrail est celui de la restauration des œuvres anciennes et cette question fait l'objet d'une intéressante synthèse concernant les procédés de nettoyage, le refixage de la grisaille, les plombs, les collages, le remplacement des manques, les doublages, les armatures ainsi que les protections extérieures, vitrages et résines, et le problème des ajoutes contemporaines à des parties de verrières anciennes. Les auteurs de cette étude soulignent combien il est utopique de vouloir retrouver l'aspect original des œuvres anciennes ; cela reviendrait souvent à recréer une œuvre fictive car les interventions successives font partie intégrante de son histoire. Les deux grands principes à respecter dans toute restauration et qu'exprime assez bien la maxime « autant que nécessaire, aussi peu que possible » sont d'une part le respect maximum pour les œuvres et d'autres part l'absolue réversibilité des procédés utilisés.

Cet ouvrage, merveilleusement bien illustré, pourrait sembler de peu d'intérêt pour nous, en Belgique, et pourtant, il est très important et exemplaire dans la mesure où il nous interpelle sur deux questions primordiales : la création des maîtres peintres-verriers contemporains et la restauration des œuvres anciennes. Nos artistes du vitrail ne jouissent pas d'une situation aussi privilégiée que dans de nombreux autres pays : peu de commandes officielles, pas de pourcentage du budget des nouveaux bâtiments publics consacré à la réalisation d'œuvres d'art, statut ambigu etc. Peut-être est-ce en partie pour cela qu'ils se contentent souvent de réalisations assez conventionnelles et qu'ils manquent, si on les compare à leurs collègues américains, allemands etc., de souffle, d'ampleur et qu'ils ne prennent pas de risques. Dans le domaine de la restauration également, alors que toute intervention importante à des vitraux anciens fait l'objet dans d'autres pays de discussions internationales, d'études préalables, de contrôles sévères des méthodes utilisées, en Belgique on en est encore trop souvent au stade du bricolage, au système des sous-traitances d'entreprises générales, au choix des verriers, non en fonction de leur talent mais de leur prix. Les choses, heureusement, évoluent favorablement et on peut espérer, pour les prochaines restaurations, des travaux plus respectueux et une collaboration plus efficace entre les différentes instances concernées.

L'ouvrage sur l'atelier Oidtmann, en montrant notre réel retard dans le domaine de la création et de la restauration, peut donc être aussi source d'espoir pour le futur.

Yvette Vanden Bemden

Herma M. Vandenberg, *Noordelijk Oostergo, Ferwerderadeel.* (De Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst, De provincie Friesland, Noordelijk Oostergo, I). 's-Gravenhage Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist, Staatsuitgeverij, 1981. In-4°, 330 bl., 394 afb., 4 kaarten. Fl. : 80.

Met dit deel van de indrukwekkende reeks geïllustreerde Monumentenbeschrijvingen wordt thans de provincie Friesland ontgonnen. Het behandelt elf *groene* dorpen die de charme hebben van een weinig bekend landelijk gebied, zonder kathedralen of stadhuizen, mar met zijn karakteristieke eenbeukige kerken met westtoren die chronologisch teruggaan tot de elfde eeuw en met zijn talrijke *states*. Na de inleidende hoofdstukken over de diverse fysische en historische achtergronden — bodemgesteldheid, strijd tegen het water, nederzettingsgeschiedenis en bestuurlijke organisatie die konkreet geïllustreerd zijn door 4 losse kaarten worden de elf dorpen bestudeerd en beschreven volgens het beproefd programma van de Rijksdienst : de dorpsaangleg, met telkens een kadastrale situatie en een luchtfoto, de bruggen en molens, dorpswoningen en boerderijen,

soms ook met hun interieur zoals betimmering en bedsteden, en sommige treffende onderdelen als deurpartij, wapen- en datumsteen, smeedijzeren ankers.

Zwaartepunt van het werk zijn de kerken, gebouwd van baksteen van meer dan 30 cm strek, degelijk beschreven en met alle nodige opmetingen begeleid. Onverwacht rijk is ook hun inhoud, hun vaste uitrustingen en roerend kunstbezit : fragmenten van een romaanse muurschildering, afsluitingen en banken, waarvan de oudste met gotische briefpanelen ; uiteraard zijn er geen altaren, wel voorname preekstoelen, orgels en doopvonten ; talrijke grafstenen, waaronder relatief veel uit de renaissance, en rouwborden die samen groot belang hebben voor genealogie en heraldiek ; koperwerk zoals lichtkronen en zandloperhouder ; avondmaalbekers, schalen en schenkkannen. Alle opschriften zijn getrouw genoteerd.

Van de drie voormalige kloosters, nl. te Foswerd, Mariëngaarde en Genezareth, worden de schaars bewaarde gegevens op een suggestieve wij ze aangevuld met tekeningen en boeiende fragmenten die zich nu in regionale musea bevinden : bouwfragmenten, bewerkte bakstenen, tegels en beeldhouwwerk, o.m. de merkwaardige 13de eeuwse voorstelling van de H. Norbertus. De uitzonderlijke rijkdom aan middeleeuwse kloosters in Friesland en het belang van hun beschavingswerk dat ook in het documentaire gedeelte van de Benedictus-tentoonstelling van 1980 was gebleken, is hier op treffende wijze geïllustreerd.

De afbeeldingen zijn van voortreffelijke kwaliteit. Zij verstrekken een volledig en evenwichtig inzicht in de veelzijdigheid van de behandelde onderwerpen.

Men is vol bewondering voor de zorg waarmee deze monumentenbeschrijving is bewerkt, geheel in de traditie van de voorgaande publikaties van de Rijksdienst en toch met een eigen stempel : het boekdeel getuigt van meesterschap in het vak en van de brede belangstelling van de schrijfster, haar oog voor de voornaamheid van de sobere architectuur zowel als haar liefdevolle attentie voor het pittig detail. De beknopte notities zijn aangevuld met verwijzing naar bronnen, zelfs ongepubliceerde archivalia, en afgesloten met de bruikbare registers.

Elisabeth Dhanens

BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL*

BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS*

1981

ET COMPLÉMENTS D'ANNÉES ANTÉRIEURES

EN AANVULLINGEN VAN VORIGE JAREN

SOMMAIRE — INHOUD

I. PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ
PREHISTORIE EN OUDHEID 131

II. MOYEN AGE ET TEMPS MODERNES
MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN 131

1. *Études générales — Algemene studies* 131
a) Généralités — Algemeenheden 131
b) Lieux — Plaatsen 131

2. Architecture — Bouwkunde 133
a) Généralités — Algemeenheden 133
b) Lieux — Plaatsen 133
c) Architectes — Architekten 136

3. *Sculpture — Beeldhouwkunst* 136
a) Généralités — Algemeenheden 136
b) Lieux — Plaatsen 137
c) Sculpteurs — Beeldhouwers 137

4. *Peinture, enluminure, dessin, gravure — Schilderkunst, verluchting, teken- en graveerkunst* 138
a) Généralités — Algemeenheden 138
b) Lieux — Plaatsen 141
c) Peintres, enlumineurs, dessinateurs, graveurs — Schilders, verluchters, tekenaars, graveurs 142

5. *Arts décoratifs — Sierkunsten* 148

Arts du textile — Textiele kunsten 148
a) Généralités — Algemeenheden 148
b) Lieux — Plaatsen 149
c) Artistes — Kunstenaars 149

Arts du métal — Metaalkunsten 149
a) Généralités — Algemeenheden 149
b) Lieux — Plaatsen 150
c) Artistes — Kunstenaars 150

Armes et armures — Wapens en wapenuitrustingen 150
a) Généralités — Algemeenheden 150
b) Lieux — Plaatsen 150
c) Armuriers — Wapensmeden 151

Céramique, verre, vitraux — Keramiek, glas en glasramen 151
a) Généralités — Algemeenheden 151
b) Lieux — Plaatsen 151

Mobilier — Meubilair 152
a) Généralités — Algemeenheden 152
b) Lieux — Plaatsen 152

6. *Numismatique — Numismatiek* 152
a) Généralités — Algemeenheden 152

(*) *Établie sous la direction de Jacqueline Folie, avec la collaboration de*

(*) *Opgesteld onder de leiding van Jacqueline Folie, met de medewerking van*

M. Colaert, G. Dogaer, C. Dumortier, G. Gaier, H. Joosen, F. Leuxe, L. Serck.

b) Études particulières — Bijzondere studies 152

7. *Musique — Muziek* 154

8. *Muséologie — Museumkunde* 154
b) Lieux — Plaatsen 154

9. *Iconologie* 154
a) Généralités — Algemeenheden 154
b) Lieux — Plaatsen 154
c) Artistes — Kunstenaars 155

III. ÉPOQUE CONTEMPORAINE — HEDENDAAGSE TIJDEN 155

1. *Études générales — Algemene studies* 155
a) Généralités — Algemeenheden 155
b) Lieux — Plaatsen 155

2. *Architecture — Bouwkunde* 155
a) Généralités — Algemeenheden 155
b) Lieux — Plaatsen 155
c) Architectes — Architekten 156

3. *Sculpture — Beeldhouwkunst* 156
c) Sculpteurs — Beeldhouwers 156

4. *Peinture, dessin, gravure — Schilderkunst, teken- en graveerkunst* 156
a) Généralités — Algemeenheden 156
b) Lieux — Plaatsen 157
c) Peintres, dessinateurs, graveurs — Schilders, tekenaars, graveurs 157

5. *Arts décoratifs — Sierkunsten*
Arts du textile — Textiele kunsten 158
b) Lieux — Plaatsen 158
Céramique, verre, vitraux 158
a) Généralités — Algemeenheden 158
b) Lieux — Plaatsen 158
c) Artistes et artisans — Kunstenaars en vakmensen 158

6. *Numismatique — Numismatiek* 159
a) Généralités — Algemeenheden 159
b) Études particulières — Bijzondere studies 159

7. *Musique — Muziek* 159

8. *Muséologie — Museumkunde* 159
b) Lieux — Plaatsen 159

9. *Iconologie* 159
c) Artistes — Kunstenaars 159

10. *Archéologie industrielle — Industriële archeologie* 159
b) Lieux — Plaatsen 159

I.

PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ
PREHISTORIE EN OUDHEID

DE LA PRÉHISTOIRE AU HAUT MOYEN AGE

VAN DE PREHISTORIE TOT DE VROEGE MIDDELEEUWEN

Pour cette période, nous renvoyons à :

Voor deze periode, verwijzen wij naar :

Th. G. Appelboom, J. Bourgeois, S. J. De Laet, A. Gob, M. Lesenne et F. Verhaeghe, *Bibliographie archéologique (Belgique, Pays-Bas, Grand-Duché de Luxembourg) 1980 — Archeologische bibliografie (België, Nederland, Groot-Hertogdom Luxemburg), 1980*, in Helinium, 21, 1981, 2, p. 176-198.

II.

MOYEN AGE ET TEMPS MODERNES
MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN

1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

a) **Généralités — Algemeenheden**

1. M. Bafcop, *Tentoonstelling Margarela van Oostenrijk in het Museum Hof van Busleyden (13 sept. - 5 okt. 1980)*, in Handel. Kon. Kring Oudh. Mechelen, 84, 1980 (1981), p. 98-102, ill.

2. *Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppe*, uitgegeven door M. Smeyers (Archivum Artis Lovaniense). Leuven, Peeters, 1981, 8°, xxii-415 p., ill.

3. Y. Delannoy, *Le couvent des Révérends Pères Capucins d'Enghien. Trésors d'Art et d'Histoire*, in Hainaut Tourisme, 206, 1981, p. 91-93, 3 ill.

4. E. Enciso Viana, *El arte flamenco en la Rioja Alavesa (España) (siglo XVI)*, in Bijdragen gesch. kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, p. 249-263, 5 ill.

5. W. S. Gibson, *Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel*, in Art Bull., 63, 1981, 3, p. 426-446, 25 ill.

6. G. Tournoy, *De tijd van Margarela van Oostenrijk. Een cultuurbeeld*, in Handel. Kon. Kr. Oudh. Mechelen, 84, 1980 (1981), p. 40-60, ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

7. [*Antwerpen*] a) R. Van Uytven, *Het culturele leven in onze provincies in de 18de eeuw. Antwerpen. Het markgraafschap Antwerpen en de heerlijkheid Mechelen*, in Tijdschr. Gemeentekrediet van België, 137, 1981, p. 177-191, 12 ill. b) R. Van Uytven, *La vie culturelle dans nos provinces au XVIII^e siècle. Anvers. Le marquisat d'Anvers et la seigneurie de Malines*, in Bull. Crédit Comm. Belgique, 137, 1981, p. 177-191, 12 ill.

   Antwerpen : cf. ook/aussi 489.

8. [*Asper*] M. Vermeiren-Vanwelden, *Gids voor de Sint-Martinuskerk te Asper met catalogus van de tentoonstelling van de kerkschatten van 26 tot 28 sept. 1981.* Asper, Davidsfonds Asper, z. d., 8°, 54 p., ill.

9. [*Ath*] J.-M. Lequeux et V. Sintobin, *Province de Hainaut. Canton d'Ath* (Répertoire photo-

graphique du mobilier des sanctuaires de Belgique). Bruxelles, Min. Cult. française - Inst. roy. Patr. art., 1981, 66 p.

10. [*Auderghem-Oudergem*] A. Maes, *Deux siècles dans la vie de Rouge-Cloître*, in Folkl. brab., 226, 1980, p. 97-175, ill.

11. [*Beveren*] B. Roose-Meier, *Provincie Oost-Vlaanderen. Kanton Beveren* (Fotorepertorium van het meubilair van de Belgische bedehuizen). Brussel, 1981, 46 p.

12. [*Brugge*] a) V. Vermeersch, *Bruges. Mille ans d'art, de l'époque carolingienne au néo-gothique, 875-1875* (trad. J. Gengoux). Anvers, Fonds Mercator, 1981, 445 p., 502 ill.
b) V. Vermeersch, *Brugge. Duizend jaar kunst. Van Karolingisch tot neogotisch, 875-1875.* Antwerpen, Mercatorfonds, 1981, 445 p., 502 ill.

13. [*Bruxelles-Brussel*] N. Crifo-Dacos, *Il milenario di Bruxelles 979-1979. Pubblicazioni e mostre*, in Prospettiva, 34, 1981, p. 86-93.

14. [*Bruxelles-Brussel*] *L'église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage à Bruxelles et son mobilier.* Sous la direction de D. Coekelberghs, assisté de P. Loze, avec la collaboration de M. Baugnée, V. Goblet, Fr. Leuxe, P. Panis, M. Populaire, P. Robins, D. Sancy, C. Sobiesky, D. Vautier (avant-propos de R. Sneyers, introduction D. Coekelberghs) (Monographies du Patrimoine artistique de la Belgique). (Bruxelles), Min. Communauté française - Inst. roy. Patrimoine artistique, 1981, 8°, 332 p., ill.

15. [*Buizingen*] J. Van Bellingen, *De vroegste geschiedenis van Buizingen en Eizingen*, in Brab. Folkl., 227-228, 1980, p. 371-404.
Eizingen : cf. 15.

16. [*Etterbeek*] W. Ch. Brou, *A Etterbeek.... Saint Antoine de Padoue*, in Folkl. brab., 226, 1980, p. 177-183.

17. [*Eupen*] J.-J. Bolly und N. Kreusch, *Provinz Lüttich. Eupen, Kelmis, Lontzen, Raeren* (Photographisches Verzeichnis sakrales Kunst in Belgiën). Brussel, Kön. Inst. für das Kunsterbe - Eupen, Verwaltungsdienststelle der Exekutive der deutschsprachigen Gemeinschaft. Kulturamt, 1981, 70 p., 100 Abb.

18. [*Gent*] A. Van Den Kerkhove, *Gent. Schätze einer flämischen Stadt. Museum Wiesbaden, 8 nov. 1981 - 10 jan. 1982* (Einführung von J. Decavelle). Gent, (Stadsbestuur), 1981, 8°, 107 p., ill.

19. [*Gent*] H. Verschraegen, *Provincie Oost-Vlaanderen. Kanton Gent II* (Fotorepertorium...). Brussel, ..., 1981, 26 p.

20. [*Gent*] H. Verschraegen, *Provincie Oost-Vlaanderen. Kanton Gent III* (Fotorepertorium...). Brussel, ... 1981, 56 p.

21. [*Gent*] H. Verschraegen, *Provincie Oost-Vlaanderen. Kanton Gent V* (Fotorepertorium...). Brussel, ..., 1981, 26 p.

22. [*Hainaut*] a) M. Mat-Hasquin en H. Hasquin, *Het cultureel leven in onze provincies in de 18de eeuw. Henegouwen*, in Tijdschr. Gemeentekrediet van België, 136, 1981, p. 67-79, 11 ill.
b) M. Mat-Hasquin et H. Hasquin, *La vie culturelle dans nos provinces au XVIII^e siècle. Le Hainaut*, in Bull. Crédit comm. Belgique, 136, 1981, p. 67-79, 11 ill.

23. [*Hasselt*] *De Hasseltse Virga Jesse en haar kerk* (Uitgave van het Comité Zevenjaarlijkse Virga-Jesse-feesten), 1981, 8°, 48 p., ill.
Kelmis : cf. 17.

24. [*Kortrijk*] B. Roose-Meier en H. Verschraegen, *Provincie West-Vlaanderen. Kanton Kortrijk I* (Fotorepertorium...). Brussel, ..., 1981, 63 p.
Kortrijk : cf. ook/aussi 490.

25. [*Liège*] *La collégiale Saint-Jean de Liège. Mille ans d'art et d'histoire* (Introd. J. Stiennon). (Liège-Bruxelles), P. Mardaga, (1981), 4°, 149 p.

27. a) E. Hélin, D. Droixhe et J. Stiennon, *Het culturele leven in onze provincies in de 18de eeuw. Luik*, in Tijdschr. Gemeentekrediet van België, 138, 1981, p. 237-265, 19 ill.
b) E. Hélin, D. Droixhe et J. Stiennon, *La vie culturelle dans nos provinces au XVIII^e siècle. Liège*, in Bull. Crédit comm. de Belgique, 138, 1981, p. 237-265, 19 ill.

28. [*Lincent*] G. Vandy, *La vie religieuse à Lincent jusqu'au XVIII^e siècle*, in Folkl. brab., 229, 1981, p. 33-74.

29. [*Lokeren*] H. Verschraegen, *Provincie Oost-Vlaanderen. Kanton Lokeren* (Fotorepertorium...). Brussel, ..., 38 p.

Lontzen : cf. 17.

30. [*Meuse*] A. Lemeunier, *L'art mosan*, in Archeologia, 160, nov. 1981, p. 6-23 et 72-73, ill.

31. [*Meuse*] *Rapports historiques et artistiques entre le pays mosan et la Pologne, du XI^e au début du XIII^e siècle*. Liège, Musée Curtius, 1981, 8°, 121 p., ill.

32. [*Meuse*] P. Skubiszewski, *L'art mosan et la Pologne à l'époque romane. Problématique des recherches*, in Rapports historiques et artistiques entre le pays mosan et la Pologne... Liège, 1981, p. 27-82, 15 ill.

33. [*Minderhout*] J. Lauwerys, *Minderhout. De kleine Sint Michiel*, in Jaarb. Kon. Hoogstratens Oudheid. Kring, 19, 1981, p. 5-248, ill.

Raeren : cf. 17.

34. [*Ronse*] C. Vandenbussche-Van Den Kerkhove, *Provincie Oost-Vlaanderen. Kanton Ronse* (Fotorepertorium...). Brussel, ..., 1981, 28 p.

35. [*Sint-Niklaas*] B. Roose-Meier en C. Vandenbussche-Van Den Kerkhove, *Provincie Oost-Vlaanderen. Kanton Sint-Niklaas 1* (Fotorepertorium...). Brussel, ..., 1981, 37 p.

36. [*Tongeren*] *Notre-Dame de Tongres. Son culte, son patrimoine 1081-1981* (Études et documents du Cercle royal d'Hist. et d'Archéol. d'Ath et de la région, 3). Ath, 1981, 198 p., 85 ill.

37. [*Waremme*] *Art marial au pays de Waremme*. (Liège, Musée d'Art religieux et d'Art mosan), 1981, 8°, 80 p., 92 ill.

38. [*Zele*] H. Verschraegen, *Provincie Oost-Vlaanderen. Kanton Zele* (Fotorepertorium...). Brussel, ..., 1981, 29 p.

39. [*Zelzate*] B. Roose-Meier, *Provincie Oost-Vlaanderen. Kanton Zelzate* (Fotorepertorium...). Brussel, ..., 1981, 32 p.

2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

a) Généralités — Algemeenheden

40. L. Goeminne, *Oudste afbeelding van een staakmolen in de Nederlanden*, in Biekorf, 82, 1981, p. 289-290, ill.

41. W. E. Kleinbauer, (compte rendu) *H. E. Kubach et A. Verbeek, Romanische Baukunst an Rhein und Maas. Katalog der vorromanischen und romanischen Denkmäler, 3 vol., Berlin, 1976*, in Art Bull., 63, 1981, 3, p. 508-510.

42. D. Vergnon, *Les béguinages de Belgique*, in Archeologia, 1981, 61, p. 35-39, ill.

b) Lieux — Plaatsen

43. [*Antwerpen*] R. Adriaenssens, *Op zoek naar de oudste sporen van het huis « Rodenborch »*, in Antwerpen, 3, 1981, p. 146-154, 4 ill.

44. [*Antwerpen*] R. Adriaenssens, *Sur l'hôtel de ville d'Anvers et les apports des carrières wallonnes dans son édification*, in Bull. Comm. roy. Mon. et Sites, 9, 1980, p. 123-141.

45. [*Antwerpen*] R. Adriaenssens, *« Tot cieraet deser stadt »*, in Volkskunde, 82, 1981, 4, p. 313-324.

46. [*Antwerpen*] A. De Naeyer, *De restauratie van de grote zuilen in de O.-L.-Vrouwkathedraal van Antwerpen*, in Monumenten en Landschappen, I, 1981, 1, p. 26-31, ill.

47. [*Antwerpen*] A. De Nayer, *Vijfhonderd jaar woonhuizen te Antwerpen*, in Antwerpen, 2, 1981, p. 69-78, 11 ill.

48. [*Antwerpen*] M. Laenen, *Middeleeuwse houten gevels te Antwerpen*, in Volkskunde, 82, 1981, p. 269-385, ill.

49. [*Antwerpen*] H. Soly, *L'urbanisation d'Anvers au XVI^e siècle*, in Revue du Nord, 63, 1981, 249, p. 391-413, 3 ill.

50. [*Antwerpen*] J.-P. Sosson, (*compte rendu*) *J. Van den Nieuwenhuizen, Oorkondenboek van het Sint-Elizabethospitaal te Antwerpen (1226-1355)*, in Revue belge archéol. et hist. art.

Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 49-50, 1980-81, p. 98-99.

51. [*Bois-Seigneur-Isaac*] F. Bonaert, *La chapelle du Saint-Sang à Bois-Seigneur-Isaac*, in Bull. Comm. roy. Mon. et Sites, 10, 1981, p. 107-116.

52. [*Brabant*] J. Germain, *Les moulins de la Thyle, de la Dyle et de la Mehaigne. L'exploitation de l'énergie hydraulique dans la société traditionnelle*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 14. 1981, p. 137-207, 43 ill.

53. [*Brabant*] L. Somereyns, *Kapellen en kruisen van Vlaams-Brabant*, in Eigen Sch. Brab., 61, 1981, p. 227-239.

54. [*Bruxelles-Brussel*] a) Cl. Lemaire, *Geschiedenis van het paleis van Oranje-Lorreinen, 1750-1980 (1ste deel)*, in Tijdschr. Gemeentekrediet van België, 135, 1981, p. 1-32, 20 ill. (*2de deel*), 136, 1981, p. 95-115, 38 ill.
b) Cl. Lemaire, *Histoire du Palais d'Orange-Lorraine de 1750 à 1980 (1ére partie)*, in Bull. Crédit Comm. Belgique, 135, 1981, p. 1-32, 20 ill. (*2e partie*), 136, 1981, p. 95-115 38 ill.

55. [*Bruxelles-Brussel*] J. Maldague, *Les statues et fontaines anciennes de la ville de Bruxelles*, in Folkl. brab., 230, 1981, p. 99-192.

56. [*Bruxelles-Brussel*] L. T. Minette d'Oulhaye, *La chapelle sépulchrale de la famille de la Tour et Tassis*, in Folkl. brab., 232, 1981, p. 371-418.

Bruxelles-Brussel : cf. aussi/ook 11.

57. [*Chiny*] A Matthys et G. Hossey, *Le castrum comtal de Chiny* (Archaeologia Belgica, 211). Bruxelles, Service national des Fouilles, 1979, 8°, 37 p., ill.

58. [*Corbais*] J. Martin, *Corbais. La tour du Griffon*, in Wavriensia, 30, 1981, p. 7-9.

59. (*Cugnon*] G. Hossey et A. Matthys, *La forteresse médiévale de Cugnon* (Archaeologia Belgica, 212). Bruxelles, Service national des Fouilles, 1979, 8°, 25 p., ill.

60. [*Deutin*] M. Bouchat, *A propos d'un projet de fabrique et de glacière pour le château de Deutin*, in Bull. Comm. roy. Mon. et Sites, 10, 1981. p. 179-192.

61. [*Diest*] F. Marcus, *Monumentenstad Diest*, in Monumenten en Landschappen, I, 1981, 1, p. 12-17, ill.

62. [*Enghien*] O. Berckmans, J.-Cl. Ghislain, et W. Ubreghts, *Enghien. Découverte du plus important donjon roman conservé dans les provinces wallonnes*, in Hainaut Tourisme, 205, 1981, p. 39-45, 5 ill.

63. [*Flavion*] G. Dereine, *Du temps que moulait le moulin de Flavion, le moulin domanial (1265-1476)*, in Le Guetteur wallon, 1981, p. 75-83, 3 ill.

64. [*Gaume*] J.-L. Javaux et P. Scherer, *Eglises anciennes de Gaume. Notes archéologiques. Montquintin et Vance*, in Le Pays gaumais, 42-43, 1981-82, p. 21-46, 20 ill.

65. [*Gent*] F. De Smidt, *In hoeverre vertoonde de voormalige Gentse Sint-Michielskerk trekken van overeenkomst met de monumentale Sint-Niklaaskerk?*, in Bijdragen tot de gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, p. 133-141, 2 ill.

66. [*Gent*] M. Frédericq-Lilar. *Hôtel Vander Meersche.* Gand, 1981.

67. [*Gent*] M. Frédericq-Lilar, *Patriciërshuizen te Gent in de 18de eeuw*, in Spiegel Historiael, 1981, 7-8, p. 418-427.

68. [*Hainaut*] G. Bavay, *1081-1981 : l'abbaye de Saint-Denis en Brocqueroie commémore sa fondation*, in Hainaut Tourisme, 206, 1981, p. 75-83, 10 ill.

69. [*Hainaut*] J. Delmelle, *Les fermes anciennes du Hainaut.* Mons, Fédér. tour. prov. Hainaut, 1981, 63 p., ill.

70. [*Hasselt*] E. Houtman, *Geschiedenis van het Waerdenhofhuis Stellingwerff in Hasselt en zijn bewoners*, in Oude Land Loon, 35, 1980 (1981), p. 85-116, ill.

71. [*Haulchin*] G. Bavay, *La ferme de l'abbaye d'Epinlieu. De kloosterhoeve van Epinlieu*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 52, 1981, p. 44-57, 12 ill.

72. [*Herbeumont*] A. Matthys et G. Hossey, *Le château d'Herbeumont* (Archaeologia Belgica, 209). Bruxelles, Service national des Fouilles, 1978, 8°, 38 p., ill.

73. [*Hingene*] B. d'Ursel et G. Lemaigre de Stordeur, *Hingene*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 51, 1981, p. 44-65, 20 ill.

74. [*Ieper*] H. J. Constandt, *Ieperse middeleeuwse huizen met houten gevel* (Verhandel. Kon. Akademie v. Wetensch., Lett. en Sch. Kunsten België. Klasse der Sch. Kunsten, 43, n° 33). Brussel, Kon. Ac. Wetensch., Lett. en Sch. Kunsten België, 1981, 8°, 160 p., 88 ill.

75. [*Leuven*] M. Rooryck, *De geschiedenis van O.-L.-Vr.-ter-Predikheren te Leuven vanaf de 15de eeuw tot vandaag*, in Meded. Gesch. en Oudh. Kring Leuven, 21, 1981, p. 173-204, ill.

76. [*Liège*] J. Deckers, *Le domaine de la collégiale Saint-Jean l'Evangéliste à Liège dans la seconde moitié du XII^e siècle*, in La Collégiale Saint-Jean... (Liège-Bruxelles), 1981, p. 39-45.

77. [*Liège*] J. Deckers, *Notger et la fondation de la collégiale Saint-Jean l'Evangéliste à Liège*, in La Collégiale Saint-Jean... (Liège-Bruxelles), 1981, p. 13-19.

78. [*Liège*] J. Deckers, *Les Vitae Notgeri : une source capitale pour l'histoire de la collégiale Saint-Jean l'Evangéliste à Liège*, in La collégiale Saint-Jean... (Liège-Bruxelles), 1981, p. 20-28.

79. [*Liège*] T. Dunin-Wasowicz, *Le culte de saint Adalbert vers l'an 1000 et la fondation de l'église Saint-Adalbert à Liège*, in La collégiale Saint-Jean... (Liège-Bruxelles), 1981, p. 35-38.

80. [*Liège*] R. Forgeur, *Quatre plans inconnus de l'abbaye de St Laurent-lez-Liège (XVIII^e siècle)*, in Bull. Comm. roy. Mon. et Sites, 9, 1980, p. 341-351.

81. [*Liège*] L. F. Génicot, *L'octogone de Notger et son avant-corps*, in La collégiale Saint-Jean... (Liège-Bruxelles). 1981, p. 47-56.

82. [*Liège*] F. Leuxe et A. Dudant, *Quelques mots à propos d'une église disparue*, in Vie archéologique, 1981, 2, p. 17-20. [St-Servais].

83. [*Liège*] B. Lhoist-Colman, *Louis Abry et la rénovation de l'église Saint-Etienne à Liège (1690-1705)*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 214, 1981, p. 61-74, 3 ill.

84. [*Liège*] J. Stiennon, F. Ulrix et D. Tinlot, *L'hôtel de Bocholtz à Liège. Het hotel de Bocholtz te Luik*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 49, 1981, p. 2-31, 36 ill.

85. [*Liège*] Ph. Stiennon, *La nouvelle église baroque Saint-Jean l'Evangéliste (1752-1770)*, in La collégiale Saint-Jean... (Liège-Bruxelles), 1981, p. 85-112.

86. [*Liège*] F. Ulrix, *A la recherche du tombeau de Notger*, in La Collégiale Saint-Jean.... (Liège-Bruxelles), 1981, p. 141-147.

87. [*Limburg*] H. Holemans en W. Smet, *Limburgse windmolens in heden en verleden*. Nieuwkerken-Waes, Uitgeverij Ten Bos, (1981), 4°, 212 p., 203 ill.

88. [*Lincent*] G. Vandy, *Lincent, jadis en duché de Brabant*, in Folkl. brab., 227-228, 1980, p. 338-374.

89. [*Luxembourg*] S. de Mévius, *La Forge Roussel. De Smidse Roussel*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 49, 1981, p. 40-61, 27 ill.

90. [*Luxembourg*] G. Matagne, *Les fontaines de la province de Luxembourg. Bronarchitectuur in de provincie Luxemburg*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 51, 1981, p. 66-83, 25 ill.

91. [*Marche*] A. Van Iterson, *La maison des vicaires, ancien refuge des moines de Saint-Remy à Marche*, in Bull. Comm. roy. Mon. et Sites, 10, 1981, p. 117-129.

Mechelen : cf. 7.

92. [*Meldert*] F. Dopere, *Meldert (Brabant). De gotische donjon van de heren van Meldert. Architecturaal onderzoek*, in Meded. Gesch. en Oudh. Kring Leuven, 21, 1981, p. 243-262, ill.

93. [*Mons*] L. Tondreau, *Une chapelle montoise disparue*, in Hainaut Tourisme, 208, 1981, p. 165-166, 1 ill.

94. [*Namur*] F. Jacquet-Ladrier, *Le « mouton blanc », une auberge namuroise du XVIII^e siècle*, in Le Guetteur wallon, 1981, p. 14-17.

95. [*Nederokkerzeel*] J. Lauwers, *Nederokkerzeelse kapelletjes... en een grot*, in Eigen Sch. Brab., 64, 1981, p. 455-459, ill.

96. [*Ninove*] W. Berge, *De iconografie van de voormalige abdijkerk te Ninove*, in Bijdragen tot de gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, 8°, p. 357-387, 8 ill.

Nivelles : cf. 374.

97. [*Roumont*] B. Maus de Rolley, *Le château de Roumont. Het kasteel van Roumont*, in Mai-

sons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 50, 1981, p. 2-31, 30 ill.

98. [*Sint-Truiden*] *Het Begijnhof van Sint-Truiden, de kerk en de muurschilderingen*, in Provincie Limburg. Dienst voor het Kunstpatrimonium, 1981, 4, p. 15-22, ill.

99. [*Spontin*] J. L. Javaux, *La « maison de Pierre de Spontin » au XIII^e siècle. Analyse archéologique*, in Bull. Comm. roy. Mon. et Sites, 10, 1981, p. 21-44.

100. [*Tilff*] M. Bouchat, *Le château de Colonster*, in Bull. Comm. roy. Mon. et Sites, 9, 1980, p. 159-290.

101. [*Villers-Bilstain*] A. Buchet, *Le château de Laverne à Villers-Bilstain. Le riche domaine foncier de Dame Louise de Reul, comtesse de Montureux, châtelaine de Laverne*, in Bull. Soc. verviétoise Archéol. et Hist., 62, 1981, p. 101-132.

102. [*Villers-la-Ville*] B. Kervyn de Meerendré, *L'évolution d'un grand chantier médiéval : l'église abbatiale de Villers-la-Ville*, in Bull. Comm. roy. Mon. et Sites, 10, 1981, p. 45-105.

103. [*Villers-la-Ville*] A. Speeckaert, *Villers-la-Ville. La ferme de la Basse-Cour de l'abbaye de Villers*, in Wavriensia. Bull. Cercle hist. et archéol. Wavre, 30, 1981, 5, p. 85-136, 20 ill.

104. [*Vinalmont*] J. Comanne, « *Potalles* » *de Vinalmont et des alentours*, in Bull. Comm. roy. Mon. et Sites, 9, 1980, p. 113-157.

105. [*Wambeek*] L. Van Eeckhoudt, *Enkele gegevens over de pastorij van Wambeek*, in Eigen Sch. Brab., 64, 1981, p. 439-442.

106. [*Waremme*] I. De Valkeneer, C. Jacqmain et A. Musick, *Les fermes en carré des XVII^e, XVIII^e et XIX^e s. dans le canton de Waremme. Aperçu général*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 14, 1981, p. 91-136, 30 ill., 3 graphiques.

107. [*West-Vlaanderen*] P. Heys, *Oprichting van nieuwe molens in W.-Vlaanderen in de late 18de eeuw*, in Biekorf, 81, 1981, p. 273-277.

108. [*Woluwe-St-Lambert/St-Lambrechts-Woluwe*] R. Mertens, *De Sint-Lambertuskerk te St.-Lambrechts-Woluwe*, in Eigen Sch. Brab., 64, 1981, p. 161-184, 420-438, ill.

109. [*Zeeuwergem*] H. Van Den Bossche, *Het kasteel en park te Zeeuwergem*, in Monumenten en Landschappen, I, 1981, 1, p. 32-37, ill.

c) **Architectes — Architekten**

110. [*de Cuvilliés*] M. Frederico-Lilar, *Cuvilliés (Jean-François de)*, in Biogr. nat., 49, 1981, col. 190-202.

3. SCULPTURE — BEELDHOUWKUNST

a) **Généralités — Algemeenheden**

111. C. Avery, *Studies in European sculpture*. London, Christie's, 1981, 4°, 269 p., ill.

112. C. Eisler, *Two Entombments and a Deposition from Early Netherlandish Passion altars*, in Gesta, 20, 1981, 1, p. 257-262, 9 ill.

113. J.-C. Ghislain, *Les fragments de fonts baptismaux romans découverts à Merksem-lez-Anvers*, in Bull. Musées roy. Art et Hist. Bull. Kon. Musea Kunst en Gesch., 52, 1980-81, p. 51-82, ill.

114. *Gotische groepen uit Antwerps privébezit. Antwerpen. Bank Brussel Lambert (1981)*. Antwerpen, Bank Brussel Lambert, z.d., 8°, n.p., 69 pl., 69 ill.

115. G. Romeyns, *Het grafmonument voor Pierre Vander Beken in de kerk van Sint-Martens-Bodegem*, in Brabantse Folklore, 231, 1981, p. 321-333.

116. L. Smolderen, *Le tombeau de Charles le Téméraire*, in Revue belge archéol. et hist. art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 49-50, 1980-81, p. 21-53.

117. J. Steyart, *Some observations concerning the Pieta from O.L.V. Van Ginderbuiten in Leuven*, in Bijdragen gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, 8°, p. 15-27, 6 ill.

118. J. Van Ackere, *Vlaamse kerkelijke beeldhouwkunst uit de 17de en 18de eeuw*, in Vlaanderen, 30, 1981, p. 3-39, ill.
Cf. aussi/ook 23, 356.

b) **Lieux — Plaatsen**

119. [*Antwerpen*] H. J. De Smedt, *Der antwerpener Schnitzaltar zu Rhynern (Westf.) und einer Gruppe niederdeutscher Altaere aus dem I drittel des 16 Jahrhunderts*, in Bijdragen tot de gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, p. 197-214, 11 ill.

120. [*Brabant*] W. Godenne, *Sculpture en Brabant de la fin du quatorzième siècle*, in Brabant, 1981, 6, p. 2-13, ill.

121. [*Brabant*] H. Nieuwdorp, *De oorspronkelijke betekenis en interpretatie van de keur-merken op Brabantse retabels en beeldsnijwerk (15de-begin 16de eeuw)*, in Bijdragen gesch. v/d kunst der Nederlanden... K. G. Steppe. Leuven, 1981, 8°, p. 85-98.

122. M. Serck-Dewaide, D. Otjacques-Dustin et L. Serck, *Une Vierge sculptée brabançonne de la fin du XV^e siècle à la collégiale de Nivelles. Examen technologique, iconographie et traitement.* L. Kokaert, *Structure et composition de la polychromie originale*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 18, 1980-81, p. 41-58, 13 ill.

Brabant : cf. ook/aussi 53.
Brugge : cf. 430.
Bruxelles-Brussel : cf. 55.

123. [*Forest-Vorst*] J. C. Gislain, *Forest-lez-Bruxelles. Le cénotaphe de sainte Aléne en l'église Saint-Denis*, in Bull. Comm. roy. Mon. et Sites, 9, 1980, p. 5-29.

124. [*Hainaut*] J. Mambour, *La Vierge à l'Enfant dans la sculpture en Hainaut. 1. La statuaire de 1200 à 1530.* Mons, Fédér. tour. prov. Hainaut, 1981, 110 p., ill.

125. [*Huy*] J. Comanne, *Les fonts baptismaux de la Neuville-sous-Huy*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 215, 1981, p. 105-111, 4 ill.

126. [*Liège*] P. Colman, *Les sculpteurs liégeois contemporains de Laurent Delvaux*, in Ann. Soc. archéol., hist. et folkl. Nivelles et Brabant wallon, 23, 1981, p. 65-75.

127. [*Liège*] R. Didier, *La Sedes, la Vierge et le saint Jean au Calvaire de l'église Saint-Jean à Liège et la sculpture mosane de la première moitié du XIII^e siècle*, in La collégiale Saint-Jean..., (Liège-Bruxelles), 1981, p. 57-76.

128. [*Liège*] B. Lhoist-Colman, *Une offre d'achat du retable de l'église Saint-Denis à Liège*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 215, 1981, p. 121-123, 1 ill.

Liège : cf. aussi/ook 431.

129. E. Van Caster en R. Op De Beeck, *De graafkunst in Belgisch Limburg. Vloerzerken en -platen met persoonsvoorstellingen (13de tot 17de eeuw)* (Maaslandse monografieën, 4). Assen, Van Gorcum, 1981, 4°, 228 p., ill.

130. [*Mechelen*] H. Beck, *Stehende Muttergottes mit Kind, Mecheln, um 1480*, Neuerwerbungen der Frankfurter Museen, Liebieghaus, in Städel-Jahrbuch, N.F. 8, 1981, p. 367, ill.
Saint-Hubert : cf. 429.

131. [*Tournai*] E. Schwartzbaum, *The romanesque sculpture of the Cathedral of Tournai.* New York University, Ph. D., 1977. Ann Arbor-London, University microfilms International, 1981, 8°, 255 p., 201 ill.

c) **Sculpteurs — Beeldhouwers**

132. [*Bayar*] A. Dulière, *Bayar (Denis-Georges)*, in Biogr. nat., 49, 1981 col. 5-7.

133. [*Bologne*] Ch. Avery, *Giambologna, sculptor to the Medici (1529-1608) : his style and its sources*, in Studies in European sculpture. London, Christie's, 1981, 4°, p. 87-94, 14 ill.

Cocquelé : cf. 139.

134. [*Delvaux*] Ch. Avery, *L'activité de Laurent Delvaux en Angleterre*, in Ann. Soc. archéol., hist. et folkl. Nivelles et Brabant wallon, 23, 1981, p. 85-120.

135. [*Delvaux*] C. Avery, *Laurent Delvaux's sculpture in England*, in Studies in European sculpture. London, Christie's, 1981, 4°, p. 236-252, 21 ill.

136. [*Delvaux*] J. C. Van Belle, *Evaluation de la fortune de Laurent Delvaux*, in Annales Soc. archéol., hist. et folkl. Nivelles et Brabant wallon, 23, 1981, p. 77-84.

Delvaux : cf. aussi/ook 126.

137. [*Dieussart*] Ch. Avery, *François Dieussart (c. 1600-61), portrait sculptor to the Courts of Northern Europe*, in Studies in European Sculpture, London, Christie's, 1981, 4°, p. 205-235, 40 ill.

138. [*Hansche*] W. Verrees, *Stucplafonds in hoogreliëf van Jan-Christian Hansche*, in Brab. Folkl., 225, 1980, p. 5-30.

139. [*Henrard*] B. Lhoist-Colman et P. Colman, *Les sculpteurs Robert Henrard (1617-1676) et Guillaume Cocquelé († 1686)*, in Bull. Inst. archéol. liégeois. 92, 1980, p. 101-149.

140. [*Meit*] C. Lowenthal, *Conrat Meit. A Treatise on his Surviving Sculptures and his Character as a Sculptor*, (Diss. doct.) New York University, 1976.

141. [*Pompe*] G. Derveaux-Van Ussel, *Tentoonstelling « Walter Pompe beeldhouwer 1703-1777 »*, in Bull. Kon. Musea Kunst en Gesch. Bull. Musées roy. Art et Hist., 52, 1980-81, p. 181-183, 1 ill.

142. [*Pompe*] L. Smets, *Twee genaamtekende en gedateerde beelden uit Limburgse bedehuizen. Bijdrage tot de studie van het werk van Jan Van Steffeswert en Walter Pompe*, in Bijdragen tot de gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, 8°, p. 189-196, 5 ill.

143. [*Van Dievoet*] A. Van Dievoet, *Le sculpteur Pierre Van Dievoet*, in Folkl. brab., 225, 1980, p. 65-91.

Van Steffenswert : cf. 142.

4. PEINTURE, ENLUMINURE, DESSIN, GRAVURE — SCHILDERKUNST, VERLUCHTING, TEKEN- EN GRAVEERKUNST

a) **Généralités — Algemeenheden**

144. J. J. G. Alexander, *Wallace Collection. Catalogue of Illuminated Manuscript Cuttings.* London, 1980.

145. A. Ampe, *Ruusbroec in beeld. Schets van de iconografie van Ruusbroec*, in Vlaanderen, 30, 1981, p. 181-186, ill.

146. *Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dedicata.* Warszawa, 1981, 767 p.

147. P. and V. Berko, *Dictionary of Belgian painters born between 1750 and 1875.* Brussels, Laconti, 1981, 4°, 810 p., 112 pl.

148. L. Brennet-Deckers et J. Deckers, *L'Evangéliaire de Quercentius conservé à la cure de Saint-Jean à Liège*, in La collégiale Saint-Jean..., (Liège-Bruxelles), 1981, p. 77-83.

149. C. M. Brown, *Pictures in the Ducal Palace in Mantua, among them a Collection of « Quadri di Flandria »*, in Zeitschr. f. Kunstgesch., 44, 1981, p. 53-56.

150. L. Campbell, (compte rendu) *E. Bermejo Martinez, La pintura de los Primitivos flamencos en España, ..., Madrid*, in Burl. Mag., 941, 1981, p. 554-555.

151. L. Campbell, *Notes on Netherlandisch pictures in the Veneto in the fifteenth and sixteenth centuries*, in Burl. Mag., 941, 1981, p. 467-473, 5 ill.

152. B. Cardon, *Een uitzonderlijke Hemelvoorstelling in een Speculum Humanae Salvationis-handschrift uit de voormalige abdij van Sint-Berlin te Saint-Omer*, in Bijdragen tot de gesch. v/d kunst der Nederlanden. Leuven, 1981, p. 53-66, ill.

153. L. Castelfranchi Vegas, *Una Madonna fiamminga intorno al 1460 e il problema della Madonna Cagnola*, in Paragone Arte, 32, 1981, 381, p. 3-9, 6 ill.

154. *Les Chroniques de Jherusalem abregies (Die Chronik des Kreuzfahrer-Königreiches Jerusalem). Wien, Österreichische Nationalbibliothek*, Cod. 2533) [Faksimilé-Ausgabe]. München, Idion Verlag, 1980, 15 p., facsim., pl°.

155. N. A. Corwin, *The Fire Landscape : its Source and its Development from Bosch through Jan Brueghel I, with special Emphasis on the Mid-Sixteenth Century Bosch Revival*, University of Washington Ph. D. 1976, Fine Arts. Ann Arbor-London, University Microfilms international, 1981, 8°, 577 p., 182 ill.

156. P. de Borman, *Un tableau votif à Tohogne*, in Le Parchemin, 213, 1981, p. 215-222, 1 ill.

157. A. De Schryver, *Prix de l'enluminure et codicologie. Le point comme unité de calcul de l'enluminure dans « Le Songe du vieil pellerin » et « Les faitez et gestes d'Alexandre »* (*Paris,*

B.N., fr. 9200-9201 et fr. 22547), in Miscellanea codicologica F. Masai dicta, 1979, 2, p. 469-479.

158. P. M. de Winter, *A Book of hours of Queen Isabel la Catolica*, in Bull. Cleveland Museum of Art, 67, 1981, p. 342-427, 166 ill.

159. P. M. de Winter, *Manuscrits à peintures produits pour le mécénat lillois sous les règnes de Jean Sans Peur et de Philippe le Bon*, in Actes du 101e Congrès national des Sociétés savantes (1976), Paris, 1978, p. 233-256, ill.

160. M. Díaz Padrón, *Anotación a tres guirnaldas de la Pinacoteca Ambrosiana de Milán y Galería del Palacio Pitti*, in Arch. Esp. Arte, 53, 1980, 210, p. 203-207, 4 ill.

161. L. Duclaux, *Acquisitions. La donation Paul-Frantz Marcou - Jean et Valentine Trouvelot au Cabinet des Dessins. Dessins des écoles du Nord*, in Revue Louvre et Musées de France, 3, 1981, p. 187-188, 4 ill.

162. *L'époque de Lucas de Leyde et Pierre Bruegel. Dessins des anciens Pays-Bas*, Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais, Paris (Introd. K. G. Boon). Florence-Paris (Fondation Custodia), (1981), 8°, xxviii-288 p., pl.

163. *Flämische Malerei von Jan Van Eyck bis Pieter Bruegel D. A.* Wien, Verlag Herold, 1981, 8°, 292 p., ill.

164. J. Folie, (compte rendu) *O. Benesch, From an art historian's workshop. Contributions to the œuvre of Dutch and Flemish Artists, paintings and drawings. An extended discourse on Frederick Van Valckenborch drawings, Lucerne, 1979*, in Revue belge archéol. et hist. art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 49-50, 1980-81, p. 93.

165. X. Folville, *Conception générale du décor polychrome au XVIIIe siècle*, in Bull. Comm. roy. Mon. et Sites, 9, 1980, p. 327-340.

166. X. Folville, *Matériaux et techniques du décor polychrome au XVIIIe siècle*, in Bull. Comm. roy. Mon. et Sites, 10, 1981, p. 193-219.

167. B. B. Fredericksen, *A Flemish Deposition of ca. 1500 and its relation to Rogier's lost composition*, in The J. Paul Getty Museum Journal. 9, 1981, p. 133-156.

168. D. Freedberg, *The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands. Decoration and Devotion*, in Münchner Jahrb. bild. Kunst, 32, 1981, p. 115-150, 21 ill.

169. A. S. Fuchs, *The Netherlands and Iberia. Studies in Netherlandish Painting for Spain. 1427-1455*, (Diss. doct.). University of California, Los Angeles, 1977.

170. N. Geirnaert, *De bibliotheek van de Duinabt Jan Crable (1457/59-1488)*, in Vlaamse kunst op perkament... Brugge, 1981, p. 176-206, 3 ill.

171. A. J. Geurts, *Vlaamse handschriften op een Berlijnse expositie*, in Biekorf, 81, 1981, p. 301-303.

172. R. Guislain-Witterman, M. Comblen-Sonkes, L. Kockaert et Ch. Van Den Bergen-Pantens, *Un triptyque de la Vierge aux anges annonciateurs de la Passion. Etat des observations technologiques et historiques et du traitement*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 18, 1980-81, p. 191-217, 14 ill.

173. P. Hecht, (compte rendu) *Les écoles du Nord au Musée du Louvre*, in Septentrion, 1981, 3, p. 22-31.

175. N. N. Huyghebaert, *De bibliotheken van de abdijen van de Duinen en Ter Doest*, in Vlaamse kunst op perkament... Brugge, 1981, p. 61-175, 10 pl.

176. A. Janssens de Bisthoven, M. Baes-Dondeyne en D. De Vos, *Stedelijk Museum voor Schone Kunsten (Groeningemuseum) Brugge* (Corpus van de vijftiende-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden, 1) Brussel, Nationaal Centrum voor Navorsingen over de Vlaamse Primitieven, 1981, 4°, 232 p., 243 pl.

177. J. R. Judson, (compte rendu) *K. G. Boon, Catalogue of the Dutch and Flemish Drawings in the Rijksmuseum, II: Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Rijksmuseum, Amsterdam, 1978*, in Master Drawings, 19, 1981, p. 42-44.

178. *Kolveniershof en Rubenianum. Feestbundel.* Antwerpen, 1981, 143 p.

179. K. Köster, *Kollektionen metallener Wallfahrts-Devotionalien und kleiner Andachtsbil-*

der, eingeteilt in spätmittelalterliche Gebetbuch-Handschriften, Erlesenes aus der Welt des Buches. Wiesbaden, 1979, p. 77-130.

180. J. Lafontaine-Dosogne, (compte rendu) *B. de Gaiffier, Iconographie de Marie-Madeleine. A propos d'une série de tableaux du XV^e ou XVI^e siècle*, in Revue belge archéol. et hist. art. Belg-tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 49-50, 1980-81, p. 95-96.

181. J. Lammers, *Verkündigung aus dem Messbuch des Robert von Berghen, Bischop von Lüttich, 1557-1563*, in Westfälisches Landesmuseum. Das Kunstwerk des Monats, Sept. 1981, n.p., 4 ill.

182. L. Lebeer, *Nabeschouwingen betreffende de oudstgedateerde Westeuropese houtsnede, de zgn. « H. Maagd van 1418 »*, in Bijdragen tot de gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, 8°, p. 67-78, 5 ill.

183. C. Lemaire en A. De Schryver, *De bibliotheek van Lodewijk van Gruuthuse*, in Vlaamse kunst op perkament... Brugge, 1981, p. 207-277, 6 ill.

184. C. Lemaire, *Le computus de Lambert le Bègue, son interprétation et sa tradition*, in Scriptorium, 34, 1980, p. 78-85, ill.

185. A. Lemeunier, *La Cathédrale Saint-Lambert retrouvée*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 215, 1981, p. 101-104, 1 ill.

186. G. Lemmens, *Schilderkunst en boekverluchting : de « primitieven »*, in Algemene Geschiedenis der Nederlanden, 4, 1980, p. 322-334, ill.

187. *Libri manoscritti e stampati del Belgio nella Biblioteca Vaticana, secoli IX-XII.* Espozione, Città dell'Vaticano, 1979, 45 p., ill.

188. *Libro de Horas de Isabel la Catolica.* Estudio preliminar por M. Serrano. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1980, ill.

189. C. Limentani Viridis, *Codici miniati fiamminghi e olandese nelle Bibliotheche nordorientale.* Vicenza, 1981, ill.

190. M. Mabou, *De Leidse « Kroniek van Enguerrand de Monstrelet »*, in Bijdragen tot de gesch. v/d kunst der Nederlanden. Leuven, 1981, p. 111-121, ill.

191. L. Masschelein-Kleiner, P. Eyskens, L. Kockaert et J. Vynckier, *Examen et traitement d'une détrempe sur toile du XVI^e siècle*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 18, 1980-81, p. 21-29, 6 ill.

192. H. Miedema, *Feesten boeren - lachende dorpers. Bij twee recente aanwinsten van het Rijksprentenkabinet*, in Bull. Rijksmuseum, 28, 1981, p. 191-213, 18 ill.

193. H. Mielke, (compte rendu) *Staatliche Kunstsammlungen Kassel. Niederländische Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts. Bearbeitet von Lisa Oehler, 1 Band, Fridingen, 1979*, in Kunstchronik, 34, 1981, p. 189-194.

194. M. B. Parkes, *The Medieval Manuscripts of Kelbe College.* Oxford-London, Scollar Press, 1979, 363 p., pl.

195. C. Périer-D'Ieteren, *Méthodes scientifiques d'examen à mettre en œuvre pour améliorer les connaissances de la technique picturale des Primitifs flamands.* Pre-print du Comité pour la conservation de l'ICOM, Ottawa, 1981.

196. W. Petke, *Provenienz und Datierung des Evangeliars von Averbode.* in Scriptorium, 33, 1979, p. 206-218, 3 ill.

197. *Plantin of Antwerp. Books and Prints from the Collections of the Plantin-Moretus Museum Antwerp. Jerusalem, The Israël Museum, Febr. - April 1981.* Jerusalem, 1981, 121 p., ill.

198. J. M. Plotzek, *Das Gebetbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg.* Mainz, Landesmuseum, 1980, VII-42 p.

199. C. L. Ragghianti, *Fiamminghi del cinquecento in Toscana*, in Critica d'arte, 46, 1981, 175-177, p. 75-78.

200. N. Reynaud, *Un tableau du XV^e siècle provenant d'Abbeville : La translation de la châsse de saint Foillan*, in Bull. Soc. Hist. de l'Art franç., 1980, p. 21-27, 8 ill.

201. M. Roethlisberger, (compte rendu) *L. Oehler, Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Kupferstichkabinett, Schloss Wilhelmshöhe, Katalog I : Niederländische Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts*, in Master Drawings, 19, 1981, p. 44-46.

202. J.-P. Rorive, *Une peinture représentant la ville de Huy à la fin du XVII^e siècle*, in Bull. Soc.

roy. « Le Vieux-Liège », 213, 1981, p. 38-51, 10 ill.

203. *Rothschild-Gebelbuch. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis Series Nova 2844 der Österreichischen Nationalbibliothek* (Kommentar : E. Trenkler). Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1979.

204. Cl. Schaefer, *La donation Wildenstein. Chefs-d'œuvre de l'enluminure du XIII^e au XVI^e siècle. Musée Marmottan*, in Gaz. Beaux-Arts, 1981, 1345, p. 95-98, 2 ill.

205. *Schatten van de Koninklijke Bibliotheek. Acht eeuwen verluchte handschriften. Tentoonstelling in het Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum, 17 december 1980 - 15 maart 1981.* 's Gravenhage, 1980.

206. *S. Lucas retrelando a Virgem pintura — Collectanea de textos — Conclusâs dos exames e tratamentos realizados no Instituto J. de Figueiredo* (Introd. M. A. Beaumont). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1981, 8°, 81 p., pl., ill.

207. M. Smeyers, *Inleiding*, in Vlaamse kunst op perkament... Brugge, 1981, p.

208. D. Sutton, *I Early Patrons and Collectors. II London as an Art Centre. III Augustan Virtuosi. IV The Age of Sir Robert Walpole*, in Apollo, 237, 1981, p. 282-339, 116 ill., 8 pl.

209. J. Vackova, *Early Netherlandish Painting Commenting the Contemporary Historical Reality in Bohemia*, in Ars Auro prior... Warszawa, 1981, p. 179-185, 5 ill.

210. J. Van Beylen, *Vlaamse maritime achterglasschilderijen*, in Antwerpen, 2, 1981, p. 96-106, 7 ill.

211. D. Vandemeulebroecke, *De mis van Sint-Gregorius. Een laatmiddeleeuws schilderij in de Sint-Gertrudiskerk te Wetteren*, in Bijdragen gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, 8°, p. 123-132, 5 ill.

212. R. Van Schoute, (compte rendu) *J. R. J. van Asperen de Boer et J. P. Filedt Kok (ed.), Scientific Examination of Early Netherlandish Painting. Applications in Art History... Bussum, 1976*, in Studies in Conservation, 26, 1981, p. 80-81.

213. P. Verdier, *La Vierge à l'encrier et à l'Enfant qui rit*, in Gesta, 20, 1981, 1, p. 247-256, 10 ill.

214. *Vlaamse kunst op perkament. Handschriften en miniaturen te Brugge van de 12de tot de 16de eeuw. Tentoonstelling Gruuthuse-museum, 18 juli - 18 okt. 1981.* Brugge, Stadsbestuur, 1981, 8°, 295 p., 88 ill.

215. H. Vlieghe, (compte rendu) *A. Brejon De Lavergnée, J. Foucart et N. Reynaud, Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. I : Ecoles flamande et hollandaise*, in Revue belge archéol. et hist. art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 49-50, 1980-81, p. 93-95.

216. Ph. E. Weber, *A Medieval Netherlandish Prayer Cycle on the Life of Christ : Princeton University Library, Garrel Mss 63*, in Ons Geestelijk Erf, 52, 1978, p. 311-362, pl.
Cf. aussi/ook 485, 488.

b) **Lieux — Plaatsen**

217. [*Antwerpen*] O. Bätschmann, *Lot und seine Töchter im Louvre. Metaphorik, Antithetik und Ambiguität in einem niederländischen Gemälde des Frühen 16 Jahrhunderts*, in Städel-Jahrbuch, N.F. 8, 1981, p. 159-185, 19 ill. (Antwerpen oder Leiden).

218. [*Antwerpen*] C. Crucianu, *Secolul de aur al gravurii anverseze* (Le siècle d'or de la gravure anversoise), in Arta, 28, 1981, 9, p. 20-21, 7 ill.

219. [*Antwerpen*] G. Langemayer, *Dreikönigsaltar eines Antwerpener Meister um 1520*, in Westfälisches Landesmuseum, Das Kunstwerk des Monats, Dez. 1981, n.p., 4 ill.

220. [*Antwerpen*] E. Starcky, *A propos d'un dessin maniériste anversois*, in Revue Louvre et Musées de France, 2, 1981, p. 96-102, 9 ill.

221. [*Brugge*] K. B. Carlvant, *Thirteenth-Century illumination in Bruges and Ghent*, Columbia University, 1978 (University Microfilms International DA 8204467).

222. [*Brugge*] G. Dogaer, *Een Brugs gelijdenboek van omstreeks 1500 met Italiaanse inslag*, in Feestbundel Hellinge. Forty-three Studies in Bibliography presented to Prof. Dr. Wytze Hellinga on the occasion of his retirement from

the Chair of Neophilology in the University of Amsterdam at the end of the Year 1978. Amsterdam, N. Israël, 1980, p. 151-157, ill.

223. [*Brugge*] W. Le Loup, *Iconografische sprokkelingen in het Prentenkabinet te Brugge. Een onderzoek naar de relaties tussen ontwerpen en kopieën op papier refererend naar schilderijen, tekeningen en voorwerpen uit de verzamelingen van de Brugse Stedelijke Musea*, in Bijdragen tot de gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, p. 389-400, 4 ill.

Brugge : cf. ook/aussi 224, 225.

224. [*Gent*] G. Dogaer, *L' « Ecole ganto-brugeoise », une fausse appellation*, in Miscellanea Codicologica F. Masai dicata, 1979, 2, p. 511-518, ill.

225. [*Gent*] G. Dogaer, *Enkele dateringsproblemen van handschriften uit de zgn. Gents-Brugse school*, in Bijdragen tot de gesch. v/d kunst der Nederlanden. Leuven, 1981, p. 99-109, 3 ill.

Gent : cf. ook/aussi 221.

226. [*Herk-de-Stad*] F. Goole en P. Severijns, *Enkele familiewapens uit Herk-de-Stad*, in Oude Land Loon, 35, 1980 (1981), p. 43-61, ill.

227. [*Liège*] G. Dogaer, *A Missale pro Defunctis, Liège, early fourteenth century*, in Fine Books and Book Collecting. Books and Manuscripts acquired from Alan G. Thomas and described by his customers on the occasion of his seventieth birthday, edited by Christopher de Hamel and Richard A. Linenthal, Leamington Spa, 1981, p. 5-8, ill.

228. [*Liège*] X. Folville, *L'apport de l'art du peintre-doreur-vernisseur dans la décoration du Musée d'Ansembourg à Liège*, in Bull. Inst. archéol. liégeois, 92, 1980, p. 151-174.

229. [*Meuse*] B. Brauer, *Pre-Eyckian painting in the mosan valley, 1380-1430* (Diss. doct.). Univ. of Minnesota, 1979, Univ. Microfilms Intern. 7926095.

230. [*Meuse*] M.-R. Lapeire, *Les aventures d'une lettrine mosane*, in Miscellanea Codicologia F. Masai dicata, 1979, 1, p. 237-239, ill.

231. [*Sint-Truiden*] M. Buyle, *De muurschilderingen in de begijnhofkerk van Sint-Truiden (13de tot 17de eeuw)*, in Bijdragen tot de gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, 8°, p. 1-14. 6 ill.

Sint-Truiden : cf. ook/aussi 98.

c) Peintres, enlumineurs, dessinateurs, graveurs — Schilders, verluchters, tekenaars, graveurs

Abry : cf. 83.

232. [*Aertsen*] M. B. Buchan, *The paintings of Pieter Aertsen*. New York University Ph. D., 1975, Ann Arbor. London, University Microfilms International, 1981, 8°, 2 vol., III-261 p., 60 ill.

233. [*Aertsen*] *Pieter Aertsen (1508-1575). Christus im Garten Gethsemane - Zwei kniende Stifterinnen* (Berichte der Staatlichen Kunstsammlung. Neuerwerbung. Staatliche graphisches Sammlung), in Münchner Jahrb. bild. Kunst, 32, 1981, p. 223-224, 2 ill.

234. [*Bays*] K. Krizova, *Anthoni Bays a jeho dílo v Cechach* (A. Bays et ses œuvres conservées en Bohème), in Umeni, 29, 1981, 4, p. 347-359, 14 ill.

235. [*Beuckelaer*] R. Klessmann, *Zu einem Marktbild von Joachim Beuckelaer*, in Nordelbingen, 47, 1978 (Festschrift W. J. Müller), p. 46-51, ill.

236. [*Bosch*] L. S. Dixon, *Bosch's Garden of Delights Triptych : Remnants of a « Fossil » Science*, in Art Bull., 63, 1981, 1, p. 96-113, 48 ill.

237. [*Bosch*] D. Hammer Tugendhat, *Hieronymus Bosch. Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien* (Theorie und Geschichte der Literatur und der schöne Künste, 58). München, Fink, 1981, 256 p., 95 ill.

238. [*Bosch*] V. G. Tuttle, *Bosch's Image of Poverty*, in Art Bull., 63, 1981, 1, p. 89-95, 9 ill.

239. [*Bosch*] P. Vandenbroeck, *Over Jheronimus Bosch, met een toelichting bij de tekst op tekening KdZ 549 in het Berlijnse Kupferstichkabinett*, in Bijdragen gesch. v/d knnst der Nederlanden... Leuven, 1981, 8°, p. 151-188, 3 ill.

240. [*Bosch*] P. Vandenbroeck, *Rudolf II als verzamelaar van werk van en naar Jheronimus Bosch*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten. Antwerpen, 1981, p. 119-134, ill.

Bosch : cf. aussi/ook 155.

241. [*Bosschaert*] M. Chiarini, *Un'allegoria della redenzione di Thomas Willeboirts Bosschaert agli Uffizi*, in Boll. d'Arte, 65, 1980, 5, p. 85-86, 2 ill.

242. [*Bosschaert*] M. Díaz Padrón, *Dos besetos de Thomas Villeboirts Bosschaert y de Gerard Seghers atribuidos a Van Dyck en el Museo de Picardie y coleccion Koetser*, in Arch. esp. Arte, 53, 1980, 209, p. 19-26, 4 ill.

243. [*Bouts*] Ch. Dechamps, *Notes et documents. Le peintre Thierry Bouts le Jeune et sa famille*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 14, 1981, p. 280-295.

244. [*Bouts*] N. Goetghebeur et L. Kockaert, *Le grand Calvaire d'Albert Bouts au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 18, 1980-81, p. 5-20, 6 ill.

Boeyermans : cf. 347.

245. [*Brants*] L. Geeraedts, *Zu der sog. « Antwerpener » Holzschnittserie in der niederländischen Tradition von Sebastian Brants Narrenschiff*, in Quaerendo, 11, 1981, 1, p. 24-33, 9 ill.

246. [*Bril*] A. Desprechins, *Deux artistes anversois à l'origine d'un jardin littéraire. Twee Antwerpse kunstenaars als inspiratiebron voor een literaire tuin*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 49, 1981, p. 32-39, 7 ill.

247. [*Brouwer*] H. Scholz, *Brouwer delineavit. Zwei Federzeichnungen Adriaen Brouwers*, in Zeitschr. f. Kunstgesch., 45, 1982, 2, p. 57-65, 8 ill.

248. [*Bruegel*] P. De Ridder, *Het testament van Evrard Bruegel († 1530), klein kanunnik van St.-Goedele te Brussel*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. K. Antwerpen, 1981, p. 7-16.

249. [*Bruegel*] J. Foucart, « *Bruegeliana* » *à propos de l'exposition de Bruxelles (1980)*, in Revue de l'Art, 51, 1981, p. 61-68, 6 ill.

250. [*Bruegel*] R. Genaille, *Le « Dénombrement de Bethléem » et la persistance des goûts anversois chez Bruegel l'Ancien*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1981, p. 61-96, ill.

251. [*Bruegel*] T. Gerszi, *Landschaftsdarstellungen von Pieter Bruegel und Hercules Seghers*, in Pantheon, 39, 1981, 2, p. 133-139, 10 ill.

252. [*Bruegel*] S. Hindman, *Pieter Bruegel's Children's Games, Folly and Chance*, in Art Bull., 63, 1981, 3, p. 447-475, 32 ill.

253. [*Bruegel*] R. Liess, *Die kleinen Landschaften Pieter Bruegels d. A. im Lichte seines Gesamtwerks* (2 Teil), in Kunsthistorisches Jahrb. Graz, 17, 1981, p. 35-150, 84 ill.

254. [*Bruegel*] S. Ä. Mansbach, *Pieter Bruegel's Towers of Babel*, in Zeitschr. f. Kunstgesch., 45, 1982-1, p. 43-56.

255. [*Bruegel*] A. Monballieu, *P. Bruegels, « Schaatsenrijden bij de St.-Jorispoort te Antwerpen » : de betekenis van het jaartal 1553 en een archiefstuk*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1981, p. 17-30, ill.

256. [*Bruegel*] J. Muylle, *Pieter Bruegel en Abraham Ortelius. Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels werk*, in Bijdragen gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, 8°, p. 319-337.

257. [*Bruegel*] K. Oberhuber, *Bruegel's Early Landscape Drawings*, in Master Drawings, 19, 1981, p. 146-156, 18 ill.

258. [*Bruegel*] M. A. Sullivan, *Peter Bruegel the Elder's Two Monkeys : A New Interpretation*, in Art Bull., 63, 1981, 1, p. 114-126, 12 ill.

259. [*Bruegel*] A. Wied, *Bruegel*. London, Studio Vista, 1980, 190 p., ill.

Bruegel : cf. aussi *Look* 5, 162.

260. [*Brueghel*] M. Díaz Padrón, *La obra de Pedro Brueghel el Joven en España*, in Arch. esp. Arte, 53, 1980, 211, p. 289-318, 28 ill.

261. [*Brueghel*] Cl. Grimm, *Detailfotografie als Hilfmittel der Werkstattforschung*, in Maltechnik-Restauro, 1981, 4, p. 244-261, 39 ill.

262. [*Brueghel*] *Jan Breughel the Elder*. A Loan Exhibition of Paintings, 21st June - 20th July (1979). London, 1979.

263. [*Brueghel*] G. Persoons, *Schilderijen door Jan Brueghel I de Oude geleverd aan koning Sigismond III van Polen*, in Bijdragen gesch. v/d kunst der Nederlanden... K. G. Steppe, Leuven, 1981, 8°, p. 349-355.

264. [*Brueghel*] E. Valdivieso, *Una pintura de Jean Brueghel de Velours en el Museo de la Pasión de*

Valladolid, in Bol. del Semin. Estudios Arte y Arqueol., 47, 1981, p. 487-488, 2 ill.

Brueghel : cf. ook/aussi 366.

265. [*Campin*] J. De Coo, *A Medieval look at the Merode Annunciation*, in Zeitschr. f. Kunstgesch., 44, 1981, 2, p. 114-132, 27 ill.

266. [*Christus*] G. Weber, (compte rendu) *U. Panhans-Bühler, Eklektizismus und Originalität im Werk des Petrus Christus*, Wien, 1978, in Scriptorium, 34, 1980, p. 328-329.

267. [*Claeissens*] Ch. Van Den Bergen-Pantens, D. Verloo et L. Kockaert, *Le Triptyque de Ontaneda d'Antheunis Claeissens*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 18, 1980-81, p. 59-80, 7 ill.

268. [*Coeck*] J. Krčálová, *Třebenické klaněni tři králů* (L'Adoration des Rois Mages à Trebenice), in Umeni, 29, 1981, 4, p. 340-346, 6 ill.

269. [*Coeck*] H. Verougstraete-Marcx, M. Smeyers et R. Van Schoute, *Usages relatifs aux volets de triptyques flamands au XVI^e siècle. Quelques exemples pris dans l'œuvre de Pierre Coeck d'Alost*, in Bijdragen gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, 8°, p. 307-317, 5 ill.

Coeck : cf. aussi/ook 371, 376.

270. [*Coffermans*] E. Bermejo, *Pinturas con escenas de la vida de Cristo, por Marcellus Coffermans, existentes en España*, in Arch. esp. Arte, 212, 1980, p. 409-418, 31 ill.

Damery : cf. 277.

271. [*David*] E. J. Mundy, *Gerard David Studies* (Diss. doct.), Princeton Univ., 1980, Univ. Microfilms Intern. 8008944.

de Kempeneer : cf. 379.

272. [*de la Corte*] A. Martinez Ripoll, *Juan de la Corte, un pintor flamenco en el Madrid de Calderon*, in Goya, 161-162, 1981, p. 312-321, 18 ill.

273. [*de Marlier*] E. Duverger, *Quelques tableaux de Philippe De Marlier, peintre de fleurs à Anvers*, in Ars auro prior... Warszawa, 1981, p. 503-508, 6 ill.

274. [*de Momper*] M. Díaz Padrón, *Un paisaje de Joos de Momper inédito en el Banco de Urquijo*, in Arch. esp. Arte, 53, 1980, 209, p. 118-119.

275. [*de Montigny*] P. Culot, *Sites de la Sambre et la Lys en 1608 et 1609 par Adrien de Montigny. Un album exécuté pour Charles de Croy perdu et retrouvé*, in Revue belge archéol. et hist. art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 49-50, 1980-81, p. 55-84.

276. [*De Vos*] D. De Jonghe en J. Vynckier, *Eigenaardigheden in de weefselstructuur van een aan Maarten De Vos toegeschreven doek*, in Bull. Kon. Inst. Kunstpatr. Bull. Inst. roy. Patr. art., 18, 1980-81, p. 81-92, 9 ill.

277. [*Durbuto*] R. Jans, *Le peintre Antoine Durbuto, maître de Walthère Damery*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 213, 1981, p. 33-38.

278. [*Floris*] A. Lombard-Jourdan, *Le Christ ailé. Un tableau inédit, au thème iconographique exceptionnel, monogrammé et daté de 1562*, in Gaz. Beaux-Arts, 1981, 1350-1351, p. 28-32, 5 ill.

279. [*Floris*] L. Robijns, *De herkomst van de verdwenen Kruisiginstriptiek van Frans Floris in de Sint-Martinuskerk te Aalst*, in Bijdragen gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, 8°, p. 339-348, 7 ill.

280. [*Gossart*] J. Richard Judson, *Jan Gossaert's « Knottenstil »*, in Ars auro prior... Warsawa, 1981, p. 337-340, 2 ill.

281. [*Huys*] H. Mund, *La peinture de mœurs chez Pieter Huys*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 13, 1980, p. 61-73, 5 ill.

282. [*Jordaens*] R.-A. d'Hulst, *Jordaens Drawings : Supplement I*, in Master Drawings, 18, 1980, p. 360-370, 27 ill.

283. [*Jordaens*] R. A. d'Hulst, *Two Early Paintings by Jacob Jordaens*, in Ars auro prior... Warszawa, 1981, p. 495-501, 5 ill.

284. [*Jordaens*] J. S. Held, *Jordaens « Allegory of April »*, in Master Drawings, 19, 1981, p. 443-444, 3 ill.

285. [*Jordaens*] J. Kelch, *Jacob Jordaens. Entführung der Europa. Eine Neuerwerbung für die Gemäldegalerie*, in Berliner Museen, 1981, 3, p. 2-6, 5 ill.

286. [*Jordaens*] J. Kelch, *Jacob Jordaens. Die Entführung der Europa*, in Jahrb. Preuss. Kulturbesitz, 18, 1981, p. 201-211, 5 ill.

287. [*Key*] M. Díaz Padrón, *Un retrato de Adriaen Thomasz Key identificado*, in Arch. esp. Arte, 53, 1980, 211, p. 381-382.

288. [*Lievens*] J. Michalkowa, *Nie tylko w cieniu Rembrandta. O brunszwickiej Wystawie Jana Lievensa*, in Biuletyn historii sztuki, 42, 1980, p. 203-210.

289. [*Lombard*] Ch. Ceulemans, *Het aandeel van Lambert Lombard als ontwerper van schilderijen in de Sint-Amanduskerk te Stokrooie (Kuringen). Een bijdrage tot de studie van de Luikse schilderschool in het midden van de 16de eeuw*, in Bijdragen gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, 8°, p. 295-307, 7 ill.

290. [*Lombard*] A. de Geradon, *L'ascendance paternelle du peintre Lambert Lombard*, in Le Parchemin, 31, 1981, p. 145-156.

291. [*Luyck*] M. Díaz Padrón, *Una réplica inedita de la emperatriz Maria de Hungria de Frans Luyck en la Embajada de España en Buenos Aires*, in Boletin Museo del Prado, 2, 1981, 6, p. 167-172.

292. [*Maîtres-Meesters*] M. Díaz Padrón, *Nuevas pinturas identificadas del Maestro del Hijo Prodigo*, in Goya, 159, 1980, p. 130-139, 19 ill.

293. [*Maîtres-Meesters*] E. Lévy, *L'œuvre de base du Maître de la Légende de saint Jean l'Evangéliste reconstituée*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 14, 1981, p. 71-90, 8 ill.

294. [*Memling*] T. Dobrzeniecki, « *Haec porta Domini : iusti intrabunt in eam* ». *Przyczynek do ikonografii Sadu Ostatecznego Hansa Memlinga*, in Ars auro prior... Warszawa, 1981, p. 187-192, 2 ill.

295. [*Memling*] D. Hollanders-Favart, *Le dessin sous-jacent chez Memling. Le diptyque dit de Martin Van Nieuwenhove (1487). Apport de la photographie à l'infrarouge*, in Bijdragen gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, 8°, p. 79-84, 4 ill.

296. [*Memling*] N. Veronee-Verhaegen, *D'un Jugement dernier à l'autre...*, in Ars auro prior... Warszawa, 1981, p. 171-178, 4 ill.

297. [*Metsys*] H. Pauwels, *A propos d'une gravure d'après Quentin Metsys*, in S. Lucas retretendo a Virgem a pintura. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1981, p. 15-23, 4 ill.

298. [*Metsys*] J. Szablowski, *Une réplique d'atelier d'un tableau de Quentin Metsys dans les collections du Wawel*, in Folia historiae artium, 17, 1981, p. 15-46, 26 ill.

299. [*Metsys*] J. Szablowski, *Une réplique d'atelier ou une copie d'un tableau de Quenten Metsys ?*, in Ars auro prior... Warszawa, 1981, p. 321-329, 8 ill.

300. [*Miel*] T. J. Kren, *Jan Miel, 1599-1664. A Flemish painter in Rome* (Diss. doct.) Yale University, 1978, Univ. Microfilms Intern. 7915831.

301. [*Moro*] E. E. H. Groeneveld, *Een herziene biografie van Anthonis Mor*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1981, p. 97-118, ill.

302. [*Moro*] M. A. Jay, *Antonio Moro, Royal court painter, 1519-1576* (Diss. doct.) Texas Christian University, 1975.

303. [*Patenier*] M. Pons, *Patinir oder die Harmonie der Welt*. Köln, Du Mont, 1981, 4°, 116 p., 10 pl.

303bis. [*Pourbus*] P. Huvenne. *Pieter Pourbus en de nagedachtenis van Margareta van Oostenrijk*, in Kolveniershof en Rubenianum... Antwerpen, 1981, p. 106-116.

304. [*Pourbus*] R. Verbanck, *Bredene in 1560. Proeve tot interpretatie van de kaart van het Brugse Vrije van Pieter Pourbus, grondgebied Bredene 1560*, in Ter Cuere Bredene Jaarboek, 1980, 9 p.

305. [*Provost*] N. N. Nikulin, *Novae o kartine Jana Provosta « Dei para Virgo » iz kollekcii Ermitaza*, in Ars Auro prior... Warszawa, 1981, p. 483-487, 3 ill.

306. [*Quellin*] J.-P. De Bruyn, *Biografische gegevens over de Antwerpse kunstenaar Erasmus II Quellinus (1607-1678)*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1981, p. 153-194, ill.

307. [*Rubens*] A. Balis, *Hippopotamus Rubenii : een hoofdstukje uit de geschiedenis van de zoölogie*, in Kolveniershof en Rubenianum... Antwerpen, 1981, p. 127-142.

308. [*Rubens*] F. L. Bastet, *Oudheden uit Rubens' verzameling te Leiden*, in Nederlands kunsthist. Jaarb., 31, 1980, p. 72-85.

309. [*Rubens*] F. Baudouin, *Quelques remarques concernant « La Sainte Marie-Madeleine en extase » de Rubens au Musée des Beaux-Arts de Lille*, in Ars auro prior... Warszawa, 1981, p. 483-487, 3 ill.

310. [*Rubens*] R. Baumstark, *L'aventure de Decius Mus*, in Conn. des Arts, 350, 1981, p. 72-83, 18 ill.

311. [*Rubens*] J. A. Chrościcki, *Rubens w Polsce*, in Rocznik historii sztuki, 12, 1981, p. 133-219, 70 ill. (English Summary p. 215-219).

312. [*Rubens*] M. Crawford Volk, *Rubens in Madrid and the decoration of the King's Summer apartments*, in Burl. Mag., 942, 1981, p. 513-529, 27 ill.

313. [*Rubens*] M. Díaz Padrón, *Rubens en la patria de Caldéron*, in Goya, 161-162, 1981, p. 298-305, 10 ill.

314. [*Rubens*] J. Douglas Stewart, (compte rendu) *F. Huemer, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. XIX. Portraits*, ..., in Burl. Mag., 939, 1981, p. 365-366.

315. [*Rubens*] S. Fisher, *Rubens' « The Finding of Erichthonius » : Examination and Treatment*, in Bull. Allen Mem. Art Mus. Oberlin, 38, 1980-81, 1, p. 21-37, 8 ill.

316. [*Rubens*] T. L. Glen, *The Stigmatization of St Francis by Peter Paul Rubens*, in Wallraf-Richartz-Jahrb., 42, 1981, p. 133-142, 6 ill.

317. [*Rubens*] E. L. Goodman, *Rubens « Conversatie à la mode » and the tradition of the Love Garden*, (Diss. doct.) The Ohio State University, 1978, Univ. Microfilms Intern. 7902134.

318. [*Rubens*] A. Hugues, (compte rendu) *K. Downes, Rubens...*, in Burl. Mag., 935, 1981, p. 106-107.

319. [*Rubens*] E. Larsen, *A propos Some Rubens' Sketches*, in Pantheon, 39, 1981, 4, p. 314-321, 9 ill.

320. [*Rubens*] A.-M. Logan, (compte rendu) *J. S. Held, The Oil Sketches of Peter Paul Rubens : A Critical Catalogue... 2 vol., 1980*, in Art Bull., 63, 1981, 3, p. 512-518.

321. [*Rubens*] A. Mayer Meintschel, *Das Inventar der Dresdener Gemäldegalerie von 1722-1728 und die Bilder von Peter Paul Rubens*, in Ars auro prior... Warszawa, 1981, p. 489-494, 2 ill.

322. [*Rubens*] M. Moisan, *The History of Decius Mus by Peter Paul Rubens* (Diss. doct.) Princeton University, 1975.

323. [*Rubens*] J. M. Muller, *The Perseus and Andromeda on Rubens's house*, in Simiolus, 12, 1981-2, p. 131-146, 23 ill.

324. [*Rubens*] J. M. Muller, *Rubens emblem of the art of Painting*, in Journ. Warburg Courtauld Inst., 44, 1981, p. 221-222, 4 ill.

325. [*Rubens*] J. Piechowski, *Krol Cyrus w Sarmacyi Europskiey* (Le roi Cyrus en Sarmatie européenne), in Mies. liter., 16, 1981, 1, p. 71-75.

326. [*Rubens*] Ch. Scribner, *« The Triumph of the Eucharist » tapestries designed by Peter Paul Rubens* (Diss. doct.) Princeton University, 1977.

327. [*Rubens*] C. Van De Velde, *Rubens, Frederik de Marselaer en Theodoor Van Loon*, in Kolveniershof en Rubenianum... Antwerpen, 1981, p. 69-82.

328. [*Rubens*] J. G. Van Gelder, *Rubens Marginalia IV*, in Burl. Mag., 941, 1981, p. 542-546.

329. [*Rubens*] M. Vickers, *A New Source for Rubens's « Descent from the Cross » in Antwerp*, in Pantheon, 39, 1981, 2, p. 140-142, 6 ill.

330. [*Rubens*] H. Vlieghe, *De historiek van de Rubensvorsing : van Max Rooses tot het Rubenianum*, in Kolveniershof en Rubenianum..., Antwerpen, 1981, p. 11-24.

331. [*Rubens*] H. Vlieghe, *Rubens and Van Veen in Contest. A Marginal Note*, in Ars auro prior... Warszawa, 1981, p. 477-482, 5 ill.

Rubens : cf. ook/aussi 178.
Sadeler : cf. 246.
Seghers : cf. 242.

332. [*Spranger*] K. Rossacher, *Die Weisheit beugt sich den Fesseln der Liebe, Eine verschollene Allegorie des Prager Hofmalers Bartholomäus Spranger*, in Alte und Moderne Kunst, 177, 1981, p. 1-6, 9 ill.

333. [*Stradanus*] W. Bok-Van Kammen, *Stradanus and the Hunt* (Diss. doct.) The Johns Hopkins University, 1977.

334. [*Stradanus*] D. Van Sasse Van Ysselt, *Tre disegni dello Stradano per la decorazione della*

capella del Palazzo della Gherardesca a Firenze, in Mitteil. Kunsthistor. Inst. Florenz, 25, 1981, 3, p. 380-382, 3 ill.

335. [*Teniers*] J. P. DAVIDSON, *Religious and mythological paintings by David II Teniers* (Diss. doct.) University of Kansas, 1975.

336. [*Van Bree*] G. JANSEN, *De vergankelijke glorie van Matthijs van Bree*, in Oud Holland, 95, 1981, p. 228-257, 11 ill.

337. [*Van Cleve*] I. HECHT, *The Infants Christ and St. John Embracing. Notes on a Composition by Joos van Cleve*, in Apollo, 230, 1981, p. 222-229, 11 ill.

338. [*Van der Goes*] F. BAUDOUIN, *L'attribution à Hugo van der Goes du panneau « Saint Luc peignant le portrait de la Vierge » au Museo Nacional de Arte Antiga à Lisbonne*, in S. Lucas retretando a Virgem pintura. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1981, p. 25-30.

339. [*Van der Goes*] L. REIS-SANTOS, *Hugo van der Goes (? 1482). São Lucas retretando a Virgem (meidiptico)*, in S. Lucas retretando a Virgem pintura. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1981, p. 13-14.

Van der Sluysen : cf. 347.

340. [*Van der Weyden*] M. BAMBECK, *Die Devise « Je he ce que mord » auf dem Bildnis des Guillaume Fillastre von Rogier van der Weyden*, in Wallraf-Richartz-Jahrb., 42, 1981, p. 95-105, 2 ill.

341. [*Van der Weyden*] E. DHANENS, *Nieuwe gegevens betreffende het Bladelin-Retabel, toegeschreven aan Rogier Van der Weyden (ca. 1445)*, in Bijdragen gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, p. 45-52, 6 ill.

342. [*Van der Weyden*] R. GROSSHANS, *Rogier van der Weyden. Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores*, in Jahrb. Berliner Museen, NF, 23, 1981, p. 49-112, 28 ill.

343. (*Van der Weyden*) P. H. JOLLY, *Rogier van der Weyden's Escorial and Philadelphia Crucifixions and their Relation to Fra Angelico at San Marco*, in Oud Holland, 95, 1981, p. 113-126, 4 ill.

344. [*Van der Weyden*] P. KLEIN, *Dendrochronologische Untersuchungen an Eichenholztafeln van Roger van der Weiden*, in Jahrb. Berliner Museen, N.F., 23, 1981, p. 113-123, 7 ill.

345. [*Van der Weyden*] S. OSANO, *Roger Van der Weyden e l'Italia : problemi, riflessioni e ipotesi* (I), in Antich. viva, 20. 1981, 4, p. 14-21, 5 ill.

346. [*Van der Weyden*] S. OSANO, *Rogier Van der Weyden e l'Italia : problemi, riflessioni e ipotesi* (II), in Antich. viva, 20, 1981, 5, p. 5-14, 10 ill.

Van der Weyden : cf. aussi/ook 167, 296.

347. [*Van Diepenbeeck*] M. VANDENVEN, *Van Diepenbeeck. Boeyermans en Van der Sluysen : enkele archivalische gegevens*, in Kolveniershof en Rubenianum... Antwerpen, 1981, p. 117-126.

348. [*Van Doornicke*] R. SZMYDKI, *Une Sainte Famille à Gdansk attribuable à Jean Mertens Janssone dit « Van Dornicke »*, in Bijdragen gesch. v/d kunst der Nederlanden... K. G. Steppe. Leuven, 1981, p. 215-223, 2 ill.

349. [*Van Dyck*] R. DE MAN, *Het schilderij « De Kruisoprichting » door Antoon Van Dijck, in de Onze-Lieve-Vrouwkerk te Kortrijk. Historiek en authenticiteit*, in Handel. Kon. Gesch. Oudheidk. Kring Kortrijk, 47, 1980, p. 53-154.

350. [*Van Dyck*] T. SIDEY, *Van Dijck's Portrait of Albert de Ligne, Prince of Arenberg and Barbançon*, in Preview. York City Art Gallery Bull., 33, 1981, 124, p. 3-11, 7 ill.

351. [*Van Ehrenberg*] F. BAUDOUIN, *Het interieur van de Sint-Carolus Borromeuskerk te Antwerpen : een schilderij op marmer van Willem van Ehrenberg*, in Antwerpen, 1, 1981, p. 7-14, 6 ill.

352. [*Van Eyck*] J. DE COO, *A Medieval Look at the Merode Annunciation*, in Zeitschr. f. Kunstgesch., 44, 1981, p. 114-132, 27 ill.

353. [*Van Eyck*] G. FERGUSON O'MEARA, *Isabelle of Portugal as the Virgin in Jan van Eyck's Washington Annunciation*, in Gaz. Beaux-Arts, 1981, 1346, p. 99-103, 4 ill.

354. [*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.* University of Pennsylvania,

Ph. D., 1976. Ann Arbor-London, University Microfilms International, 1981, 8°, XCIII-481 p., 120 ill.

355. [*Van Eyck*] T. W. LYMAN, *Architectural portraiture and Jan Van Eyck's Washington Annunciation*, in Gesta, 20, 1981, 1, p. 263-271, 10 ill.

356. [*Van Eyck*] R. H. RANDALL, *Jan Van Eyck and the St. George Ivories*, in Journ. Walters Art Gall., 39, 1981, p. 39-48, 6 ill.

357. [*Van Eyck*] M. TEASDALE SMITH, *On the donor of Jan Van Eyck's Rolin Madonna*, in Gesta, 20, 1981, 1, p. 273-279, 3 ill.

358. [*Van Eyck*] A. TZEUTSCHLER LURIE, *A Newly Discovered Eyckian St. John the Baptist in a Landscape* (and) *Conservation Department, The Cleveland Museum of Art. A Technical Note*, in Bull. Cleveland Museum of Art, 67, 1981, p. 86-119, 50 ill.

359. [*Van Eyck*] J. P. VEERMAN, *Meester Jan van Eyck en Jan, zijn broeder, een acte uit 1429*, in Brabants Heem, 33, 1981, p. 181-184.

Van Lint : cf. 368.

360. [*Van Orley*] J. D. FARMER, *Bernard van Orley of Brussels*. Princeton University, 1981 (University Microfilms International 8118349).

361. [*Van Stalbemt*] U. HARTING, *Adrian van Stalbemt als Figurenmaler*, in Oud Holland, 95, 1981, p. 3-15, 7 ill.

362. [*Van Thulden*] A. P. DE MIRIMONDE, *Musique et symbolisme dans l'œuvre de Theodoor van Thulden*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1981, p. 195.

Van Thulden : cf. ook/aussi 363.

363. [*Van Uden*] R. A. D'HULST, *Enkele aanvullingen bij het œuvre van Van Uden en Van Thulden*, in Kolveniershof en Rubenianum... Antwerpen, 1981, p. 57-68.

Van Valckenborch : cf. 164.

364. [*Van Veen*] L. FOSTER, *Die Emblemata Horatiana des Otho Vaenius*, in Wolfenbütteler Forsch.. 12, 1981, p. 117-128, 3 ill.

Van Veen : cf. aussi/ook 331.

365. [*Verbeeck*] P. VANDENBROECK, *Het schildersgeslacht Verbeeck. Voorlopige werkkatalogus*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1981, p. 31-60, ill.

366. [*Vrancx*] J. VAN DER AUWERA, *Sebastiaen Vrancx (1573-1647) en zijn samenwerking met Jan I Brueghel (1568-1625)*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1981, p. 135-152, ill.

Wierix : cf. 418.

367. [*Wolffort*] J. Held, *Noch einmal Artus Wolffort*, in Wallraf-Richartz-Jahrb., 42, 1981, p. 143-156, 14 ill.

368. [*Wolffort*] H. VLIEGHE, *Nog wat over Wolffort, zijn atelier en Van Lint*, in Kolveniershof en Rubenianum... Antwerpen, 1981, p. 83-87.

5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN

ARTS DU TEXTILE — TEXTIELE KUNSTEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

369. G. DELMARCEL, *La Vie de la Vierge, deux nouvelles tapisseries du cardinal Erard de la Marck*, in Bijdragen gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, 8°, p. 225-237, 8 ill.

370. A. DEWITTE, *Tapitserie en gaerderobe in de 16de eeuw. Watervliet 1578*, in Biekorf, 81, 1981, p. 143-146.

371. S. DURIAN-RESS, (compte rendu) *Tapisserien der Renaissance nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst. Ausstellung im Schloss Halbturn/Burgenland, 15 Mai bis 26 Oktober 1981*, in Kunstchronik, 35, 1982, 5, p. 159-163.

372. W. M. GRAUWEN, *De Kartuizers van Scheut en de borduurkunst*, in Eigen Sch. Brab., 64, 1981, p. 418-419.

373. L. Masschelein-Kleiner, B. Vandermeersch-Coppens d'Eeckenbrugge en G. Meert, *La conservation des textiles anciens. Le drapeau de Noorderwijk*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 18, 1980-81, p. 164-169, 3 ill.

374. M. Risselin-Steenebrugen, *A propos d'un tissu du haut moyen âge et du tympan au Samson de la collégiale de Nivelles*, in Bull. Comm. roy. Mon. et Sites, 10, 1981, p. 5-19.

375. E. A. Standen, *Studies in the history of Tapestry 1520-1790. I. Tapestries in Use : Indoors, II. Tapestries in Use : Outdoors. III. Renaissance and Mannerism. IV. Baroque and Régence. V. Rococo and Neo-Classicism*, in Apollo, 233, 1981, p. 6-43, 60 ill.

376. *Tapisserien der Renaissance. Nach entwürfen von Pieter Coecke Van Aelst* von R. Baver mit Beiträgen von J. K. Steppe. Ausstellung im Schloss Halbturn. 15 mai bis 26 october 1981 (Vorwort von M. Leithe-Jasper). Wien, Kunsthistorisches Museum, 1981, 8°, 103 p., 71 ill.

377. *Una tapeçaria flamenga, do seculo XVII. Duas tapeçarias Gobelin do seculo XVII. Obra Prima do Masp. no centro XXXVII Campestre Sese. De 23 de Novembra a 14 de Dezembro de 1980. São Paulo, Museu de Arte*, 1981, 8°, (n.p.), 3 ill.

378. G. A. H. Vlam, *Sixteenth-Century European Tapestries in Tokugawa Japan*, in Art Bull., 63, 1981, 3, p. 476-495, 20 ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

379. [*Bruxelles-Brussel*] N. Dacos, *Pedro Campaña dopo Siviglia : Arazzi e altri inediti*, in Boll. d'Arte, 15, 1980, 8, p. 1-44, 51 ill.

380. [*Bruxelles-Brussel*] L. Masschelein-Kleiner, L. Maes, M. Geulette et M. Peeters-Keyaerts, *Etude technique de la tapisserie des Pays-Bas méridionaux. Les tapisseries bruxelloises au siècle de Rubens. Les teintures.* J. Vynckier, *Le Textile*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 18, 1980-81, p. 183-189.

381. [*Oudenaarde*] J. Deckers, *Le contrat d'achat d'une tapisserie d'Audenarde pour l'Abbaye du Val-Saint-Lambert (Seraing) en 1732-1733*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 212, 1981, p. 20-21.

c) **Atistes — Kunstenaars**

Coeck : cf. 376.
de Kempeneer : cf. 379.

382. [*Ghieleels*] J. Duverger en E. Duverger, *Aantekeningen betreffende de zestiende eeuwse Brusselse tapijtwever Jan Ghieleels*, in Bijdragen gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, p. 239-248, 1 ill.

ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

383. C. Blair et M. Campbell, *L'énigmatique offrande du Téméraire*, in Conn. des Arts, 349, 1981, p. 78-81, 4 ill.

384. P. Colman, *Le trésor de la cathédrale Saint-Paul à Liège* (Feuillets archéologiques de la Soc. roy. Le Vieux-Liège, 14). Liège, 1981, 48 p., ill.

385. Ch. de Liedekerke Beaufort, *Un cuivre commémoratif de Marguerite de Gavre Escornaix, Abbesse de Nivelles (1443-1462)*, in Le Parchemin, 214, 1981, p. 261-264, 1 ill.

386. A. De Witte, *Juweleninventarissen van de Brugse Collegiale Sint-Donaas (1409-1538)*, in Bijdragen gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, p. 29-44, 1 ill.

387. J. P. Esther, *18de-eeuws zilver in het Brugse Kartuizerjklooster*, in Biekorf, 81, 1981, p. 279-281.

388. E. P. Fouss, *Taque de la Chaste Suzanne ou Suzanne et les deux vieillards*, in Chron. Musée Gaumais, 136, 1981, p. 3-5.

389. B. Lhoist-Colman, *La clôture de chœur de l'église Saint-Feuillen à Fosses-la-Ville*, in Bull. Comm. roy. Mon. et Sites, 10, 1981, p. 145-151.

390. Ch. Oman, (compte rendu) *G. Messiant et Ch. Pfister, Orfèvrerie en Flandre, Bergues-Dun-*

kerque, XVII^e-XIX^e siècles (Cat. expos.). 1980-1981, ..., in Burl. Mag., 941, 1981, p. 557.

391. Ph. VERDIER, *The Twelfth-century Chasse of St Ode from Amay*, in Wallraf-Richartz-Jahrb., 42, 1981, p. 7-94, 84 ill.

392. B. WODON, *Aperçu sur l'évolution stylistique des grilles, des balcons et des rampes d'escalier à travers les modèles français de serrurerie du XVII^e jusqu'au milieu du XVIII^e s.*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 14, 1981, p. 208-253, 21 ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

393. [*Brugge*] L. DEVLIEGHER, *Uurslag op de klokken van de Sint-Salvatorskerk te Brugge (1741)*, in Biekorf, 81, 1981, p. 181.
Brugge : cf. ook/aussi 387.

394. [*Diest*] M. MOMMEYER en R. VAN DE VEN, *Dietse tinnegieters van Weleer* (Dietsche Cronycke, 2). Diest, Vrienden van het Stedelijk Museum en Archief Diest, 1979, 23 p., 4 ill. (Artium Folia lovaniensia, XXIII, 1979).

395. [*Gent*] M. CAUWE, *Cinq potiers d'étain dans une maison Louis XVI à Gand. Vijf tingieters in een Lodewijk XVI huis te Gent*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 50, 1981, p. 32-55, 26 ill.

396. [*Gent*] M. FREDERICQ-LILAR, *La cage d'escalier de l'hôtel vander Meersche. De trapzaal van het hotel vander Meersche*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 52, 1981, p. 2-13, 14 ill.

397. [*Liège*] P. COLMAN, *L'argenterie de l'église Saint-Jean l'Evangéliste à Liège*, in La collégiale Saint-Jean..., 1981, p. 119-126.
Limburg : cf. 129.

398. [*Meuse*] R. KAHSNITZ, *Armillae aus dem Umkreis Friedrich Barbarossas*, in Anzeiger German. Nationalmuseums, 1979, p. 7-46, 41 ill.

399. [*Nivelles*] *L'orfèvrerie religieuse des 17^e et 18^e siècles au poinçon de Nivelles. Musée de la Vie nivelloise. Exposition du 22 mai au 8 juin 1981* (Introd. et cat. par A. DEPASSE). Nivelles, Musée de la Vie nivelloise, 1981, 12°, 80 p., 29 ill.

400. [*Tournai*] H. K. CAMERON, *Two Lost Brasses of the Tournai School Formerly at Bruges*, in Transactions Monum. Brass Soc., 13, 1981, 98, p. 119-131, 9 ill.

401. [*Tournai*] E. B. SCHWARTZBAUM, *Three Tournai tombslabs in England*, in Gesta, 20, 1981, 1, p. 89-97, 10 ill.

c) **Artistes — Kunstenaars**

402. [*d'Hollander*] J. P. ESTHER, *Leveringen van de tinnegieter François d'Hollander aan de Brugse Kartuizers*, in Biekorf, 81, 1981, p. 377-379.

403. [*Hugo d'Oignies*] M. PIETRUSIŃSKI, *Hugo z Oignies i ostensoria u klarysek w Krakowie i w Saczu*, in Biuletyn Historii Sztuki, 42, 1980, p. 3-24.

ARMES ET ARMURES — WAPENS EN WAPENUITRUSTINGEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

404. C. GAIER, *Les carabines « Kentucky » du Musée d'Armes de Liège*, in Armes. Militaria. Informations. Tir, 19, avril 1981, p. 26-32.

405. C. GAIER, *Les magasins à amorces des armes d'exportation liégeoises*. in Le Musée d'Armes, 32, décembre 1981, p. 11-25.

406. M. SACHSE, *Damaszener Stahl. Damaszener Laüfe*, in Deutsches Waffen-Journal, 3, mars 1981, p. 373-375 ; 4, avril 1981, p. 546-548 ; 5, mai 1981, p. 700-702 ; 6, juin 1981, p. 878-879.

407. H. R. UBLEMANN, *Die in der alten Berliner Rüstkammer nachweisbaren Namen französischer und niederländischer Büchsenmacher. Zugleich ein Beitrag über die älteren Inventare der Zeughaussammlung*, in Waffen-und Kostümkunde, 2, 1981, p. 110-112.

b) **Lieux — Plaatsen**

408. [*Liège*] M. CABAY, *Le glossaire de l'armurier, et plus particulièrement du basculeur, de Jean Dessard.* Herstal, 1981.

409. [*Liège*] C. GAIER, *Gravures de grand luxe pour le Millénaire de la Principauté de Liège*, in Le Musée d'Armes, 30, 1981, p. 16-18.

c) **Armuriers — Wapensmeden**

410. [*Browning*] W. R. Betz, *The Genius of John M. Browning... is preserved in a fittingly named museum in Ogden, Utah*, in American Rifleman, March 1981, p. 20-23 et 81.

411. [*Flobert*] *Les relations de Flobert avec Liège*, in Le Musée d'Armes, 30, mai 1981, p. 19-20.

412. [*Lepage*] L. D. R., *Hammerless Columbia, ancienne maison Lepage*, in Tacarmi, 9, septembre 1981, p. 40-43.

413. [*Lepage*] *Magasins d'armes et d'articles de chasse de MM. Lepage frères*, in Le Musée d'Armes, 32, décembre 1981, p. 28-29.

414. [*Mariette*] F. Menitoni, *Mariette, un archetipo di pistola libera*, in Diana Armi, 8, août 1981, p. 52-55.

415. [*Montigny*] H. Marchand, *Une dynastie d'arquebusiers mécaniciens : Les Montigny* (2eme partie), Armes. Militaria. Informations. Tir, 17, février 1981, p. 32-37.

416. [*Morin*] *La vie du Musée. Souvenirs de Pierre Nicolas Morin, graveur sur armes à Liège*, in Le Musée d'Armes, 32, décembre 1981, p. 26-27.

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAUX — KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

417. Ch. de Seny (d'après un travail commencé par feu E. Niffle - Anciaux de Faveaux), *Les vitraux armoriés du couvent des Frères mineurs à Liège (actuellement Saint-Antoine)*, in Le Parchemin, 31, 1981, p. 297-321, 8 ill.

418. A.-M. Didier-Lamboray, *Trois vitraux d'après Jean Wierix conservés à l'église Saint-Antoine de Liège*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 18, 1980-81, p. 143-154, 7 ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

419. [*Belgrade*] A. Trobec, *La manufacture royale de faïence à Belgrade-lez-Andenne*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 13, 1980, p. 74-80, 4 ill.

420. [*Bruxelles-Brussel*] L. Van Eeckhoudt, *Brusselse Faïence. De Sincenytrant, een lieflijk en charmant faïence-décor*, in Brab. Folkl., 226, 1980, p. 145-162.

421. [*Bruxelles-Brussel*] L. Van Eeckhoudt, *Brusselse faïence en porselein. Overzicht van recente publicaties*, in Brabantse Folklore, 230, 1981, p. 111-132.

422. [*Fagnolles*] L. Lowagie et J. M. Duffieux, *Un carrelage émaillé à Fagnolles*, in Bull. Comm. roy. Mon. et Sites, 9, 1980, p. 39-48.

423. [*Grimbergen*] P. De Paepe en R. Borremans, *Petrologische kenmerken van middeleeuwse aardewerk afkomstig van de Senecaberg te Grimbergen*, in Bull. Musées roy. Art et Hist. Bull. Kon. Musea Kunst en Gesch., 52, 1980-81, p. 83-118, ill.

424. [*Liège*] Y. Van Den Bemden, *Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservés en Belgique. Provinces de Liège, Luxembourg, Namur* (Corpus Vitrearum Medii Aevi. Belgique, tome IV). Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 1981, 4°, 443 p., 318 ill.

Luxembourg : cf. 424.

425. [*Meuse*] M. Dekowna, *Contribution aux recherches sur l'importation de la céramique du pays mosan en Pologne au XIIe siècle*, in Rapports historiques et artistiques entre le pays mosan et la Pologne, du XIe au début du XIIIe siècle. Liège, Musée Curtius, 1981, 8°, p. 99-117, 8 ill.

426. [*Namur*] A. Douxchamps, *La verrerie Zoude et les cristalleries namuroises (1753-1879)*, in Anciens Pays et Assemblées d'État. Standen en Landen, 76, 1979, p. 11-137.

Namur : cf. aussi/ook 424.

427. [*Nethen*] A. M. Terlinden, *Bilan de fouilles sur le site d'une verrerie à Nethen (forêt de Meerdaal)*, in Wavriensia, 30, 1981, p. 25-37, ill.

MOBILIER — MEUBILAIR

a) **Généralités — Algemeenheden**

428. J. P. Esther, *Uurwerken in het Brugse Kartuizerklooster*, in Biekorf, 81, 1981, p. 173-174.

429. J. Paquay, *Les stalles de la basilique de Saint-Hubert en Ardenne*, in Bull. Comm. roy. Mon. et Sites, 10, 1981, p. 131-143.

b) **Lieux — Plaatsen**

430. [*Brugge*] A. Dewitte, *De 16de-eeuwse koorbanken van de Brugse Donaaskerk*, in Biekorf, 81, 1981, p. 269-272, ill.

Brugge : cf. ook/aussi 428.

431. [*Liège*] M. Laffineur-Crepin, *Les stalles de Saint-Jean l'Evangéliste*, in La collégiale Saint-Jean... (Liège-Bruxelles), 1981, p. 113-118.

432. J. Stiennon, *L'ivoire de Notger*, in La collégiale Saint-Jean... (Liège-Bruxelles), 1981, p. 29-33.

433. E. Vandamme, *Het « Besloten Hofje » in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen. Bijdrage tot de studie van de kunstnijverheid in de provinciale Zuidnederlandse centra omstreeks 1500*, in Bijdragen gesch. v/d kunst der Nederlanden... Leuven, 1981, 8°, p. 143-149, 1 ill.

6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK

a) **Généralités — Algemeenheden**

434. J. Baerten, *De munten van de Graven van Loon (12de-14de eeuw)*. Sint-Truiden, 1981, 8°, 78 p., ill.

435. J. Duplessy, *Imitations et contrefaçons dans le monnayage d'or médiéval des anciens Pays-Bas*, in Bull. Cercle Et. num., 1981, p. 83-91, ill.

436. H. Frère, *Monnaies et monnaie de compte dans les Pays-Bas depuis 1434*, in Jean Elsen, liste 36 (sept. 1981), p. 3-7.

437. J. Ghyssens, *Réflexions sur le marc*, in Bull. Cercle Et. num., 1981, p. 17-25.

438. G. Hoberman, *The Art of Coins and Their Photography*. London, Spink and Son, 1981, 400 p., ill.

439. a) J. Lippens et A. Van Keymeulen, *Monnaies des Pays-Bas méridionaux d'Albert et Isabelle à Guillaume Ier*. Bruxelles, Bibliothèque royale, 1981, 8°, 259 p., 26 pl.
b) J. Lippens en A. Van Keymeulen, *Munten van de Zuidelijke Nederlanden van Albrecht en Isabella tot Willem I*. Brussel, Koninklijke Bibliotheek, 1981, 8°, 259 p., 26 pl.

440. P. Lucas, *Monnaies de Hainaut*. Walcourt, 1981, 4°, 173 p., ill.

441. P. Lucas, *Numismatique limbourgeoise. Hybrides de « monnaies noires »*, in La Vie Num. en Tijdschr. v. num., 1980, p. 85-87.

442. *Munt in Limburg* (Kunst en Oudheden in Limburg, 26). *Tentoonstelling. Provinciaal Museum Tongeren, 6 maart - 3 mei 1981*. Sint-Truiden, Museum voor Religieuze Kunst, 1981, 4°, 158 p., ill.

443. R. Pieters, *Een greep uit de geschiedenis van Limburgse muntateliers*, in Tijdschr. v. num., 1981, p. 125-142 en 167-175.

444. P. F. J. Pittoors, *Zielmispenningen*, in Tijdschr. v. num., 1981, p. 61-62.

445. M. T. Rath, *Penningkunst*. Deurne-Antwerpen, 1981, 87 p., ill.

446. P. Spufford, *L'or et l'argent dans les terres de promission*, in Jean Elsen, liste 34 (juillet 1981), p. 2-6, ill.

447. B. van Beek, *Rekenpenningen*, in De Beeldenaar, 1980, p. 9-16, 43-48, 83-89, 132-136, 187-195, 215-224.

b) **Etudes particulières (ordre chronologique) — Bijzondere studies (chronologisch)**

448. L. Van Damme, *Een merkwaardig muntje van de abdij van Munsterbilzen*, in Muntkoerier, juni 1981, p. 41, ill.

449. S. Suchodolski, *Les contacts entre le pays mosan et la Pologne au X^e et au XI^e siècle à la lumière des sources numismaliques*, in Rapports historiques et artistiques entre le pays mosan et la Pologne, du XI^e au début du XIII^e siècle. Liège, Musée Curtius, 1981, 8°, p. 83-97.

450. J. Elsen et J. Ghyssens, *Le trésor d'Abild en Suède (XIII^e siècle)*, in Bull. Cercle Et. num., 1981, p. 62-70.

451. P. Grierson, *La signification du mot « pillewille »*, in Bull. Cercle Et. num., 1981, p. 91-93.

452. a) J. Ghyssens, *De muntvondst van Manderfeld (vervolg)*, in Tijdschr. v. num., 1981, p. 11-18, ill.
b) J. Ghyssens, *Le trésor de Manderfeld (suite)*, in La Vie Num., 1981, p. 2-8, ill.

453. *Variétés inédiles du Hainaut et de Bouillon*, in La Vie Num., 1981, p. 201-202.

454. J. Duplessy, *Le piètre d'or de Jeanne et Wenceslas, ducs de Brabant et de Limbourg (1355-1383)*, in Club franç. Médaille, 1981, n° 72, p. 62-64, ill.

455. J. Duplessy, *Double gros boldrager inédit de Gui de Luxembourg, seigneur d'Elincourt (1360-1371)*, in Bull. Soc. franç. Num., 1981, p. 106-107, ill.

456. T. Raymakers, *De muntslag te Zolder, Zonhoven, Heusden en Vogelsanck*, in Tijdschr. v. num., 1981, p. 201-212, ill. (1367-1487).

457. M. Hendrickx, *Een onbeschreven munttype van de heerlijkheid Born*, in Jean Elsen, lijst 32 (mei 1981), p. 2-3, ill. (1398-1400).

458. M. Hendrickx, *Imitatie van een brulé van Jean van Heinsberg (1419-1456)*, in Jean Elsen. lijst 35 (augustus 1981), p. 3, ill.

459. M. Hendrickx, *Een « brulé » van Lodewijk van Bourbon met « Ludo-vinus » en « Ludoic » in de omschriften*, in Jean Elsen, lijst 33 (juni 1981), p. 3. (1456-1482).

460. M. Hendrickx, *Een onbekende mijl van Rummen*, in Jean Elsen. lijst 39 (dec. 1981), p. 2-3, ill.

461. R. Pieters, *Mallelaen van Eynallen, landkommandeur van de balie Biesen, inl Johannisbraspenningen (1510)* in Rev. belge num. et sigill., 1981, p. 109-116, ill.

462. M. Hendrickx, *Slokhemse munten*, in Jean Elsen, lijst 30 (maart 1981), p. 4-5, ill. (1527).

463. A. Haeck, *Foutieve teksten op de muntstukken van het Graafschap Vlaanderen vanaf Filips II (1555-1598)*, in Tijdschr. v. num., 1981, p. 161-164.

464. C. E. Dekesel, *Huberlus Gollzius in Douai (5.11.1560-14.11.1560)*, in Rev. belge num. et sigill., 1981, p. 117-125.

465. R. Waerzeggers, *Een belangrijke variante van de Robuslusdaalder ontdekt in hel Brilish Museum*, in Tijdschr. v. num., 1981, p. 102-105, ill.

466. P. Sleven, *Een 16 « Sols » stuk van Ernest van Beieren mel verbasterd omschrift*, in Jean Elsen, lijst 39 (dec. 1981), p. 2, ill. (1581-1612).

467. A. Bastiaens, *De muntslag van de aartshertogen Albrechl en Isabella*. S.l., 1981, 4°, 87 p., ill.

468. G. Bongaers, *Een ongekend Brabants half en heel sluiwerlje van de tweede muntemissie van Albrechl en Isabella, uil hel Brussels atelier*, in Jean Elsen, lijst 36 (september 1981), p. 2.

469. R. Waerzeggers, *Een eigenaardige Brugse schelling van Albrechl en Isabella*, in Tijdschr. v. num., 1981, p. 180-181.

470. M. Hendrickx, *Aan Rekem toegeschreven duit uil 1620 werd te Slevensweerl geslagen*, in Jean Elsen, lijst 37 (okt. 1981), p. 2-3, ill.

471. G. Bongaers, *Baslaardomschrift op Brabantse schelling, geslagen te Maastricht in 1624 voor rekening van Filips IV*, in Jean Elsen, lijst 38 (nov. 1981), p. 2.

472. R. Cange, *Un millésime inconnu sur un ducalon de Philippe IV (1621-1665)*?, in Bull. Cercle Et. num., 1981, p. 94.

473. P. Lucas, *Faux palagons de Philippe IV*, in Jean Elsen, liste 29 (février 1981), p. 3-5, ill.

474. P. Lucas, *Un gigol faussement allribué à Reckheim*, in Jean Elsen, liste 31 (april 1981), p. 2, ill.

475. M. Hendrickx, *Twee onbeschreven munttypen van Rekem*, in Jean Elsen, lijst 29 (febr. 1981) p. 5-6, ill.

476. R. Waerzeggers, *Identificatie van een kopersluk van Karel II*, in Rev. belge num. et sigill., 1981, p. 127-141, ill. (1688).

477. H. W. Jacobi, *Een muntvondst in Ravenstein*, in de Beeldenaar, 1981, p. 68-69, ill.

478. J. L. Dengis, *Découverte d'un nouvel exemplaire du liard de Maximilien Emmanuel de Bavière pour le Luxembourg*, in La Vie Num., 1981, p. 161-169, ill.

479. R. Caluwaerts, *Zegel- en muntsnijders in de 18de eeuw te Brussel*, in Eigen Sch. Brab., 63, 1980, p. 381-391.

480. J. Nivaille, *Médailles de la chapelle du Sacrement de Miracle*, in Jean Elsen, liste 30 (mars 1981), p. 2-4 et liste 32 (mai 1981), p. 2, ill.

7. MUSIQUE — MUZIEK

Voir/zie *Revue belge de musicologie. Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap*, 37, 1983.

8. MUSÉOLOGIE — MUSEUMKUNDE

b) **Lieux — Plaatsen**

Brugge : cf. 176.

481. [*Bruxelles-Brussel*] P. Cruysmans, *Le musée van Buuren*, in l'Oeil, 314, 1981, p. 50-55, 10 ill.

482. [*Wavre*] B. Bodson, *Présentation d'un musée : le Musée historique et archéologique de Wavre*, in Vie archéologique, 1981, 2, p. 12-14.

9. ICONOLOGIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

483. C. de Clercq, *Quelques séries de Sibylles hors d'Italie*, in Bull. Inst. hist. belge Rome, 51, 1981, p. 87-116, 54 ill.

484. C. Ferguson O'Meara, « *In the Hearth of the Virginal Womb* » : *The Iconography of the Holocaust in Late Medieval Art*, in Art Bull., 63, 1981, 1, p. 75-88, 12 ill.

485. J. S. Fishman, *Boerenverdriet. Violence between peasants and soldiers in the art of the 16th-and 17th-century Netherlands* (Diss. doct.). Univ. of California, Berkeley, 1979, Univ. Microfilms Intern. 8000341.

486. M. B. Foster, *The iconography of St Joseph in Netherlandish art, 1400-1550* (Diss. doct.), Univ. of Kansas, 1978, Univ. Microfilms Intern. 7907830.

487. L. W. Lippincott, *The Unnatural History of Dragons*, in Philadelphia Museum of Art Bull., 334, 1981, p. 2-54, 18 ill.

488. G. Strumwasser, *Heroes, heroines and heroic tales from the Old Testament. An iconographic analysis of the most frequently represented Old Testament subjects in Netherlandish painting, ca. 1430-1570* (Diss. doct.) Univ. of California, Los Angeles, 1979, Univ. Microfilms Intern. 8001410.

Cf. aussi/ook 155, 180, 278.

b) **Lieux — Plaatsen**

489. [*Antwerpen*] N. De Poorter, *St-Christoffel en de kluizenaar van de Antwerpse kolveniers*, in Kolveniershof en Rubenianum... Antwerpen, 1981, p. 88-105, 13 ill.

Antwerpen : cf. ook/aussi 217.

490. [*Kortrijk*] R. De Paepe, *De Kortrijkse pijnders en hun patroon de H. Johannes Nepomucenes*, in Handel. gesch. oudh. Kr. Kortrijk, 46, 1979 (1980), p. 5-37.

Liège : cf. 79.

491. [*Meuse*] Ph. George, *Iconographies de saints mosans. 1. Vienne, Oesterreichische Nationalbibliothek. 2. Tournai, Bibliothèque centrale de la ville*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 215, 1981, p. 125-128, 2 ill.

Tongeren : cf. 36.

c) **Artistes — Kunstenaars**

Bosch : cf. 238.
Huys : cf. 281.

III.

ÉPOQUE CONTEMPORAINE — HEDENDAAGSE TIJDEN

1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

a) **Généralités — Algemeenheden**

492. *L'art moderne : année 1981.* Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1981, 440 p., ill.

493. S. M. Canning, *A history and critical review of the salons of Les Vingt, 1884-1893* (Diss. doct.), The Pennsylvania State Univ., 1980, Univ. Microfilms Intern. 8024433.

494. a) *Les Concours Godecharle ont cent ans. 1881-1981. Bruxelles, Galerie Bortier, du 18 au 29 mars 1981.* Bruxelles, Commission provinciale des Fondations de Bourses d'Études du Brabant, 1981, 4°, 88 p.
b) *De wedstrijden Godecharle bestaan honderd jaar. 1881-1981. Brussel, Zaal Bortier, van 18 tot 29 maart 1981.* Brussel, Commissie voor Studiebeurzen Stichtingen van Brabant, 1981, 4°, 88 p., ill.

495. R. Hoozee, *Veertig kunstenaars rond Karel Van de Woestijne. Tentoonstelling Gent 1979.* Gent, Stadsbestuur van Gent, 1979, 136 p.

496. S. Le Bailly de Tilleghem, *Des fondements théoriques d'une pédagogie des métiers d'art. Idéologie des Ecoles Saint-Luc des origines aux années 1930*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 13, 1980, p. 81-107, 7 ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

Brugge : cf. 12.

2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

a) **Généralités — Algemeenheden**

497. A. Braumann, *Vienne-Bruxelles. Fragments de la modernité*, in Austriaca, 7, 1981, p. 67-90, 8 ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

498. [*Bruxelles-Brussel*] V. G. Martiny, *Le Parc Léopold. Un jardin exotique, une cité scientifique. 1880-1980*, in Le Journal du Parc Léopold, 1981, p. 1.

499. [*Bruxelles-Brussel*] a) C. Sorgeloos, *L'état du casernement à Bruxelles en 1848 et la construction du Petit-Château*, in Bull. Crédit Comm. Belgique, 135, 1981, p. 37-52, 16 ill.
b) C. Sorgeloos, *De staat van het kazernement te Brussel in 1848 en de bouw van het Klein Kasteeltje*, in Tijdschr. Gemeentekrediet van België, 135, 1981, p. 37-52, 16 ill.
Bruxelles-Brussel : cf. aussi/ook 54.

Diest : cf. 61.

500. [*Gent*] J. Vandenhoute, *Het Toreken, gildenhuis van de Huidevetters. Vrijdagmarkt 34-35. Een voorbeeld van zorgvuldige restauratie*, in Monumenten en Landschappen, I, 1981, 1, p. 6-11, ill.

501. [*Hodimont*] J. J. Meunier, *La rue Jules Cerexhe à Hodimont (Verviers). Une étude chronologique et une approche typologique des baies*, in Buil. Comm. roy. Mon. et Sites, 10, 1981, p. 153-177.

Leuven : cf. 75.
Limburg : cf. 87.
Nederokkerzeel : cf. 95.

502. [*Oostende*] N. Hostyn, *Realisaties van niet-Oostendse architecten te Oostende en omgeving*, in Biekorf, 81, 1981, p. 341-345.

503. [*Rachecourt*] Cl. Feltz, *Les maisons rurales traditionnelles de Rachecourt en Lorraine belge. Etude chronologique, de la fin du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle*, in Le Pays gaumais, 42-43, 1981-82, p. 47-86, 35 ill. et plans.

504. [*Saint-Gilles/Sint-Gillis*] R. Doms, *Projet d'établissement d'un Jardin Botanique à Saint-Gilles-Bruxelles en 1789*, in Folkl. brab., 227-228, 1980, p. 309-322.

505. [*Sint-Joost-ten-Noode*] M. M. Celis, *Het herenhuis Cohn-Donnay in Sint-Joost-ten-Noode. Een binnenhuis-inrichting van Paul Hamesse*, in Monumenten en Landschappen, I, 1981, 1, p. 18-25, 9 ill.

506. [*Vlaanderen*] I. Van Biervliet, *Viollet-le-Duc en de neogotiek in Vlaanderen*, in Biekorf, 81, 1981, p. 70-73.

Waremme : cf. 106.

507. [*West-Vlaanderen*] L. Devliegher en M. Goossens, *Vensters in West-Vlaanderen*. Tielt-Bussum, Lannoo, 1980, 192 p., ill.

c) **Architectes — Architekten**

Hamesse : cf. 505.

508. [*Horta*] G. Waltenier, *Les quartiers d'ascendance de Victor Horta (1861-1947)*, in Interm. généal. Middel. geneal. nav., 215, 1981, p. 392-396.

509. [*Jamaer*] G. Paulus, *La restauration de la maison du Roi (1873-1895) à la Grand-Place de Bruxelles, par l'architecte Pierre Victor Jamaer (1825-1902)*, in Bull. Comm. roy. Mon. et Sites, 9, 1980, p. 49-122.

510. [*Van de Velde*] R. Siebelhoff, *Toorop, Van de Velde, Van Rijsselberghe and The Hague Exhibition of 1892*, in Oud Holland, 95, 1981, p. 97-107, 6 ill.

3. SCULPTURE — BEELDHOUWKUNST

c) **Sculpteurs — Beeldhouwers**

511. [*Berchmans*] *Oscar Berchmans, Liège, 12 nov. - 6 déc. 1981.* (Liège), Affaires culturelles de la Province, 1981, 8°, 36 p., ill.

512. [*de Boschère*] J. Warmoes, *Boschère (Jean de)*, in Biogr. nat., 49, 1981, col. 56-82.
Marijnen : cf. 513.

513. [*Peelers-Divoort*] H. de Kok, *Twee negentiende-eeuwse Turnhoutse beeldhouwers : Hendrik Peelers-Divoort en Josephus J. C. Marijnen*, in Brabantse Heem, 33, 1981, p. 82-88.

514. [*Vantongerloo*] T. Jankowski, *Georges Vantongerloo. Ausstellung Oeuvre-Verzeichnis*. Zürich, Kunsthaus, 1981, 8°, 191 p.

4. PEINTURE, DESSIN, GRAVURE — SCHILDERKUNST, TEKEN- EN GRAVEERKUNST

a) **Généralités — Algemeenheden**

515. J. Block, *Les XX and Belgian avant-gardism, 1868-1894*, The University of Michigan, 1980, 2 vol. (University Microfilms International 8125229).

516. G. Daems, *Affiches Belle Epoque*, in Antwerpen, 2, 1981, p. 51-57, 6 ill.

517. J.-P. Duchesne, *Le grand bazar de Liège et ses affiches (1925-1937). Etude de 179 affiches conservées au Musée de la Vie wallonne*, in

Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 212, 1981, p. 1-10, 6 ill.

518. M. Eemans, *Le nu de Rops à Delvaux*. Bruxelles, Arto, 1981, 368 p., ill.

519. W. G. Filippo, *Lexicon of the Belgian Romantic Painters*. Antwerpen, International Art Press, 1981, 8°, n.p., ill.

520. D. Lelarge, *La généalogie et l'héraldique au service de l'histoire de l'art. Liste des portraits identifiés aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles dans les tableaux du XX^e siècle*, in Interm. généal. Middel. geneal. nav., 211, 1981, p. 286-294.

521. *Naar en in het landschap, in de belgische kunst van het begin van de 19de eeuw tot heden. Antwerpen. Internationaal Cultureel Centrum, 13 juni - 6 sept. 1981*. Antwerpen, ICC, 1981, 4°, 61 p., ill.

Cf. aussi/ook 117, 210, 213.

b) **Lieux — Plaatsen**

Liège : cf. 517.

522. [*Tournai*] S. Le Bailly de Tilleghem, *La première époque de la lithographie à Tournai (1822-1826)*, in Mémoires Soc. roy. hist. et archéol. de Tournai, 2, 1981, p. 237-303.

c) **Peintres, dessinateurs, graveurs — Schilders, tekenaars, graveurs**

523. [*Baertsoen*] M. Buyle, *Albert Baertsoen (1866-1922)*, in Jaarb. heemkundige Kring De Oost-Oudburg, 18, 1981, p. 74-85, ill.

524. [*Bertrand*] *Gaston Bertrand. Kruishoutem. Stichting Fondation Veranneman, 19.5.81-17.7.81*. Kruishoutem, Stichting Veranneman, 1981, 8°, n.p.

525. [*Crommelynck*] R. Remion, *Crommelynck (Robert-Hubert-Napoléon)*, in Biogr. nat., 49, 1981, col. 183-189.

de Boschère : cf. 512.

526. [*Delhez*] A. Verthe et G. Gyselen, *Victor Delhez*. Tielt, Lannoo, 1981, 113 p., ill.

527. [*Delvaux*] *Paul Delvaux. Galerie Isy Brachot, 12 nov. 1981 - 9 jan. 1982*. (Bruxelles), Galerie Isy Brachot, 1981, 32 p.

Delvaux : cf. aussi/ook 518.

528. [*de Witte*] *Adrien de Witte. Dessins-Pastels-Gravures. Liège, Cabinet des Estampes, Musée de la Boverie, 11 sept. - 15 nov. 1981* (Préface J. Donnay). Liège, Musée de la Boverie, 1981, 8°, 104 p., ill.

529. [*Ensor*] R. L. Delevoy, *Ensor*. Wilrijk, Mercator, 1981, 480 p., ill.

530. [*Ensor*] *James Ensor (1860-1949). Acqueforti e disegni della Collezione Taevernier*. Roma, De Luca, 1981, 8°, 58 p., ill.

531. [*Gérard*] J. Vermeire-Debaerdemaeker, *Gérard (Joseph-Ludovic)*, in Biogr. nat., 49, 1981, col. 287-288.

532. [*Gérard*] J. Vermeire-Debaerdemaeker, *Gérard (Théodore)*, in Biogr. nat., 49, 1981, col. 289-291.

533. [*Guffens*] *Godfried Guffens*. Hasselt, Cultureel Centrum, 1981, 121 p., ill.

534. [*Khnopff*] M. T. Benedetti, *Khnopff e Burne-Jones*, in Storia dell'arte, 43, 1981 p. 263-270, 26 ill.

535. [*Khnopff*] J. Daniels, *Pessimism, precision and perversity*, in Art. Artists, 14, 1980, 1, p. 18-21, 3 ill.

536. [*Khnopff*] H. Dorra, (compte rendu) *R. L. Delevoy, C. de Croës et G. Ollinger-Zinque, Fernand Khnopff. Catalogue de l'œuvre*, in Burl. Mag., 937, 1981, p. 241-242.

537. [*Khnopff*] J. W. Howe, *Iconographical studies in the symbolist art of Fernand Khnopff* (Diss. doct.). North-Western University, 1979, Univ. Microfilms Intern. 8007384.

538. [*Landuyt*] J. De Vijlder, *Octave Landuyt : een leven*, in Kunstecho's, 1981, 3, p. 12-13, 7 ill.

539. [*Lecossois*] G. Schmits, *Victor Lecossois*, in Folkl. brab., 227-228, 1980, p. 375-410.

540. [*l'Olivier*] L. Busine, *Les peintures de Fernand Allard l'Olivier à Quaregnon*, in Hainaut Tourisme, 209, 1981, p. 189-193, 4 ill.

541. [*Magritte*] F. Gehr, *Die surrealistische Semantik im Werk von René Magritte*, in Aachener Kunstblätter, 50, 1982, p. 172-190, 15 ill.

542. [*Magritte*] R. Schiebler, *Die Kunsttheorie René Magrittes*. München-Wien, Hanser, 1981, 8°, 155 p., ill.

543. [*Mortelmans*] *Franck Mortelmans, Antwerpen, Provinciaal Centrum Arenberg, 15 nov. 1980 - 4 jan. 1981.* Antwerpen, 1980, n.p., ill.

544. [*Pinot*] M. J. CHARTRAIN-HEBBELINCK, *A propos de correspondances adressées au peintre Albert Pinot*, in Revue belge archéol. et hist. art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 49-50, 1980-81, p. 85-92.

545. [*Rops*] E. HOFFMAN, *Notes on the iconography of Félicien Rops*, in Burl. Mag., 937, 1981, p. 206-218, 26 ill.

Rops : cf. aussi/ook 518.

546. [*Seuphor*] *Michel Seuphor. Liège, Musée de la Boverie. 7 mars - 5 avril 1981.* Liège, Soledi, 1981, 8°, 96 p., ill.

547. [*Seuphor*] *Michel Seuphor. Tekeningen en Collages 1981. Antwerpen, Provinciaal Centrum Arenberg, 14 nov. 1981 - 3 jan. 1982.* Antwerpen, 1981, n.p., ill.

Seuphor : cf. aussi/ook 563.

548. [*Spilliaert*] E. WAUQUIEZ, *Léon Spilliaert, de l'angoisse à la sérénité*, in L'Oeil, 316, 1981, p. 40-45, 7 ill.

549. [*Steven*] D. TINLOT, *Fernand Steven (1895-1955)*, in Musée herstalien, 1 1981, p. 4-5.

550. [*Strebelle*] *Rodolphe Strebelle, 1880-1959. (Musée d'Ixelles, 13 févr. - 22 mars 1981. Musée de la Boverie de Liège, 1er avr. - 3 mai 1981. Musée des Beaux-Arts de Tournai, 6 juin - 19 juill. 1981).* (Ixelles, Musée communal), 1981, 8°, n.p., 40 ill.

Van Bree : cf. 337.

551. [*Van den Abeele*] M. HOLVOET, *Le peintre Albijn Van den Abeele (1835-1918)*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 14, 1981, p. 254-266, 4 ill.

552. [*Vanden Eeckhoudt*] M. J. CHARTRAIN-HEBBELINCK, *Eeckhoudt (Jean Vanden)*, in Biogr. nat., 49, 1981, col. 257-265.

553. [*Van de Woestijne*] L. DE JONG, *De tentoonstelling « Gustave van de Woestijne 1881-1947 » en de pers*, in Antwerpen, 4, 1981, p. 178-182 5 ill.

Van Rijsselberghe : cf. 510.
Vantongerloo : cf. 514.

554. [*Verboeckhoven*] F. DE SIMPEL, *Un fonds d'archives du peintre Eugène Verboeckhoven (1798-1881) à Warneton*, in Mém. Soc. Hist. Comines-Warneton, 11, 1981, p. 107-116.

555. [*Verboeckhoven*] N. HOSTYN, *Bij een brief van Eugène Verboeckhoven*, in Biekorf, 81, 1981, p. 180.

556. [*Verboeckhoven*] N. HOSTYN, *Eugène-Joseph Verboeckhoven*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 9, 1981, col. 802-808.

5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN

ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

b) **Lieux — Plaatsen**

557. [*Wallonie*] J. M. REMOUCHAMPS, *La vaisselle d'étain et les pot-de-Stainiers* (Musée de la Vie wallonne). Liège, Musée de la Vie wallonne. 1978, 12°, 30 p., ill.

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAUX — KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

558. A.-M. DUGARDIN, *Porcelaines Art Déco conservées aux Musées royaux d'Art et d'Histoire* (1ère partie), in Bull. Musées roy. Art et Hist. Bull. Kon. Musea Kunst en Gesch., 52, 1980-81, p. 127-150, ill.

559. J. PHILIPPE, *Propos sur la verrerie en Belgique au 19e siècle*, in Revue du 100e anniversaire de l'alliance industrielle, 1880-1980, 1981, p. 3-12.

b) **Lieux — Plaatsen**

Leuven : cf. 560.

c) **Artistes — Kunstenaars**

560. [*Boels*] A. MEULEMANS, *De Leuvense glazeniersfamilies Boels en de Caumont*, in Meded. Gesch. en Oudh. Kring Leuven, 21, 1981, p. 205-242.

6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK

a) **Généralités — Algemeenheden**

561. J. De Ley, *Miniatuur munten België*, in Tijdschr. v. num., 1981, p. 63-64.

562. R. Leenders, *Florin ou franc belge*, in La Vie Num., 1981, p. 121-124.

563. H. Seckel, «*Seuphor médaillé*», in Le club français de la médaille, 69, 1980.

b) **Etudes particulières (ordre chronologique) — Bijzondere studies (chronologisch)**

564. L. Nollomont, *Circulation monétaire en Luxembourg 1814-1831*, in Bull. Cercle hist. et archéol. «Segnia», Houffalize, 1981, 12°, 48 p., ill.

565. L. Vandamme, *De munten van het psychiatrisch centrum van Rekem.* Numismatica Heusden-Zolder, s.d. (1981), 20 p., ill.

566. R. Waerzeggers, *Kostprijsvergelijking tussen het metalen noodgeld van de Stad Gent en de papieren bons uitgegeven in vele andere gemeenten tijdens de eerste wereldoorlog*, in Tijdschr. v. num., 1980, p. 44-45.

567. L. Van Damme, *Belgische noodbiljetten van de tweede wereldoorlog*, in Muntkoerier, juli 1981, p. 30-33, ill.

7. MUSIQUE — MUZIEK

Voir/zie *Revue belge de musicologie. Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap*, 37, 1983.

8. MUSÉOLOGIE — MUSEUMKUNDE

b) **Lieux — Plaatsen**

568. [*Raeren*] A. Trobec, *Le musée de la Poterie à Raeren*, in Vie archéol., 1981, 3, p. 19.

9. ICONOLOGIE

c) **Artistes — Kunstenaars**

Khnopff: cf. 537.

10. ARCHÉOLOGIE INDUSTRIELLE — INDUSTRIELE ARCHEOLOGIE

b) **Lieux — Plaatsen**

569. [*Forest-Vorst*] A. Van Lil, *La teinturerie Momm à Forest*, in Folkl. brab., 229, 1981, p. 7-31.

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

SÉANCE ORDINAIRE DU 20 MARS 1982

Présents : M. De Schryver, président, M^me^ Dosogne-Lafontaine, vice-présidente, M. Lorette, trésorier, M^me^ Jottrand, secrétaire générale. M^mes^ Bonenfant, Casteels, Chartrain, Dacos, De Pauw, Dulière, Folie, Lemaire, Lemoine, Mariën-Dugardin, Ninane, Martens, Risselin, Roberts-Jones, Schneebalg, Sulzberger, Ulrix-Closset, Veronee, Walch. MM. Desmet, De Valkeneer, Eeckhout, Huys, Joosen, Legrand, Mariën, Vandevivere, B. van de Walle, Warzée.

Excusés : M^me^ Piérard, MM. Culot, Duchesne, Duphénieux, Duvosquel, Jadot, Sosson.

Le Président ouvre la séance à 10 h. Il accueille M. Bernard Huys, nouveau membre correspondant. Il remercie M^me^ Mireille Jottrand pour le dévouement et le dynanisme avec lesquels elle a assumé son mandat de secrétaire générale. Il installe M^lle^ Cécile Dulière dans ses nouvelles fonctions.

La parole est donnée à l'orateur du jour :

Nicole VERONEE-VERHAEGEN, *A propos du Jugement dernier de Rogier Van der Weyden (1443-1451)*.

La communication porte sur quelques aspects nouveaux de l'étude de l'œuvre ouverts à l'histoire de l'art par l'examen systématique des quinze panneaux du polyptyque de Beaune à l'aide des méthodes dites de laboratoire (1).

Ces apports concernent : 1) l'état matériel, redevenu lisible dans ses grandes lignes et permettant une nouvelle approche du problème de l'attribution à van der Weyden ainsi qu'une vision esthétique plus juste car elle peut tenir compte de l'évolution subie au cours des âges ; 2) la collaboration importante de l'atelier, diversifiée mais n'empiétant en rien sur les personnages principaux : le Christ, la Vierge, saint Jean-Baptiste, saint Michel, la plupart des corps nus des ressuscités et les donateurs au revers ; 3) enfin, plusieurs étapes dans l'élaboration

(1) Les données de l'examen et un premier commentaire ont été publiés par N. VERONEE-VERHAEGEN, *L'Hôtel-Dieu de Beaune. (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la Peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV^e^ siècle*, 13), Bruxelles, 1973.

de la composition par le maître dont celle qui affecte l'iconographie même du retable : l'inversion, survenue en cours d'exécution, des plateaux de la balance de saint Michel. La psychostasie, comme l'enfer sans démons, sont en effet exceptionnels à Beaune.

Hommage à Lucie Ninane.

A l'occasion du cinquantième anniversaire de son élection à l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, successivement le Président et M. Baudouin van de Walle évoquent les multiples facettes de la personnalité dynamique de Mlle Ninane et les étapes de sa longue carrière. La séance se termine par une réception en son honneur.

Cécile Dulière,
Secrétaire générale.

Antoine De Schryver,
Président.

SÉANCE ORDINAIRE DU 24 AVRIL 1982

Présents : M. De Schryver, président, Mme Dosogne-Lafontaine, vice-présidente, M. Lorette, trésorier, Mlle Dulière, secrétaire générale ; Mmes Chartrain, Clerckx-Léonard-Étienne, Mariën-Dugardin, Ninane, Walch ; MM. Desmet, Jadot, Joosen, Mariën, Sosson, B. van de Walle.
Excusés : Mmes Dacos, Guéret, Sulzberger, M. De Valkeneer.

Le Président ouvre la séance à 10 h. 30. Après lecture, le procès-verbal de la séance du 20 mars est approuvé. Le Président accueille Mme Françoise Clerckx-Léonard-Etienne, nouveau membre correspondant.

La parole est donnée à l'orateur :

Anne-Marie Mariën-Dugardin, *Ceramic road. Expositions au Japon en 1981-1982.*

Cette communication est une introduction à l'exposition « La route de la porcelaine » montée au Japon par les Musées royaux d'Art et d'Histoire durant l'hiver 1981-82 et présentée ensuite au musée Bellevue. Le but est de montrer l'influence qu'exerça aux XVIIe et XVIIIe s. la porcelaine chinoise et plus tard japonaise sur l'évolution de la céramique européenne, tant au point de vue technique qu'au point de vue décoratif. D'autre part, elle insiste sur l'influence qu'exerça l'Europe sur les formes et les décors des porcelaines chinoises destinées à l'exportation. Déjà à l'époque romaine, le commerce Occident-Orient était aux mains des marchands orientaux en empruntant deux voies : la route des épices par mer et la route de la soie par terre, celle-ci disparaissant au XIVe s. Le monopole du commerce passa ensuite aux Arabes puis aux républiques maritimes. L'entrée des Portugais dans la compétition allait brusquement changer la situation, car ils firent du commerce le long de la côte indienne, établissant des comptoirs dans les îles de la mer de Chine et dans certains ports du Foukien. Ils étendirent leur commerce jusqu'à la presqu'île de Deshima dans la baie de Nagasaki. Après leur expulsion par les Japonais en 1639, ils furent remplacés par les Hollandais qui, suivant la route du Cap, s'étaient établis à Bantam, dans l'île de Java.

Les marchandises les plus importantes pour le commerce européen furent les porcelaines et les laques. La porcelaine chinoise suscita très tôt l'admiration des Européens pour différentes raisons. Au XVIe s. en Occident on ne connaissait pas la porcelaine. Seuls grès et faïences étaient en usage. On comprend dès lors le succès rencontré par cette matière nouvelle blanche et translucide. Les importations ne suffisaient pas à la demande et ceci explique les nombreuses recherches entreprises par les Européens pour trouver la formule de la porcelaine. Le kaolin à base de celle-ci étant inconnu en Europe, les céramistes trouvèrent une porcelaine artificielle dite « tendre » dont les premiers exemplaires apparurent en France à la fin du XVIIe s. Ce n'est qu'en 1710 que Meissen fut en mesure de fabriquer de la porcelaine à l'égal de la Chine.

Pendant que se faisaient toutes ces recherches, les faïenciers de Delft mirent à profit ce goût naissant pour la porcelaine chinoise en perfectionnant au maximum la technique de la faïence, employant certains procédés qui leur permirent de donner un effet porcelaineux trompeur. Les décors s'inspiraient des thèmes chinois en camaïeu bleu. Les peintres sur faïence composaient des décors à partir d'éléments chinois et ont su créer des ornements dans l'esprit chinois. Peu à peu l'Européen ne comprenant pas le sens de ce qu'il reproduisait, fut amené à

interpréter les décors extrême-orientaux ou à s'inspirer d'illustrations de livres de voyage dans un esprit de plus en plus libre et personnel. Ainsi naquit la « chinoiserie » qui toucha tous les arts.

La séance est levée à 12 h.

Cécile DULIÈRE,
Secrétaire générale.

Antoine DE SCHRYVER,
Président.

SÉANCE ORDINAIRE DU 15 MAI 1982

Présents : M. De Schryver, président, Mme Dosogne-Lafontaine, vice-présidente, Mlle Dulière, secrétaire générale ; Mmes Casteels, Chartrain, Dacos, Folie, Mariën-Dugardin, Ninane, Risselin, Scheers, Sulzberger, van de Winckel, Walch ; MM. Culot, Desmet, De Valkeneer, Jadot, Joosen, Legrand, Mariën, Trizna, B. van de Walle. *Excusés* : Mmes Clerckx-Léonard-Étienne, De Wilde, Jottrand, Lemaire, Maucquoy, Piérard ; MM. Delmarcel, de Gaiffier, Duchesne, Eeckhout, Lorette, Naster, Roberts-Jones, Sosson, Vandevivere, Warzée.

Le Président ouvre la séance à 10 h.

La parole est donnée au premier orateur :

Marc E. MARIËN, *L'exposition du 1.500ème anniversaire de Tournai : Childéric-Clovis.*

Sous Marc Aurèle, la *pax romana* est rompue à l'improviste par l'invasion d'éléments germaniques, partiellement les Chauques, pirates de la mer du Nord. Trois-quarts de siècle plus tard, dans un climat social et économique détérioré, les Germains profitent de la lutte entre Postume et Gallien pour envahir la Gaule en 253. La tactique d'encerclement de Probus retient prisonniers des contingents considérables de Germains parqués ensuite dans des zones nettement délimitées sous l'autorité des *praefecti laetorum*. Julien, en 358, accorde à des groupes de Francs d'occuper la Taxandrie : saint Servais quitte Tongres pour Maestricht. La lente progression des Francs a débuté, freinée dans certaines zones par la présence d'autres Germains, les Lètes, dont des vestiges archéologiques ont été découverts à la forteresse de Furfooz. Jusqu'à la mort de Childéric en 482, les relations entre le royaume franc de Tournai et le *magister equitum* de la Gaule Aetius resteront excellents. En Haute Belgique, les nécropoles de Haillet, de Samson, de Spontin, témoignent de l'aisance des Lètes. Clovis rompt la bonne coexistence par une politique familiale de violence et un affrontement avec Syagrius. Les nécropoles mérovingiennes contiennent dans leurs parties anciennes des vestiges de cette époque. Le matériel archéologique est abondant pour le VIe s. avec des fibules ansées, des types de verrerie spécifiques comme les coupelles et les cornets ornés de filaments blanc opaque. Vers la fin du siècle, les fibules clipéiformes ornées de grenats et de motifs en filigrane granulé sur fond or, prédominent à l'époque de Brunehaut et de Dagobert. Au VIIe s., qui voit l'ascension des Pippinides, la technique de la damasquinure orne les grandes plaques et contreplaques des boucles de fer d'incrustations d'argent et de laiton. Vers les années 700, un changement dans les rites funéraires sous l'influence du christianisme, causant l'abandon complet du mobilier funéraire, met fin à nos connaissances archéologiques.

Lucie NINANE prend ensuite la parole : *A propos du dessin Eyckien « La partie de pêche » au Louvre.*

Le Cabinet des dessins du Musée du Louvre possède une œuvre intitulée « *La Partie de Pêche* » (inv. n° 20.674). Fritz Lugt en a fait l'étude approfondie dans son *Inventaire Général des Dessins des Écoles du Nord* (1958, p. 5-7, n° 10). Tel qu'il se présente ce dessin est une œuvre hybride : le support est composé de deux feuilles de papier (parchemin ?) cintrées du haut, juxtaposées, complétées dans les écoinçons pour former un rectangle (22,9 × 37,5 cm.), lequel a été collé sur un mince panneau de bois. La technique utilisée est l'aquarelle avec des rehauts de gouache blanche et d'or sur un dessin initial aux hachures régulières qui se voit par places à travers l'aquarelle. Une inscription figure dans le haut, sur la bande qui fait l'encadrement en or : *VETERVS BVRGVNDIAE DVCVM CONJVGVMQUE FILIORVM FILIARVMQUE HABITVS AC VESTITVS.* Les deux feuilles — qui représentent chacune un groupe de personnages identifiés comme des membres de la famille des ducs de Bavière-Hollande-Hainaut — sont des dessins vraisemblablement du XVIe s., copies de

tableaux, de dessins ou plus probablement de peintures murales du XV^e s. Le « collage » de ces deux dessins sur bois, le paysage qui les entoure et l'inscription sont probablement l'œuvre d'un peintre de la fin du XVI^e s. Acquisition ou butin des conquêtes napoléoniennes, ce dessin est entré au Louvre en 1806.

Otto Kurtz (*Oud Holland*, 1956, t. 71, fasc. III, p. 117-131) signale que cette œuvre figure dans l'Inventaire mortuaire de l'empereur allemand Matthias, en 1619 (n° 131) : « Ein Taffel von miniatur, wie die alte burgundische herzog und herzogin pflegten gekleidt zu sein, mit einer Vischerei », et qu'il figure encore, en 1784, dans le catalogue des tableaux de la galerie de peinture des collections impériales à Vienne — dans le cabinet blanc, sous le n° 7 — catalogue dressé par Chrétien de Mechel : « sur papier large de 1 pied 3 pouces, haut de 10 pouces, d'un ancien maître ... ». Chrétien de Mechel fait une description détaillée de l'inscription, des groupes de personnages et du fond de paysage. Dans sa préface, il précise que lorsqu'il utilise l'expression « à droite » ou « à gauche » il s'agit non de la droite ou la gauche du spectateur mais de celle de la principale figure du tableau. Cet usage, qui trouve son origine dans l'héraldique, était courant à l'époque et est resté en usage au début du XIX^e siècle. Or, ce fait a curieusement échappé à Charles Sterling qui aurait — verbalement — fait observer à Albert Châtelet que la description de Chrétien de Mechel était à l'inverse de l'ordonnance du dessin. Tout aussi curieusement, Albert Châtelet s'est laissé abuser et il en déduit que le dessin du Louvre ne peut être qu'une copie en sens inverse du dessin de Vienne, lequel aurait disparu. Et récemment, dans son livre *Les Primitifs Hollandais*, 1980, (p. 28-29 et p. 197, note 21), Albert Châtelet se base sur cette erreur pour étudier le soi-disant original perdu qu'il fait remonter à une composition de van Eyck qui illustrerait l'« Entrevue de Biervliet » entre Jean de Bavière et sa nièce Jacqueline de Bavière, et par laquelle il obtenait les comtés de Hollande et de Zélande. Cette interprétation, qui se base sur une erreur, ne peut être retenue. Mais, fort de cette première identification, Albert Châtelet en tire des arguments pour prouver que la belle page de miniature des Heures de Turin « Le débarquement de Guillaume IV de Bavière sur une plage de Zélande », œuvre eyckienne, illustre probablement l'« Entrevue de Woodrichen » entre Jean de Bavière et sa nièce Jacqueline. Les œuvres eyckiennes sont trop rares et trop précieuses pour laisser s'accréditer de telles erreurs à leur sujet.

Le dessin du Louvre représente en fait Vranck van Borselen, le troisième époux de Jacqueline de Bavière, et tous les membres de la famille de sa femme en remontant jusqu'à la troisième génération. C'est un rare et curieux portrait de famille qui peut avoir été le sujet de peintures murales dans un de ses châteaux, probablement exécuté après la mort de sa femme.

Le Président remercie les deux orateurs dont les exposés suscitent de nombreuses questions. Une visite de l'exposition de Tournai est projetée sous la conduite de M. Mariën.

M^me Dosogne-Lafontaine annonce que le prix Simone Bergmans ne sera pas attribué cette année en l'absence de candidat valable.

La séance est levée à 12 h. 30.

Cécile Dulière,
Secrétaire générale.

Antoine De Schryver,
Président.

SÉANCE ORDINAIRE DU 16 OCTOBRE 1982

Présents : M. De Schryver, président, M^me Dosogne-Lafontaine, vice-présidente, M. Lorette, trésorier, M^lle Dulière, secrétaire générale ; M^mes Casteels, Chartrain, Greindl, Jottrand, Lemaire, Ninane, Schneebalg ; MM. Desmet, Duphénieux, Duverger, Jadot, Martiny, Sosson, Trizna.
Excusés : M^mes Dacos, Lemoine, Piérard, Walch ; MM. Culot, Delmarcel, Dogaer, Joosen, M. et M^me Mariën, M. et M^me Roberts-Jones.

Le Président ouvre la séance à 10 h. Le procès-verbal de la séance du 15 mai est approuvé après lecture.

La parole est donnée au premier orateur :

Jacqueline Dosogne-Lafontaine présente *Les expositions organisées aux Musées royaux d'Art et d'Histoire dans le cadre d'Europalia-Grèce 1982.*

« *L'Art des Cyclades* » montre la collection de Mme Goulandris, d'Athènes, qui se compose de statuettes et de têtes en marbre, presque toutes féminines, provenant sans doute de tombes, et de quelques objets en poterie et en métal. Ces pièces sont caractéristiques de l'art qui s'est développé dans les Cyclades à l'âge du Bronze ancien, qui couvre tout le 3e millénaire ; elles répondent à la sensibilité qui s'est développée à notre époque à la faveur de certains courants de l'art moderne. Le catalogue est principalement dû à M. Ch. Doumas, professeur à l'Université d'Athènes.

Pour « *Splendeur de Byzance* », dont elle est le commissaire général, Mme Dosogne expose les principes qui l'ont guidée dans la conception et la réalisation de cette exposition, ainsi que dans la rédaction du catalogue auquel ont collaboré, outre elle-même et M. Ed. Voordeckers pour le Mont Athos, des spécialistes internationaux. L'exposition s'organise sur plusieurs niveaux. Elle est articulée chronologiquement en trois périodes : du IVe au IXe, du IXe au XIIIe et du XIIIe au XVe siècle, avec quelques pièces plus tardives. Sur le plan thématique, le triple aspect impérial, profane et religieux est mis en lumière, et le large éventail des techniques pratiquées avec tant de virtuosité dans les arts somptuaires de Byzance est bien représenté. Dans un beau décor évoquant l'architecture à coupoles dû à W. Spriet, on s'est efforcé de présenter les pièces sous leur aspect à la fois scientifique et artistique. Une présentation des documents de M. P. Mylonas, d'Athènes, sur « *Le Mont Athos* » apporte un intéressant complément.

A ces deux volets préhistorique et byzantin s'ajoute un volet classique avec l'exposition « *Hommes et dieux de la Grèce antique* », présentée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, et un volet post-byzantin avec l'exposition « *L'art des icones en Crète et dans les îles après Byzance* », au Palais des Beaux-Arts de Charleroi. Des expositions plus petites sont également organisées à Bruxelles et en province, notamment « *Troie, légende et réalité* » à la Banque Bruxelles-Lambert, dont s'est occupée Mme Claudine Lemaire.

La parole est donnée ensuite à Mme Sophie Schneebalg-Perelman. Sa communication : *Les chasses de Maximilien, les énigmes d'un chef-d'œuvre de la tapisserie*, présente l'essentiel du contenu de son ouvrage portant ce titre et qui doit sortir incessamment de presse.

La communication est suivie d'une vive discussion à laquelle prennent part MM. De Schryver, Sosson et Duverger.

La séance est levée à 12 h. 30.

Cécile Dulière,
Secrétaire générale.

Antoine De Schryver,
Président.

SÉANCE ORDINAIRE DU 20 NOVEMBRE 1982 AUX MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE

Présents : M. De Schryver, président. Mme Dosogne-Lafontaine, vice-présidente, M. Lorette, trésorier, Mlle Dulière, secrétaire générale ; Mmes Chartrain, Jottrand, Lemaire, Ninane, Veronée, Vanden Bemden ; MM. Delmarcel, Desmet, Duphénieux, Jadot, Joosen.

Excusés : Mmes Clerckx-Léonard-Étienne, Dacos, De Pauw-Deveen, Risselin ; M. B. van de Walle.

Le Président ouvre la séance à 10 h. Après lecture, le procès verbal de la séance du 16 octobre est approuvé.

Visite des expositions organisées aux Musées royaux d'Art et d'Histoire dans le cadre d'Europalia-Grèce 1982, commentée par Mme Dosogne-Lafontaine.

La séance est levée à 12 h. 15.

Cécile Dulière,
Secrétaire générale.

Antoine De Schryver,
Président.

SÉANCE ORDINAIRE DU 18 DÉCEMBRE 1982

Présents : M. Lorette, trésorier, Mlle Dulière, secrétaire générale ; Mmes Casteels, Chartrain, Jottrand, Lemaire. Sulzberger, Vanden Bemden, van de Winckel ; MM. Desmet, Duphénieux, Joosen, Vandevivere.
Excusés : M. De Schryver, président, Mme Dosogne-Lafontaine, vice-présidente, Mmes De Pauw-Deveen, Lemoine, Piérard, Risselin, M. et Mme Roberts-Jones ; MM. Culot, Delmarcel, Duvosquel, Jadot, B. van de Walle.

La séance est ouverte à 10 h. 30 par M. Lorette, trésorier, en l'absence du Président, empêché, et de la Vice-Présidente, à l'étranger. Après lecture, le procès-verbal de la séance du 20 novembre est approuvé.

La parole est donnée au premier orateur :

Ignace VANDEVIVERE, *Les expositions au musée de Louvain-la-Neuve : Bronzes antiques du Louristan et d'Amlash. Promenades archéologiques à Pérulwez.*

Yvette VANDEN BEMDEN prend ensuite la parole : *Anto Carte, créateur de vitraux.*

Anto Carte (1886-1954), surtout connu comme peintre, créa aussi de nombreux vitraux réalisés de 1922 à 1940 par F. P. Colpaert et de 1947 à 1950 par J. Colpaert ; les vitraux de la basilique de Koekelberg (1951-1954) sont l'œuvre du verrier Crickx.

Les verrières créées de 1920 à 1930 sont sans conteste les plus intéressantes, tant par leur aspect technique que par leur style à la fois décoratif et monumental et par la beauté des verres américains utilisés. Les œuvres suivantes n'ont plus la même richesse d'invention même si on y retrouve toujours les caractéristiques de l'art d'Anto Carte pour le mode de composition, le sens du monumental, l'aspect humain et social de l'inspiration, la recherche de coloris nuancés et subtilement associés.

Un article sur le sujet doit paraître dans la *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain* en 1983.

La séance est levée à 12 h. 15.

Cécile DULIÈRE,
Secrétaire générale.

Antoine DE SCHRYVER,
Président.

SÉANCE ORDINAIRE DU 22 JANVIER 1983

Présents : M. De Schryver, président, Mme Dosogne-Lafontaine, vice-présidente, M. Lorette, trésorier, Mlle Dulière, secrétaire générale ; Mmes Casteels, Chartrain, Clerkx-Léonard-Étienne, De Pauw, Jottrand Lemaire, Ninane, Walch ; MM. Jadot, Joosen, Huys, Mariën, Van de Velde, van de Walle.
Excusés : Mmes Dacos, Folie, Lemoine, Piérard, Ulrix-Closset, Risselin ; M. et Mme Roberts-Jones ; MM. Culot, Delmarcel, Desmet, Duphénieux, Duvosquel, Sosson, Van Molle.

Le Président ouvre la séance à 10 h. 30. Il félicite Mlle Sulzberger à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire et dit le plaisir de l'Académie de la recevoir à sa tribune.

Suzanne SULZBERGER parle d'une exposition à la National Portrait Gallery de Londres : *Van Dyck in England.*

Mireille JOTIRAND prend ensuite la parole : *Sculptures dans le parc de Mariemont. Documents inédits sur l'œuvre de Jef Lambeaux.*

C'est en 1898 que Raoul Warocqué manifesta le désir d'orner son parc de sculptures. Il commanda à J. Lambeaux deux œuvres en exemplaire unique : le « Triomphe de la femme » et « l'Abondance ». Pour le remercier, Lambeaux lui offrit la « Source », œuvre composée de la réplique de la reproduction de deux fragments du grand retable des « Passions humaines ». Quelques années plus tard, Warocqué fit l'acquisition des « Bourgeois de Calais ». Il s'agissait du troisième exemplaire tiré avec l'accord de Rodin après ceux de Calais et de Copenhague ; le sculpteur se réservait encore le droit d'en faire exécuter deux autres copies. Pour faire pendant à ce

monument, Victor Rousseau réalisa son groupe « Vers la vie » dans les mêmes dimensions. Entre-temps le vase « Bacchanale » de Godefroid Devreese avait été placé sur la terrasse des serres. Enfin en 1914, pour compléter l'ensemble, ses amis offrirent à Warocqué une réplique du « Semeur » de Constantin Meunier.

L'étude de ces sculptures, dont certaines sont peu connues, s'avère particulièrement intéressante grâce à la correspondance inédite échangée avec les artistes à propos de chacune des œuvres. En ce qui concerne J. Lambeaux, cette documentation a pu être enrichie encore ces dernières années par des acquisitions inattendues.

La séance est suivie d'une discussion animée à laquelle participent Mmes Chartrain, De Pauw, Dulière, Lemaire ; MM. Huys, Mariën, Van de Velde.

La séance est levée à 12 h. 15.

Cécile Dulière,
Secrétaire générale.

Antoine De Schryver,
Président.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 26 FÉVRIER 1983

Présents : M. De Schryver, président, Mme Dosogne-Lafontaine, vice-présidente, M. Lorette, trésorier, Mlle Dulière, secrétaire générale ; Mmes Bonenfant, Chartrain, Jottrand, Lemoine, Mariën-Dugardin, Martens, Ninane, Sulzberger, van de Winckel, Ulrix-Closset ; MM. Culot, Desmet, Duchesne, Duphénieux, Joosen, Mariën, Naster, Van de Velde, Vandevivere, B. van de Walle.

Excusés : Mmes Dacos, De Pauw-Deveen, Folie, Piérard, Risselin ; MM. Colman, De Ruyt, De Valkeneer, Van Molle.

Le Président ouvre la séance à 9 h. 45. La Secrétaire présente le rapport d'activité de l'année académique 1982-1983. Le Trésorier expose les comptes. Après avis des commissaires aux comptes, ceux-ci sont approuvés. Le Trésorier présente le budget pour l'exercice 1983. Celui-ci est approuvé. Le montant de la cotisation reste fixé à 800 frs. La revue ne sera plus envoyée aux membres qui ne sont pas en règle de cotisation.

Ensuite on procède aux élections. M. Frans Van Molle est élu vice-président. Sont élus membres titulaires : Mme N. Veronee-Verhaegen et M. E. Duverger. Sont élus membres correspondants : Mme Arlette Smolar-Meynaert, MM. Jean-Marie Simonet, Jean-Marie Cauchies et Maurice Colaert.

L'assemblée approuve une modification du règlement d'ordre intérieur proposée par le Conseil d'Administration : désormais le nombre des procurations sera limité à *une* seule par membre présent.

Le Président remercie la Vice-Présidente et M. Sosson ainsi que les autres membres de la commission des publications pour leur collaboration dévouée et le soin et les efforts fournis pour assurer dans des conditions souvent difficiles la publication de la revue dont le volume LI (1982) vient de sortir de presse. Mme Dosogne donne lecture de la table des matières.

Il est décidé enfin de transférer le siège social de l'Académie au Musée de Bellevue, 7 place des Palais, 1000 Bruxelles, et d'y tenir désormais les séances.

Le secrétariat du prix Simone Bergmans sera assuré désormais par M. De Valkeneer en remplacement de Mme Dosogne. Le prix sera décerné en 1985.

Le Président lève la séance à 11 h. 20.

Cécile Dulière,
Secrétaire générale.

Antoine De Schryver,
Président.

RAPPORT DE LA SECRÉTAIRE GÉNÉRALE

Année académique 1982-1983

Nous avons eu la tristesse de perdre un de nos membres, M. Max Winders, peu après avoir fêté son 100e anniversaire.

Il y eut cette année sept séances au cours desquelles nous avons eu le plaisir d'entendre Mme Mariën-Dugardin, Mlle Ninane, Mmes Dosogne-Lafontaine et Schneebalg-Perelman, M. Vandevivere, Mlle Vanden Bemden, Mlle Sulzberger, Mme Jottrand. Nous allons écouter dans quelques instants la communication de M. Carl Van de Velde. La séance du mois de novembre a eu lieu aux Musées royaux d'Art et d'Histoire où Mme Dosogne-Lafontaine a commenté les expositions « Splendeurs de Byzance » et « Mont Athos » organisées dans le cadre d'Europalia-Grèce.

Le tome LI (1982) de la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* est sorti de presse et sera distribué aux membres en règle de cotisation.

Le Conseil d'Administration s'est réuni le 19 janvier 1983. Il a préparé les élections de ce jour et prévu de transférer le siège de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique au Musée Bellevue, 7 place des Palais, 1000 Bruxelles. Le Bureau était composé de M. Antoine De Schryver, président, Mme Jacqueline Dosogne-Lafontaine, vice-présidente, M. Jean Lorette, trésorier et Mlle Cécile Dulière, secrétaire générale.

Cécile Dulière,
Secrétaire générale.

GEWONE VERGADERING VAN 26 FEBRUARI 1983

Aanwezig : De Hr De Schryver, voorzitter, Mevr. Dosogne-Lafontaine, ondervoorzitter, de Hr. Lorette, penningmeester, Mevr. Dulière, secretaris generaal ; Mevr. Bonenfant, Jottrand, Lemoine, Lemaire, Mariën-Dugardin, Ninane, Scheers, Sulzberger, Uhlx-Closset, van de Winckel, Walch ; de HH. Delmarcel, Desmet, Duchesne, Duphénieux, Joosen, Mariën, Naster, Van de Velde, Vandevivere, B. van de Walle.

De Voorzitter opent de vergadering te 11 u. 30 en geeft het woord aan de spreker :

Carl Van de Velde, *Onvermoede aspekten van het werk van Gillis Mostaert.*

Gillis Mostaert (1534-1598) is een schilder wiens werk omvangrijker en veelzijdiger is dan men doorgaans aanneemt. Hij is de auteur van een aantal schilderijen met onderwerpen uit het Nieuwe Testament die voorzien waren van een aparte lijst, waarop in grisaille iconografisch aan het centrale tafereel verwante voorstellingen waren aangebracht. Bij een dergelijke hem hier voor het eerst toegeschreven *Kalvarietocht* (Londen, kunsthandel) kunnen nog twee andere voorbeelden worden gevoegd. Dit type van schilderijen mag niet worden verward met dat van ongeveer een halve eeuw later bij Frans Francken de Jongere, waarin de omlijstende toneeltjes op hetzelfde paneel zijn geschilderd als het hoofdthema.

Een tweede minder goed gekende aspect van Mostaerts activiteit is zijn betrokkenheid bij het voortleven in de tweede helft van de zestiende eeuw van de Boschtraditie. Uitgaande van een reeks van vijf tapijten naar Bosch, die in 1566 te Brussel zijn geweven voor kardinaal Granvelle naar ontwerpen die van voor 1542 dateren, heeft Mostaert het thema van de *Hooiwagen* meer dan eens uitgebeeld. Het daarin voorkomende motief van de doorschijnende wereldbol die door een kruis bekroond is, als symbool van de *mundus*, heeft Mostaert ook gebruikt in een *Kruisdraging* waarnaar Jan Wierix in 1579 een prent heeft gegraveerd. Het monogram TG op deze prent is dat van de uitgever, die in 1576 ook een reeks van acht gravures had gepubliceerd naar de beschildering van de gevel van het huis van Frans Floris te Antwerpen. Waarschijnlijk was deze uitgever te Delft aktief.

Een artikel, dat aan het onderwerp van deze mededeling is gewijd, werd gepubliceerd : *Taferelen met grisaillelijsten van Gillis Mostaert. Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann*, Doornspijk, 1983, p. 276-282.

Na de bespreking en beantwoording van een aantal vragen, wordt de vergadering gesloten te 12 u. 30.

Cécile Dulière,
Secretaris generaal.

Antoine De Schrijver,
Voorzitter.

***

NÉCROLOGIE — OVERLIJDENS

MAXIMILIEN WINDERS

Nous empruntons au *Bulletin officiel d'information du Conseil national de l'Ordre des Architectes de Belgique* (nº 21, novembre 1982), le panégyrique de Maximilien Winders, président honoraire de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, qu'y a signé M. V. G. Martiny.

« Le 10 septembre 1982 s'est éteint à Bruxelles le Confrère Maximilien Winders qu'en avril dernier on avait fêté à l'occasion de son centième anniversaire. Avec lui disparaît une grande figure des arts en Belgique que les institutions scientifiques tant en Belgique qu'à l'étranger avaient couverte d'honneurs.

Né à Anvers le 23 avril 1882, Max Winders, fils d'architecte, entreprit des études d'architecture, de sculpture et de peinture à l'Académie Royale de sa ville natale, dont il fut lauréat. Mais c'est à l'architecture seule qu'il consacra une vie professionnelle particulièrement féconde en raison de sa longévité. Il n'est pas une catégorie de bâtiments dans laquelle en effet il n'inscrivit son nom : banques (en Belgique, au Brésil, en Argentine), hôtels particuliers, châteaux, immeubles à appartements, constructions industrielles, monuments commémoratifs, tous édifices qui font le visage des villes que l'on tente aujourd'hui de sauvegarder.

Max Winders avait une prédilection pour l'histoire et portait un amour ardent au passé architectural de son pays. Aussi le trouva-t-on tout naturellement chargé de missions officielles durant les deux grandes guerres pour préserver les monuments et procéder au sauvetage d'abord, au rapatriement ensuite, d'œuvres d'art que les ordonnances allemandes menaçaient de saisie ; ainsi le retrouve-t-on aussi membre correspondant de la Commission royale des monuments et des sites dès 1934, membre titulaire en 1942, Président de cette Compagnie de 1966 à 1968, membre de la Commission administrative des Musées d'Art et d'Archéologie de la Ville d'Anvers et Vice-Président de la Commission des Amis de la Maison de Rubens de la même ville.

Mais ce passionné des arts était aussi un passionné du métier qu'il voulait prestigieux dans la dignité. Ses pairs reconnurent en lui — qui fut aussi administrateur d'une société de construction — toutes les qualités nécessaires pour en faire un véritable drapeau de la défense professionnelle et l'appelèrent, de 1956 à 1957, à la présidence de la Société Centrale d'Architecture de Belgique.

Toutes ces activités n'échappèrent pas à l'attention des Académies dont Max Winders devint correspondant ou titulaire. Il était particulièrement fier de siéger sous la coupole de l'Institut de France dont il ne manquait jamais de porter l'habit vert à rehauts d'or dans les grandes circonstances. Mais il n'était pas moins fier d'être membre *honoris causa* de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon, membre d'honneur de l'Académie de Reims, membre de l'Académie d'Architecture de Paris. En Belgique, membre correspondant en 1941 puis titulaire en 1944, il présida l'Académie d'Archéologie de Belgique en 1949.

Cet académicien, ce grand citoyen belge était prolixe de souvenir. Il aimait rappeler que son beau-père, directeur de la Banque Nationale, l'avait chargé en 1914 de convoyer trois transports de réserves d'or de l'État vers l'Angleterre et qu'il eut la joie, au cours du troisième voyage, de conduire en sécurité la Reine Elisabeth et les enfants royaux, comme il eut l'insigne honneur d'accueillir plus tard la Première Dame du Royaume à l'Institut de France où il occupait le fauteuil laissé vacant à la mort d'Adolphe Max.

Lorsqu'on le porta en terre, le 14 septembre 1982, on vit briller aux pieds de l'autel de St-Philippe de Neri, au Val de la Cambre, les plaques de Grand Officier des Ordres de Léopold et de la Couronne, des Ordres équestres des Chevaliers du Saint-Sépulcre et de Saint-Sylvestre, une Commanderie de l'Ordre royal du Laos, la Croix civique 1914-1918, la Médaille du Roi Albert et de la Reconnaissance nationale, les rosettes d'Officier de la Légion d'Honneur et de l'Instruction publique. Mais on devinait surtout le chagrin de celle qu'il connut sur les bancs de l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers et à qui il passa l'anneau nuptial le 26 novembre 1907, dame Cornélie Carlier, qui fut ainsi son épouse septante cinq années durant ... ».

Monsieur M. Winders, qui avait donc présidé notre Académie en 1949, y avait présenté à l'assemblée générale du 6 février de la même année une communication sur « Une Vierge inconnue de la fin du XV^e^ siècle ». Il était resté très fidèle à l'Académie et assista fréquemment aux séances, jusqu'en 1978.

En avril 1982, lors de la fête mémorable organisée chez lui pour son centième anniversaire, et qui regroupait, outre sa famille, ses nombreux amis et connaissances (dont une délégation de l'Académie), il avait encore fait la démonstration de sa vitalité et de son caractère aimable. La photographie que nous reproduisons grâce à l'obligeance de M. Martiny en fait foi.

V. G. Martiny et J. Dosogne-Lafontaine

LISTE DES MEMBRES — LEDENLIJST

Protecteur
S. M. LE ROI

Beschermheer
Z. M. DE KONING

Bureau — Bestuur
(1983-1984)

Présidente - Voorzitter : Mme Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE ; Vice-président - Ondervoorzitter : Dhr. Frans VAN MOLLE ; Secrétaire générale - Algemeen Secretaris : Mlle Cécile DULIÈRE ; Trésorier général - Algemeen Penningmeester : M. Jean LORETTE.

Conseil d'Administration — Raad van Beheer

1. Administrateurs rééligibles en 1984 — In 1984 herkiesbare leden :
Mme LEMOINE, Mlle MARTENS, Dhr. JOOSEN, MM. MARTINY et VANDEVIVERE, Dhr. VAN MOLLE.
2. Administrateurs rééligibles en 1986 — In 1986 herkiesbare leden :
Mmes BONENFANT, CHARTRAIN, DOSOGNE, Mlle NINANE, MM. LORETTE et VAN DE WALLE.
3. Administrateurs rééligibles en 1988 — In 1988 herkiesbare leden :
Mlles DULIÈRE et JOTTRAND, MM. JADOT, DE VALKENEER, HH. DE SCHRYVER en DE SMET.

Membres honoraires — Ereleden

JANSEN, Adolf, gemachtigd ere-conservator van de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, Koningin Astridlaan 161, 2800 Mechelen. (1936) 1946

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

Membres titulaires — Titelvoerende leden (1)

VAN DE WALLE, Baudouin, professeur émérite de l'Université de Liège, rue Belliard 187, 1040 Bruxelles. (1926) 1932

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

(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 26 février 1983 — Bijgewerkte lijst tot op 26 februari 1983.

DE GAIFFIER D'HESTROY, R. P. Baudouin, bollandiste, membre corr. de l'Institut de France, bld 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
LEBEER, Louis, ere-vaste secretaris van de Koninklijke Academie van België, Maria Louizasquare 4, bus 21, 1040 Brussel	(1934)	1958
JOOSEN, Henry, Dr. Phil., voorzitter van de K. Kring voor Oudheidk., Lett. en Kunst van Mechelen, K. Astridlaan 143, 2800 Mechelen.	(1950)	1964
JANSSENS DE BISTHOVEN, Aquilin, conservator van de Stedelijke Musea te Brugge, Sint-Jorisstraat 12, 8000 Brugge.	(1958)	1964
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 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. publ. de Brux., av. E. Van Becelaere 36, 1170 Bruxelles.	(1955)	1967
DE VALKENEER, Adelin, docteur en Archéologie et Histoire de l'Art, rue du Châtelain 6B, bte 11, 1050 Bruxelles.	(1966)	1967
SCHITTEKAT, Prosper, ere-conservator van het Wetensch. en Kult. Centrum Duinenabdij, rue de l'Église 5, 5024 Gelbressée.	(1966)	1967
CHARTRAIN-HEBBELINCK, Marie-Jeanne, collaborateur scient. aux Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique, rue du Trône 20, bte 7, 1050 Bruxelles.	(1966)	1968
DOSOGNE-LAFONTAINE, Jacqueline, chef de travaux aux Musées roy. d'Art et d'Histoire, chargé de cours à l'Univ. cath. de Louvain, av. A. Huysmans 87, bte 6, 1050 Bruxelles.	(1967)	1968
ROBERTS-JONES, Philippe, conservateur en chef des Musées roy. 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 Rijkuniversiteit te Gent, Meidoorndreef 28, 9219 Gent.	(1965)	1969
MARIËN, Marc E., departementshoofd 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, Groenpark 17, 9720 De Pinte.	(1965)	1969
VAN MOLLE, Frans, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Herendreef 15, 3030 Heverlee.	(1955)	1969
COLMAN, Pierre, professeur à l'Université de Liège, quai Churchill 19, bte 51, 4020 Liège.	(1966)	1969
WARZÉE, Paul, professeur à la Faculté universitaire Saint-Louis, boulevard Louis Schmidt 14, bte 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, bte 12, 1180 Bruxelles.	(1969)	1970
DE RUYT, Franz, professeur hon. à l'Université cath. de Louvain, av. Charles Verhaegen 39, 1950 Kraainem.	(1935)	1972
DE SMIDT, Firmin, hoogleraar emeritus van de Rijksuniversiteit van Gent, Zwartezustersstraat 34, 9000 Gent.	(1948)	1972
STIENNON, Jacques, professeur à l'Université de Liège, rue des Acacias 34, 4000 Liège.	(1966)	1972
MARTINY, Victor, professeur à l'Université libre de Bruxelles, 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, chef de section aux Musées roy. 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
SORIL, 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, ad.-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, chargé de Cours à l'I.S.A.E., 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 28A, 1330 Rixensart.	(1972)	1976
JOTTRAND, Mireille, chef de section au Musée de Mariemont, rue Daily Bul 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
CRIEL-DACOS, Nicole, maître de recherches F.N.R.S., 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, bld de la Constitution 63, bte 074, 4000 Liège.	(1972)	1979
CULOT, Paul, assistant à la Bibliothèque royale Albert Ier, rue Vogler 19, 1030 Bruxelles.	(1976)	1980
TRIZNA, Jazeps, chef de travaux à l'Université cath. de Louvain, rue Émile Goës 1, bte 2, 1348 Louvain-la-Neuve.	(1976)	1980

Sosson, Jean-Pierre, chef de travaux à l'Université cath. de Louvain, rue Th. Roosevelt 30, 1040 Bruxelles. (1978) 1981

Van de Velde, Carl, onderzoeksleider N.F.W.O., Cogels-Osylei 15, 2600 Berchem (1972) 1981

Ulrix-Closset, Marguerite, maître de conférences à l'Université de Liège, rue des Wallons 266, 4000 Liège. (1974) 1981

Walch, Nicole, assistant à la Bibliothèque royale Albert Ier, rue de la Tulipe 37, bte 35, 1050 Bruxelles. (1976) 1981

Dulière, Cécile, docteur en Arch. et Hist. de l'Art, rue Geleytsbeek 8, 1180 Bruxelles. (1978) 1982

Duverger, Erik, onderzoeksleider van het N.F.W.O., Coupure 385, 9000 Gent. (1969) 1983

Veronee-Verhaegen, Nicole, m.-adm. du Centre nat. de Recherches « Primitifs flamands », rue de Borzileux 40, 5437 Humain (Marche-en-Famenne). (1973) 1983

Membres correspondants — Correspondenten leden

Faider-Feytmans, Germaine, conservateur honoraire du Domaine de Mariemont, Spinolalei 18, 8000 Brugge. 1941

Clerx-Lejeune, Suzanne, professeur hon. à l'Université de Liège, rue du Rèwe 2bis, 4000 Liège. 1941

d'Arschot Schoonhoven, Comte Philippe, avenue Victor Gilsoul 64, bte 12, 1200 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, 4020 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. Albert Ier, 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, bte 1, 1050 Bruxelles. 1967

Wangermée, Robert, professeur à l'Univ. libre de Bruxelles, directeur de la R.T.B.F., av. Armand Huysmans 205, 1050 Bruxelles. 1967

Fettweis, Henri, assistant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue Louis Hap 192, 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., Waterloolaan 58, bus 3, 1050 Brussel. 1972

De Wilde, Eliane, werkleider bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Marktplein 4, 9258 Oosterzele. 1973

Dogaer, Georges, werkleider bij de Koninklijke Bibliotheek, Putse steenweg 279, 2820 Bonheiden. 1973

Roberts-Jones-Popelier, Françoise, assistant aux Musées royaux des Beaux-Arts, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles. 1973

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, 1040 Brussel. 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, rue du Blanc Ry 157/5, 1342 Limelette. 1978
PHILIPPOT, Paul, professeur à l'Université libre de Bruxelles, av. Ch. Michiels 178, bte 17, 1170 Bruxelles. 1978
PIÉRARD, Christiane, conserv. de la Bibliothèque de l'Univ. de l'État à Mons, rue N.-D. Débonnaire 2, 7000 Mons. 1979
VANRIE, André, ass. aux Archives génér. du Royaume, rue Lens 16, 1050 Bruxelles. 1979
LE BAILLY DE TILLEGHEM, b^{on} Serge, Dr en Hist. de l'Art et Archéologie, « La Bouquinière », rue de la Goudinière, 7542 Mont-St-Aubert. 1979
DUVOSQUEL, Jean-Marie, chef du Service Culturel du Crédit communal de Belgique, r. de l'Étoile Polaire 37, 1080 Bruxelles. 1980
SMOLDEREN, Luc, ambassadeur de Belgique, Rabat, B. P. 163, Maroc. 1980
DELMARCEL, Guy, ass. bij de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, Bergstraat 60^{B}, 3200 Kessel-Lo. 1981
VERMEERSCH, Valentin, hoofdconservator der stedelijke Musea te Brugge, Jagersdreef 17, 8200 Brugge. 1981
VANDEN BEMDEN, Yvette, coll. scient. au Ministère de la Culture franç., r. du Mont-Blanc 53, 1060 Bruxelles. 1981
MARCHETTI, Patrick, ch. de cours aux Fac. Notre-Dame de la Paix à Namur, r. Albert I^{er} 124, 4280 Hannut. 1981
LEMAIRE-DE VAERE, Claudine, att. scient. à la Bibliothèque roy. Albert I^{er}, av. Père Damien 85, bte 15, 1150 Bruxelles. 1981
CLERCX-LÉONARD-ÉTIENNE, Françoise, cons. adjoint des Musées de la Ville de Liège (Cab. des Estampes), quai de la Boverie 3, 4020 Liège. 1982
HUYS, Bernard, hoofd van de Afdeling Muziek van de Kon. Bibliotheek van België, Kasteelstraat 5, 1750 Schepdaal. 1982
SCHEERS, Simone, bevoegd verklaard navorser bij het N.F.W.O., Vlamingenstraat 40, 3000 Leuven. 1982
CAUCHIES, Jean-Marie, ch. de cours aux Fac. St-Louis à Bruxelles, rue de la Station 173, 7300 Quaregnon. 1983
COLAERT, Maurice, président de la Société Royale de Numismatique de Belgique, av. W. Churchill 58, bte 17, 1180 Bruxelles. 1983
SIMONET, Jean-Marie, chef de travaux aux Musées roy. d'Art et d'Histoire, rue Froissart 141, 1040 Bruxelles. 1983
SMOLAR-MEYNAERT, Arlette, archiviste-conservateur des musées de la Ville de Bruxelles, av. Em. Bossaert 49, 1080 Bruxelles. 1983

PRIX SIMONE BERGMANS

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 1985, le prix s'élèvera à 35.000 F.B. Les manuscrits doivent être déposés avant le 1^er février 1985 au siège de l'Académie.

PRIJS SIMONE BERGMANS

Uittreksel uit het reglement

1. De prijs wordt toegekend voor een onuitgegeven studie, die betrekking heeft op de Nederlanden en het Prinsbisdom Luik in de 16e 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 1985 bedraagt de prijs 35.000 B.F. De handschriften dienen vóór 1 februari 1985 ingezonden aan de zetel van de Academie.

TABLE DES MATIÈRES — INHOUDSTAFEL

ARTICLES — ARTIKELS

Christiane Van den Bergen-Pantens, *Guerre de Troie et héraldique imaginaire* . 3

Marc Dykmans, *Les sceaux et les armoiries du cardinal Ferry de Clugny, évêque de Tournai* 23

Françoise Bardon, *De la* Passio *à la Peinture : analyse historique du récit verbal de la légende d'Ursule* 43

Marguerite Coppens, « *Au magasin de Paris* », *une boutique de mode à Anvers dans la première moitié du XVIII^e siècle* 81

COMPTES RENDUS — RECENSIES

I. Ouvrages d'intérêt national

L'archéologie en Wallonie. Découvertes récentes des cercles d'archéologie (M. Mariën) . 109

J. Aron, *La Cambre et l'architecture. Un regard sur le Bauhaus belge* (M. van de Winckel) 109

150 ans d'art belge dans les collections des Musées royaux des Beaux-Arts (Cl. Dumortier) 110

Guides du visiteur des Musées royaux d'Art et d'Histoire (J. Lafontaine-Dosogne) . . 111

W. Godenne, *Christ de pitié et Christ aux outrages d'artisans malinois* ; *Christ de pitié* (H. Joosen) 111

H. Joosen, *De oudste stadsrekening van Mechelen, 1311-1312* (H. Joosen) 112

Kerkelijke Kunst in het oude landdecanaat Diest (H. Joosen) 112

Ph. Roberts-Jones, *L'alphabet des circonstances* (M.-J. Chartrain-Hebbelinck) . . 112

J. Vredeman de Vries, *Variae architecturae formae* ; *Hortorum Viridiarorumque* (M. van de Winckel) 114

II. Ouvrages divers

R. Agache et B. Bréart, *Atlas d'archéologie aérienne de Picardie* (M. Mariën) . . 117

A. Alpago-Novello, V. Beridze, J. Lafontaine-Dosogne, *Art and Architecture in Medieval Georgia* (J. Lafontaine-Dosogne) 117

Le bois dans l'architecture et la sculpture slaves, sous la dir. de A. Ryszkiewicz (J. Lafontaine-Dosogne) 118

O. J. Brendel, *The Visible Idea. Interpretations of Classical Art* (J. Lafontaine-Dosogne) 119

Cl. Humblet, *Le Bauhaus* (C. Dulière) 120

D. Kocks, *Jean-Baptiste Carpeaux : Rezeption und Originalität* (Cl. Dumortier) . . 121

M. P. Malmer, *A chorological Study of North European Rock Art* (M. Mariën) . . 122

J. Mesqui, *Provins, la fortification d'une ville au moyen âge* (M. van de Winckel) . 122

P. Salmon, *La politique égyptienne d'Athènes (VI^e et V^e s. av. J.-C.)* (B. van de Walle) 124

E. Stephany et alii, *Licht, Glas, Farbe* (Y. Vanden Bemden) 125

H. Vandenberg, *Noordelijk Oostergo, Ferwerderadeel* (E. Dhanens). 126

BIBLIOGRAPHIE DE L'ART NATIONAL
BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS

I. Préhistoire et antiquité — Préhistorie en Oudheid 129

II. Moyen âge et temps modernes — Middeleeuwen en moderne tijden . . . 129

III. Époque contemporaine — Hedendaagse tijden 155

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

Procès verbaux - Verslagen 161

Communications — Mededelingen : N. VERONEE-VERHAEGEN, *A propos du Jugement dernier de Rogier van der Weyden* ; A.-M. MARIËN - DUGARDIN, *Ceramic Road. Expositions au Japon en 1981-1982* ; M. E. MARIËN, *L'exposition du 1.500ème anniversaire de Tournai : Childéric-Clovis* ; L. NINANE, *A propos du dessin eyckien « La partie de pêche » au Louvre* ; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Les expositions organisées aux Musées royaux d'Art et d'Histoire dans le cadre d'Europalia-Grèce 82* ; S. SCHNEEBALG-PERELMAN, *Les chasses de Maximilien, les énigmes d'un chef-d'œuvre de la tapisserie* ; I. VANDEVIVERE, *Les expositions au musée de Louvain-la-Neuve : Bronzes antiques du Louristan et d'Amlash. Promenades archéologiques à Péruwelz* ; Y. VANDEN BEMDEN, *Anto Carte, créateur de vitraux* ; S. SULZBERGER, *L'exposition « Van Dijck in England »* ; M. JOTTRAND, *Sculptures dans le parc de Mariemont. Documents inédits sur l'œuvre de Jef Lambeaux* ; C. VAN DE VELDE, *Onvermoede aspekten van het werk van Gillis Mostaert*

Nécrologie — Overlijdens : Max Winders 169

Liste des membres — Ledenlijst 171

PRIX SIMONE BERGMANS — PRIJS SIMONE BERGMANS 177

TABLE DES MATIÈRES — INHOUDSTAFEL 179

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 LII (1983). Continue.