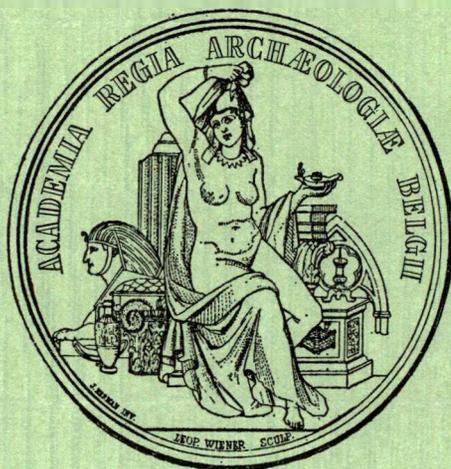


REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE  
ET D'HISTOIRE DE L'ART



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR  
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LIII - 1984

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 1983-1984 / Dienstjaar 1983-1984

*Président/Voorzitter* : Dhr. Fr. VAN MOLLE ; *Secrétaire/Secretaris* : M. Jean-Pierre SOSSON ;  
*Membres/Leden* : M<sup>me</sup> Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE, M<sup>lle</sup> 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 Redactie-secretariaat :

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. n° 000-0100419-24 de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, ou au compte n° 310-0381725-19 de l'Académie, Banque Bruxelles-Lambert, Bruxelles. **Chèques ou virements 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 bestemming.**

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

LIII — 1984

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



# LE CHEF-RELIQUAIRE DU PAPE ALEXANDRE AUX MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE. CRITIQUE HISTORIQUE ET EXAMEN DES FORMES

Le chef-reliquaire du pape Alexandre (fig. 1-2), conservé depuis environ un siècle aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, nous introduit en plein domaine des hypothèses de travail, qui s'épaulent les unes les autres de façon à constituer un ensemble fort cohérent. Ce chef-d'œuvre a été intronisé, en 1145, à l'abbaye de Stavelot par l'abbé Wibald, qui a, en outre, doté son monastère de nombreuses autres pièces d'orfèvrerie, dont par bonheur quelques-unes subsistent encore. Le nombre élevé de ses commandes nous autorise à penser qu'il a patronné plusieurs artistes, sans que rien n'indique qu'il les aurait incorporés dans un atelier annexé à l'abbaye. De ce groupe anonyme émerge un artiste désigné dans la correspondance de Wibald, en 1148, sous le vocable d'*Aurifaber G.* Ce personnage parvenait à donner en excellent latin la réplique aux admonestations de son mécène (1). Or, vivait précisément à la même époque à Huy, un orfèvre, nommé Godefroid. Il jouissait d'une telle considération qu'une charte lui donne la préséance sur les échevins. Après 1173, il se fit admettre parmi les chanoines réguliers de Neufmoustier. Il connaissait donc le latin de façon à pouvoir chanter de mémoire les psaumes. L'obituaire de cette maison religieuse lui décerne des éloges superlatifs : *Vir in aurifabricatura suo tempore nulli secundus*, en d'autres termes, l'orfèvre dont le talent n'était dépassé par celui d'aucun de ses contemporains. A vrai dire, cet éloge constitue la surcharge d'une mention plus brève et trahit une écriture d'environ une cinquantaine d'années plus récente que celle du texte fondamental (2). Selon les règles de la critique historique, le témoignage perd quelque peu de sa valeur, parce qu'il ne reste pas étroitement contemporain des faits, mais en dernière analyse cet hommage en devient peut-être encore plus significatif. La renommée de l'orfèvre résistait à l'oubli, quand tous ses contemporains avaient disparu. D'autre part, certaines précisions révèlent une information directe. Godefroid avait exécuté pour le chapitre de Neufmoustier un reliquaire contenant une phalange du Précurseur, donnée par un ecclésiastique wallon élevé à la dignité d'évêque de Sydon. Le trésor de la collégiale de Huy devait, en outre, à son talent un calice, un encensoir et deux châsses. Selon le chroniqueur Jean d'Outremeuse, il s'agirait de celles de saint Mengold et de saint Domitien encore conservées aujourd'hui. A vrai dire, dans leur état actuel, elles desservent la réputation

(1) JAFFÉ, *Monumenta Corbeinsia*, Bibliotheca Rerum Germanicarum, Berlin, t. I (1864), n<sup>os</sup> 119 et 1120.

(2) M. LAURENT, *Art Rhénan, Art Mosan et Art Byzantin*, Byzantion, t. VI (1931), p. 32. Même thèse dans S. GEVAERT, *La note de l'obituaire de Neufmoustier*, Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1933, p. 137-139.



Fig. 1. Chef-reliquaire du pape Alexandre, face. Musées royaux d'Art et d'Histoire (Copyright A.C.I., Bruxelles).



Fig. 2. Chef-reliquaire du pape Alexandre, dos. Musées royaux d'Art et d'Histoire (Copyright A.C.L., Bruxelles).

d'un artiste qui, selon sa notice nécrologique, aurait été appelé au loin par des rois, des princes et de hauts prélats. Une tentative très franche de faire la lumière a établi définitivement que ces œuvres ont été, comme Marcel Laurent l'avait d'ailleurs dit, à peu près complètement renouvelées par de multiples restaurations, mais les quelques rares vestiges du travail initial révèlent la main d'un grand orfèvre<sup>(3)</sup>. Rien ne nous autorise donc à rejeter le témoignage de l'obituaire de Neufmoustier. D'ailleurs, si les chartiers des abbayes abondaient en faux diplômes, à l'époque on n'aurait pas songé à inventer d'imaginaires gloires artistiques. Et le mensonge aurait été vite percé, puisqu'on pouvait examiner les œuvres du défunt.

Se trouvant dans la nécessité d'adopter une hypothèse de travail, Otto von Falke a supposé, à la suite de Jules Helbig, que le chanoine Godefroid et l'*Aurifaber G.* constituaient une même personne<sup>(4)</sup>. De cette façon, il a attribué à cet artiste une œuvre assurément amplifiée par l'annexion de celles d'émules qui lui étaient parfois fort inférieurs. Paul Clemen a été le premier à s'en rendre compte. Il n'y a pas lieu de s'émouvoir. Le sort normal des précurseurs qui découvrent un artiste oublié les expose à pousser trop loin le groupement autour du nom retrouvé. Il faut, après eux, un certain temps pour distinguer des nuances et établir la suite ou l'école du maître. A l'heure actuelle, nul ne nie l'étroite parenté unissant quelques œuvres provenant pour la plupart de l'abbaye de Stavelot : le chef-reliquaire de saint Alexandre, le triptyque de la Vraie Croix du Metropolitan Museum de New York, deux médaillons émaillés du retable de saint Remacle (Francfort et Bâle) et le pied de croix de Saint-Omer. Cet ensemble nous semble parfaitement homogène. De cette façon, on aboutit à un chef-d'œuvre déroutant, la chasse de saint Héribert à Deutz<sup>(5)</sup>. Les figures en relief et les médaillons émaillés du toit et même les bas-reliefs de la toiture s'expliquent exclusivement par le renouveau de l'émaillerie survenu quelques décennies avant dans le pays mosan. Par contre, les quatorze plaques émaillées figurant des prophètes affirment, avec quatre autres de la chasse de saint Maurin, un talent original au point d'être inexplicable. Godefroid de Huy peut avoir évolué jusqu'à la fin de sa carrière, mais il est plus sage d'estimer qu'il a suscité un disciple ou un émule d'un rare mérite. Dès lors, on ne peut affirmer si ce disciple était colonais ou mosan.

Placée dans l'école rhénane, ou dans l'école mosane, la chasse de saint Héribert constitue en tout état de cause un sommet soit pour l'une, soit pour l'autre. L'étroite parenté entre ces deux groupes rend la solution difficile. Cependant nous pouvons appliquer un principe à peu près incontestable. Le chef-d'œuvre le plus complet et le plus parfait d'une école doit nécessairement comporter toutes les caractéristiques particulières de celle-ci. Or, les artistes mosans ont été d'excellents batteurs de métal, tandis que les artistes rhénans, comme les Allemands de presque toutes les époques, se sont manifestés comme d'incomparables graveurs. Quand l'émaillerie devient un apanage commun aux deux écoles, on constate dans le groupe rhénan, surtout dans

(3) J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Les Châsses de saint Domitien et de saint Mengold de la Collégiale Notre-Dame de Huy*, Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège, t. XLII (1961).

(4) O. VON FALKE et H. FRAUBERGER, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Francfort sur Main, 1904, *passim*. Antérieurement, J. HELBIG, *L'abbé de Stavelot et l'orfèvre G.*, Bulletin de la Gilde de Saint Thomas et de Saint Luc, t. 12 (1886), p. 211-216.

(5) H. SCHNITZLER, *Der Schrein des Heiligen Heribert*, Münchenglöblich, 1962.

l'imposante série des autels portatifs, le souci de ménager aux orfèvres la possibilité d'exercer leur maîtrise au burin. Rien de semblable ne se constate dans les œuvres mosanes. Or, la chasse de saint Héribert se différencie des œuvres rhénanes par une quasi proscription du travail de gravure, qui fait l'infériorité des ateliers mosans par rapport à ceux de la région du Rhin.

La méthode d'Otto von Falke étant irréprochable, la seule possibilité de réformer ou de dépasser les conclusions de ses recherches consiste à réexaminer encore les œuvres qu'il a choisies à titre de têtes de série. De prime abord, cette méthode semblerait vouée à un échec certain en raison de l'attention apportée au problème. Cependant, malgré plus d'un siècle de recherches à son sujet, le chef-reliquaire de saint Alexandre semble encore nous cacher quelques secrets, dont on ne s'est guère avisé. Il convient donc de faire un instant table rase de toutes les théories, acceptées et contestées. Il y avait jusqu'ici unanimité à accepter sans discussion une mention de l'œuvre découverte dans le cartulaire de Stavelot conservé aux archives de Düsseldorf, dont nous donnons une traduction libre :

#### « TITRE DU BIENHEUREUX ALEXANDRE »

« En l'an de l'Incarnation 1145, le 19 des calendes de mai, le vendredi concordant avec la Parascève, Wibald, vénérable abbé de Stavelot transféra et enferma les reliques de saint Alexandre martyr et pontife, qui gouverna l'Église comme cinquième successeur de Pierre, à savoir la calotte du crâne et des parties de vêtements tachées de sang, tirées de l'endroit où elles avaient été cachées par de vénérables abbés, dans une tête d'argent que l'abbé Wibald avait fait fabriquer à cette intention (7) ».

On semble ne pas s'être avisé jusqu'ici de l'invraisemblance qui entache la crédibilité de ce témoignage fort postérieur aux faits. Le vendredi-saint est voué au deuil de l'église, qui renouvelle chaque année en ce jour les funérailles de son Chef. Pour le rite latin, il s'agit du seul jour aliturgique, dans le sens que la messe ne peut être célébrée. Une communion avec des espèces consacrées la veille la remplace. En cette solennité, la liturgie est axée non pas sur le sacrifice eucharistique, mais sur la cérémonie de l'« Adoration de la Croix ». Wibald aurait donc enfreint des règles très strictes en interpolant dans les rites de ce jour une cérémonie en l'honneur des reliques d'un saint. Nous nous heurtons à une invraisemblance radicale. Certes au moyen âge, on ignorait encore la règle adoptée seulement au xviii<sup>e</sup> siècle et prescrivant de voiler dans

(6) VON FALKE et FRAUBERGER, *op. cit.*

(7) J. HALKIN et G. G. ROLLAND, *Recueil des Chartes de l'Abbaye de Stavelot - Matmedy*, Bruxelles, t. I, (1909), p. 375 : 180. *Titre de la translation des reliques de saint Alexandre avec d'autres reliques dans une tête d'argent exécutée par ordre de l'abbé Wibald. 13 avril 1145.*

Anno dominice incarnationis MCXLV, XIX kal. maii feria sexta in qua tunc occurrit Parascève, translate sunt a domno Wibaldo venerabili Stabulensi abbate, reliquie beati Alexandri martiris atque pontificis qui quintus a beato Petro romanam rexit ecclesiam, scilicet cella illa teste capitis cum aliqua parte vestimenti sanguine ejus intincta, de loco in quo antiquitus a venerabilibus abbatibus recondite fuerant, et in capite argenteo quod ipse dominus abbas Wibaldus ad easdem reliquias reponendas fabricari jusserat, vaenerabiliter sunt relocate et recondite.

les églises les images sacrées, depuis le dimanche de la Passion jusqu'à la première messe de la Résurrection. Par contre, on suivait une coutume remontant pour sa part au x<sup>e</sup> siècle et consistant à dissimuler pendant le carême l'autel derrière un voile. Les fidèles étaient ainsi assimilés symboliquement, comme par l'imposition des cendres, aux pénitents exclus, selon la discipline de l'église primitive, de l'assistance au mystère eucharistique (8). Aussi ne parvenons-nous à concevoir Wibald procédant à l'ostension et à l'exaltation de reliques — tels sont les termes canoniques — sans que personne ne puisse suivre le déroulement de la cérémonie en raison du voile dissimulant le célébrant et ses ministres. D'autre part, au ix<sup>e</sup> siècle une nouvelle coutume est implantée dans le rite latin, la cérémonie du dépouillement des autels terminant le dernier office du jeudi saint, soit la messe dans les paroisses ou les vêpres dans les églises capitulaires ou monastiques. Aucun ornement amovible ne peut rester sur l'autel et il est interdit de les remettre en place avant la première messe pascale. De cette façon l'inauguration d'un reliquaire est tacitement interdite pendant deux jours et demi. Ce n'est pas tout : Wibald aurait enfreint la prohibition pour toute la durée du carême. A l'époque qui concerne notre sujet, la prohibition se limitait déjà, comme actuellement, à la semaine suivant le dimanche des Rameaux, mais conservait toute sa rigueur. De cette façon, une cérémonie en l'honneur de reliques de saint Alexandre, placée le vendredi-saint 1145, nous semble franchement invraisemblable. A notre avis, le jour qui aurait convenu aurait été le 3 mai, jour du *natale* du martyr et non pas le vendredi-saint.

La solution la plus aisée consisterait à rejeter purement et simplement la mention du cartulaire de Stavelot. Cependant elle semble contenir plusieurs éléments valables. La date du 13 avril 1145 est attestée deux fois, d'abord comme Parascève et ensuite comme le 19 des calendes de mai 1145. Une erreur de transcription nous semble donc impossible, bien que ce jour soit le jour des ides d'avril et non le 19 des calendes de mai, parce que le mois comporte 30 et non 31 jours. Par contre le fait de la reconnaissance des reliques précitées et de leur transfert dans un nouveau reliquaire ne nous semble pas sujet à caution. De cette façon, il semblerait que l'on ait puisé à deux sources indépendantes. L'affirmation quant à l'exaltation des reliques viendrait d'annales de l'abbaye. La date viendrait d'une inscription murale ou gravée sur un autel. La confusion viendrait dans ce cas d'un déplacement de reliquaires.

L'explication la plus aisée consisterait à estimer que la date du 13 avril 1145 revient au triptyque de la Vraie Croix actuellement conservé à la Bibliothèque Pierpont Morgan à New York. Il y aurait ainsi parfaite concordance avec la liturgie du jour. En effet, ce précieux reliquaire est antérieur aux deux ambassades de Wibald à Constantinople (1154 et 1157). Avant d'être enrichi de reliques de la Passion rapportées de cette ville, il comportait à son centre, soit une croix d'or, soit un tableau d'émail (9). A la rigueur, on pourrait semblablement penser que l'autel portatif de Stavelot (Bruxelles, M.R.A.H.) serait de quelques années plus ancien qu'on le pense et aurait été inauguré en 1145. La chronologie de l'émaillerie mosane serait avancée

(8) J. A. JUNGSMANN, *La liturgie de l'Église romaine*, Mulhouse, 1957, p. 176, n. 5.

(9) J. BRODSKY, *The Stavelot Triptych. Notes on a Mosan work*, Gesta International Center of Medieval art, t. XI (1972), p. 19-33. Cf. aussi *The Stavelot Triptych. Mosan Art and the Legend of the True Cross*, New York, The Pierpont Morgan Library, 1980.

de quelques dix ans. De fait, l'opinion actuelle s'avère désormais arbitraire, puisqu'elle postule que les émaux du chef-reliquaire seraient les plus anciens de l'école mosane, et maintenant leur date a perdu tout fondement.

Évidemment de cette façon, on devrait expliquer une confusion entre deux œuvres, ce qui reviendrait à faire appel à l'imagination. Aussi préférons-nous procéder à un nouvel examen de l'œuvre pour voir s'il ne nous livre pas des indices. Un fait est indéniable. La tête d'argent et le coffret sur lequel il repose ne forment pas un ensemble homogène. Ce dernier ressemble beaucoup plus à un coffret ou à un autel portatif qu'à un socle. On établira immédiatement un rapprochement avec le reliquaire de la sandale de saint André à la cathédrale de Trèves<sup>(10)</sup>. Dans ce cas, il suffit de retirer de sa coulisse la planchette portant la figuration d'un pied pour découvrir la pierre consacrée et obtenir un autel portatif. Par précaution, deux inscriptions dédicatoires précisent la double destination de l'œuvre. De cette façon, on peut se demander si, à l'origine, la tête de saint Alexandre n'aurait pas été amovible. Dès lors, la confusion s'expliquerait : un autel portatif dédié à saint Alexandre aurait été utilisé pour la première fois le vendredi-saint 1145 et le chef-reliquaire aurait été inauguré à une autre date, par exemple le 3 mai suivant.

Cette hypothèse n'en écarte pas complètement une autre moins probable, mais qui mérite examen. La liturgie du vendredi-saint exigeait la présence sur l'autel d'un coffret d'orfèvrerie. Selon Émile Mâle, le *Livre des Coutumes*, attribué à saint Dunstan mais qui n'est pas de lui, prescrit de placer ce jour-là une croix dans un simulacre de tombeau du Christ<sup>(11)</sup>. Ce texte n'est pas décisif, parce qu'une formule de bénédiction de l'antique *Missale Francorum* nous enseigne que les vases eucharistiques étaient considérés comme tels : *ut per nostram benedictionem hoc vasculum sanctificetur et corporis Christi novum sepulchrum Spiritus Sancti gratia perficiatur*<sup>(12)</sup>. Émile Mâle a découvert en outre, dans un rituel de Metz copié au xviii<sup>e</sup> siècle d'après un très ancien manuscrit, la trace d'un usage analogue : *Discoperiant capsam argenteam quae est super allare*<sup>(13)</sup>. On devait retirer le voile enveloppant une boîte d'argent qui avait été portée sur l'autel ; sans doute pour en retirer soit l'hostie consacrée la veille, soit une croix. Actuellement l'hostie destinée à la messe des présanctifiés se conserve dans un ciboire et avant 1955 elle était placée dans un calice, mais cet usage semble postérieur au xii<sup>e</sup> siècle ; antérieurement, on semble avoir suivi des usages variables selon les régions. *L'Ordo Romanus IX* prescrit l'accomplissement du rite suivant : *Quidam cardinalis honorifice portat corpus Domini preteriti diei conservatum in capsula corporalium*<sup>(14)</sup>. L'hostie était donc placée dans un coffret servant en autre temps à conserver les corporaux. *L'Ordo Romanus* apporte une légère variante : *Tunc junior cardina-*

(10) *Rhin-Meuse, Art et Civilisation, 800-1400*, Cologne-Bruxelles, 1972, p. 176. Série C, n° 1. On peut aussi signaler les autels portatifs-reliquaires de Zuidlimbourg et de Freisingen.

(11) E. MÂLE, *L'art religieux en France au XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1928<sup>3</sup>, p. 126.

(12) Le *Missale Francorum* n'est pas seul à attester ce symbolisme. J. A. JUNGSMANN, *op. cit.*, p. 186, ajoute que le calice devait être surmonté le Jeudi-Saint au reposoir d'un morceau de pierre en souvenir du Saint Sépulchre. Cet usage semblerait, selon l'auteur, avoir perduré jusqu'en 1955. Dans nos régions, on utilisait la patène pour couvrir le calice ; depuis 1955, le calice est remplacé par le ciboire.

(13) E. MÂLE, *op. cit.*, p. 218.

(14) *Ordo Romanus* (IX dans la classification de dom Mabillon), *Patrologia Latina*, t. LXXVIII, col. 137.

*lium ferat adoratum cuspidem cum dominico corpore histerna die reservato* (15). Ce texte désigne une petite tourelle ou une pyxide probablement ronde avec un couvercle conique, telle que Limoges en a fourni des milliers. Le *Memoriale Rituum*, manuel de liturgie des petites églises promulgué par Benoît XIII au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans l'intention de codifier des usages séculaires, suppose l'emploi pour le reposoir d'une *Capsula elegans clave firmata*, donc selon toute vraisemblance un coffret fermé par un cadenas ou une serrure (16). De cette façon, on en arriverait à supposer que Wibald pourrait avoir inauguré le vendredi-saint 1145, un coffret qui, en temps ordinaire, pouvait lui servir d'autel portatif. Certains indices semblent nous autoriser à le penser.

L'examen du programme iconographique des plaquettes émaillées ornant les quatre côtés du coffret nous révèle des anomalies constituant des indices sérieux d'un remaniement de l'œuvre. La face antérieure offre l'image de trois martyrs, les saints Alexandre, Théodule et Evence. Elles constituent un groupe sans lien particulier avec la suite. Sept figures allégoriques représentant les dons du Saint-Esprit tiennent des phylactères portant le texte abrégé des béatitudes. Il s'agit d'une illustration d'un sermon de saint Augustin, dont la doctrine a été reprise par Robert de Saint-Laurent mieux connu sous le nom de Rupert de Deutz.

Dans une étude publiée en 1945, nous avons signalé une anomalie dont l'explication était alors laborieuse (17). Le don de crainte, *Timor*, est remplacé par la vertu d'humilité, *Humilitas*. Maintenant la lumière totale se fait. Si le thème iconographique se rapportait à saint Alexandre, il n'y aurait eu aucune inconvenance à estimer qu'il était rempli de la crainte du Seigneur nécessaire au salut de tout homme, mais selon notre hypothèse il y avait à l'origine non un reliquaire, mais un autel portatif. Dès lors nous devons interpréter son symbolisme dans un sens eucharistique et christologique. Les dons du Saint-Esprit sont, sous la plume d'Isaïe, les marques du Messie. Le prophète ignorait encore que celui-ci serait le Verbe incarné. Ainsi le théologien qui a dicté le programme iconographique s'est-il trouvé gêné d'attribuer au Christ la crainte de Dieu, c'est-à-dire de lui-même, mais il a estimé que chez le Christ la vertu de crainte s'exprimait par celle d'humilité. Il pouvait d'ailleurs s'autoriser d'un texte de Robert de Saint-Laurent : « *Timor sanctus est humilitas* ».

En outre, les dons du Saint-Esprit aboutissent ici à une espèce de conclusion : *Perfectio*, qui porte la dernière des béatitudes, conclusion des autres. Or, si le pape Alexandre est parvenu à la sainteté, la perfection ne lui était pas accessible. Enfin, on découvre au centre de la suite de figures une seconde *Sapientia*, qui doit être nécessairement distinguée du simple don de Sagesse. Il s'agit donc de la *Hagia Sophia* des Grecs, l'Esprit de Dieu, résidant dans le Christ et non dans un simple martyr, bien que la sentence : *Bonorum operum gloriosus est fructus* (Sag. III. 15) puisse être appliquée à tout élu.

Nous pouvons conclure de ceci que le coffret, tel que nous le voyons actuellement, a été retourné. Son centre était primitivement la Sagesse divine. Il n'y a d'autre part aucun doute

(15) *Ordo Romanus* (X dans la même classification), *P.L.*, I.XXVIII, col. 1015.

(16) *Memoriale Rituum* (édit. typique 1920), cité dans R. ALGRAIN et coll., *Liturgia*, Paris, 1930, p. 217. P. Bayart auteur du chapitre parle d'une pyxide qui « ne doit guère différer d'un coffret ».

(17) J. SQUILBECK, *Le Chef-reliquaire de Stavelot. Étude sur les sources littéraires de l'iconographie religieuse du XI<sup>e</sup> siècle*, Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, t. XIII (1943), p. 17.

sur le fait que le programme iconographique s'accorde mieux avec l'idée du sacrifice eucharistique qu'avec celle de l'hommage à rendre à un saint. Selon Robert de Saint-Laurent, les sept dons du Saint-Esprit correspondent, dans un premier cycle, aux sept jours de la Création et, dans un second, avec les sept étapes de la Rédemption<sup>(18)</sup>. Il s'agit donc de toute l'économie du Salut quand la Messe renouvelle le sacrifice du Calvaire. L'effigie des trois martyrs complète le programme iconographique, parce qu'il est normal qu'un autel soit dédié aux saints dont il contient des reliques.

La superposition de deux effigies d'un même personnage nous invite à poser la question inattendue de savoir si la tête a toujours représenté celle du pape Alexandre. En effet, on pourrait tout d'abord objecter qu'il ne porte pas la mitre, alors qu'on retrouve cet insigne pontifical sur la plaquette émaillée. De cette façon, le seul indice de son rang suprême dans la hiérarchie se réduit à la grande tonsure. Dans l'Église primitive, les évêques et les prêtres n'étaient pas astreints à faire tailler leurs cheveux d'une façon caractéristique. Le monachisme oriental a introduit dès le haut moyen âge en Occident la règle de la tonsure dont le diamètre est double progressivement selon les rangs de clerc, de prêtre et d'évêque. Cependant ici, nous constatons déjà une anomalie. Les enluminures et les émaux mosans nous montrent des tonsures dénudant le sommet du crâne, tandis que celle de saint Alexandre est centrée en arrière. A ce problème s'en ajoute un autre. Les tempes et la nuque sont complètement rasées et cela doit nous étonner au sujet d'un pape. Un diptyque de Monza, remontant au VI<sup>e</sup> siècle, et un ivoire messin du X<sup>e</sup> siècle, conservé à Vienne, prouvent que l'on représentait d'une manière constante saint Grégoire le Grand étant tondu de cette façon, mais ce pape a toujours fait figure de moine élevé sur le trône pontifical. Jean le Diacre signale la règle pour le pape de porter la *corona spaciosa*. Le pontife suprême ne se rasait donc pas les tempes, ni la nuque. De fait l'effigie du pape Pascal à Santa Maria in Domnica de Rome et mieux encore celle de saint Grégoire le Grand dans le Sacramentaire d'Autun (IX<sup>e</sup> siècle) nous montrent leur nuque cachée par des cheveux assez longs. De cette façon, on en arrive à se demander si l'orfèvre n'a pas eu l'intention de représenter une « couronne monastique », c'est-à-dire un crâne complètement rasé, sauf sur un bourrelet circulaire au-dessus des oreilles. Dès lors, on doit se demander si l'intention première n'aurait pas été de représenter saint Remacle fondateur de l'abbaye de Stavelot. Saint Poppon n'y était guère moins vénéré, mais doit être écarté, parce que l'élévation de ses reliques, première étape d'un culte public, remonte seulement au XVII<sup>e</sup> siècle. Par contre, reste saint Benoît, père des moines d'Occident, qui dans l'iconographie tardive porte la barbe, mais qui à l'époque qui nous intéresse était encore représenté avec les joues rasées : citons l'autel d'or de Bâle (Paris, Hôtel de Cluny), le plat de reliure du Codex Aureus Epternacensis (Nuremberg, Musée germanique) et surtout les *Dialogues* de saint Grégoire le Grand (Bruxelles, B.R. 9916-17), œuvre mosane contemporaine du chef-reliquaire<sup>(19)</sup>. Wibald de Stavelot, ayant été abbé du Mont-Cassin pendant une courte période d'un peu plus d'un mois, pouvait se prévaloir d'avoir été un des successeurs du fondateur de son ordre.

\*  
\* \*

(18) Rupert de Deutz, *De operibus Spiritus Sancti*, P.L., CXVII, passim.

(19) Chanoine F. Crooy, *Les Dialogues de saint Grégoire le Grand*, dans *Le Patriote illustré* du 18 mai 1947.

Les règles de la liturgie pascale ont inspiré nos premiers doutes. Celles de l'iconographie les ont amplement confirmés. L'examen technique de l'œuvre va maintenant nous révéler des repentirs ou des changements d'intention. Le prestige d'un chef-d'œuvre mondialement connu a découragé d'y découvrir des faiblesses. De cette façon, on n'a guère insisté sur une première anomalie bien apparente et on a encore moins cherché à l'expliquer. Le cou est prolongé exagérément. Cela peut répondre à une conception esthétique. Les têtes de Frédéric Barberousse à Cappenberg, et de Fishbeck au Musée de Hanovre le prouvent, mais dans le cas présent, il s'agit de l'inverse d'un cou de cygne. Il se gonfle considérablement à partir du niveau où il devrait se terminer. Or il est aisé de démontrer que cette particularité malencontreuse n'était pas prévue à l'origine. Au cours du travail, le métal a fait défaut ; on distingue en effet une soudure irrégulière précisément au niveau où le travail devrait normalement s'arrêter. Outre que cette réparation mal dissimulée, bien qu'on ne l'ait jamais signalée, dépare l'œuvre, elle a entraîné une complication du travail à laquelle l'artiste ne se sera résigné que pour des raisons imprévues et impérieuses.

Comme le point demande une démonstration, il nous faut exposer le procédé de l'orfèvre. Il a dû d'abord laminer longuement un lingot d'argent pour obtenir une feuille très mince et vraisemblablement de forme circulaire. Il lui a donné une forme de cloche, puis celle d'un vase étranglé. Poursuivant son travail, il a réalisé lentement une tête. Il avait calculé exactement la quantité de métal nécessaire, pour donner au cou ses proportions normales. Quand le travail était achevé, l'artiste a changé d'intention ou plus probablement a reçu de nouvelles instructions, d'ailleurs assez difficilement réalisables. En effet, si la tête du personnage témoigne d'une réelle maîtrise du métier de batteur d'argent, toutes les parties qui la raccordent au socle révèlent sinon de la négligence, du moins un travail imprévu et malaisé. L'orfèvre a fait ce qu'il a pu pour parer aux difficultés d'une adaptation imposée par des circonstances inconnues. Il a placé sur le devant du renflement du cou un quadrilobe grossièrement découpé dans une feuille de cuivre et orné de cabochons. Qu'indique ce simulacre de bijou ? On a l'impression qu'il est fixé sur un col montant formant un épais bourrelet. On a éprouvé la nécessité de masquer une disproportion du cou. Plus bas, on a ajouté un collier émaillé présentant la caractéristique anormale d'être plus large dans le dos que sur le devant. Aussi Joseph Destrée a-t-il estimé qu'il s'agissait de la représentation des broderies de l'amict<sup>(20)</sup>. Cependant cette explication n'est pas acceptable. Il s'agit bien d'un collier, parce que l'on distingue un simulacre de fermoir. Ce collier ne remplit pas même entièrement le rôle qu'on voulait lui assigner. Pour obtenir le volume désiré, on a dû le compléter d'un croissant de métal doré orné de cavités circulaires. Dans l'état actuel de l'œuvre, la colonne vertébrale accuse une forte déviation, comme si le modèle avait été affligé d'une gibosité. Nous en arriverions à nous demander si on n'a pas supprimé un capuchon monastique, non prévu dans la phase initiale du travail, ajouté dans une seconde et supprimé dans une troisième. Il est certain qu'à un moment l'orfèvre ne savait plus clairement où il voulait aboutir, à moins qu'il ait cherché à exécuter des instructions d'une personne ignorant la technique du métier. Pour racheter un volume inexplicable à la naissance

(20) J. DESTREE, *Le chef-reliquaire du pape saint Alexandre*, Les Musées royaux du Parc du Cinquanteaire et de la Porte de Hal, Bruxelles, s.d. (le portefeuille n'est pas paginé).

du dos, il a dû le compenser par un plan en retrait constitué par une pièce de bois cachée très grossièrement par deux morceaux de métal sommairement battus. Il fallait rejoindre le cercle découpé dans le métal couvrant le coffret dans une autre intention. Ici une seule explication est valable. Cette découpe ronde dans le métal était destinée à laisser apparaître la pierre d'autel. Si on l'avait prévue pour porter le bas d'un buste, on lui aurait donné une forme ovale.

Dès qu'il devient indéniable qu'à l'origine la tête devait se terminer au ras du cou, nous nous trouvons en présence de plusieurs hypothèses. Il suffisait de la lester quelque peu pour qu'elle puisse reposer sur la section du cou obturée par une plaque de métal. Tel est le cas du chef-reliquaire de saint Benoît à Saint-Polycarpe (Aude) (21), mais cette œuvre est trop récente pour que nous puissions affirmer que cette conception était déjà répandue à l'époque en cause. On pouvait aussi imiter dans une autre technique les premiers chefs-reliquaires, qui se composent d'une tête ajustée sur un cube. Il nous suffira de citer le chef de saint Candide à Saint-Maurice d'Agaune (Suisse) et de saint Eustache au British Museum (22). Enfin on doit se demander si la tête de l'actuel saint Alexandre n'aurait pas été destinée primitivement à surmonter une statue ou un buste taillé dans du bois et éventuellement couverte ou couvert de plaques de métal battu. Dans ce cas, il y aurait une grande analogie avec le buste-reliquaire de saint Chaffre au Monastier (Haute-Loire) (23).

De cette façon, nous aborderons un cas qui fera virer très utilement les recherches vers un problème de style. Il s'agit du buste de saint Baudime à Saint-Nectaire, qui remonte précisément à la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle (fig. 3). A la différence du cas actuel, la tête serait coulée et non pas battue. Nous n'avons pas pu le contrôler, mais le fait est plausible, parce qu'on a utilisé du cuivre et non de l'argent. Or le battage du cuivre constituait encore à l'époque un métier relativement peu répandu. Détail capital, les boucles de cheveux symétriques sont stylisées d'une façon étroitement similaire à celle que nous constatons au chef-reliquaire de Stavelot. En outre, une œuvre qui n'est guère datable à la précision de la décennie, prouve que nous sommes en présence du maniérisme archaïsant des artistes auvergnats. Il s'agit de l'ange-reliquaire de Saint-Sulpice-les-Feuilles (Haute-Vienne), où l'on retrouve des mèches identiquement disposées en fonction de l'axe du visage (24). On découvre cette façon de traiter la chevelure dans le pseudo-gisant d'Ogier de Danemark, jadis à l'église de Saint-Iaron à Meaux et actuellement au Musée Municipal de cette ville (25). En raison de la différence de technique les boucles forment une saillie plus forte, mais leur tracé est identique. Cette œuvre a été située vers 1160,

(21) J. TARALLON, *Les Trésors des Églises de France*, Paris, 1966, pl. 253.

(22) R. SCHNYDER, *Das Kopfreliquiar des heiligen Candidus in St. Maurice*, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, t. 24 (1965-66), p. 65-127.

(23) *Trésors des Églises de France*, Paris, Musées des Arts décoratifs, 1965, Catalogue, 2<sup>e</sup> éd., n° 428 et pl. 81.

(24) J. TARALLON, *op. cit.*, pl. 194 et 195. La situation se complique par le fait que M<sup>me</sup> M.-M. Gauthier a pensé à une influence dans le sens opposé. « Est-ce la maîtrise mosane de l'art du fondeur qui a entraîné Limoges dès cette époque à fondre l'Ange-reliquaire de Saint-Sulpice-des-Feuilles (Haute-Vienne), une des plus pures expressions de l'art roman du Midi de la France ? » (*Émaillerie mosane et émaillerie limousine aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*, L'art mosan, Paris, 1953, p. 128-129). Pour le buste de St Baudime, cf. P. LASKO, *Ars sacra : 800-1200*, Harmondsworth, 1972, p. 105 et fig. 99.

(25) W. SAUERLANDER, *Gotische Skulpture in Frankreich 1140-1270*, Munich, 1970, p. 29.



Fig. 3. Buste-reliquaire de St Baudime. Église de Saint-Nectaire  
(d'après LASKO, *Ars sacra*).

mais il s'agit d'une date supputée. Le fait à retenir est que la caractéristique s'est manifestée d'abord dans la région du Plateau Central de France, et s'est répandue au moins dans la direction du Nord. Il semble néanmoins peu probable que ce soit assez tôt pour avoir influencé un orfèvre mosan du  $xii^e$  siècle.

En outre, l'art mosan affecte une façon très caractéristique de traiter les chevelures et y déroge bien rarement. Les boucles plaquées sur le crâne avec une symétrie exaspérante vont à l'encontre de son esprit, qui affectionne les chevelures abondantes. Si Godefroid de Huy est l'auteur du pied de croix de Saint-Omer, comme on l'admet généralement, il ne peut l'être de la

tête d'argent de saint Alexandre. En effet, les quatre évangélistes cantonnant le pied de croix se caractérisent par une épaisse calotte de cheveux ondulés, encadrée par une torsade circulaire. De cette façon, Godefroid de Huy se manifeste comme disciple de Renier de Huy qui, dans les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège, stylise d'une façon invariable les chevelures : une épaisse calotte bordée d'un fort bourrelet. Pour que Godefroid de Huy soit l'auteur de la tête d'argent, il faudrait qu'il soit archaisant à un point tel que sa réputation en deviendrait usurpée (26).

Par acquit de conscience, on peut chercher des points de comparaison dans l'enluminure mosane. Normalement, on devrait y retrouver la conception linéaire de la chevelure qui caractérise la tête de saint Alexandre. Or la tendance générale consiste à couronner la tête d'une masse généralement ondulée. Nous n'avons guère trouvé qu'une exception à signaler ici. Il s'agit de la figure d'Amos dans une lettrine de la Bible de Parc (British Museum) (27). La calotte de cheveux du prophète se compose de boucles symétriques, mais elle se prolonge par une espèce de chignon en torsade.

Il n'y a pas que la stylisation des cheveux pour nous fournir des arguments. La place occupée par la tonsure nous semble normale, parce qu'elle est conforme aux usages ecclésiastiques de notre temps, bien que le rituel prescrit à l'évêque de couper une mèche de cheveux au sommet du crâne du nouveau clerc. Néanmoins, nous découvrons ici un indice qui nous fait douter de l'origine mosane de la tête d'argent. Il suffit de regarder plus bas pour constater que Godefroid de Huy marquait la tonsure au sommet du crâne. Les plaquettes émaillées représentent ainsi saint Evence et saint Théodule, dont la tonsure est bien visible, bien qu'ils soient vus de face. Les médaillons de la châsse de saint Héribert à Deutz apporteront une confirmation, si elle était nécessaire. Il ne nous incombe pas de retracer l'histoire de la façon de porter la tonsure, mais il est plausible qu'elle ait changé de situation sur la tête. Dans ce cas, le diocèse de Liège, dépendant du siège archiépiscopal de Cologne, aurait conservé un usage universel du haut moyen âge. Ce qui importe pour lors, c'est le témoignage des œuvres d'art. Jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle, elles nous montrent une tonsure horizontale dénudant le sommet du crâne. Au XII<sup>e</sup> siècle, on commence à la voir sur la saillie de l'occiput, mais nos exemples sont français et jamais mosans.

\*  
\* \*

Il faut s'incliner devant un fait, l'œuvre n'est pas homogène et a été remaniée. Comme elle constitue une tête de série pour l'étude de l'art mosan, certaines de nos théories devront probablement être révisées. Il serait pour le reste prématuré de vouloir dès à présent tirer de cet examen toutes les déductions possibles. Elles viendront en leur temps. Tout au plus peut-on faire provisoirement le point. Il y avait unanimité pour estimer que nous tenions une œuvre spécifiquement mosane, un jalon chronologique avec la date du 14 avril 1145, un mécène, un orfèvre,

(26) S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des Arts du Métal en Belgique*, Bruxelles, 1951, p. 154.

(27) H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art*, Londres, 1967, pl. 162, fig. 357. Aussi : Gretel CHAFMAN, *The Bible of Floreffe: Redating of a Romanesque Manuscript*, Gesta, t. X, 1971, p. 57, fig. 14.

qu'il soit désigné sous le nom de Godefroid ou sous celui de Maître du chef-reliquaire de Stavelot. Que subsistera-t-il de toutes ces précisions fondamentales pour l'histoire de l'orfèvrerie mosane ?

Il ne semble pas que le lien entre Wibald et l'œuvre doive être contesté. Il a été élu abbé de Stavelot en 1130 et l'est resté jusqu'à sa mort survenue le 19 juillet 1158. Aucun élément de l'œuvre ne sort de ces limites chronologiques. Le collier doit normalement être l'élément le plus récent; or ses plaques émaillées ne comportent pas de nuances dégradées. On ne dispose ainsi d'aucun argument pour les placer après 1158 et Wibald a donc connu l'œuvre dans son état actuel. De cette façon, il semble plus clairement appartenir à la catégorie des mécènes qui suivaient l'exécution de leurs commandes et intervenaient au besoin.

D'autre part, la lettre de Wibald en 1148 à l'*aurifaber* G. devait présenter un objectif pratique. L'abbé y porte des accusations délicatement tournées contre toute la corporation des orfèvres, qui recevaient volontiers des arrhes, puis tardaient à achever leur travail. Il excepte très charitablement son correspondant de la catégorie des coupables. Malgré les égards et les ménagements dont il fait l'objet de la part de son mécène, l'orfèvre G. se trouvait dans le cas. Or, l'œuvre présente une opposition entre d'une part le soin apporté à l'exécution patiente et soutenue de la tête d'argent, comme à celle du coffret, et d'autre part la façon négligée dont a été réalisé l'assemblage.

L'intervention de Wibald dans l'exécution de l'œuvre était déjà acceptée, mais se confondait avec le problème du caractère antiquisant de l'effigie pontificale. Karl Usener avait insinué que Wibald aurait imposé à l'artiste de s'inspirer d'un modèle antique (28). Dans la suite, cette hypothèse prudente a pris progressivement l'autorité d'un fait entièrement démontré. Cependant nous nous livrerons d'abord à une supposition gratuite. Wibald aurait connu l'art antique tandis que Godefroid de Huy, si tel est son nom, n'aurait pas songé de lui-même à puiser à cette source. D'autre part, il y a toujours lieu de se demander si l'influence constatée est directe ou indirecte, précise ou diffuse. En fait, on attend toujours la preuve que le chef de saint Alexandre dérive véritablement et directement d'un prototype romain de la basse époque, qui reste à découvrir. Qu'on nous permette d'être assez sceptique sur ce point. Le visage carré à fortes mâchoires, le modèle très sommaire réduiraient à peu de choses le profit tiré de l'enseignement de l'art romain. Comme on n'a pas songé à utiliser un modèle vivant et à réaliser un portrait, seul le caractère impersonnel du visage, notamment le nez grec, crée une similitude avec l'idéalisation de certains portraits romains, mais ici la prétendue idéalisation n'est que le résultat d'une inexpérience manifeste. A l'opposé de l'orfèvre du buste de saint Baudime, celui du chef de saint Alexandre a renoncé à émailler les yeux, mais nous n'osons pas garantir qu'il n'en n'a pas eu l'intention. Les yeux sont simplement indiqués par des traits gravés. Les prunelles à peine bombées sont restées à fleur de peau tandis que les paupières n'accusent pas le moindre relief. On en arriverait à se demander si le travail a été achevé et si dans l'intention initiale les yeux

(28) K.-U. USENER, *Sur le chef-reliquaire du pape saint Alexandre*, Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1934, p. 57-63. On complètera la bibliographie du sujet par la notice *Kopfreliquiar des hl. Papstes Alexander*, dans *Die Zeit der Staufer*. Katalog der Ausstellung, Stuttgart, 1977, I, n° 452 ; ill. en coul. II, fig. 333. Dans *Il Tesoro. Pellegrinaggio ai corpi santi e preziosi della cristianità*, Milan et Parme, 1981, Mme Bella Bessard a fait crédit à notre thèse exposée verbalement. Nous l'en remercions.

ne devaient pas être découpés. Restent une certaine sérénité d'expression et une certaine majesté, mais elles pourraient venir d'un caractère impersonnel. De cette façon on aboutit au même équilibre entre des réminiscences de l'art antique, et des éléments barbares prédominants, que dans le buste de saint Baudime. Évidemment nous devons juger de nuances très subtiles. L'école mosane a particulièrement bien compris l'art antique, mais la tête de saint Alexandre nous semble donnée à tort comme un des exemples les plus éloquents de cette compréhension. Le classicisme de l'œuvre ne dépasse guère une tendance largement diffusée et résultant des efforts de Charlemagne, qui avait voulu faire revivre l'art romain et a abouti à créer un art nouveau.

L'attachante personnalité de Wibald a été quelque peu livrée à l'imagination des archéologues quand elle appartient exclusivement aux historiens. Nous devons utiliser tout ce qu'ils ont récolté à son sujet. Sans rien y ajouter. A l'exemple de saint Basile le Grand et d'autres Pères de l'Église, l'abbé de Stavelot préconisait la lecture des auteurs païens pour la formation littéraire des jeunes gens confiés aux écoles monastiques. Un de ses collègues, à vues plus étroites, s'inquiétait de ses goûts pour les belles-lettres latines et le qualifiait de cicéronien pour l'exhorter à se montrer exclusivement chrétien (29). Il appartient à cette tendance multiséculaire que l'on qualifie dans la suite d'humanisme chrétien, mais sans être d'une façon spéciale un précurseur. A Stavelot, l'austère abbé Poppon lui avait ouvert cette voie. A Gembloux, l'érudit Otbert avait fait école. L'exemple de Sigebert de Gembloux (1030-1112) prend une forme plus précise. Il s'appliquait à rechercher des inscriptions romaines et s'émouvait à la vue des ruines antiques rencontrées à Metz (30). Dans ce cas, on constate le passage du goût de la littérature antique à celui de l'art gréco-romain. Le XII<sup>e</sup> siècle a pu être qualifié dans son ensemble européen de Renaissance dans le sens strict du mot. Ce mouvement était même amorcé depuis le siècle précédent. J. de Chestret de Haneffe a cru remarquer que les monnayeurs d'Otbert de Liège (1091-1119) visaient à imiter des profils antiques (31).

Wibald s'inséra surtout dans son temps, mais son cas offre la particularité qu'il a été grand voyageur. Avant 1145, il avait déjà franchi plusieurs fois les Alpes, notamment en 1135 et 1137, mais c'était des siècles avant la découverte à Rome des « grottes » et avant les fouilles qui ont permis de récupérer des statues antiques. Les voyages vers Byzance interviennent trop tard pour notre sujet. Par contre, en 1134, il a été l'hôte de l'abbaye de Solignac à deux lieues de Limoges, pour renouer les liens de fraternité entre deux monastères qui avaient été successivement gouvernés par saint Remacle. On s'est déjà interrogé sur l'influence que ce séjour aurait pu exercer sur l'art mosan. « Il est permis, dit M<sup>me</sup> Marie-Madeleine Gauthier, de se demander si cet abbé (Wibald) n'a pas mis à profit son séjour à Solignac et en Limousin pour étudier la nouveauté technique des œuvres locales qui ne pouvaient manquer de l'intéresser » (32). Le problème se précise singulièrement par la découverte d'un remaniement du chef-reliquaire

(29) K. U. USENER, *op. cit.*, p. 62, n. 1.

(30) P.L., CLIX, col. 717, cité par J. ADHEMAR, p. 110.

(31) J. DE CHESTRET DE HANEFFE, *Numismatique de la principauté de Liège*, Bruxelles, 1880, pl. III, n<sup>os</sup> 41 et 57 et pl. IV, n<sup>os</sup> 58 et 64.

(32) M.-M. GAUTHIER, *op. cit.*, p. 130.

de Stavelot. Nous ne connaissons par l'itinéraire suivi par Wibald pour arriver à Solignac et quitter ce monastère. Mais il a été au moins sur la lisière de la région qui la première a consacré aux saints des bustes-reliquaires — à l'étonnement, voire à l'indignation de certains ecclésiastiques, tels que Bernard écolâtre d'Angers (début du XI<sup>e</sup> siècle) (33).

En 1136, Wibald assistait à un concile à Pise (34). Est-il rentré entre-temps à Stavelot ? Nous ne le saurons probablement jamais mais, dans le cas contraire, il aurait dû traverser de part en part l'Auvergne, en s'arrêtant dans les monastères bénédictins, pour emprunter un des cols des Alpes donnant l'accès de l'Italie, ou pour gagner la Provence. Clermont regorgeait de vestiges antiques. Il y en avait toujours assez pour inspirer un goût superficiel de l'art romain. Le cap difficile à franchir est de passer des instructions de Wibald à l'exécution de son idée par un orfèvre. L'abbé avait certainement passé par un scriptorium, où il pourrait avoir appris le dessin. En voyage il aurait pris un croquis. En outre, il s'était peut-être fait accompagner par un artiste. Néanmoins, il n'est pas exclu que le prélat aurait tout simplement acheté la tête en argent repoussé dans l'atelier d'un orfèvre.

Tant que l'œuvre était tenue pour homogène, on devait lui chercher un seul auteur. Maintenant que le contraire est démontré, il faudrait peut-être en trouver deux. Nous ne pouvons préjuger de rien. Par contre, il convient de scruter la notion à laquelle ont abouti après un siècle les recherches au sujet de Godefroid de Huy. Sa notice dans la nécrologie de Neufmoustier le qualifie d'orfèvre. Donc il a manié le maillet des batteurs de métaux précieux. On lui attribue même le grand retable de saint Remacle à Stavelot, œuvre disparue, mais dont il reste deux médaillons émaillés. Elle est de plus connue par un excellent dessin, qui semble même être la copie du projet original (35). Cependant, le battage de pièces en ronde bosse constitue une technique fort différente de celle de la tête du pseudo-saint Alexandre. On repousse en surface des plaques renforcées d'un enduit de poix rendu maléable par un échauffement pendant la durée du travail. Par contre, la tête a été battue de l'intérieur, probablement à l'aide d'une resingle, donc par une technique compliquée et presque savante. Il faudrait prouver que Godefroid de Huy aurait eu des contacts avec des orfèvres auvergnats, les seuls qui auraient pu lui enseigner leur méthode exclusive, que, par surcroît, il n'aurait employée qu'une fois.

De cette façon, nous distinguons une série d'étapes dans la réalisation de l'œuvre. A l'origine, il y avait une tête d'argent de quelque saint moine et un autel portatif de saint Alexandre. Dès que l'unité de l'œuvre est contestée, l'hypothèse la plus probable est que Wibald a acheté la tête en France et l'a dès lors fait modifier, en la prolongeant, parce que dans l'intention initiale de l'artiste, elle était destinée à couronner un buste de bois, qui aurait constitué une trop lourde charge dans les bagages de l'abbé de Stavelot. La réunion de la tête d'argent et de son socle actuel pourrait encore avoir été ordonnée par Wibald, puisqu'aucun élément n'accuse une date postérieure à 1159, année de la mort du prélat. Godefroid a peut-être exécuté le travail, mais sans y mettre un soin digne de sa réputation.

Jean SQUILBECK

(33) E. MÂLE, *op. cit.*, p. 200.

(34) G. DESPY, *Wibald de Stavelot*, Biographie Nationale, t. XXX, II du supplément, col. 815.

(35) Cf. *Die Zeit der Staufer*, I, n° 513.

**ABSTRACT : The head-shaped reliquary of Pope Alexander. Historical criticism and formal analysis**

Until now it has been generally conceded that the first display and public veneration of the head-shaped reliquary of Stavelot (Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, Inv. 1031) took place on Good Friday the 13th of April, 1145. Until the present time this statement has never been subject to historical criticism. Yet it is known that the liturgy of Good Friday excludes any public veneration of saints' relics. The author points out that the base of the reliquary was in fact a portable altar that could have been used for the first time on that very date. The head might have been added rather clumsily at a somewhat later date for a new utilization as a reliquary. Moreover its style — which resembles the head of a monk rather than that of a pope — was executed according to a technique that was commonly used in Auvergne, a country visited by Wibald of Stavelot. It would be a mistake to persist upon attributing the head to Godefroid de Huy. Thus we are saved from the necessity of proving by one unique case that Mosan goldsmith's craft was included in the dissemination of this very special technique. J. S.



## JALONS POUR UNE HISTOIRE DE LA SCULPTURE POLYCHROME MÉDIÉVALE

A la mémoire de Johannes Taubert

A l'exception de quelques rares travaux isolés (1) et d'informations de plus en plus abondantes, mais ponctuelles, dispersées dans des rapports de restauration, l'histoire de la sculpture européenne se présente encore actuellement comme celle d'un art essentiellement monochrome, où la couleur n'apparaît que comme une sorte de vêtement superficiel, surajouté et par conséquent librement modifiable, sans incidence sur la structure profonde de l'œuvre : en somme comme une sorte d'accident par rapport à la substance.

Cette situation s'explique d'une part par les lacunes de l'information. Bien peu d'œuvres ont conservé intacte leur polychromie originale, et l'usage d'illustrations en couleurs est récent et souvent encore très limité dans les publications scientifiques. Mais il est, d'autre part, une raison plus profonde à cet état de choses. C'est la rupture radicale introduite par le goût néo-classique avec la tradition de la polychromie. Au nom de la pureté idéale de la forme plastique, dont on a longtemps voulu voir le prototype dans l'art antique, et malgré les évidences archéologiques, la couleur était bannie comme perturbatrice de la perception plastique (2). Le regain d'intérêt à son égard avec la montée du réalisme vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, précisément parce qu'il succède à une rupture à laquelle il vient mettre fin, se situe dès lors sur le plan des Revivals. Dans la célèbre Vénus teintée de Gibson, qui fit scandale en 1862 (3), la couleur était une quali-

- (1) Citons, en particulier : Hubert WILM, *Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und Ihre Entstehung*, Stuttgart, 1944 ; Ernst WILLEMSSEN und Peter HILGER, *Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheintand (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 11)*, Düsseldorf, 1967 ; Johannes TAUBERT, *Farbige Skulpturen, Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, Munich, 1978 ; Thomas BRACHERT, art. *Fassung*, dans *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* ; Enzo CARLI, *La scultura lignea italiana*, Milan, 1963 ; Eric VAN DAMME, *De polychromie van gothische houtsculptuur in de Zuidelijke Nederlanden*, Thèse, Katholieke Universiteit Leuven, Departement Archeologie en Kunstwetenschap, Louvain, 1978.
- (2) On sait que l'on doit au développement du goût classique à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle la neutralisation par un ton blanc uniforme de multiples polychromies baroques, tandis que l'usage s'établissait au début du XIX<sup>e</sup> siècle de dépouiller de leur polychromie originale les sculptures médiévales, que l'on ne pouvait apprécier que dans la monochromie du bois. La réaction s'affirmera peu à peu à partir des études de A. Ch. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Le Jupiter Olympien*, Paris, 1814 ; *Monuments et ouvrages d'art antique reconstitués d'après les descriptions des écrivains grecs et latins*, Paris, 1829 ; de J. J. HITTORF, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte ou l'architecture polychrome chez les Grecs*, Paris, 1851 et de G. SEMPER.
- (3) Jeremy COOPER, *John Gibson and his Tinted Venus*, dans *The Connoisseur*, oct. 1971, p. 84-91 ; Hans, FLETSCHER, *John Gibson's polychromy and Lord Londonderry's Bacchus*, *ibid.*, sept. 1974, p. 2-5. Notre in-

fication réaliste surajoutée qui, contredisant l'idéalité classique, ne pouvait que créer une ambiguïté, aussitôt dénoncée d'ailleurs comme indécente. Les polychromies néogothiques qui suivront bientôt seront entachées du même vice, et colleront sur la forme plastique un maquillage réaliste dérivé du mode de représentation picturale de l'époque.

L'intégration de la polychromie dans l'histoire de la sculpture, et donc la compréhension de celle-ci comme d'un art où la dimension chromatique n'est pas accessoire mais structurale — toute forme n'a-t-elle pas une matière et une couleur? — implique une recherche systématique sur deux plans, d'ailleurs en continuelle interdépendance. Au niveau archéologique, il s'agira, à l'occasion des restaurations et des examens technologiques qui les accompagnent, de poursuivre la mise en évidence et la documentation de tous les restes susceptibles de faire progresser notre connaissance des faits. Au niveau critique, il s'agira d'élaborer les schèmes d'analyse qui permettent de rendre compte des différentes modalités de relation entre forme et couleur qui se révèlent caractéristiques de l'unité d'une œuvre, d'un style, d'une époque, afin de pouvoir insérer la problématique particulière de la polychromie dans la problématique générale de la *Stilgeschichte* et de l'histoire de l'art.

Les fondements d'une réflexion dans ce sens ont été établis par deux restaurateurs-historiens d'art : Ernst Willemsen et Johannes Taubert, et la présente étude n'a d'autre ambition que de reprendre l'essentiel de leurs contributions dans une réflexion critique dont nous espérons qu'elle pourra contribuer à la compréhension du développement historique de la sculpture polychrome médiévale (4). Si voisines que soient, au premier abord, les démarches de Willemsen et de Taubert, il faut cependant observer une différence significative dans la position à partir de laquelle s'opère leur lecture du phénomène. Willemsen voit la polychromie comme une peinture qui, au lieu d'être réalisée sur une surface plane, se développe sur une surface en relief. Taubert voit la couleur comme une dimension inhérente à la forme plastique elle-même. Cette différence d'optique de lecture les a conduits à mettre en évidence des aspects différents du phénomène et, ce qui est certainement d'une grande valeur méthodologique, à nous offrir pour l'analyse une première grille de lecture en termes de polarité fondamentale.

L'approche de Taubert l'a très vite conduit à une autre considération fondamentale, qui lui est inspirée par les observations de Dagobert Frey sur le caractère de réalité de l'œuvre d'art (5). Non seulement l'image sculptée a, du point de vue esthétique et du point de vue religieux, un autre caractère de réalité que l'image peinte, mais la couleur ou son absence interviennent de façon décisive dans la position de diverses modalités de présence de l'image sculptée, modalités dont nous espérons montrer qu'elles caractérisent des étapes historiques significatives.

C'est d'ailleurs ce problème qui se pose comme liminaire dès que nous abordons les débuts de la sculpture en ronde bosse en Occident. Alors que le monde byzantin, qui reconnaît à l'icone

terprétation est confirmée par ce passage d'une lettre de Gibson au Prof. Scharff, datée du 4 oct. 1854 et citée par J. Cooper, *op. cit.* : « Polychromy in sculpture should be applied with a nice taste, the colour should not interfere with the plastic character but be subordinate to it ».

(4) Voir les références citées à la note (1) ci-dessus.

(5) Dagobert FREY, *Der Realitätscharakter des Kunstwerkes*, dans *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, Vienne, 1946, p. 107-150 ; Johannes TAUBERT, *Plastische Form und Farbe. Vom Realitätscharakter farbiger Skulpturen*, dans *Farbige Skulpturen*, *op. cit.*, p. 11-18.

une participation au prototype, et dès lors une forme de sacralité, compense cette présence par une réduction de l'image qui rejette la ronde bosse au profit du relief et surtout de la peinture ou de la mosaïque, l'Occident carolingien, qui réaffirme le caractère purement didactique de l'image, réalise, comme une de ses créations les plus profondément originales, le retour à une sculpture religieuse en ronde bosse. Ces attitudes différentes ne sont évidemment pas les conséquences des positions théologiques, qui conceptualisent elles-mêmes une expérience vécue de l'image où nous ne chercherons pas ici à distinguer le facteur religieux du facteur esthétique. Mais il ne fait guère de doute que la position franque, telle qu'elle apparaît définie dans les *Libri carolini*, n'ait contribué à l'essor de la ronde bosse par le seul fait qu'elle laissait le champ libre à son développement. N'étant pas liée comme l'icone au prototype, l'image occidentale est signe de la réalité transcendante mais n'y participe pas (6). C'est pourquoi on lui reconnaît une réalité propre en tant que *figure*. Et rien ne s'opposera, dès lors, en principe, au libre développement de cette figure comme image. La fonction de l'image n'étant pas de « présentifier » mais de visualiser, l'image-figure, associée à un objet liturgique ou à l'architecture, en manifeste le sens : ainsi la figure du crucifié sera-t-elle associée à la croix pour en visualiser la signification (7).

Une abondance de textes d'époque carolingienne ou immédiatement postérieure témoigne en particulier de l'association étroite de la figure du crucifié et de l'or, de l'argent et des pierres précieuses, matières auxquelles l'esthétique médiévale reconnaît une valeur symbolique particulière en tant que leurs qualités lumineuses sont signifiantes de la lumière divine (8). Cette association fondamentale, que l'on retrouve d'ailleurs dans les reliquaires ou des objets liturgiques comme le calice et la patène, manifeste clairement, au niveau du signe, ce que nous appellerons le statut liturgique de la figure, qui explique également l'usage privilégié du laiton, visuellement proche de l'or, pour les objets du culte qui ne pouvaient être réalisés en or (9).

Un passage du *De cultu imaginum* de Jonas Aurelianensis, rédigé entre 840 et 844, semble distinguer nettement la sculpture dorée et argentée et la peinture : « ob memoriam Passionis Dominicae imaginem crucifixi Christi in auro argentore exprimus, aut certi in tabulis diversorum colorum fucis depingimus » (10). Rapproché d'un passage de Bède le Vénérable relatant la rencontre de l'évêque Augustin et du roi Aedilbert de Kent sur l'île de Thonet : « Veniebant crucem pro vexillo ferentes argenteam et imaginem domini salvatoris in tabula depictam » (11), événement qui remonte à 597, ce texte paraît bien indiquer que, au moins dans le Nord, l'asso-

(6) Voir à ce sujet les textes cités par Christian BEUTLER, *Documents sur la sculpture carolingienne*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, t. LXI, 1963, p. 193-200.

(7) Cf. Dagobert FREY, *op. cit.*

(8) Cf. Rosario ASSUNTO, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Cologne, 1963, *passim* ; Wolfgang SCHÖNE, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, 1954, *passim*.

(9) Cette connotation du laiton a encore été relevée récemment par Monique DE RUETTE, *Le laiton dans les traités du Moyen Age et des Temps Modernes*, Mémoire de Licence en Histoire de l'art et archéologie, UCL., Louvain-la-Neuve, 1981. Nombreux sont d'ailleurs les textes cités par Chr. BEUTLER, *op. cit.*, qui confirment explicitement l'adéquation de l'or et de la figure du Christ.

(10) Cité par Harald KELLER, *Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der Ottonischen Zeit*, dans *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin, 1951, p. 71.

(11) *Ibid.*, p. 74.

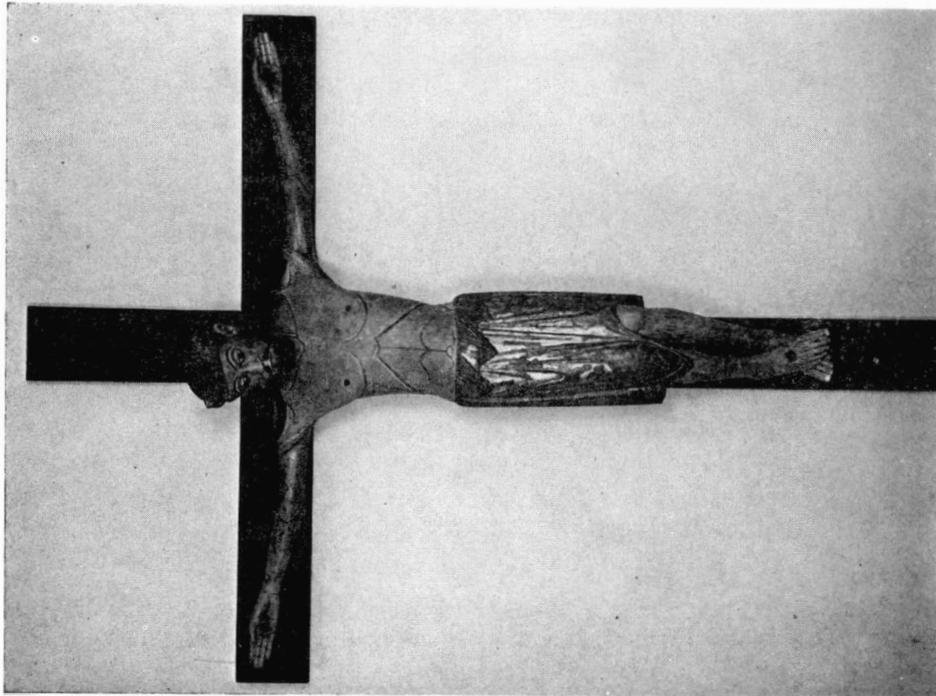


Fig. 2. Crucifix de Forstenried (Bavière) vers 1200.  
Phot. Bayerisches Landesamt  
für Denkmalpflege, Munich.

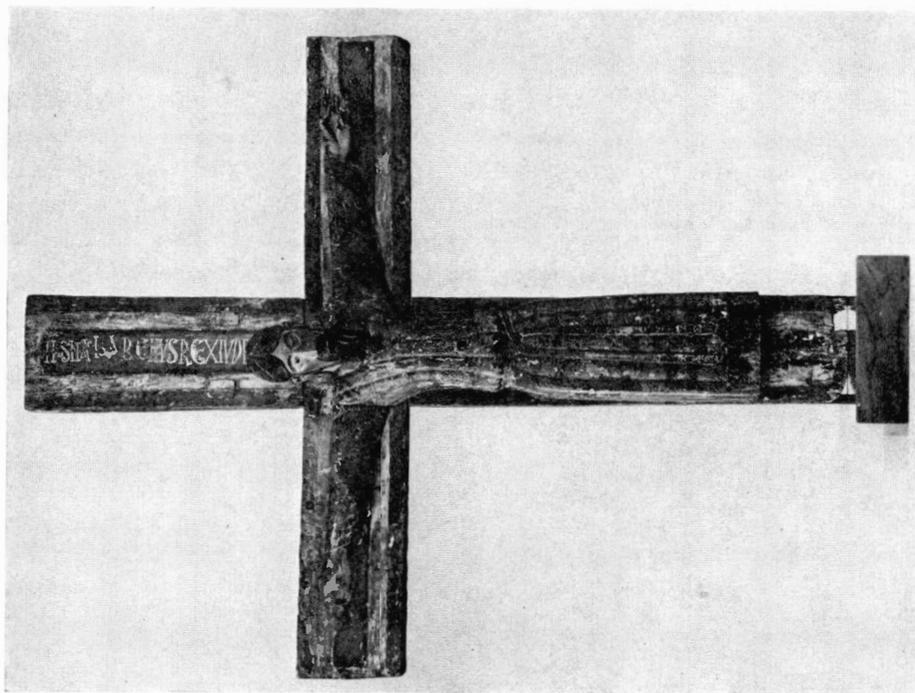


Fig. 1. « Majestat Batllo », Catalogne, début du XIII<sup>e</sup> siècle.  
Barcelone, Museo de Arte de Catalunya.  
Phot. du Musée.

ciation de la figure sculptée à l'objet liturgique auquel elle participe par sa matière précieuse maintienne d'abord une nette distinction de statut par rapport à l'image peinte, où le réalisme des « *diversorum colorum* » n'est autorisé qu'en raison du caractère plat et donc incorporel des « *tabulae* ». On se rappellera cependant qu'une tradition de polychromie a dû, d'autre part, se maintenir depuis l'Antiquité pour les reliefs en stuc ; mais l'intégration de ceux-ci à l'architecture leur conférerait évidemment un statut d'image différent de celui des objets liturgiques.

Le passage de la figure en métal précieux — qu'il s'agisse d'orfèvrerie, de métal repoussé fixé sur une âme de bois, ou de dorure ou argenture à la feuille d'une sculpture de bois — à la polychromie semble bien être contemporain de l'avènement de la grande sculpture en bois à l'époque ottonienne, mise en évidence par Harald Keller (12). En effet, si la statue-reliquaire de sainte Foy de Conques, la Vierge de Essen, les deux croix de procession de Mathilde à Essen se rattachent encore à la figure en métal, nous savons aujourd'hui que le crucifix de Geron à Cologne et la Vierge d'Imad de Paderborn étaient originellement polychromées (13). Les examens effectués lors de la restauration de cette dernière ont en effet mis en évidence un système linéaire d'accentuation des plis par des traits rouges, qui semble dériver directement de la formule du Bas-Empire, dont une statuette copte du IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle, conservée au Louvre, pourrait offrir une étape intermédiaire (14).

Ce n'est toutefois qu'avec le développement de l'art roman, et surtout à partir du XII<sup>e</sup> siècle, que l'abondance des œuvres conservées nous permet de saisir concrètement ce phénomène fondamental que constitue la transposition du « réalisme » de l'image peinte sur la figure plastique, pour laquelle elle constitue une sorte d'incarnation du signe symbolique. Immédiatement, la relation formelle entre forme sculptée et couleurs s'avère radicalement différente de ce qu'elle était dans le monde antique en général et plus particulièrement au Bas-Empire. Fondamentale est ici la conception romane du volume sculpté comme bloc compact, impénétrable, par rapport auquel toutes les déterminations particulières, telles que les plis des drapés, ne peuvent se formuler que comme qualifications de la surface, sur laquelle elles s'écrasent, contribuant ainsi à mieux manifester la présence close, absolue, du bloc où s'objective la figure. Ernst Willemsen a excellemment souligné toutes les conséquences de ce caractère de *fermeture* de la polychromie, qui répond si bien au sens étymologique du terme allemand de *Fassung*. La polychromie romane,

(12) *Ibid.* ; Chr. BEUTLER, *op. cit.*, a, sur la base de textes, montré qu'il a existé dès l'époque carolingienne une sculpture en ronde bosse dans divers matériaux (pierre, bois, stuc, terre cuite, etc.). Cette constatation ne nous paraît cependant pas entamer la thèse fondamentale de H. Keller selon laquelle ce serait à l'époque ottonienne que la sculpture « sacrale » liturgique, jusque là constituée de pièces d'orfèvrerie en métal, aurait pris des dimensions monumentales, auxquelles se rattachent des transformations techniques dans lesquelles s'inscrit la polychromie. J. Taubert discute ce problème dans *op. cit.*, p. 19.

(13) Cf. Hilde CLAUSEN et Claus ENDEMANN, *Zur Restaurierung der Paderborner Imad-Madonna*, dans *Westfalen*, t. XLVIII, 1970, p. 79-125, et C. SCHULZ-SENGER, B. MATTHAI, E. HOLLSTEIN, R. LAUER, *Das Gero-Kreuz im Kölner Dom*, dans *Kölner Domblatt*, t. XLI, 1976.

(14) Reproduite dans Charles DELVOYE, *L'Art byzantin*, Paris, 1967, p. 120, fig. 56. La même formule a été relevée par K. Riemann sur les figures en stuc de la clôture du chœur de la cathédrale de Halberstadt. Voir K. RIEMANN, *Untersuchungen zur Technik und Farbigkeit in mittelalterlicher Malerei und Stuckplastik*, dans *Denkmale in Sachsen-Anhalt*, Hermann Böhlhaus Nachfolger, Weimar 1983, p. 353-380.



Fig. 3. Crucifix de Forsternied (Bavière) vers 1200. Visage du Christ. Phot. Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Munich.



Fig. 4. Vierge du Presbyter Martinus, provenant de Borgo San Sepolcro, 1199. Détail. Berlin-Dahlem, Staatl. Museum, Stiftung Preussischer Kulturbesitz. Phot. du Musée.

transposant d'ailleurs en cela le caractère plan de la peinture sur la sculpture, évite tout effet de profondeur propre qui suggérerait un dépassement des limites du bloc vers l'espace environnant. D'où l'absence de glacis translucides dans les couleurs, l'éclat limité de l'or, qui conserve un aspect de masse métallique et reste ainsi soudé à l'unité plastique ; d'où aussi le traitement essentiellement linéaire de détails comme les yeux, évitant que la forme sculptée ne se prolonge en illusion picturale. Aucune pièce, sans doute, n'illustre mieux cette adhésion de la polychromie romane à la surface du volume que la « Maestà Batllo » du Musée de Barcelone (fig. 1), œuvre catalane du début du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle : le motif circulaire du tissu du colobium, au lieu de conserver une grandeur égale dans tout le vêtement, se réduit progressivement sur les bras afin de s'inscrire exactement dans le cadre défini par ceux-ci.

Un autre aspect de la problématique romane est illustré par le crucifix de Forstenried (fig. 2), œuvre bavaroise des environs de 1200, qui a fait l'objet d'une belle analyse par Johannes Taubert<sup>(15)</sup>. Les principes formels de la peinture sur surface plane, où ombres et lumières se sont contractées en un système de traits rouges et blancs, d'une extrême autorité graphique, sont ici collés, surimposés à la forme synthétique du bloc plastique « comme si celle-ci ne se modelait pas elle-même dans la lumière ». Surimposition qui, d'ailleurs, ne se réduit pas à ajouter des déterminations descriptives que le sculpteur n'a pas indiquées en relief, mais qui contribue de façon décisive à la qualité expressive par la tension qu'elle instaure vis-à-vis du bloc auquel cependant elle se soude : notamment par l'écartement variable des lignes blanches et rouges qui assure une surprenante liaison du tronc et des bras.

Taubert a également attiré l'attention sur une autre particularité de certaines polychromies romanes qui contribue à alimenter la tension entre forme et couleur. Dans le perizonium du Christ de Forstenried, l'extérieur est argenté, tandis que les « revers » pendant des deux côtés de la ceinture sont rouges. Toutefois, l'intérieur, vu de dessous, présente un ton bleu, que l'on retrouve avec le rouge et l'argent dans le long pan de tissu roulé autour de la ceinture. Le perizonium a, dès lors, trois côtés. Un phénomène analogue se retrouve dans un crucifix de Hallein, où l'extérieur vert devient rouge, tandis que la Madone du Presbyter Martinus, du Musée de Berlin, datée de 1199, présente un manteau doré dont le revers rouge, visible à l'occasion de petits plis en zigzag écrasés sur le bloc, devient brusquement doré lui aussi, tandis que le galon extérieur passe étrangement à l'intérieur, qui se fond dès lors avec l'extérieur. Dans le Crucifix de Frauenberg, le perizonium, argenté, a reçu, sur le grand triangle formé par les plis sous la ceinture, un glacis vert, que l'on retrouve dans le bas, sous forme d'une large bordure, dont la ligne supérieure ne suit pas le tracé des plis, mais reste parallèle au bord inférieur du perizonium. Dans le même esprit, les manteaux des évangélistes Mathieu, Marc et Jean du lutrin de Freudensstadt présentent des couleurs différentes devant et derrière.

Le perizonium du crucifix de Frauenberg se détache du corps par une large ligne rouge qui étend sur les chairs la couleur du revers du tissu. Ernst Willemsen a, de façon très cohérente, interprété cette formule, que l'on retrouve notamment dans la *Sedes Sapientiae* n° 3921 du Musée d'art catalan de Barcelone, comme un nouvel exemple d'obéissance de la couleur à l'unité

(15) Johannes TAUBERT, *Studien zur Fassung romanischer Skulpturen*, op. cit., p. 19-27.

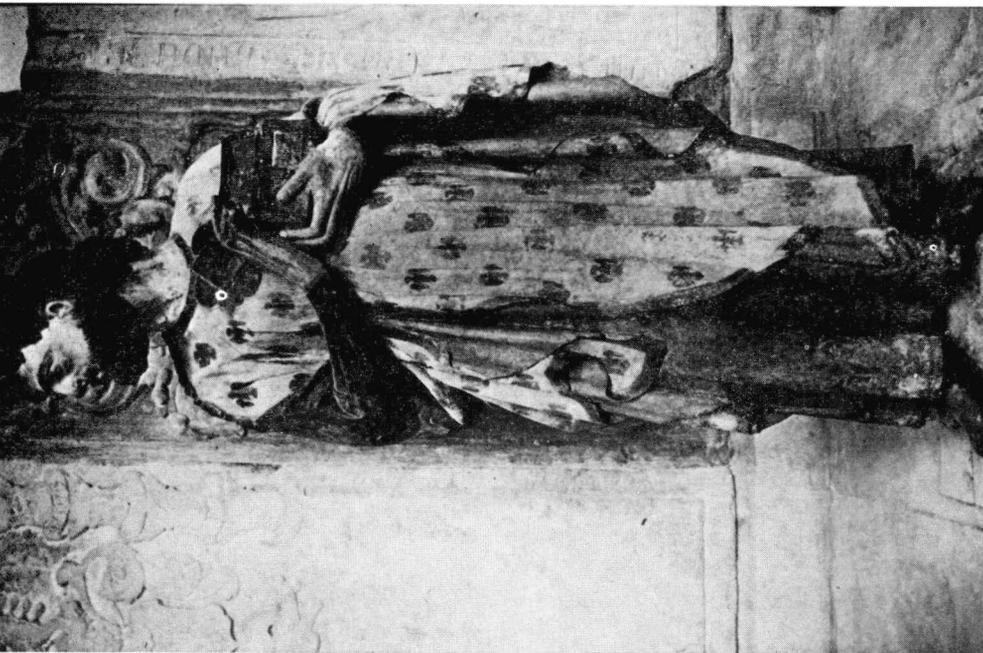


Fig. 5. Roi mage (pierre polychromée), vers 1290. Würtzburg, cathédrale. Phot. Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Munich.

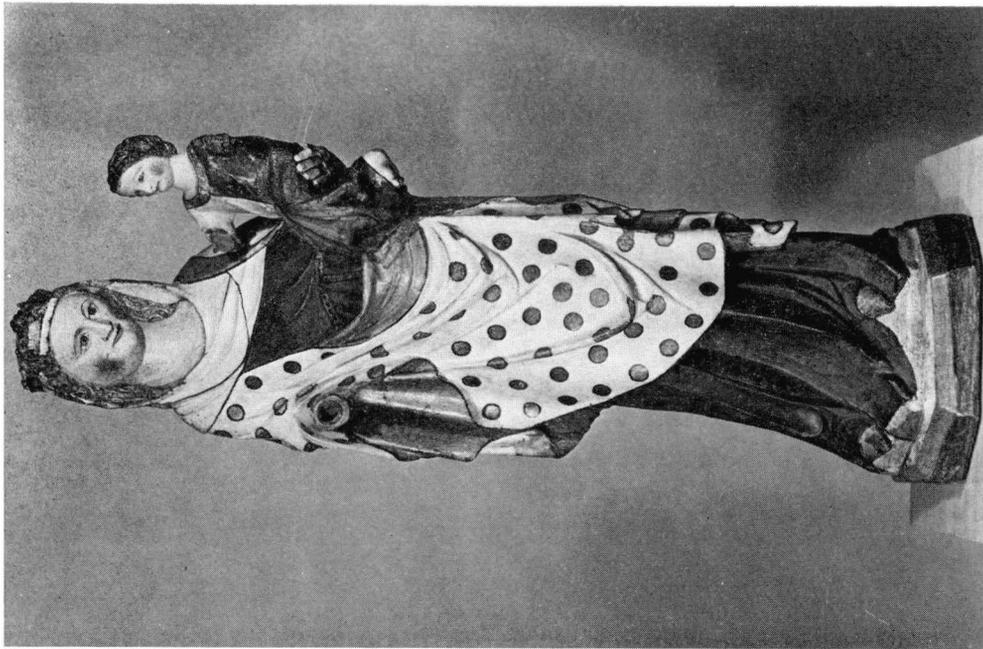


Fig. 6. Vierge et Enfant dite Vierge Jesse, début xiv<sup>e</sup> siècle. Hasselt, église Saint-Quentin. Copyright A.C.L. Bruxelles.

fermée du bloc. Il n'est pas exclu, cependant, que l'on puisse y voir aussi — car il n'y a pas nécessairement contradiction — une survivance de la pratique du Bas-Empire qui consistait à cerner les figures en relief d'un trait d'ocre rouge qui semble avoir repris la fonction des sillons au trépan. Cette hypothèse nous paraît d'autant plus plausible que la présence d'un cerne rouge se retrouve encore au XIII<sup>e</sup> siècle au tympan du « portail peint » de la cathédrale de Lausanne (16).

En qualifiant, non sans réserves d'ailleurs, d'irrationnelles ces tensions entre la forme sculptée et sa polychromie, Taubert visait essentiellement à mettre l'accent sur un phénomène symptomatique de la conception romane de la figure-signe, non à formuler une règle universelle. Il est significatif, en effet, que ces formes d'« irrationalisme » disparaissent, de façon tout à fait cohérente, avec l'essor du « rationalisme » gothique. Peter Tångeberg a d'ailleurs relevé leur absence dans un groupe de crucifix romans conservés en Suède (17). Ceux-ci présentent en outre, à la différence des crucifix romans analysés par Taubert et Willemsen, une interprétation des carnations où les superpositions graphiques font place à un modelé progressif que l'on a longtemps cru n'apparaître qu'au XIII<sup>e</sup> siècle.

Mais ce dernier phénomène est également attesté dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle en Italie par la Vierge du Presbyter Martinus, de 1199, et par la Vierge d'Acuto, elle aussi des environs de 1200 (18). A l'opposé du Christ de Forstenried (fig. 3), la fusion du modelé plastique et du modelé pictural qui le prolonge est ici telle qu'elle suggère une figure colorée dans la masse (fig. 4), et donc une véritable consubstantialité de la forme sculptée et de la couleur : qualité qui, par opposition à la situation dans le Nord, apparaîtra de plus en plus comme caractéristique de l'Italie (19).

Si le gothique conserve à la figure son statut d'image-signe, il la conçoit cependant à partir d'une perception retrouvée de la réalité visible, source d'un nouveau principe de cohérence plastique (20). Au niveau des rapports entre la forme sculptée et sa polychromie, celui-ci se manifeste comme une intégration rationnelle, naturelle, des deux moments, qui se laisse désormais interpréter en termes de réalité possible (fig. 5). Les motifs ornementaux des vêtements, en particulier, se présentent désormais comme imitation de motifs de textiles réels, dont on cherche cependant à sauvegarder la régularité de la distribution apparente sur la figure. Mais plus significatif encore du point de vue formel est le soutien apporté par la polychromie au développement plastique des rapports dedans-dehors, révélateur de la nouvelle intériorité qui s'empare de la

(16) En particulier le contour du sarcophage dans la scène de la Dormition de la Vierge est souligné d'un cerne rouge appliqué sur le plan de pose du relief. Sur le dégagement de cet exemple exceptionnellement conservé de polychromie d'un portail gothique, cf. Erica DEUBER PAULI et Théo-Antoine HERMANÈS, *Le portail peint de la cathédrale de Lausanne : histoire, iconographie, sculpture et polychromie*, dans *Nos Monuments d'art et d'histoire*, t. XXXI-2, Berne, 1981, p. 262-274.

(17) Peter TANGEBERG, *Fassung von Bildwerken. Kommentare ausgehend von in Schweden erhaltenen Gegenständen*, dans *Fornvännen*, 1980-2, p. 116-127.

(18) Voir les reproductions en couleurs dans J. TAUBERT, *op. cit.*, p. 20 et 98 (Madone du Presbyter Martinus) et dans H. FILITZ, *Das Mittelalter*, I (Propyläen Kunstgeschichte), pl. XXXII (Madone d'Acuto).

(19) La présence d'accents rouges dans le fond des plis de la robe violette de la Vierge du Presbyter Martinus est aussi à rapprocher, dans ce contexte, des modelés changeants de la peinture byzantine et byzantinisante.

(20) Johannes TAUBERT, *Über die künstlerische Einheit von Form und Farbe in der Skulptur (Gotische Skulpturen)*, dans *Farbige Skulpturen*, *op. cit.*, 30-37.

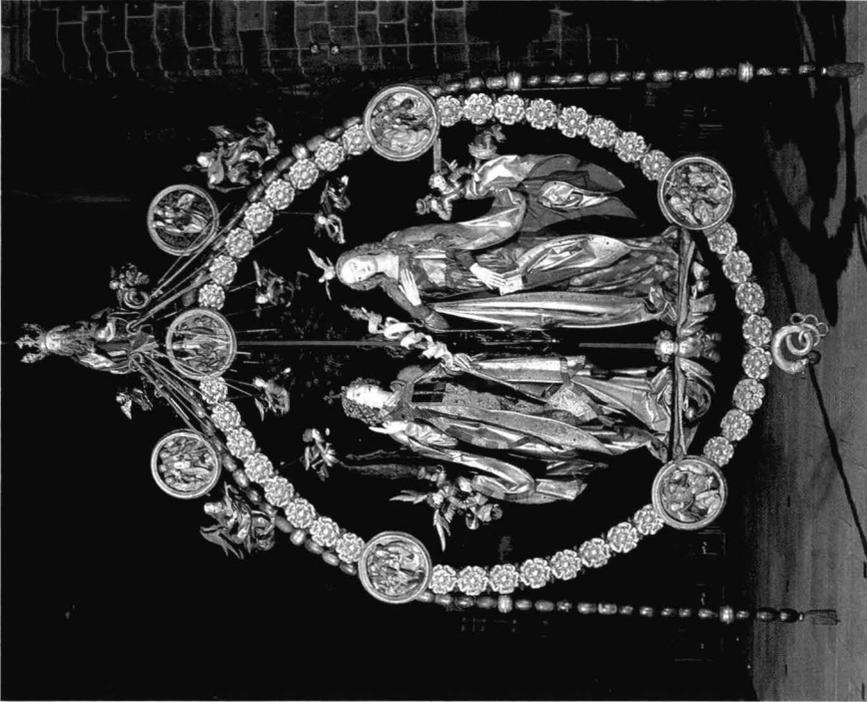
figure et insinue dans l'objectivité du bloc un mouvement issu du dedans. Dans la figure romane, les revers des vêtements ne se révélaient que très parcimonieusement, et généralement sous la forme de plis en zigzag écrasés sur la surface, de sorte que l'alternance chromatique, révélatrice de rapports dedans-dehors, voyait le dedans ramené à une pure qualification rythmique — souvent irrationnelle — d'un dehors absolutisé par le bloc. Désormais, au contraire, l'opposition dialectique des deux pôles, libérée par la nouvelle organicité plastique et clarifiée pour la lecture par la distinction chromatique entre face et revers, se déploie comme l'un des moyens essentiels du développement *plastique* de la figure : création originale de la sculpture gothique, ignorée de l'antiquité classique, pour laquelle intérieur et extérieur ne s'étaient pas encore dissociés.

Avec le *xiv<sup>e</sup>* siècle s'annonce un mouvement de subjectivation de la figure qui, déplaçant l'accent de l'*opus operatum* vers l'*opus operantis* — pour reprendre l'expression lapidaire de Dagobert Frey — se traduit par un développement de la dimension visuelle, et par conséquent spatiale, de l'image. Mais l'émergence de ce nouveau principe comme fondement de l'unité de l'image ne pouvait se révéler que sous forme négative, réductrice, vis-à-vis de l'objectivité liturgique de la figure. Aussi celle-ci se trouve-t-elle prise dans une tension nouvelle, dont le déploiement dialectique portera, par étapes successives, à l'épanouissement du moment pictural si caractéristique du gothique tardif <sup>(21)</sup>.

D'une part, la figure ne peut accueillir la nouvelle approche optique qu'en s'ouvrant en quelque sorte pour participer à l'espace ; d'autre part, cette ouverture même, si minime soit-elle, implique en profondeur sa relativation et, à terme, sa négation comme figure. D'où le double mouvement, contradictoire, caractéristique de la sculpture gothique du *xiv<sup>e</sup>* siècle au Nord des Alpes : une contraction sur elle-même de la figure, qui se durcit, s'accompagne d'un rejet du mouvement plastique vers la surface, qui tend de plus en plus à se « facialiser », à se constituer comme relief dont l'unité, projective, se lit en termes optiques dans un plan, tandis que la masse du bloc affirme sa résistance en se durcissant (fig. 6). On voit cependant qu'il ne s'agit plus du bloc absolu, impénétrable et isolé parce que sans espace, du roman : c'est en effet la figure plastique gothique, riche de son mouvement dedans-dehors, qui se contracte et se raidit — souvent avec une extrême élégance — pour résister à l'espace optique qui l'entoure, et auquel, pourtant, elle doit désormais s'ouvrir pour participer. Ce conflit caché entre contraction sur soi et ouverture se manifeste alors en concentrant sur l'épiderme, nouveau lieu de rencontre et de tensions dedans-dehors, les principaux aspects de la problématique formelle. Celle-ci se traduit, dès lors, par une série de développements de la polychromie qui montrent une étroite intégration de celle-ci dans l'évolution stylistique générale.

L'or, tout d'abord, acquiert un sens nouveau. Si la polychromie romane, relevée par la polychromie gothique du *xiii<sup>e</sup>* siècle, s'inscrivait dans un mouvement d'incarnation réaliste de la figure, initialement dorée, la polychromie du *xiv<sup>e</sup>* siècle se distingue, d'emblée, par une

(21) Ces considérations s'opposent en fait à la division chronologique proposée par WILLEMSSEN, *op. cit.*, qui, sur base d'observations surtout d'ordre technique, distingue seulement deux grandes périodes dans le développement de la polychromie médiévale et réunit dans la première la sculpture romane et la sculpture gothique jusqu'au *xiv<sup>e</sup>* siècle.



Pl. I. Veit Stosz, *Salutation angélique* (1517-18).  
Nuremberg, Église St-Laurent. Phot. Bayerisches Landesamt  
für Denkmalpflege, Munich.



Pl. II. Retable de Hafverö (Suède), compartiment central.  
Atelier anversoïsois vers 1515.





Pl. III. Retable de Strängnäs III, *Adoration des Mages*,  
Atelier bruxellois vers 1507-8.  
Phot. Dokumentationbyran Sveriges Kyrkor.



Pl. IV. Atelier de Dries Holthuis, *Sainte Anne et la Vierge*,  
fin *xv<sup>e</sup>* siècle. Église de Kellen (Niederrhein).  
Phot. Landeskonservator Rheinland, Bonn.



réaffirmation de l'or, qui couvre fréquemment l'ensemble des figures, à l'exception des chairs, et apparaît ainsi comme une « couleur idéale » : une couleur qui, à la différence des autres, réaffirme la transcendance de la figure. Toutefois, ce n'est plus l'or (ou l'argent) — matière d'autrefois, en quelque sorte consubstantiel à l'objectivité du signe. C'est un or qui s'ouvre vers le monde optique des couleurs dans la mesure où sa qualité lumineuse fera l'objet de variantes « picturales » : contrastes entre mat et brillant, tonalité variée par des bolus colorés font ici leur apparition.

On comprend sans peine que le développement de l'usage de glacis sur fond d'or ou d'argent, mais aussi sur les couleurs couvrantes, répond à la même intention esthétique, en permettant d'autre part de proposer une liaison de type nouveau, essentiellement optique et spatiale, entre l'or et la couleur, et en insérant entre les couleurs couvrantes, qui tendent à fermer les formes, et l'éclat de l'or qui les ouvre, une qualité intermédiaire de couleurs lumineuses (22).

Une autre manifestation de la condensation du rythme dans les tensions de l'épiderme est le développement de reliefs superficiels réalisés dans la polychromie elle-même au niveau de la préparation (« modelage » de celle-ci en pâte dense, notamment pour les gouttes de sang (fig. 7) ou les larmes, application de galettes estampées et rapportées, notamment pour les bordures). Il est significatif que le passage de ces motifs du moment plastique du bloc — qui se rétracte — au moment pictural de la polychromie — qui spatialise — s'accompagne d'un effet réaliste-expressif absolument nouveau. Sans doute faut-il voir là le premier indice d'une faille significative entre la figure, dont le repli involutif réveille le fétiche, et le vêtement, ramené parallèlement à sa réalité pratique, qui débouchera sur la figure vêtue : formule qui, dans le climat de piété populaire et de mysticisme, connaîtra, comme objet de piété, une fortune parallèle à la polychromie.

L'alternance dedans-dehors soulignée par la polychromie subit elle aussi le choc des tensions nouvelles. Tandis que l'apparition des revers se réduit en se subordonnant à l'effet frontal de relief, les bordures, qui lui sont étroitement associées dans le déroulement des formes plastiques, réduisent les suggestions de profondeur en les transposant en développements mélodiques linéaires dans un plan idéal, où elles révèlent de façon privilégiée la menace de maniérisme esthétique inhérente au repli de la forme sur elle-même.

Un effet analogue est obtenu par la distribution régulière de motifs comme les plaies du Christ (fig. 7), qui suggère la référence à un plan optique idéal en contradiction avec le réalisme plastique de la figure (23). Il n'est d'ailleurs pas indispensable, pour que cette tension appa-

(22) Sur le développement des glacis dans la polychromie, cf. E. WILLEMSSEN, *op. cit.*, et Thomas BRACHERT dans *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, *op. cit.*

(23) C'est à tort que Willemsen — d'ailleurs cohérent en cela avec sa division en deux périodes — rattache cette distribution « décorative » des motifs du XIV<sup>e</sup> siècle à la formule romane. Ce point a, d'ailleurs, été relevé par J. TAUBERT, *op. cit.*, p. 23. L'usage de motifs dorés disposés de façon régulière, indépendante du volume, et spécialement des plis, est largement répandu dans la peinture italienne du Trecento, où il constitue comme un réseau diaphane de dentelle sur un plan optique idéal, distinct du fond d'or et des nimbes qui se situent à leur tour dans l'espace idéal de l'image au moyen des nuances apportées par le travail au poinçon. Cet échelonnement spatial de plans diaphanes basés sur l'or est évidemment de source byzantine. Dans le Nord, ces réseaux tendent bientôt à se matérialiser, le fond d'or devenant un fond-limite tandis que les motifs décora-

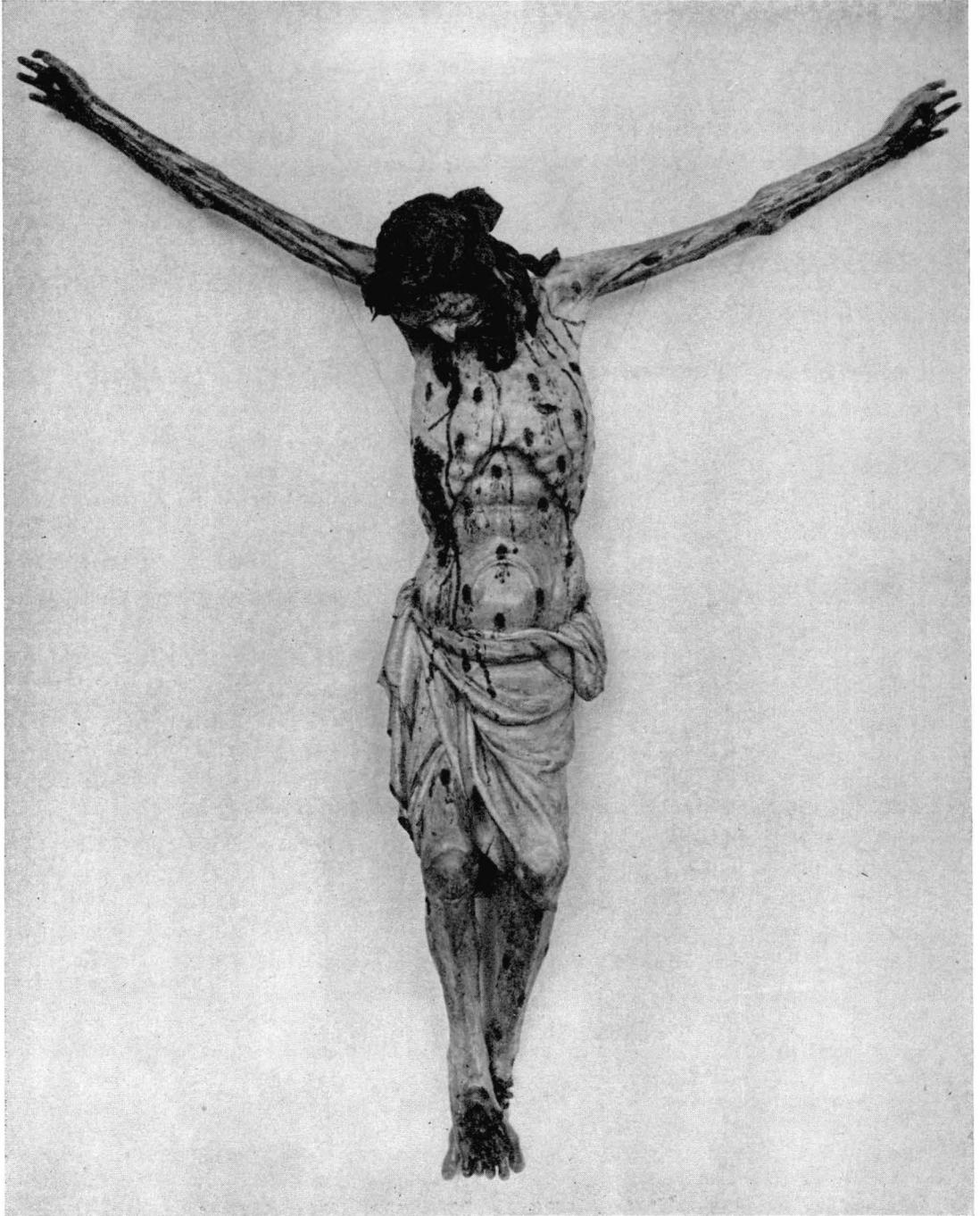


Fig. 7. Crucifix, vers 1400. Cologne, église Saint-Georges.  
Phot. Landeskonservator Rheinland, Bonn.

raisse, que les motifs soient distribués de façon rigoureusement régulière ; il suffit qu'ils affirment une présence propre, paratactique, par opposition à la fermeture sur soi de la figure, ou encore qu'ils développent par rapport à elle une autonomie picturale croissante, comme dans le cas de la *Vierge aux cerfs* du Musée Anger d'Erfurt (fig. 8), où cerfs et pommes de pin, sans doute imités des soieries italiennes alors très recherchées, se lisent comme autant de petits tableaux.

Un dernier phénomène caractéristique du *xiv<sup>e</sup>* siècle est l'apparition dans le Nord d'une sculpture en marbre ou en albâtre dont la polychromie partielle, généralement réduite aux cheveux et aux bordures, dorés, et aux doublures, souvent bleues, s'inspire de celle des ivoires et influence à son tour la polychromie des bois, où la Vierge reçoit fréquemment un manteau blanc, allusion symbolique à sa pureté. Au marbre s'attache d'autre part, comme à l'ivoire, la connotation de matière précieuse, où pointe sans doute, dans le climat aristocratique qui conduit au gothique international, le premier pressentiment d'une version plus mondaine, esthétique, de l'*Idealfassung* incarnée par l'or (24).

Si le *Weicher Stil* des environs de 1400 apparaît comme la recherche extrême, et comme exténuée, de la récupération d'une plastique souple, intrinsèquement malléable, au sein même du formalisme linéaire du *xiv<sup>e</sup>* siècle, la dernière phase du gothique nordique, qui s'ouvre vers 1420-30, se présente au contraire comme une mutation radicale. Le durcissement du bloc, réaffirmé contre les coulées élégantes du *Weicher Stil*, est en même temps dépassé par un éclatement des formes plastiques. La brisure des plis, en particulier, opère une fragmentation des continuités tactiles et impose une reconstruction de l'unité du bloc en termes de vision, d'espace projectif. A la libération d'une nouvelle ligne devenue d'autant plus spatiale qu'elle est plus éclatée, plus aiguë, avec ses élans et ses ruptures, répond une polychromie qui, par sa distribution de plus en plus complexe selon les parties exposées des vêtements, impose elle aussi une lecture projective, en termes d'unité picturale, ouverte.

Cette ouverture, cependant, est toujours contenue dans les limites d'un espace fermé. Les figures des retables sont irrévocablement serrées dans une étroite tranche d'espace non perspectif, où leur écrasement et leur éclatement constituent les deux aspects d'un seul et même mouvement qui est transfiguration en acte, *Wandlung*. La tension fondatrice de la forme n'est autre que cette ultime résistance de l'objectivité close de la figure, du bloc qui s'efforce de conserver une ultime fermeture jusque dans l'acte même de son dépassement vers une image optique.

Si cette problématique vaut, d'une manière générale, pour l'Allemagne et pour les Pays-Bas, il y a lieu, cependant, d'introduire immédiatement une distinction importante qui résulte de ce que nous appellerons la différence de niveau auquel s'opère le phénomène. En Allemagne, l'attachement traditionnel à l'objectivité de la figure liturgique est réaffirmé par une monumentalisation des figures qui porte à l'extrême les possibilités d'accentuation des contrastes et des tensions entre le pôle sculptural et le pôle pictural. Dans les Pays-Bas, l'intérêt dominant porté sur la qualité englobante de l'espace détermine une miniaturisation des figures plongées dans

tifs réguliers soulignent plus fortement le plan du tableau. Nous développerons ce problème dans une étude actuellement en cours.

(24) Cf. THOMAS BRACHERT, *op. cit.*



Fig. 8. Vierge aux cerfs, détail. Thuringe, vers 1370. Erfurt, cathédrale.

la niche-relief de leur *Kapellenschrein* (25). Il en résultera, à partir de développements techniques presque semblables de la polychromie dans les deux régions, des différences stylistiques très significatives.

Commune à l'Allemagne et aux Pays-Bas est l'interpénétration de plus en plus complète de l'or ou de l'argent et des couleurs, grâce au développement d'un arsenal technique hautement sophistiqué, où une place essentielle revient aux glacis (*Lüsterfarben*) sur feuille métallique, au *sgraffiato* et aux divers traitements de surface de l'or et de l'argent (polissage ou non, poinçon) dont la tonalité est par ailleurs modulée au moyen de bolus de diverses couleurs (ocre, rouge, noir, blanc). En Allemagne, le rayonnement de l'or à travers la translucidité des couleurs s'unit à l'opposition violente des deux termes dans la juxtaposition « éclatée » du dedans et du dehors le long de lignes de forces dématérialisées, mais d'une extrême autorité (exemple : la *Salutation Angélique* de Veit Stosz) pour susciter sous nos yeux la transfiguration en acte de la figure en image (pl. I). Dans les Pays-Bas, la surenchère artisanale des glacis, *sgraffiato*, brocarts appliqués, poinçonnages et peintures sur l'or, poursuivant la miniaturisation au niveau de la polychromie, peut, comme dans le retable de Strängnäs III (pl. III), transposer une scène presque anecdotique dans l'irréalisme d'un conte de fées. Souvent cependant, lorsqu'au xv<sup>e</sup> siècle la production se fait plus rapide et sommaire, on se limite à une formule plus sobre qui, sur la dorure dominante, accentue surtout les carnations, les blancs, les revers bleus et quelques taches de verdure, et renforce ainsi l'effet optique général par une sorte de papillotement des formes qui disloque la cohésion propre, plastique, des figures (pl. II).

Le traitement superficiel de l'or, notamment par le jeu du polissage, du poinçonnage et du *sgraffiato* ne peut en aucun cas être considéré comme une simple addition décorative. Il constitue en effet une forme de modulation de valeurs spatiales, et joue dans la polychromie un rôle analogue à celui qui lui est dévolu en peinture, et dont un Angelico ou un Giovanni di Paolo ont tiré les jeux les plus riches (26). C'est ainsi que s'expliquent les multiples développements qui ne correspondent à aucun motif réel mais qui, en modulant les qualités optiques de l'or, intègrent son irréalité dans le monde pictural des textures.

Une expression typiquement allemande de la « transfiguration » est l'association, dans une même composition, du relief et de la peinture, dont la faveur à la fin du xv<sup>e</sup> siècle est symptomatique. Le retable de Blaubeuren (fig. 9), réalisé par Gregor et Michel Erhart en 1493-94, est l'un des plus clairs exemples de cette problématique qui fonde le sursaut formel de la *Wandlung* en acte sur le passage du seuil sculpture-peinture. Essentielle est, pour cela, la netteté de la juxtaposition des deux moments non unifiés par la perspective : situation radicalement distincte du bas-relief pictural italien. Le seuil, ici, est choc, déclic du passage visionnaire, comme la juxtaposition dedans-dehors (27).

(25) Cf. Paul PHILIPPOT, *La conception des retables gothiques brabançons*, dans *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'U.L.B.*, t. I, 1979, p. 29-40.

(26) Voir, par exemple, les *Vierges à l'Enfant* de l'Angelico au Rijksmuseum d'Amsterdam, ou à la Gemäldegalerie de Berlin-Dahlem.

(27) Sur l'interprétation formelle et phénoménologique de ces seuils créés par la juxtaposition de différentes techniques, voir Johannes TAUBERT, *op. cit.*, p. 14 et suiv.



Fig. 9. Gregor et Michel Erhart, Retable de Blaubeuren, 1493-94. Phot. Philipps Universität, Marburg.

En outre, l'or, qui dans les figures centrales se détache comme lumière sur le fond d'ombre de la caisse, reparaît comme fond substituant le ciel dans la peinture des volets : reprise qui réaffirme, contre le réalisme pictural — et par l'introduction d'un nouveau seuil — l'objectivité de la figure et la limite de l'espace, tout en unissant la caisse centrale et les volets par la progression dialectique des seuils chaque fois clairement distincts, de la figure en ronde bosse à la composition picturale.

On saisit bien ici pourquoi l'Allemagne reste si fidèle aux fonds d'or, que les Pays-Bas écartent avec l'*ars nova* du Maître de Flémalle et de Jean van Eyck. Les fonds d'or allemands du xv<sup>e</sup> siècle se distinguent d'ailleurs de ceux du xiv<sup>e</sup> siècle et des fonds d'or italiens d'un Angelico ou d'un Giovanni di Paolo. Dans un mouvement analogue au durcissement de la figure vers 1420-30, ils se matérialisent par l'importance qu'y prend le relief des motifs décoratifs (généralement gravés dans la préparation) tout en maintenant leur statut d'irréalité. D'où une tension interne qui les insère dans la problématique formelle de la transfiguration, et que l'on retrouve dans certains vêtements ou bordures. Dans les Pays-Bas, au contraire, les reliefs des tissus seront essentiellement réalisés au moyen de brocarts appliqués en cire, dont la saillie réduite répond aux conceptions réalistes et estompe le seuil entre peinture et sculpture. La divergence entre l'approche allemande et l'approche flamande apparaît particulièrement claire si nous confrontons le retable de la *Famille de Sainte Anne* du Musée de Lübeck (fig. 10) et le retable bruxellois du même sujet, conservé au Musée du Cinquantenaire (fig. 11). A Lübeck, les figures éclatent, écrasées contre la limite que constitue le fond d'or à motifs gravés. A Bruxelles, les figures baignent dans un espace qui se dilate et dont le fond est intentionnellement rendu indéfini par les modulations de l'architecture.

On ne sera pas surpris dès lors que ce soit dans les Pays-Bas que l'on trouve, vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, la réalisation la plus intégrale d'une intégration purement chromatique des formes plastiques. La *Vierge et Sainte Anne* de l'église de Kellen (pl. IV), admirablement analysée par Willemsen, demande une lecture essentiellement picturale, projective, une approche frontale pour laquelle chaque couleur marque non plus une opposition dedans-dehors mais une juxtaposition de masses qui s'articulent en profondeur en passant tour à tour l'une devant l'autre et font ainsi la densité optique du volume global perçu de l'avant-plan vers le fond.

La même opposition entre l'orientation allemande et l'orientation flamande se retrouve à l'échelle des détails. Bien qu'il faille ici tenir compte de la différence de dimensions des figures, il n'en reste pas moins frappant que le visage de l'ange ou de la Vierge de Veit Stosz (fig. 13) présente l'épiderme poli de la polychromie comme la limite d'une extrême tension que la forme contient mais que l'expression dépasse : en quoi nous retrouvons la transfiguration en acte. Au contraire, tel visage du retable anversois de Linnich (fig. 14) ou de Ophoven (fig. 15) offre des traits librement jetés sur la forme qu'ils ouvrent en lui conférant la mobilité continue d'un devenir pictural — on songe aussitôt au « papillotement » des retables flamands.

L'épanouissement maximal de la polychromie du gothique tardif comme intégration de l'or et de la couleur dicté par la transfiguration visionnaire de la figure est la dernière forme de résistance à la totale relativation de la figure par l'unification spatiale de l'image. Résistance clairement marquée, nous l'avons vu, par la nette affirmation des seuils. On conçoit cependant que le même contexte imaginaire ait suggéré une autre solution : l'élimination, plus ou moins totale,

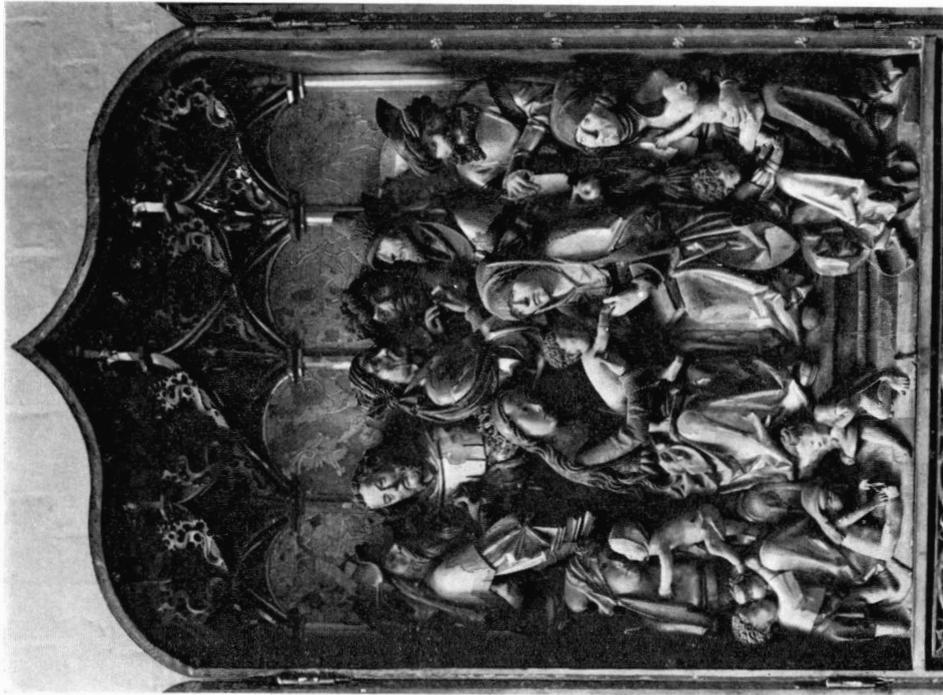


Fig. 10. Benedikt Dreyer (?). Retable de la Parenté de Sainte Anne.  
Caisse centrale, 1510-15. Lübeck, St.-Annen Museum.  
Phot. du Musée.

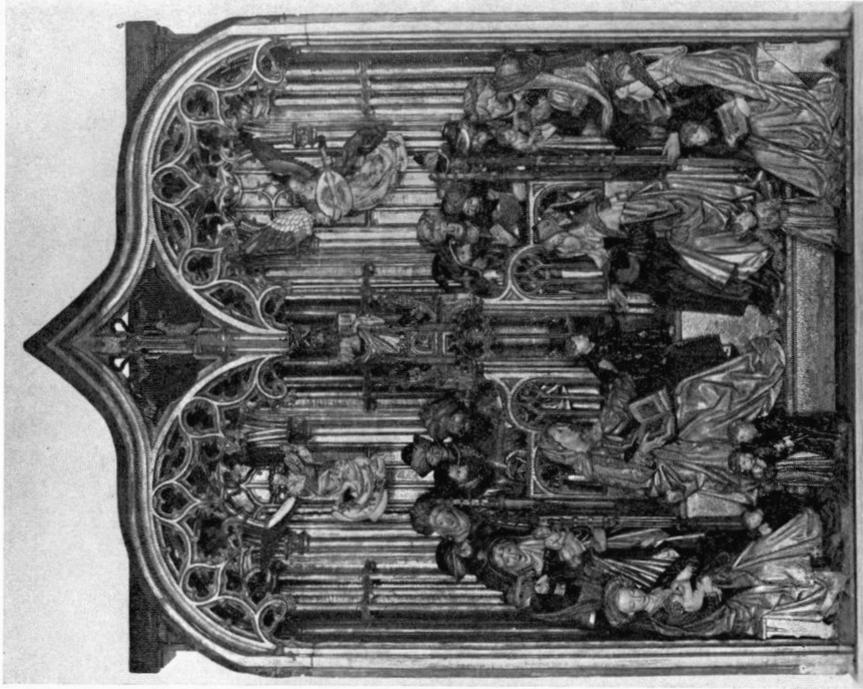


Fig. 11. Retable de la Parenté de Sainte Anne, caisse centrale.  
Atelier bruxellois, vers 1500-1510.  
Copyright A.C.L., Bruxelles.

de tous les seuils, compensée par une nouvelle forme de négativité de la figure vis-à-vis de la réalité visible : sa monochromie plus ou moins complète (fig. 16). La formule semble avoir été inaugurée en Allemagne par Tilman Riemenschneider en 1490-92 avec son retable de la Madeleine de Münnerstadt. Seuls les yeux, les lèvres et peut-être quelques attributs sont encore rehaussés de couleurs<sup>(28)</sup>. A Bruxelles, la monochromie apparaît en 1493 avec le Retable de Saint Georges de Jan Borman<sup>(29)</sup>. Une formule intermédiaire, la polychromie partielle, parallèle à celle des demi-grisailles peut-être inaugurées par Memling dans son *Annonciation* du Musée communal de Bruges (donc avant 1494) et fréquemment utilisées par Hans Holbein le Vieux, trouve son expression accomplie dans le retable du *Couronnement de la Vierge* de Jörg Syrlin à Alpirsbach, où seuls les carnations et les attributs sont polychromés. Avec Riemenschneider, la réalité plastique de la figure est portée à son extrême négativité, réduite à un jeu de creux, de facettes et de crêtes linéaires immatérielles devenues purs supports de valeurs lumineuses, au point de menacer jusqu'à la subsistance d'une substance plastique tangible. Avec la polychromie partielle s'affirme d'autre part une réalité d'un type nouveau, portée uniquement par la seule combinaison des moyens formels juxtaposés comme tels. Dans un cas comme dans l'autre, l'extrême négation de la figure, répondant à sa spatialisation, débouche en fait sur un nouveau statut : celui d'*image*, corrélatif en négatif, dans le contexte gothique du Nord, de l'avènement positif de la *statue*, formule que la Renaissance élabore en Italie depuis le xv<sup>e</sup> siècle, et qui y est étroitement liée à la présence monochrome du marbre ou du bronze.

(28) Sur la monochromie dans la sculpture du *Spätgotik*, voir ERNST WILLEMSEN, *op. cit.*, *passim* : *Beobachtungen zur Oberflächenstruktur niederrheinischen Skulpturen*, dans *Jb. der Rhein. Denkmalpflege*, t. XXVII, 1967 ; JOHANNES TAUBERT, *Zur Oberflächengestalt der sogenannten ungefassen spätgotischen Holzplastik*, dans *Farbige Skulpturen*, *op. cit.*, p. 73-88 ; EIKE OELLERMANN, *Die Spätgotische Skulptur und ihre Bemalung*, dans *Tilman Riemenschneider, Frühe Werke*, catalogue de l'exposition 5 sept.-1<sup>er</sup> nov. Wurtzbourg, 1981, p. 275-282 ; *Die Bedeutung des Malers Martinus Schwarz im Frühwerk Riemenschneiders*, *ibid.* p. 285-302 ; *Erkenntnisse zur ursprünglichen Oberflächengestalt des Münnerstadler Magdalenen-Altars*, *ibid.*, p. 316-321 ; ERWIN MAYER, *Realismus in der Fassung des Creglingen Hochaltars*, *ibid.* p. 283-84. HARTMUT KROHM, *Zu Methode und Ergebnissen des Forschungsprojektes — das Problem der künstlerischen Herkunft*, *ibid.*, p. 7-20.

(29) On peut parfois légitimement hésiter quant à la question de savoir si un retable actuellement dépourvu de polychromie doit cet état à un décapage ou a été originellement conçu comme tel. Le critère permettant de reconnaître une intention originelle de monochromie ne peut évidemment consister que dans l'importance accordée dans toutes les parties des figures aux effets de texture superficiels réalisant dans le bois ce qui est ailleurs obtenu par la polychromie (fig. 16). Il faut cependant tenir compte ici du fait que la préparation semble être souvent devenue plus mince vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, et qu'elle pouvait donc laisser jouer des dénivellations relativement faibles. Par contre, le traitement grossier de certains retables indique bien qu'ils étaient taillés en tenant compte d'une finition par la polychromie. Enfin, il y a lieu de se rappeler que des retables ont pu, au xv<sup>e</sup> siècle, être mis en vente avant d'avoir été polychromés, ou que cette dernière opération peut avoir été abandonnée *de facto* faute de moyens financiers. Cf. à ce sujet N. NIEUWDOORP, *De oorspronkelijke betekenis en interpretatie van de keurmerken op Brabantse retabels en beeldsnijswerk (15de - begin 16de eeuw)*, dans *Bijdragen tot de Geschiedenis van de kunst der Nederlanden*, opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppé, Louvain, 1981, p. 85-98 et W. HABEMA-KUCHES, *Het Mariaaltaar voor de Illustratie Lieve Vrouwe Broederschap te 's Hertogenbosch*, dans *Adriaan van Wesel*, catalogue exposition Rijksmuseum Amsterdam, 1980, p. 34-48.



Fig. 12. *Vierge trônant*, église de Drove (Rhénanie), visage. Vers 1310-50. Phot. Landeskonservator Rheinland, Bonn.



Fig.13. Veit Stosz, *Salutation angélique*, Nuremberg, église Saint-Laurent. 1517-18, visage de la Vierge. Phot. Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege. Munich.



Fig. 14. Retable de l'église St-Martin de Linich (Rhénanie), Atelier anversois vers 1520. Détail d'un visage (grandeur réelle ca 4 cm). Phot. Landeskonservator Rheinland, Bonn.



Fig. 15. Retable de l'église Sainte-Marie, Ophoven (Rhénanie), Atelier anversois vers 1525. Détail d'un visage (grandeur réelle ca 4 cm.). Phot. Landeskonservator Rheinland, Bonn.

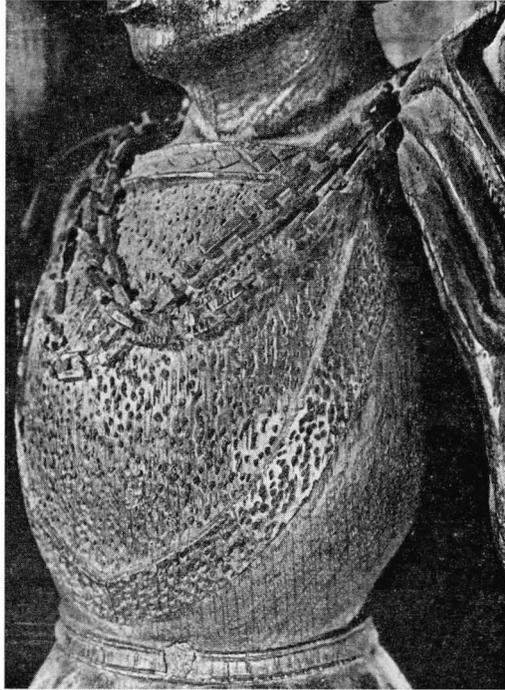


Fig. 16. Heinrich Douvermann, Retable des Sept joies  
de la Vierge, Kalkar, église St-Nicolas.  
Détail d'un des rois mages.  
Phot. Landeskonservator Rheinland, Bonn.

Si la monochromie intégrale apparaît au <sup>xvi</sup>e siècle, et particulièrement avec Michel Ange, comme un signe par excellence du nouveau statut de la *statue* répondant à la conception humaniste de l'image comme réalité esthétique, on conçoit que l'assimilation — on pourrait presque dire la naturalisation — de celle-ci par les traditions du Nord et du monde ibérique, profondément pénétrées par la notion médiévale de figure, devait constituer un moment essentiel de la genèse et de la structure de l'image baroque. Si nous croyons opportun d'en suggérer ici les deux grandes lignes directrices, c'est que celles-ci, révélant l'explicitation, à travers l'ouverture esthétique offerte par l'assimilation de la statue humaniste, des tensions contenues et intériorisées par la forme fermée du *Spätgotik*, apparaissent comme la confirmation la plus manifeste de notre analyse, et dès lors comme sa meilleure conclusion.

La première ligne est celle de l'Espagne. Dans le climat de dévotion d'un Moyen Age qui se poursuit à travers la Contre-Réforme, la statue humaniste, ouverte au spectateur, y subit une sorte d'involution vers la figure médiévale, qui isole formellement de tout espace associé le moment sculptural, pour mieux projeter dans l'espace réel une dernière incarnation de l'icone

qui, à de rares exceptions près, fait, par son vérisme, irruption dans l'espace existentiel du spectateur <sup>(30)</sup>.

En Europe centrale, au contraire, l'assimilation consistera à expliciter dans l'espace architectural le système des seuils contenus dans la structure fermée du *Spätgotik* où il constituait le ressort de la transfiguration en acte. La statue monochrome devient ainsi l'un des moments d'un nouveau système qui l'intègre en la transcendant, et où la multiplication des niveaux de réalité — or, monochromie, polychromie, peinture, etc. — et des seuils qui les séparent ravit cette fois le spectateur dans le mouvement même d'une transfiguration qui l'intègre tout en le transcendant <sup>(31)</sup>.

Paul PHILIPPOT

#### ABSTRACT : **Sketch of development of medieval Polychromy**

Interest in the history of the polychromy of sculpture has developed during the last twenty years mainly in connection with restoration, not least because of the importance, for the restorers, to assess the authenticity or not, and consequently to date, the layers of paint that may cover a sculpture.

On the base of previous research, especially by Ernst Willemsen, Johannes Taubert and Thomas Brachert, an attempt is made to integrate actual knowledge on polychromy in the general stylistic development of North european sculpture in the Middle Age. The approach proceeds according to two main lines that are closely connected. The first one attempts to define the successive shifts that characterize what may be called to ontological status of the three dimensional images, that moves from the almost magical sigh of the Ottonian period, over the classical gothic figure to the increasingly visual structure of the late gothic image. The second line tries to sketch out the transformations of the relationships between the carved form and the use of gold and colour which are connected with this evolution.

P. Ph.

(30) Il y a cependant une exception relative à cette tendance dominante, lorsque Alonso Cano, en particulier, tente de conférer à la polychromie de ses figures des qualités tonales inspirées de la peinture vénitienne.

(31) Cf. à ce sujet Dagobert FREY, *Der Realitätscharakter des Kunstwerkes*, *op. cit.*

## UN RETABLE BRABANÇON DE LA PASSION DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE AUX MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE À BRUXELLES

Les Musées royaux d'Art et d'Histoire conservent un retable sculpté (Inv. R.11) qui, jusqu'à présent, n'a jamais attiré l'attention des historiens de l'art (1). Cette œuvre a été léguée par M. E. de Meester de Ravestein en 1874. Après avoir séjourné au *Musée d'armures, d'antiquités et d'artillerie* (2) aménagé à la Porte de Hal à Bruxelles, cette œuvre accompagna, en 1899, les collections au Palais du Cinquantenaire, qui prit successivement le nom de *Musées royaux des Arts décoratifs et industriels* et de *Musées royaux d'Art et d'Histoire* à partir de 1929 (3).

Ce retable en chêne, auquel nous donnerons dans cet article la dénomination de retable de Meester, est formé de blocs sculptés, dorés et polychromés, ayant pour sujet la Passion du Christ, et abrités sous une huche en bois doré munie d'une porte vitrée. L'ensemble prend appui sur un socle constitué de deux tablettes moulurées parallèles qui enserrant une frise sculptée (4) (fig. 1).

Dans le catalogue du *Musée de Ravestein (Musée royal d'antiquités et d'armures)* édité en 1884, il est fait mention au n° 2397 de ce retable qui serait un « travail italien du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle » (5). Dans cette étude, nous tenterons de démontrer que cette œuvre n'est

(1) Nous remercions bien vivement Madame Gh. Derveaux - Van Ussel, chef de section aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, qui nous a autorisée à publier ce retable et a facilité nos recherches, et Monsieur A. De Schrijver, professeur à l'Université de Gand, pour ses précieux conseils.

(2) *Musée de Ravestein. Musée royal d'antiquités et d'armures*. Notice par E. de MEESTER de RAVESTEIN, 2<sup>e</sup> éd., Bruxelles, 1884, p. 531.

(3) J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Introduction*, dans *Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Archéologie nationale, Industrie d'Art, Folklore*, (Musées de Bruxelles. III), Bruxelles, 1958.

(4) Dimensions : h. totale de la caisse (y compris le socle) : 1,215 m ; h. du socle : ± 19 cm. ; h. de la frise : 9 cm. Largeur de la caisse (partie supérieure) : 98,5 cm ; largeur de la tablette supérieure : 1,085 m. Profondeur de la partie supérieure : 28,5 cm ; prof. à hauteur de la tablette : 30,8 cm. ; prof. du socle sous la tablette : 23 cm. Hauteur moyenne des personnages à l'avant-plan : 30 cm. Aucune précision n'a été apportée concernant la date à laquelle l'ensemble sculpté aurait été protégé par une vitre.

(5) Voir n. 2. Est appelé *Musée de Ravestein*, l'ensemble des œuvres léguées par E. de Meester de Ravestein au Musée et répertoriées dans le catalogue descriptif cité plus haut. Un retable miniature fit également partie du legs de Meester de Ravestein (*Musée de Ravestein...*, p. 679, n° 2553). Il proviendrait du couvent des Carmes à Ypres et est attribué à Charles d'Ypres, sculpteur et peintre, et porte la date de 1535 (U. THIEME et F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XII, Leipzig, 1916, p. 194 (avec bibliographie antérieure).



Fig. 1. Retable de la Passion. Bruxelles, MRAH. Copyright A.C.L., Bruxelles.

pas une production italienne mais bien une œuvre des régions du Nord du deuxième quart du xv<sup>e</sup> siècle. Par l'analyse de la polychromie, nous aborderons le problème du transfert de ce retable vers d'autres régions. Cet aspect rejoindra la question des restaurations de l'œuvre qui seront étudiées grâce aux méthodes de laboratoire.

### Compositions des scènes

Le retable de Meester est consacré au *Portement de croix*, à l'avant-plan, et à la *Crucifixion*, dans le fond de la niche. Sortant d'une ville fortifiée qui représente Jérusalem, plusieurs personnages, souvent regroupés, composent ce défilé : en tête du cortège, apparaissent de dos les deux larrons qui amorcent la montée vers le Golgotha, tandis que l'arrêt est marqué par le groupe du Christ portant la croix, entouré de soldats et suivi par des cavaliers. Le lien entre les deux scènes principales est marqué par un groupe de soldats.

La représentation conjointe des deux événements de la Passion du Christ est bien connue dans la peinture flamande du xv<sup>e</sup> siècle et dans les tapisseries, mais elle est beaucoup plus rare dans les retables sculptés. Ainsi, dans les œuvres peintes, existe-t-il plusieurs variantes de cette même composition. Comme dans l'œuvre du Monogrammiste de Brunswick (6), le Portement de croix se développe devant un vaste paysage à l'horizon duquel se profile la Crucifixion. Dans sa *Montée au Calvaire* que l'on peut situer entre 1540 et 1563 (7), cette même représentation évolue devant un paysage plus ouvert où chemine un cortège vers le Golgotha. Les deux thèmes iconographiques du Portement de croix et de la Crucifixion deviennent prétexte au développement du paysage dont les différents plans se fondent grâce au cheminement de la foule. Cette caractéristique est présente dans un *Portement de croix* attribué à Pieter Aertsen (8), où le mur d'enceinte de Jérusalem a été retranché alors que dans son tableau d'Anvers, daté de 1553, l'enceinte est présente à l'arrière-plan à gauche (9). De plus, dans des *Portements de croix* de Cornelie Metsys (10) de même que dans la *Montée au Calvaire* de Vienne (11), peinte par Pierre Bruegel l'Ancien en 1564, le peintre a associé au Portement de croix le groupe traditionnel de la Pâmoison

(6) Identifié par Friedländer comme étant van Hemessen et par Genaille comme Jan van Amstel (M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*. XII. *Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst*, Leyde-Bruxelles, 1975, p. 49-52 ; Id., XIII. *Antonis Mor and his Contemporaries*, Leyde-Bruxelles, 1975, p. 57-59 ; R. GENAILLE, *Au temps d'Érasme et de Luther. L'œuvre de Jan van Amstel, le Monogrammiste de Brunswick*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 23-29, 1974-1980, 1-3, p. 81, fig. 2).

(7) Paris, Musée du Louvre, inv. n° 2299.

(8) Autrefois à Vienne, Galerie Sankt Lucas, sans n° d'inv. Publié dans le Catalogue, hiver 1963/64. D. KREIDL, *Die religiöse Malerei Pieter Aertsens als Grundlage seiner Künstlerischen Entwicklung*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 68, 1972, p. 74-76. Il vécut à Anvers entre 1535 et 1555 environ (M. J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, XIII, p. 57-59).

(9) Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. n° 862, voir M. J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, XIII, pl. 155, n° 311.

(10) Prague, Národní Galerie, inv. n° VO13. Il existe une autre version datée vers 1550, conservée à Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. n° 6614. B. DUNBAR, *The Landscape Paintings of Cornelis Massys*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 23-29, 1974-1980, 1-3, p. 105-106 et p. 109-110.

(11) Kunsthistorisches Museum, inv. n° 712. (D. KREIDL, *op. cit.*, p. 76).

de la Vierge. Citons enfin une tapisserie bruxelloise où ces événements essentiels de la Passion, la Montée au Golgotha et la Crucifixion sont bien présents (12).

Dans les retables sculptés, néanmoins, cette disposition de deux épisodes principaux de la Passion s'étageant dans un même compartiment est peu courante. Parmi les rares exemplaires que nous ayons relevés, figure le retable bruxellois de l'autel majeur de l'église de Strängnäs (Suède), daté vers 1490 (13). Il se compose d'une caisse rectangulaire, divisée en trois compartiments que complètent des volets sculptés. Le Portement de croix surmonté de la Crucifixion en occupe la niche centrale. Dans la plupart des retables sculptés flamands du xvi<sup>e</sup> siècle, ces scènes de la Montée au Calvaire et du Golgotha ne sont guère associées dans le même compartiment. Si la Crucifixion, moment ultime de la Passion, est évoquée le plus souvent dans la partie centrale du retable, le Portement de croix prend place dans un compartiment inférieur, comme dans le retable de Saint-Denis à Liège, daté vers 1525 (14), mais la place habituelle pour cette scène reste de toute manière la niche du côté gauche de la Crucifixion. On constate toutefois que la surélévation de la scène centrale a favorisé le groupement de personnages à deux niveaux différents, ce qui a créé une perspective montante et une composition illusionniste. La Crucifixion domine de façon constante le groupe de la Pâmoison de la Vierge à gauche et des soldats à droite, disposés à un niveau inférieur.

### Étude iconographique comparée

Dans le Portement de croix du retable de Meester, le Christ, couronné d'épines, tombe sous le poids de sa charge. Le genou droit en terre, de profil, il soutient la croix, le regard tourné vers Véronique qui, agenouillée, lui tend le voile. A l'arrière de ce groupe, un soldat frappe la croix à l'aide d'une massue et un deuxième personnage dont le vêtement comporte des manches bouffantes, détourne le visage. A gauche de la scène, Simon de Cyrène aide le Christ à supporter son fardeau, tandis qu'à l'avant-plan, un autre soldat casqué le frappe de la jambe gauche, tenant dans la main gauche un fragment de massue (?) et dans la droite des verges. Plus haut à droite, un soldat tire la croix à l'aide d'une corde. L'étude comparée de ce sujet en Italie et dans les régions du Nord permet de cerner l'origine de cette représentation.

Le thème iconographique de la Passion fut couramment illustré en Italie du xiv<sup>e</sup> au xvi<sup>e</sup> siècle. Alors que l'empreinte byzantine est encore bien présente au xiv<sup>e</sup> siècle, on constate que les types iconographiques représentés sont assez différents de ceux du retable du Cinquantenaire.

(12) Conservée au Musée diocésain de Trente (1515-1520). J. K. STEPPE, *Inscriptions décoratives contenant des signatures et des mentions du lieu d'origine sur des tapisseries bruxelloises de la fin du xv<sup>e</sup> et du début du xvi<sup>e</sup> siècle*, dans *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance* (Catalogue d'expos.), Bruxelles (Musées royaux d'Art et d'Histoire), 22 janvier - 7 mars 1976, p. 211 et 213, fig. 7.

(13) J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Les retables brabançons conservés en Suède*, Bruxelles, 1948, p. 13-14, fig. 1-2 ; J. ROOSVAL, *Relables d'origine néerlandaise dans les pays nordiques*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, III, 1933, p. 139-140.

(14) J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Relables brabançons 1450-1550*, Bruxelles, 1942, p. 12-14 ; R. FORGEUR, *L'église Saint-Denis à Liège*, dans *Feuillets archéologiques de la Société royale Le Vieux-Liège*, 2<sup>e</sup> éd., 1971, n<sup>o</sup> 7, p. 21-27 ; *Lambert Lombard et son temps* (Catalogue d'expos.), Liège (Musée de l'Art wallon), 30 septembre - 31 octobre 1966, p. 16, n<sup>o</sup> 35, pl. IX.

En effet, dans les représentations italiennes de la *Via Crucis*, le Christ porte seul la croix au milieu du peuple <sup>(15)</sup>. Ce thème évolue vers plus de pathétisme au xv<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent les reliefs en marbre sculptés de la tombe Colleoni, de la chapelle Colleoni de Bergame, datés vers 1475. Giovanni Antonio Amadeo et ses élèves y ont taillé une Montée au Calvaire où le Christ ainsi que les soldats affichent des attitudes plus calmes, mais dont les expressions traduisent une douleur plus grandiloquente <sup>(16)</sup>. En revanche, dans les régions du Nord, le Christ, aidé par Simon de Cyrène, succombe réellement sous le poids de la croix, alourdie par les tortures que lui infligent les bourreaux. Cette composition trouve son origine dans la littérature médiévale. Les artistes et artisans auraient puisé leur inspiration dans les manuscrits et éditions de la *Biblia Pauperum*, dont l'exemplaire le plus ancien peut se situer au xiv<sup>e</sup> siècle <sup>(17)</sup>, dans la première biographie plus compréhensible du Christ, les *Meditationes vitae Christi*, du Pseudo-Bonaventure (début du xiii<sup>e</sup> siècle) <sup>(18)</sup> et dans le *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud (vers 1250-1322) <sup>(19)</sup>. La diffusion de ces ouvrages eut pour conséquence une illustration plus imagée de la Passion, proche de l'anecdote et accessible au peuple grâce aux traductions des textes latins en langue vernaculaire. Par ailleurs, les iconographes du xiv<sup>e</sup> siècle utilisèrent en premier lieu le pressoir comme métaphore de la croix <sup>(20)</sup>, reprenant par là-même le verset *À la cuve, j'ai foulé solitaire* du psaume d'Isaïe (63,3). Dans sa *Vita Christi*, Ludolph de Saxe († 1377) modifie le texte de la *Glossa ordinaria* par cette phrase : *ego solus sustinui pressuram crucis*. Au xv<sup>e</sup> siècle, la poutre du pressoir devint la croix du Christ. La représentation la plus ancienne de ce thème serait d'origine flamande et daterait de 1405, mais en Allemagne aussi ce sujet fut fréquemment illustré <sup>(21)</sup>. Ce développement iconographique du Christ *pressé* par la croix et les bourreaux, est évoqué de façon magistrale dans la Grande et la Petite Passion d'Albert Dürer <sup>(22)</sup>, parues toutes deux en 1511. Le Christ tombe sous la croix, foulé par un bourreau à la jambe tendue et traîné par un deuxième soldat. Ce type de représentation a été emprunté par les peintres, cartonniers pour tapisseries, graveurs et sculpteurs de retables des Pays-Bas méridionaux. Ainsi Bernard van Orley peignit-il un Portement de croix, très proche de la composition de Dürer, sur le revers gauche du *Retable de la sainte croix*, conservé à Bruxelles et daté vers 1515-1522 <sup>(23)</sup> (fig. 2). Ce même schéma de van Orley se retrouve dans des tapisseries bruxel-

(15) G. SCHILLER, *Ikonographie der Christlichen Kunst*. II. *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh, 1968, p. 91.

(16) Ch. SEYMOUR, *Sculpture in Italy : 1400-1500*, The Pelican History of Art, 1966, p. 191 et pl. 131 (A).

(17) *Biblia Pauperum*. *Die vierzigblättrige Armenbibel in der bibliothek der Erzdiözese Esztergom*, Hanau, s.d., p. v-vi ; J. H. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the late Middle ages and Early Renaissance* (Ars Neerlandica, I), Courtrai, 1979, p. 163 ; A. HENRY, *The forty-page blockbook Biblia Pauperum : Schreiber Editions I and VIII reconsidered*, dans *Oud Holland*, 95, 1981, n° 3, p. 127-150, 15 pl.

(18) J. H. MARROW, *op. cit.*, p. 190-197 ; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 3. *Allgemeine Ikonographie* (sous la direction de E. KIRSCHBAUM), Rome-Fribourg-Bâle-Vienne, col. 68.

(19) Voir n. 17.

(20) J. H. MARROW, *op. cit.*, p. 83-89.

(21) *Ibidem*.

(22) Gravures sur bois (K. A. KNAPPE, *Dürer Gravures, œuvre complet*, (Paris), 1964, n° 189 et n° 275 ; E. KIRSCHBAUM, *op. cit.*, col. 79-80).

(23) Ce retable fut exécuté pour l'église Sainte-Walburge à Furnes et est conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles (Inv. n° 4999). *Le siècle de Bruegel* (Catalogue expos., Bruxelles (Musées royaux

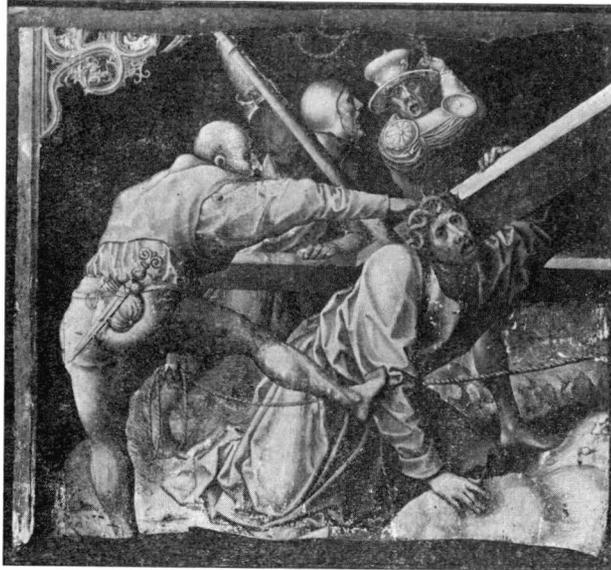


Fig. 2. Bernard van Orley. Retable de la sainte Croix, revers gauche. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Copyright A.C.I... Bruxelles.

loises de vers 1520 <sup>(24)</sup>. L'influence de Dürer est encore bien vivante dans la peinture flamande et dans la gravure du *xvi<sup>e</sup>* siècle. Dans le *Portement de croix* de Pierre Coeck d'Alost, daté après 1527, et dans celui de Corneille Metsys, de même que dans le tableau ayant le même sujet conservé à Berlin et peint par Pieter Aertsen, le soldat situé à gauche, dans un paroxysme de cruauté, frappe le dos du Christ en levant les deux bras pour le brutaliser à l'aide d'un gourdin <sup>(25)</sup>. On s'aperçoit cependant que vers le milieu du *xvi<sup>e</sup>* siècle s'ébauche une tendance parallèle vers un amollissement ou maniérisme dans les attitudes des soldats représentés dans les tableaux des peintres anversois. Un *Portement de croix* de Pieter Aertsen, daté de 1562, montre le même type

des Beaux-Arts de Belgique) 27 septembre - 24 novembre 1963, p. 111-112, fig. 80a ; M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*. VIII. *Jan Gossart and Bernard van Orley*, Leyde-Bruxelles, 1972, p. 57-58, pl. 98, n° 99 ; voir aussi pour le rapport entre cette scène peinte en brun sur brun et la sculpture, J. TAUBERT, *Zur Oberflächengestalt der sog. ungerassten spätgotischen Holzplastik*, dans *Stüdel-Jahrbuch*, Neue Folge, t. 1, 1967, p. 125-126, fig. 9.

(24) Des tapisseries de la Passion sont conservées au Vatican, dans les collections de la Couronne d'Espagne à Madrid, et au Musée Jacquemart-André à Paris, voir *Bernard van Orley 1488-1541*, Société royale d'Archéologie de Bruxelles, 1943, pl. IV et VII ; J. H. MARROW, *op. cit.*, p. 89.

(25) Le tableau de Pierre Coeck d'Alost est conservé à Bâle, Öffentliche Kunstsammlung, fondation Bachofen-Burckhardt, inv. n° 1250. *Le siècle de Bruegel...*, p. 84, n° 74, fig. 88 ; G. MARLIER, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles, 1966, p. 195-196, fig. 136 ; concernant le tableau de C. Metsys, voir B. DUNBAR, *op. cit.*, p. 109, fig. 11.

Pour le tableau de Berlin, autrefois à la Gemäldegalerie mais actuellement détruit, voir M. J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, XIII, p. 59 et pl. 156, fig. 312.

de bourreau, campé dans une attitude moins mouvementée (26). Enfin, des graveurs tels que les frères Wierix, empruntèrent également à Dürer le schéma du Portement de croix qui, pourtant, se teinte déjà d'italianisme (27). Parallèlement aux exemples peints, ce thème iconographique, marqué par la littérature médiévale et par les gravures de Dürer, apparaît dans les retables sculptés brabançons du xvi<sup>e</sup> siècle. Ce thème est évoqué, entre autres, dans les retables anversoïis d'Aldenhoven (aujourd'hui disparu), d'Aurich (Allemagne) (28), et de Melbourne (Australie) (29) (fig. 3) qui peuvent être datés des années 1510-1520, où les attitudes des personnages



Fig. 3. Retable anversoïis. Melbourne, National Gallery of Art.  
Copyright A.C.L.. Bruxelles.

- (26) Amsterdam, Collection Wetzlar. L'attribution de ce tableau a été faite à Pieter Aertsen (Id., pl. 157, fig. 315) ou à Joachim Beuckelaer (D. KREIDL, *op. cit.*, p. 75-79, fig. 52).
- (27) M. MAUQUOY-HENDRICKX, *Les modèles italiens des Wierix*, dans *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sultberger*, Bruxelles-Rome, 1980, p. 163-166 et p. 177, fig. 1.
- (28) J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Notes pour servir l'étude des retables anversoïis*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 29, 1957, p. 18-20 et p. 24-25.
- (29) *National Gallery of Victoria. Le retable anversoïis* (Catalogue expos.). Anvers (Musées royaux des Beaux-Arts), 1983.

s'apparentent à celles des figures du retable de Meester. D'autre part, les costumes des soldats représentés dans les trois retables anversois cités plus haut reflètent la tendance germanisante chère à Dürer : tuniques à crevés, casques à volutes, tandis que les soldats du retable de Meester portent des costumes et casques à la romaine. Cette mode, qui fit appel au répertoire stylistique de la Renaissance italienne, rappelle le style de Pierre Coeck d'Alost et de Jan Swart, courant que l'on peut situer dans les années 1530-1540 (30). L'aumusse qui recouvre Simon dans les premiers retables s'est doublé d'un couvre-chef à turban dans le retable de Meester.

L'iconographie des autres figures qui participent à la Montée au Calvaire de ce retable, révèlent également le mélange de tradition et de renouveau. Ainsi Véronique dont la représentation s'intensifia grâce au théâtre médiéval (31), montre-t-elle le type traditionnel appliqué dans tous les retables sculptés du XVI<sup>e</sup> siècle. A ses côtés, une sainte femme fléchit les genoux dans une attitude de désolation. La même attitude est illustrée dans la Déploration du retable anversois d'Herbais-sous-Piétrain, daté vers 1530 (32) (fig. 4). Par ailleurs, le costume est



Fig. 4. Retable anversois d'Herbais-sous-Piétrain. Détail : la Déploration. Bruxelles, MRAH. Copyright A.C.L., Bruxelles.

(30) M. J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, XIII, p. 13-16.

(31) E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1922, p. 64 ; A. CHASTEL, *La Véronique*, dans *Revue de l'Art*, n° 40-41, 1978, p. 74.

(32) Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. 4009. R. MAERE, *Le retable d'Herbais-sous-Piétrain*, dans *Annales de la Société archéologique de l'Arrondissement de Nivelles*, X, 1909, p. 127-132 ; Gh. DERVEAUX - VAN USSEL, *Retables en bois. (Guide du visiteur. Musées royaux d'Art et d'Histoire)*, Bruxelles, 1977, p. 12, fig. 25.

également indicatif : les robes aux larges décolletés, les vastes manches bouffantes, les coiffures en chignon évoquent la Renaissance.

Un autre groupe significatif est celui de la Pâmoison de la Vierge. Courbée sous le poids de la souffrance et les mains jointes, celle-ci est soutenue par saint Jean. On pourrait voir ici une variante d'un modèle traditionnel bien connu chez Rogier van der Weyden au xv<sup>e</sup> siècle, modèle qui s'est perpétué dans les retables anversois du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>(33)</sup>. Parmi ces derniers, le fragment sculpté de Bassines<sup>(34)</sup> (fig. 5) est fortement apparenté à la Pâmoison du retable de Meester.

Du côté gauche du Portement de croix, le groupe de cavaliers du fond, sortant de la ville, montrent des visages aplatis, des physionomies aux expressions grossières marquées par un



Fig. 5. Fragment de retable de Bassines :  
la Pâmoison de la Vierge. Bruxelles, MRAH.  
Copyright A.C.I., Bruxelles.

(33) L. VAN CASTER-GUIETTE, *Réminiscences rogériennes dans la sculpture brabançonne*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'art offerts au Professeur Jacques Lavalleye*, Louvain, 1970, p. 303, pl. LXXXIII, fig. 2 ; L. HADERMANN-MISGUICH, *Rapports d'esprit et de forme entre l'œuvre peint de Van der Weyden et la sculpture de son temps*, dans *Rogier van der Weyden, Rogier de la Pasture, peintre officiel de la ville de Bruxelles, portraitiste de la Cour de Bourgogne*, Catalogue expos., Bruxelles (Musée Communal), 6 octobre - 18 novembre 1979, p. 85-93, 11 ill.

(34) Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. n° 3629.



Fig. 6. Retable de la Passion. Détail du fond gauche.  
Bruxelles, MRAH. Copyright Speltdoorn.

certain prognatisme (fig. 6). Ces types de figures animent également les fonds des scènes de la Passion des retables anversois de Bouvignes (fig. 7), Ricey-Bas (France), Roskilde (Danemark) et Annone Brianza (Italie) ainsi que des fragments anversois conservés à Anvers. Ces retables sont datés vers 1555-1560<sup>(35)</sup>.

(35) Le retable de Bouvignes serait daté des années après 1554. J. DESTRIÉE, *Le retable anversois de l'église de Bouvignes*, dans *Namurcum*, 1. 1924, p. 5-10, 1 fig. ; J. LEEUWENBERG, *De laatste retabels uit de Scheldestad en enig aanverwant beeldhouwwerk*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art*, XXVI, 1957, 1-2, p. 76-83. Pour le retable de Ricey-Bas, voir J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Notes pour servir...*, 30, 1958, p. 17-19-21, 26. Le retable de Roskilde a été étudié par J. LEEUWENBERG, *op. cit.*, p. 84-92 ; V. THOMSEN, *Attetavle på værksted*, dans *Nationalmuseets Arbejdsmark*, 1972, p. 117-130, 15 fig. Le retable aurait



Fig. 7. Retable anverso de Bouvignes.  
 Détail : le Portement de Croix.  
 Copyright A.C.L., Bruxelles.

En ce qui concerne la Crucifixion (fig. 8), à l'arrière-plan, le Christ et le larron de gauche affichent un style différent de celui du larron de droite (voir l'étude de laboratoire). Les muscu-

été placé dans la chapelle du château de Frederiksborg pendant le règne de Frédéric II (1559-1588) avant d'être donné par Christian IV (1588-1618) à la cathédrale de Roskilde. Pour le retable de Annone Brianza, voir M. T. BINAGHI OLIVARI, *Il polittico di Annone Brianza (Como)*, dans *Arte Lombarda*, 49, 1978, p. 13-15, 15 fig. L'auteur situe le retable vers 1560. Des fragments anversois sont également conservés à Anvers au Vleeshuis, inv. n° 25A8. Ad. JANSEN et Ch. VAN HERCK, *Kerkelijke Kunstschaten*. Anvers, 1948, p. 63, n° 99 et 104.



Fig. 8. Retable de la Passion. Détail : la Crucifixion. Bruxelles, MRAH.  
Copyright Speltdoorn.

latures plus développées des torsos, la dynamique des corps et le caractère bouillonné des draperies permettent de supposer une facture postérieure aux autres figures du retable.

Au centre de la composition, Marie-Madeleine tournée vers le spectateur, enlace la croix. Alors que ce schéma iconographique est présent dans des Crucifixions peintes de l'atelier du Maître de 1518<sup>(36)</sup> et de Bernard van Orley<sup>(37)</sup> (fig. 9), nous n'avons relevé qu'un exemplaire semblable dans le retable sculpté anversois de Västra Ingelstad (Skåne-Suède)<sup>(38)</sup> (fig. 10). Les deux figures de la Vierge en Pâmoison et de saint Jean au pied de la croix peuvent être comparées au même groupe traditionnel d'un second fragment de retable de Bassines et du retable anversois d'Oplinter<sup>(39)</sup> (fig. 11 et 12).

(36) Londres, National Gallery, inv. 718. Voir à ce propos l'article de E. СТАРСКЫ, *A propos d'un dessin maniériste anversois*, dans *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1981, 2, p. 96-102, fig. 5 et 8.

(37) Il s'agit de la Crucifixion de Bruges, conservée à l'église Notre-Dame (M. J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, VIII, p. 102, pl. 86, n° 88). Ce retable, resté inachevé par van Orley, aurait été commandé par Marguerite d'Autriche pour l'église de Brou et peint en 1531. Il a été complété en 1561 par Marc Gheeraerts et restauré en 1589 par Frans Pourbus.

(38) Nous remercions Madame Gh. Derveaux - Van Ussel qui nous a procuré la photographie de ce retable.

(39) Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire : retable de Bassines, inv. n° 3629 ; retable d'Oplinter, inv. n° 3196. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Notes pour servir...*, 99, 1957, p. 108-110, fig. 108 et 109 ; Gh. DERVEAUX-VAN USSEL, *Retables en bois...*, p. 12-23, fig. 26-35.



Fig. 9. Bernard van Orley. Retable de la Passion.  
Bruges, église Notre-Dame.  
Copyright A.C.L., Bruxelles.



Fig. 10. Retable anversois de Västra  
Ingelstad (Skåne-Suède).  
Copyright A.C.L., Bruxelles.



Fig. 11. Fragment de retable de Bassines :  
la Pâmoison de la Vierge.  
Bruxelles, MRAH.  
Copyright A.C.L., Bruxelles.



Fig. 12. Retable anversois d'Oplinter.  
Détail : la Pâmoison de la Vierge.  
Bruxelles, MRAH.  
Copyright A.C.L., Bruxelles.

À droite de la croix, trois soldats se partagent la tunique du Christ suivant le texte des Évangiles : *Quand ils l'eurent crucifié, ils se partagèrent ses vêtements en tirant au sort* (40). La parenté iconographique entre cette scène du retable de Meester et celle de la Crucifixion peinte par Jan Swart, quoique inversée, est très nette (41). Enfin, des groupes de soldats ponctuent ce retable. Ceux qui entourent la croix sont fort proches, quant à leur attitude, de ceux du retable d'Oplinter. D'autres constituent le lien visuel entre les deux scènes principales. Ces personnages, soldats casqués aux longues barbes, tuniques à la romaine, taillés bien souvent en bas-relief, peuvent être comparés aux retables en albâtre malinois du milieu et de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (42).

L'étude de ces fragments sculptés pourrait faire croire, à première vue, à un manque d'unité dans la composition. Mais n'oublions pas que les artisans interprétaient des modèles, probablement des gravures. Celles-ci étaient largement diffusées, comme l'attestent le retable de Meester et deux tapisseries bruxelloises, qui s'inspirent des mêmes gravures de Dürer (43).

D'après les nombreux exemples cités, le retable de Meester n'a pu être fabriqué en Italie, mais bien dans les Pays-Bas méridionaux. L'approche iconographique permet de définir deux courants qui s'y interpenètrent : tradition gothique et renouveau de la Renaissance. L'aspect traditionnel se caractérise par l'iconographie des personnages, proches des modèles de Van der Weyden mais surtout de Dürer. Ces figures conservent de plus un certain immobilisme qui les intègre dans la lignée des retables anversoises des années 1520. Par ailleurs, le style des costumes introduit l'œuvre dans le courant italianisant des environs de 1540.

Les mouvements des jambes et des bras, les plis des vêtements ne suscitent que des effets théâtraux sans pour autant modifier entièrement le volume des corps, comme dans certains retables anversoises de la même époque.

## Analyse stylistique

Les personnages principaux du retable de Meester sont sculptés très finement. Les visages, fort expressifs, du Christ (fig. 13), de Simon, des cavaliers et des soldats à gauche (fig. 6), de saint Jean à droite, laissent voir les nez droits et minces dont l'oblique se prolonge en arcades sourcillères bien tracées, au-dessus des yeux mi-clos et des pommettes délicatement saillantes. Les mains aux doigts allongés, les chevelures et barbes ondulées attestent l'adresse d'un excellent tailleur d'images. Ces caractéristiques rapprochent les sculptures des statuette malinoises de la

(40) Matthieu (27,35) ; Marc (15,24) ; Luc (23,34) ; Jean (19,23-24).

(41) Wiesbaden, collection de Madame Inge Hilka-Grzimek ; ce tableau est reproduit par FRIEDLÄNDER (*op. cit.*, XIII, p. 16, pl. 2, fig. 2). Ce peintre, d'origine hollandaise, aurait travaillé à Anvers peu avant 1522, date à laquelle il aurait obtenu le statut de maître (*Id.*, p. 13). Il aurait probablement fait partie de l'entourage de Pierre Coeck d'Alost en 1527. Il aurait voyagé en Italie entre 1530 et 1540 (J. G. HOOGWERFF, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, III, 4, 1939, p. 441).

(42) Gh. DERVEAUX-VAN USSEL, *Exposition de Sculptures anglaises et malinoises d'albâtre*. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 28 septembre - 15 novembre 1967, p. 45, M/13, fig. 19.

(43) Voir n. 12 et n. 24.



Fig. 13. Retable de la Passion. Détail : le Christ portant sa croix. Bruxelles, MRAH.  
Copyright Speltdoorn.

première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, tel un saint Christophe, un saint Antoine et un saint Pierre (44). Suivent la même tendance la Vierge, Véronique et les saintes femmes aux visages poupins et ronds, dont les traits réguliers — bouches menues, nez minces — rappellent d'autres statuettes féminines en bois polychromé (45) ou en albâtre (46), attribuées aux ateliers malinois. Dans le Portement de croix, bien différente est la facture des quatre cavaliers du fond à gauche (fig. 6). Leurs visages grossiers et aplatis, bouches ouvertes, reflètent le maniérisme des retables sculptés anversois, qui influencèrent une Adoration des bergers portant les trois pals de Malines (47). Par ailleurs, les drapés fluides des vêtements tombent en un pli souple par-dessus la taille ou soulignent le modelé des corps, tandis que les manches, que rythment des plis arrondis et peu profonds, s'évasent ou se resserrent au poignet (fig. 1 et 13).

### La polychromie

Les figures du retable de Meester sont dorées et polychromées suivant trois techniques différentes (48). La première dorure, la plus soignée, a été exécutée en appliquant tout d'abord une couche de préparation crayeuse sur le bois, ensuite le doreur a disposé sur celle-ci une couche d'un rouge vif que nous croyons être le bol d'Arménie. Enfin, sur cette couche, on a posé la feuille d'or qui a été recouverte d'une couche de peinture. Afin de faire ressortir l'or sous-jacent, cette couche colorée a été grattée (technique qui reçoit le nom de *sgraffiato*) formant un décor de rinceaux, pastilles, raies parallèles (fig. 13). De telles dorures et polychromies ornent les vêtements et objets des personnages principaux : à l'avant-plan, le Christ et la croix, Véronique et deux femmes, le groupe de la Pâmoison à droite, ensuite au bas de la Crucifixion, la tunique du Christ, Marie-Madeleine, la Vierge et saint Jean et le fond d'architecture. La deuxième polychromie comporte une simple couche de peinture sur fond crayeux, sur laquelle a été appliqué l'or mat, en bordure des vêtements par exemple (49) (fig. 8). Enfin, une polychromie faite de

(44) Saint Antoine et saint Christophe, Malines, Hôpital Notre-Dame. Statuettes datées vers 1515. Saint Pierre, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire (inv. 2886) porte les marques malinoises : les trois pals et la lettre M, voir J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Statuettes malinoises*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, t. 31, 1959, p. 68-69, fig. 65-66 et p. 34-36, fig. 25 ; R. DE ROO, dans *Aspekten van de Laatgotiek in Brabant* (Catalogue d'expos.), Louvain (Stedelijk Museum) 11 sept.-28 nov. 1971, p. 444-445, MB/24.

(45) Entre autres, sainte Marie-Madeleine, Cologne, Schnütgen Museum, vers 1530. Porte les trois pals et le M. ; sainte Agnès, Musée de Dijon (J. de BORCHGRAVE, *Statuettes malinoises...*, p. 47, fig. 42 et p. 50, fig. 45).

(46) Petit autel de dévotion avec la Vierge et l'Enfant, vers 1540, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire (inv. 2425) (*Exposition des anciennes Industries d'Art de Malines*, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 12 mars -12 avr., 17 avr.-27 mai 1954, n° 178).

(47) Liège, Musée Curtius (inv. 1/9476). R. DE ROO, dans *Aspekten van de Laatgotiek...* p. 450, MB/34). Notons l'influence anversoise dans ce fragment de retable marqué des trois pals malinois. Comme le fait très justement remarquer Gh. DERVEAUX - VAN USSEL (*Le retable malinois de l'église d'●deby* [Artes Belgicae, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire], 1973, p. 89), les marques garantissaient la qualité des matériaux utilisés sans toutefois garantir l'identité stylistique. Elles permettent donc d'attribuer une œuvre à un centre de production mais non à un artiste déterminé.

(48) Ces constatations ont été faites grâce à l'utilisation d'un microscope (binoculaire) des Musées royaux d'Art et d'Histoire.

(49) Cette polychromie a été appliquée sur tous les personnages secondaires.

couches de peinture très minces et superposées sur fond crayeux habille les parties du corps laissées à découvert.

Bien que la dorure au *sgraffiato* soit courante dans les sculptures des Pays-Bas méridionaux du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>(50)</sup>, le décor appliqué sur les figures du retable de Meester ne peut provenir de ce même milieu. Dans les premières, les figures brillent de l'or bruni réparti en surfaces unies, agrémentées de bordures de vêtements, intérieurs de manches ..., dorés et peints au *sgraffiato*. Les motifs décoratifs, qui apparaissent après grattage, sont des lettres de l'alphabet, des cercles, des rinceaux d'une extrême légèreté<sup>(51)</sup> (fig. 4 et 12). À titre de comparaison, parmi les retables sculptés anversoïis des années 1515-1560, ceux de Melbourne (fig. 3), Oplinter (fig. 12) et Roskilde<sup>(52)</sup> doivent être retenus.

Dans le retable de Meester, les rinceaux ou arabesques s'étalent sur toute la surface des vêtements, à l'exception de la bordure du bas où ce même motif court sous forme de frise<sup>(53)</sup>. L'époque et la datation de cette polychromie pourraient être postérieures au retable, mais l'hypothèse d'une restauration en Belgique au xix<sup>e</sup> siècle, avant le legs au Musée en 1874, ne peut être avancée. Le décor du retable est, en effet, totalement différent des ornements néo-gothiques qui habitent plusieurs retables sculptés du xvi<sup>e</sup> siècle, comme le retable anversoïis de Hulshout, de Netterdem (Pays-Bas) et celui de Saint-Denis à Liège<sup>(54)</sup>.

L'origine du décor doré et polychromé du retable de Bruxelles peut se situer au Proche-Orient d'où il pénétra dans la péninsule ibérique lors de l'invasion arabe au moyen âge<sup>(55)</sup>. Ce motif en rinceaux s'y développa intensément sur les sculptures, les artisans utilisant le

(50) Pour les techniques décoratives à base de dorure et de polychromie voir E. VANDAMME, *De polychromie van gotische houtsculptuur in de Zuidelijke Nedertanden. Materialen en technieken*, dans *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten*, 41, 1982, n<sup>o</sup> 35, p. 85-117. D'après l'auteur (p. 91-92), le terme utilisé dans les Pays-Bas méridionaux est « *afhalen* » (signifiant enlever, décrocher et l'or « *deurschynende* » moet zijn (doit apparaître).

(51) Id., p. 92-95.

(52) Cf. pour Melbourne : M. SERCK-DEWAIDE, dans *National Gallery of Victoria...*, p. 22-32 ; pour Oplinter : Gh. DERVEAUX - VAN USSEL, *Retables en bois...*, p. 12-13 ; pour Roskilde, V. THOMSEN, *op. cit.*, p. 117-120 et p. 123-125. Après l'incendie qui ravagea le Dôme de Roskilde en 1968, le retable de la Passion fut restauré dans les ateliers du Musée National. Deux techniques de dorure ont été observées à cette occasion : la dorure à l'or mat et à l'or bruni. De plus, la technique au *sgraffiato* a été utilisée. Les examens au microscope en coupe transversale ont montré plusieurs couches de peinture appliquées sur les visages. Ces couches étaient traitées avec une couleur de base contenant du minium de plomb.

(53) E. VANDAMME, *op. cit.*, p. 96.

(54) C. DUMORTIER, *Le retable sculpté de Hulshout. Essai de reconstitution d'une œuvre anversoïise du début du xvii<sup>e</sup> siècle*, dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, VII, 1974, p. 129-143, 9 fig. ; G. DE WEERD, *Een Antwerps retabel van omstreeks 1525 in de St-Walburgiskerk te Netterden (Gld.)*, dans *Antiek*, 12, 1978, 8, p. 559 et p. 563-564 ; dans certains cas, le nom du restaurateur est connu, comme pour le retable de Saint-Denis à Liège (voir n. 13). Mais alors que le nom du restaurateur, D. Gérard, est bien inscrit dans la scène de l'Ecce Homo, en bordure du socle où est assis le Christ (R. FORGEUR, *op. cit.*, p. 24-27), la restauration est attribuée à un autre sculpteur liégeois Désiré Sacré (B. LHOIST-COLMAN, *Une offre d'achat du retable de l'église Saint-Denis à Liège*, dans *Bulletin de la Société Royale le Vieux-Liège*, X, 215, 1981, p. 121-123, 1 ill.).

(55) R. HEDICKE, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, I, Berlin, 191, p. 236 et II, pl. XI, fig. 20.

même procédé au *sgraffiato*. Comme la variété de ces décors au Portugal<sup>(56)</sup> et en Espagne, surtout en Castille et en Andalousie<sup>(57)</sup>, est fort étendue, il ne nous est guère possible de déterminer avec précision la provenance de cette polychromie. Quoi qu'il en soit, elle aurait été appliquée dans la péninsule ibérique. Pour expliquer ce fait, il faut se référer aux nombreuses exportations d'œuvres d'art flamandes qui eurent lieu aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles vers ces contrées. L'achat de retables y fut favorisé par les excellentes relations commerciales entretenues entre les marchands espagnols et portugais installés à Anvers et les métiers de cette même ville. Les marchandises étaient de ce fait acheminées vers les ports de Viscaya (Espagne) et de Lisbonne<sup>(58)</sup>. De cette manière, encore aujourd'hui, l'Espagne et le Portugal détiennent des retables originaires des Pays-Bas méridionaux qui, au cours des siècles et à l'instar des sculptures indigènes<sup>(59)</sup>, reçurent bien souvent une nouvelle polychromie dans leur pays d'adoption. Ce pourrait fort bien être le cas du retable de Meester de même que ce l'est pour les retables anversoïses de Coïmbra, Portalegre et Madère et pour le retable de Telde (îles Canaries)<sup>(60)</sup> qui sont des témoins probants de l'application d'une nouvelle polychromie à des œuvres d'origine brabançonne.

### La caisse et les éléments d'architecture

La caisse en chêne est fermée par une porte vitrée, retenue par quatre charnières et munie d'une serrure. Cette transformation d'une huche en vitrine témoigne, sans conteste, d'un remaniement. De même, à l'intérieur de la caisse, tant le plafond que les piliers d'encadrements auraient été modifiés. Le plafond constitue une surface divisée en croisillons et pastilles rondes,

(56) Th. MÜLLER, *Sculpture in the Netherlands Germany France, and Spain : 1400-1500* (The Pelican History of Art), 1966, p. 113.

(57) J. J. MARTÍN GONZALEZ. *La Policromia en la Escultura Castellana*, dans *Archivo Español de Arte*, XXVI, 1953, p. 295-312, 3 pl. Le rôle du peintre était de dorer et de peindre des reliefs sur l'or bruni (= *estofar*). Les opérations se succédaient de cette manière : on appliquait la couche de préparation, ensuite le bol d'Arménie (= *embolar*) d'une argile rouge très fine. Sur cette couche humidifiée, on appliquait les feuilles d'or de 23 et 24 carats qui adhéraient par contact et que l'on brunissait. Pour les têtes des anges, de la Vierge etc..., on utilisait l'or moulu. Ensuite on peignait l'or de couleurs lisses que l'on gravait à l'aide du *Grafio* ou *Garfio* qui a donné son nom à l'opération du *grafido*. Différents motifs apparaissaient comme des points enlevés, des rainures parallèles appelées *rajados*. D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, *Técnica de la Escultura Policromada Granadina* (Monográfica Universidad de Granada, 13), Grenade, 1971.

(58) J. A. GORIS, *Étude sur les colonies marchandes méridionales à Anvers (1497-1567)*, 1925 ; Th. MÜLLER, *op. cit.*, p. 142-154.

(59) J. J. MARTÍN GONZALEZ. *op. cit.*, p. 297 : « La renovación de la pintura en época posterior tampoco es cosa frecuente ; ... Responde ello al afán de « actualizar » las imágenes y de verlas siempre resplandecientes con lo nuevo ».

(60) Ce retable de l'Annonce aux bergers est conservé au Museu Machado de Castro à Coïmbra (Portugal) et proviendrait du couvent des Ursulines de Coïmbra ; pour le retable de Portalegre, voir G. DE WEERD, *op. cit.*, p. 555-567, fig. 559 ; I. VANDEVIVERE, *Le retable sculpté à volets peints de la chapelle des Rois Mages d'Éstreito de Catheta, Madère : une production anversoïse des années 1520*, dans *Revue des archéologues et historiens d'Art de Louvain*, III, 1970, p. 101-121, 6 fig. ; L. NINANE, *Un retable sculpté flamand aux Îles Canaries*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, VII, fasc. 2, 1937, p. 135-137, 1 ill.

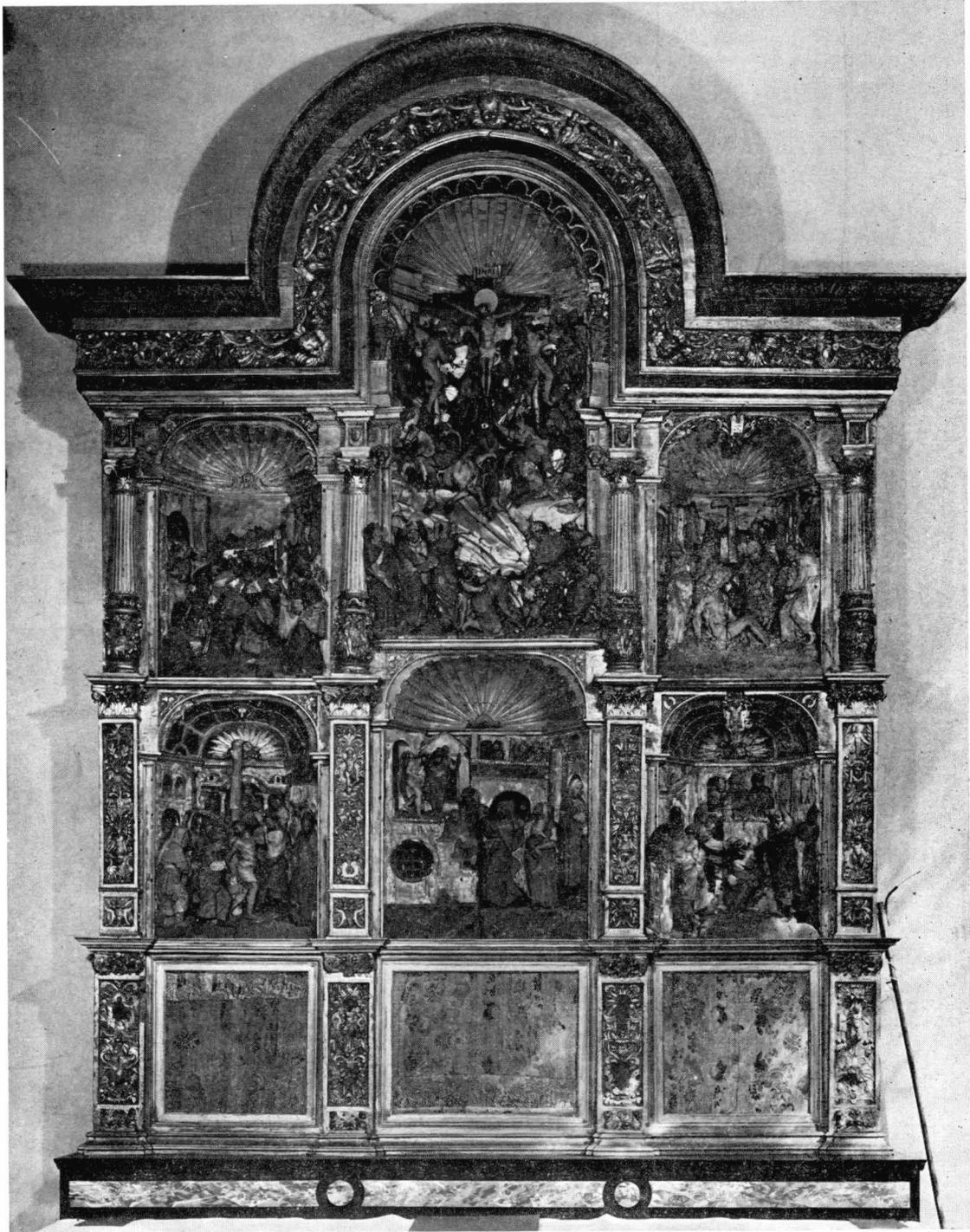


Fig. 14. Retable de Bouvignes. Copyright A.C.L., Bruxelles.

couronnement bien simplifié si l'on se réfère aux retables sculptés brabançons du xvi<sup>e</sup> siècle. Leurs compartiments sont le plus souvent dominés soit par des dais en forme de fenestrages d'églises, tels ceux du retable d'Oplinter <sup>(61)</sup>, ou de couronnement en rinceaux qui s'épanouissent à l'avant d'une vaste coquille, comme dans les retables du groupe Bouvignes <sup>(62)</sup> (fig. 14). De plus, les figures du retable de Meester sont encadrées de deux pilastres à chapiteaux de type corinthien, curieusement disposés, dont les faces les plus larges sont perpendiculaires aux personnages. Des grotesques sculptées en bas-relief, et dorées, s'y étalent, chaque pilastre offrant son propre agencement de motifs décoratifs. C'est ainsi que sur le pilastre de droite un masque de lion encerclé dans un médaillon surmonte des rubans, grappes de légumes ou de fruits, deux cornes d'abondance et un torse vêtu à l'antique (fig. 1 et 15). Sur le pilier de gauche, se succèdent une tête de putto (angelot à la manière italienne), une grappe de fruits ou de légumes, un cartouche à bords enroulés, des trophées d'armes et un torse à l'antique. Ces motifs décoratifs rappellent les « ferronneries » ou « cuirs découpés » adoptés par les artistes des Pays-Bas méridionaux, tel Cornelis Bos <sup>(63)</sup> (fig. 16). Jusque vers 1535, les retables sculptés brabançons sont pourvus de piédroits gothiques traditionnels, mais dans le groupe des retables anversois de Bouvignes, des grotesques touffues dans le style de Cornelis Floris sont taillées sur ces éléments d'architecture <sup>(64)</sup>. Dans le retable de Meester, il semble que la disposition des pilastres ait été remaniée : la face la plus décorée devait probablement apparaître en alignement des blocs sculptés <sup>(65)</sup>. Par ailleurs, le caractère dissemblable des décors nous amène à supposer que ces éléments architectoniques proviennent d'un ensemble plus vaste (fig. 14), ou qu'ils étaient dissimulés derrière des colonnes, disposition en usage dans les petits autels malinois <sup>(66)</sup>.

Le socle sur lequel s'appuie le retable est formé de moulurations proches d'un entablement classique avec corniche, frise et architrave. Sculptée de putti mêlés à des rinceaux et des dauphins dans un rythme de courbes autour d'un médaillon, cette frise se rattache à la tradition malinoise des autels en albâtre <sup>(67)</sup>. La caisse et les éléments d'architecture ont reçu une dorure contemporaine de la polychromie des figures sculptées.

### Étude matérielle et examen de laboratoire

L'état matériel du retable est relativement médiocre : les fonds se sont détachés de la caisse, de nombreuses lacunes sont visibles <sup>(68)</sup> et la polychromie est encrassée.

(61) Voir n. 39.

(62) Voir n. 35.

(63) Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>. Cabinet des Estampes. Inv. S11.85 309. S. SCHÈLE, *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grottesque*, Stockholm, (1965), p. 189-190, pl. 56, fig. 208, 209 et 210.

(64) R. HEDICKE, *op. cit.*, I, p. 165.

(65) Il faut signaler que le dos de ces pilastres n'est ni sculpté ni doré. De ce fait, on peut supposer qu'ils occupaient la place de l'autre. D'autre part, le bas de ces piliers est sculpté, a perdu sa dorure mais est dissimulé par les figures.

(66) Gh. DERVEAUX - VAN USSEL, *Exposition de sculptures anglaises et malinoises.*, p. 41, M/5, fig. 12.

(67) *Ibidem*.

(68) Dans le Portement de croix : une partie de la massue (?) tenue par le soldat qui frappe le Christ de la jambe ; mains du personnage aux manches bouffantes derrière le Christ ; objet tenu en main par le soldat qui ac-



Fig. 15. Retable de la Passion. Détail :  
pilastre de droite. Bruxelles, MRAH.  
Copyright Spelddoorn.



Fig. 16. Trophées. Gravure de C. Bos.  
Copyright Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>,  
Bruxelles (Cabinet des Estampes).

Par ailleurs, il est intéressant de noter que la figure féminine à l'avant-plan à droite, appartenant au Portement de croix, est isolée. Dans cette même scène, le personnage aux manches bouffantes, qui tourne le visage de façon étrange vers l'arrière, occupe l'espace laissé libre par la jambe cassée d'un des chevaux. En s'appuyant sur l'iconographie des scènes (voir p. 50 et 52), on peut supposer que ces deux éléments disparates faisaient partie d'une autre niche. Un bourreau tire la croix à l'aide d'une corde, sculptée en bois, qui se prolonge par un bout de chanvre.

Comme les fonds de scènes sont collés aux planches de la caisse, le dos des sculptures n'a pu être étudié. De même, l'investigation des sols sculptés fut rendue impossible par une épaisse couche de polychromie qui les recouvre. De cette manière, aucune marque de garantie, que ce soit la main brûlée d'Anvers ou les trois pals de Malines, n'a été retrouvée sur les reliefs. Un démontage systématique des blocs et une analyse approfondie au microscope pourront peut-être prochainement en faire apparaître (69).

Une étude radiographique du retable a été faite par Monsieur Guido Van de Voorde, assistant à l'Institut royal du Patrimoine artistique de Bruxelles (70) (fig. 17). Lors de restaurations à l'IRPA, il expérimenta déjà ces techniques sur des sculptures et un fragment de retable (71). Le retable de Meester est le premier ensemble de cette dimension à avoir été analysé par ces méthodes (72).

Le principe de la radiographie repose sur l'absorption des rayons X par la matière. Cette absorption est proportionnelle à la quantité de matière traversée par les rayons et à sa densité. Une plage claire indique une absorption importante et donc une densité ou une épaisseur assez grande. On peut ainsi mettre en évidence des fragments de densité plus forte que celle de l'ensemble du retable, tels que le Christ et le larron de la Crucifixion, la main droite du Christ dans le Portement de croix, des mains de cavaliers à gauche et d'un soldat à droite. Ces exemples dénotent des lacunes comblées lors d'une restauration.

compagne les larrons : jambe avant-droite cassée du cheval d'un des cavaliers. Dans la Crucifixion : armes tenues en mains par les soldats.

(69) Une analyse approfondie de la stratigraphie et des composants de la polychromie sera effectuée par le Laboratoire et l'Atelier de sculpture de l'Institut royal du Patrimoine artistique à Bruxelles. Elle permettra très probablement de déterminer avec plus de précision les époques des polychromies et leur interprétation dans la radiographie. Pour de plus amples renseignements techniques : G. VAN DE VOORDE, *Hel volledig radiograferen van volumineuze driedimensionale kunstvoorwerpen. 1. De geometrische belichtingsfactoren*, dans *Bulletin de l'Institut royal de Patrimoine artistique*, XVII, 1978/79, p. 22-39.

(70) Nous le remercions bien sincèrement pour sa collaboration et pour son autorisation à publier ici les résultats de son examen.

(71) M. SERCK-DEWAIDE, *Application de la radiographie à l'examen des sculptures polychromes*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, XVII, 1978/79, p. 53-67, 11 ill. (avec la collaboration de G. Van de Voorde); de plus, voir n. 28.

(72) La radiographie a été réalisée à l'aide d'un appareil Baltographe BF 50/20 avec un film Cronaflex Projection Film B (PBF - 4) de Du Pont de Nemours. Les conditions de travail ont été les suivantes : 50 kV - 20mA - 3 m - 15'. Cette technique de radiographie à longue distance permet l'exécution en une seule fois, en accordant plus de netteté au document (ces renseignements techniques ont été communiqués par G. Van de Voorde).



Fig. 17. Radiographie du retable de la Passion. Copyright A.C.L., Bruxelles.

La différence d'épaisseur du bois apparaît entre les blocs de la Crucifixion et la porte de ville ainsi que les murailles du fond. De même une traverse en bois devient visible à l'arrière du Portement de croix. Derrière le pilastre de droite, on aperçoit un bloc assez mince où sont représentés un cavalier et une femme qui porte un panier. Contrairement à la dorure à l'or mat appliquée sur les sculptures, comme sur le bas de la croix du Christ dans la Crucifixion, la dorure au *sgraffiato* apparaît sur les personnages et les objets.

Cette étude a été complétée par une analyse stéréoradiographique <sup>(73)</sup> qui donne une vue tridimensionnelle de l'œuvre. Cela a permis de situer, à l'arrière des premiers blocs sculptés, la traverse qui se voit à la fig. 17, et au fond de la caisse, une pièce métallique (?). De plus, on peut situer les clous les uns par rapport aux autres. Ces observations permettent de supposer plusieurs remaniements.

## Conclusion

Lorsque M. E. de Meester de Ravestein comptait le retable de la Passion parmi les œuvres italiennes, son jugement n'était pas totalement erroné puisque le style de cette œuvre fait immédiatement songer à la Renaissance italienne. Mais contrairement à son opinion, l'étude iconographique et typologique des personnages et des pilastres, ainsi que l'analyse stylistique ont démontré l'appartenance probable de cet ensemble à un atelier brabançon, et plus particulièrement anversois ou malinois. Malheureusement, nous n'avons pu l'authentifier par la présence d'une marque de garantie. Sur un schéma traditionnel aux artistes des Pays-Bas méridionaux, le sculpteur a traduit la tendance italianisante très vive dans les années 1540. Comme bon nombre d'œuvres brabançonnaises, ce retable aurait été exporté vers la péninsule ibérique où il aurait reçu sa polychromie actuelle. Bien que des remaniements soient visibles sur les documents de laboratoire, l'œuvre a pu conserver son unité.

Quoique ce retable soit une œuvre d'atelier, des figures remarquables comme celle du Christ du Portement de croix confirment la facture d'un tailleur d'images, héritier de la tradition brabançonne. Témoin de son époque, cette œuvre sculptée conjugue l'emprise évidente du passé et l'engouement pour le courant italianisant, caractéristiques dans l'art flamand de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle.

Claire DUMORTIER

## ABSTRACT : **A 16th century altarpiece of the Passion from Brabant, in the M.R.A.H. in Brussels.**

This paper studies a 16th century carved altarpiece representing the Passion. From the iconographic, stylistic, and material study, together with laboratory's techniques, we infer the South-netherlandish origin of this work. Christ carrying the Cross and the Crucifixion are often represented in Flemish pictures of the 16th century but it is rarer in carved altar pieces. The iconography of Christ carrying the Cross has its origin in Flemish medieval literature. Comparisons with tapestries and other carved altarpieces substantiate the influence of Rogier van der Weyden and Albrecht Dürer and allow us to pinpoint its origin in southern Netherlands, perhaps Antwerp, around 1540. However the stylistic analysis suggests a possible origin from Malines. The radiographic study proves that this altarpiece has been modified at least once. The box has been changed and the polychromy, which is not Flemish, was probably redone later in Spain or Portugal. Nevertheless, this altarpiece is exceptional. Several characters, among which are Christ facing Veronica, are outstanding sculptures which are testimonies of the 16th century « *beeldsnijders* » art in the Lower Countries.

Cl. D.

(73) Pour la stéréoradiographie, G. Van de Voorde prit comme base 20 cm.

## QUI A PEINT LA *TENTATION* DU MUSÉE DE KARLSRUHE?

Tout historien d'art sérieux sait que l'interprétation et l'attribution d'un tableau ancien dépourvu de signature, si elles ne sont pas étayées par des documents d'archives irrécusables, demeurent toujours problématiques. Un peintre peut se tenir d'abord aux leçons reçues, puis s'en évader pour exprimer sa personnalité. Il peut, au cours de son existence, être sensible aux changements des goûts et des modes, aux désirs de ses clients, se sentir soudain attiré par la personnalité étonnante d'un génie d'abord inconnu. Certes, il existe des artistes calmes, qui se tiennent à une formule, des peintres convaincus de leurs intentions et satisfaits de la technique qui les exprime, et d'autres, qu'une vie trop brève n'a pu conduire au changement. Mais il est naturel, et surtout à propos d'une période complexe comme le seizième siècle dans les anciens Pays-Bas, encore imparfaitement connue, de ne jamais s'en tenir aux idées reçues. Quand par surcroît — ce qui n'est pas mon cas, car j'ai été formé au contact d'Hulin de Loo, d'Édouard Michel, de Gabriel Rouchès, de Gaston Brière, de René Schneider et Henri Focillon, aux doctrines rigoureuses d'une étude critique prudente — on a accepté les affirmations audacieuses et souvent aventureuses d'un historien pénétrant comme M. J. Friedländer, il est naturel aussi d'être tenté de bouleverser les conclusions admises, de modifier profondément l'idée que l'on se faisait encore d'un peintre et le catalogue traditionnel de ses œuvres probables. Cela s'est passé récemment à propos de Jan Sanders van Hemessen et du Monogrammiste de Brunswick. D'où la présente étude.

Quel est l'auteur du tableau de genre, non signé, image de mœurs libres dans un cabaret mal famé, conservé au Musée de Karlsruhe (1), intitulé en français la *Joyeuse Compagnie*, en allemand *Lockere Gesellschaft*, et plus justement désigné par Leo van Puyvelde sous le nom que j'ai adopté ici de la *Tentation* ?

C'est un très ancien problème. Je pensais l'avoir décidément résolu en 1949 (2), mais des travaux récents l'ont fait resurgir pour le rendre plus confus qu'il n'est.

Dans un format en largeur de dimensions moyennes et occupant pratiquement toute la hauteur et la largeur du panneau, paraissent autour d'une table trois personnages à mi-corps dessinés en contre poses (fig. 1). Un bourgeois âgé, coiffé d'un chaperon rouge passé de mode,

(1) Bois de chêne, 83 × 115,5 cm. Demi-figures grandeur naturelle, ni signature, ni date, Karlsruhe (Kunsthalle, n° inv. 152). Étudié avec précision dans l'excellent catalogue du Musée rédigé en 1966 par J. Lauts (p. 141-142 et fig. 242 du *Bildband*). Les photographies ici reproduites, un peu sombres, ont le mérite d'être les plus anciennes, réalisées pour moi pour la première fois en 1933, lors de ma préparation des thèses de doctorat, par les soins du Dr Halm, alors conservateur du Musée. Je lui dois mes premiers renseignements sur un tableau que je n'avais pas encore étudié directement.

(2) R. GENAILLE, *J. van Amstel, le Monogrammiste de Brunswick*, thèse de doctorat, dactylographiée, Paris, 1949, résumée dans la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. XIX, 1950, p. 147-152.



Fig. 1. J. van Hemessen, *La Tentation*. Karlsruhe. Phot. du Musée.

au visage maigre, ridé, brunâtre, aux cheveux gris, à l'expression inquiète, manifestement un peu ivre, porte une veste bleue à manches vertes. Il tient de la main gauche un verre de vin posé sur un jeu de cartes dont la carte supérieure, un six de trèfle, est sans valeur et signe de perte. La main droite levée est ouverte et suggère un refus. Il a à la ceinture une gibecière brun rouge et un grand couteau. Il est cajolé, en vain semble-t-il, par une jolie fille penchée en arrière, la tête presque horizontale. Elle est vêtue d'une robe bleue à manches vertes et à col de fourrure. Son visage gracieux, rieur, est peint en tons clairs avivés de carmin. Elle pose la main gauche sur le verre comme pour dire que l'homme a assez bu, et la main droite sur son épaule semble l'inviter maintenant à d'autres plaisirs. A droite, leur tournant le dos, elle aussi penchée en arrière et la tête presque horizontale, est une vieille femme en corsage rouge à manches bleues, en bonnet blanc à ombres fortes. Elle est toute fendue de rire et son visage clair, couleur chair, nuancé de brun et de jaune, fortement ridé, est celui d'une ivrognesse. Elle tient d'ailleurs fermement un pot d'étain gris-bleu dont elle soulève le couvercle de la main gauche aux doigts écartés.

De toute évidence, dans une sorte de monumentalité des formes d'où l'exemple italien n'est pas absent, accusée encore par les tons denses, mais assourdis, de bleu vert qui font surgir plus



Fig. 2. J. van Hemessen, *Le Fils prodigue*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts.  
Copyright A.C.L., Bruxelles.

fortement l'expression intense des visages, mais en même temps dans un jeu très libre des contrastes qui ne recule pas devant la trivialité, le peintre nous propose une comédie à trois personnages. Qu'elle ait une intention morale, c'est évident. Qu'elle se rattache à la tradition nordique de la satire des vices, en associant l'ivrognerie, le jeu, l'amour vénal, et soit ainsi une image érasmiennne de la folie, c'est indiscutable. Mais la scène représentée est d'abord, non sans verve ironique, une étude picturale des expressions psychologiques. Elle lie une jeune fille séduisante et séductrice à deux vieillards, le client, l'entremetteuse, la beauté à la laideur. Sans insister exagérément sur la mimique ou les gestes, le peintre centre cette comédie sur les traits accusés des visages et des regards et sur le jeu des mains : pour la vieille, saisir et ouvrir, pour la jeune femme refuser, attirer à soi, pour le client à la fois prendre et refuser. Ainsi se trouvent étroitement liés une tentatrice parfaitement consciente de ses actes et deux ivrognes, l'une a le vin gai, l'autre le vin triste.

A l'arrière-plan, et tout à fait hors d'échelle avec le motif dominant, deux petites scènes complémentaires éclairent le sens de ce motif essentiel en nous ouvrant des vues sur l'existence dans ce milieu mal famé : l'entrée dans le mauvais lieu d'un marin barbu, les plaisirs de la table et du lit.

Il s'agit bien, comme l'a suggéré van Puyvelde (3), d'une *Tentation*, qu'il rapproche justement de l'*Enfant prodigue* de Bruxelles (4) (fig. 2) pour la présentation, le choix des figures, les petites scènes du fond, le coloris et le modelé. « Avec un remarquable sens de la psychologie humaine », écrit-il, « l'artiste montre un vieillard encore coiffé du chaperon du xv<sup>e</sup> siècle, qui s'est aventuré dans une auberge louche et est saisi à la fois par la passion et les appels de sa conscience ». Mais il ne s'agit pas du tout, contrairement à l'interprétation de Simone Bergmans (5), d'une évocation des trois âges de la vie et d'un vieillard regrettant ses erreurs passées, dont l'image serait derrière lui. Cet homme, écrit-elle, « un marin, n'a pu résister à la tentation des plaisirs. On le voit, à droite, adolescent, dans un lieu mal famé, à gauche, marin et adulte, il entre dans un cabaret dont la cage accrochée à la porte sert d'enseigne parlante. La scène centrale le représente vieillard, qui revoit en esprit, avec une tristesse et un regret poignants, sa vie de débauche fixée par le peintre dans les petites scènes du fond ». Comme il lui arrivait parfois, l'éminente historienne dont j'ai bien souvent expérimenté la science, s'est un peu laissée emporter par le rêve. L'ordre du récit qu'elle suggère est contraire aux images peintes. Il serait absurde de placer l'entrée au mauvais lieu de l'homme adulte après l'avoir peint, jeune homme, dans ce mauvais lieu. L'ordre normal est que l'on entre, puis que l'on profite des plaisirs offerts. Par conséquent, celui qui va entrer, adulte et barbu, n'est pas celui qu'on voit à table. Il n'est pas non plus ce vieillard, un bourgeois, non un ancien marin. Et s'il regrettait ses erreurs passées, que viendrait-il faire dans cette auberge? En réalité, dans cette auberge, dont nous sont montrées la porte d'entrée et les chambres, il s'agit seulement de la tentation d'un vieil ivrogne qui résiste aux dernières débauches. Occasion spirituelle d'évoquer, pour en faire la satire, les diverses formes du vice, le jeu, la boisson, l'amour vénal.

A gauche, donc, la porte du mauvais lieu, signalée comme il est d'usage par une pie dans sa cage (6), s'ouvre sur la place d'un port bordée de maisons et d'une église (fig. 3). Sur le jaune clair de la rue se détachent les tons gris bleu, ocre clair, bleu dense des édifices vus dans la lumière. Trois personnages s'approchent, dont l'un en costume gris bleu tend une pièce de monnaie à celui du centre, comme pour le tenter. Celui-ci est un marin, de forme svelte et longue, en pantalon blanc rayé de rouge, veste rouge, manteau gris. Son visage maigre porte une courte barbe. Il est interpellé par deux filles galantes, de type vulgaire, au visage osseux. L'une est assise, en robe bleue, tablier gris, bonnet blanc. L'autre, en face d'elle, à l'intérieur, debout, au geste d'accueil, porte une robe rouge, une blouse bleue, un tablier gris. Une troisième, en robe brun rouge et tablier gris bleu, remonte de la cave et pose un broc sur le sol.

A droite, et aussi arbitrairement située que la précédente par rapport au premier plan, le peintre n'ayant évidemment, du moins ici, pas un sens très sûr de la perspective, on voit une scène d'intérieur très pittoresque, dans un éclairage composite, venu d'une part de la fenêtre

(3) L. VAN PUYVELDE, *La peinture flamande au siècle de Bosch et de Breughel*, Bruxelles, 1962, p. 189.

(4) Signé, daté 1536, bois, 98 × 140 cm., n° 217, Bruxelles, Musée royal des Beaux-Arts, acquis à Paris en 1881.

(5) *Catalogue Expos. Bruxelles 1963*, n° 135, fig. 133, p. 113.

(6) La pie, symbole de discorde, sert d'enseigne aux maisons mal famées, cf. le *Cabaret* de J. van Amstel, Berlin-Dahlem, inv. n° 558, et déjà sur l'*Enfant prodigue* de J. Bosch, 1510, Rotterdam, musée Boymans-van Beuningen, cf. R. GENAILLE, *Études dédiées à S. Sutzberger*, Bruxelles-Rome, 1980, p. 151.

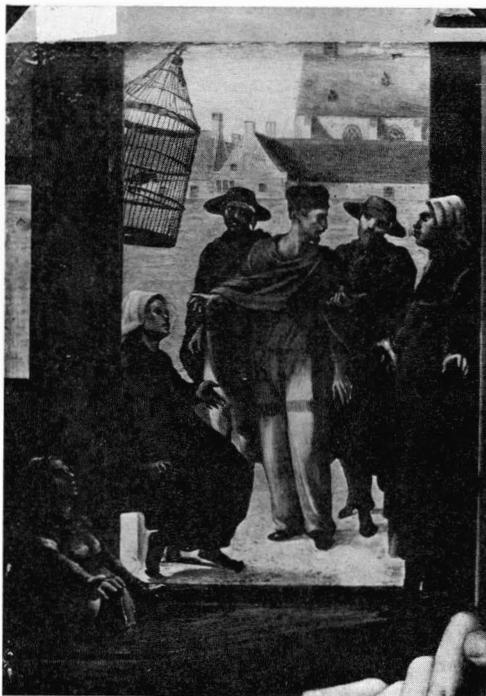


Fig. 3. J. van Hemessen, *La Tentation*,  
détail. Karlsruhe. Phot. du Musée.

donnant sur les maisons de la ville, de l'autre du feu brûlant dans l'âtre (fig. 4). C'est tout à la fois une chambre avec son lit, une salle à manger, une cuisine. Un jeune homme, bâton à la main, affalé de profil à droite sur une chaise, tête de profil à gauche, est assis à table. Il porte une veste bleue, un pantalon collant blanc, un bonnet rouge dont un bandeau retombe sur son bras droit. Près de l'âtre, une cuisinière en robe rouge veille sur un chaudron, tout en regardant vers la table. Une fille en robe bleue, bonnet blanc, tablier rougeâtre, vue en contrejour, apporte un œuf. Une autre, en robe rouge, chemise blanche, pieds nus, assise sur le lit, mange sa soupe sans souci du jeune homme, cependant qu'une quatrième fille, à gauche et qui, elle, regarde le client, explore la bourse du convive. La table dressée, le lit, ses rideaux orange et vert, l'escalabeau renversé, les souliers sous le lit, la cheminée garnie de saucisses et de harengs fumés, portant divers graffiti, le chien endormi, composent autour des filles et du jeune homme une scène de genre pittoresque et d'un réalisme évident.

S'il n'y a aucun lien perspectif acceptable entre ces deux scènes complémentaires et le motif principal, un accord certain s'établit par l'éclairage composite, sans rapport avec le futur clair-obscur baroque, mais suffisant pour mettre en valeur et associer les visages des protagonistes et les détails anecdotiques. Une unité plus manifeste s'établit dans le coloris dominé par le bleu dense, le bleu vert, le gris bleu, mais curieusement éclairé par le rouge vif, le rouge mat et accessoirement par le blanc.



Fig. 4. J. van Hemessen, *La Tentation*, détail. Karlsruhe. Phot. du Musée.

Au premier regard, le rapport avec les tableaux signés et datés de van Hemessen saute aux yeux, et c'est bien ainsi que la presque totalité des historiens d'art depuis le XIX<sup>e</sup> siècle en a jugé. Une comparaison des intentions, des structures, des formes, du coloris même en dépit des nuances normales entre une image de plein air et un tableau d'intérieur, entre la *Tentation* de Karlsruhe et *l'Enfant prodigue* de Bruxelles est sur ce point signifiante. Les visages, en particulier ceux des jeunes femmes et de la vieille entremetteuse, les expressions, le jeu des mains, leur forme, tout est Hemessen.

Tout serait donc simple si le tableau était signé, si nous connaissions parfaitement Jan Sanders van Hemessen auquel — en attendant un prochain catalogue critique de son œuvre, on s'accorde à attribuer une cinquantaine de tableaux, dont une dizaine signée et datée de 1531 à 1556, et si Carel van Mander, notre première et précieuse source historique, nous apportait sur lui quelques unes de ces savoureuses précisions dont il est coutumier. Las, Carel van Mander cite le peintre en vrac parmi d'autres artistes d'époque diverse et prouve qu'il l'ignore à peu près totalement (7).

(7) C. VAN MANDER, *Le Livre de peinture*, éd. R. GENAILLE, Paris, 1965, chap. 1-4, p. 77. Il le nomme avec Memlinc, Pourbus, Blondeel, etc. et écrit : « A une époque reculée vivait à Harlem J. van Hemessen, bour-

Tout serait simple si — et depuis longtemps — le sujet, les motifs, les caractères des deux scènes complémentaires de ce tableau de Karlsruhe n'avaient fait songer aux images consacrées par le Monogrammiste de Brunswick à la vie de débauche dans les cabarets mal famés. Je dis « fait songer », car il ne s'agissait toujours que de rapprochements rapides et superficiels. Les identifier, à mon sens, c'est une autre affaire.

De là est né un débat — un des plus longs, un des plus étranges et des plus vains à mes yeux de l'histoire de l'art, et qui n'en finit pas. Je suis toujours convaincu d'avoir mis un terme à ce débat dans mes thèses de doctorat approuvées en Sorbonne. Par une étude iconographique et stylistique minutieuse, faite sans parti-pris, je croyais avoir pleinement éclairé ces problèmes apparemment compliqués, et l'un des plus éminents membres de mon jury, le regretté E. Souriau, avait sans aucune réserve accepté mes conclusions. Il m'apparut évident que si Jan van Hemessen avait occasionnellement pris pour ses motifs accessoires une inspiration très légère au Monogrammiste, il n'avait en fait absolument rien à voir avec lui, ayant été formé d'autre manière et suivant fortement d'autres traces. Car le sentiment pictural des deux artistes, à en juger par les œuvres indiscutables, était on ne peut plus différent. Hemessen ne devait cette inspiration momentanée qu'à des curiosités bien naturelles d'artiste accessible aux recherches de son temps et passant aisément, selon le moment ou le sujet, d'un contexte à l'autre.

Les suites de la guerre de 1940 et de la captivité, la mort de mes deux directeurs de thèse, R. Schneider et H. Focillon, si attentifs à mes travaux avant 1939 et prompts à m'apporter leur aide, ne m'ont pas permis d'éditer ces thèses de doctorat, et je n'ai pu d'abord en publier que de courts extraits, dont un précisément dans cette revue <sup>(8)</sup>, avant d'y revenir plus récemment <sup>(9)</sup>. Tout semble ainsi à reprendre. Reprenons donc au moins un fait, ne serait-ce que pour mettre un terme à ce débat étrange, et précisément à propos du tableau de référence, la *Tentation*.

Plus compliqué qu'il ne l'était en 1949 du fait des travaux de G. Marlier, S. Bergmans, E. Brochagen, G. T. Faggin, et de la thèse de D. Schubert <sup>(10)</sup>, le problème est aujourd'hui le suivant :

- Le tableau de Karlsruhe est-il une œuvre peinte intégralement par J. Sanders van Hemessen ?
- Est-il le résultat d'une collaboration entre Hemessen, peintre des grandes figures, et le Monogrammiste de Brunswick, peintre des scènes complémentaires ?

geois de la ville, dont la manière était assez archaïque et plus tranchée que la moderne. Il peignait de grandes figures et était en certaines choses très joli et curieux (le mot joli me semble étrange). Un amateur de Middelburg, M. Corneille Moninex, possède de lui un tableau du *Christ allant à Jérusalem* en compagnie de plusieurs Apôtres ». A tout prendre, il en sait davantage sur J. van Amstel.

- (8) *Annales Univ. de Paris*, janv.-mars 1950, p. 122-125, *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1952, p. 243-259. *La Peinture hollandaise*, Paris, 1956, p. 15-16 et p. 140, note 8.
- (9) R. GENAILLE, *L'art flamand*, Paris, 1965, p. 79-82 ; *Dictionnaire des peintres flamands et hollandais*, Paris, 1967, p. 201-225 ; *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1974-1980, p. 65-96.
- (10) G. MARLIER, *Érasme et la peinture flamande de son temps*, 1954 : *Art Quarterly*, 1964 ; S. BERGMANS, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1955, 1957 et 1958 ; E. BROCHHAGEN, *Kunstchronik*, 1964 ; G. T. FAGGIN, *Paragone*, 1964, et *La Pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Florence, 1965 ; D. SCHUBERT, *Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten*, Cologne, 1970.

— Ne serait-ce pas — hypothèse renversante, mais par deux fois envisagée — une création intégrale du Monogrammiste de Brunswick ?

Qu'on me permette de rappeler d'abord que j'ai définitivement prouvé — et D. Schubert comme Faggin l'admet —, que le Monogrammiste c'est, non pas comme on l'a longtemps soutenu après Friedländer, Jan van Hemessen, mais, comme l'avait pressenti G. Glück, comme l'avait admis G. Marlier, le peintre Jan van Amstel, beau-frère de P. Coeck, actif entre 1527 et 1550. Mais s'il faut définitivement écarter la thèse de Friedländer et de L. van Puyvelde qui assimilent le Monogrammiste à Hemessen, il ne s'ensuit pas du tout — j'y reviendrai — qu'ils aient tort de donner pour auteur de la *Tentation* le seul van Hemessen.

Venons-en, pour commencer, à la plus récente hypothèse qui nous renvoie, chose curieuse, à celle qui fut émise la première chronologiquement. Elle est à mon sens totalement inacceptable, mais elle nous permettra de voir plus clair en ce problème que l'on a compliqué à plaisir. Elle est présentée par le Dr D. Schubert dans sa très savante thèse de 1970 sur les tableaux du Monogrammiste (11). D. Schubert n'affirme pas, certes, que la *Tentation* est une œuvre tout entière de la main de J. Van Amstel, mais il est fortement tenté de le croire.

Reprenons ses arguments selon l'ordre des chapitres de son livre. Dans l'Introduction (p. 15-18), il est fort hésitant. Il refuse d'identifier le Monogrammiste et Hemessen, tout en s'appuyant sur la comparaison hasardeuse de tableaux d'attribution hypothétique, mais il estime que le Monogrammiste a pu peindre les petites scènes d'arrière-plan de la *Tentation*. Il en est donc au stade de la collaboration. Dans son chapitre I<sup>er</sup> (p. 30-31), il écrit de la manière la plus précise que les petites scènes d'arrière-plan sont tirées du Monogrammiste en partie par Hemessen, en partie par un aide imitant le Monogrammiste. Il n'est plus question de collaboration. Dans le texte, au chapitre V (p. 153-154), Schubert revient à la collaboration entre les deux peintres. Elle explique, à son avis, l'absence de signature. Toutefois, en note 3, p. 162, il est tenté de suivre l'opinion de Scheibler, qui a « vu en vérité tout le tableau comme un tableau du Monogrammiste, thèse surprenante qui, au regard du tableau d'Hemessen de Hartford de 1543 (fig. 33) pourrait être convaincante ». Il refuse mon affirmation, acceptée par Lauts dans son Catalogue de la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe de 1966 (p. 141-142), selon laquelle tout le tableau est de van Hemessen et trouve étonnant « que l'on n'examine pas l'idée de Scheibler à l'avis duquel il songe à se rattacher » (12). Revenant dans son exposé (p. 154) sur le tableau d'Hartford (13), il parle encore de collaboration, mais évoquant la *Joueuse de luth* de Berlin, dont

(11) Je tiens à préciser que mes critiques adressées à ce livre ne m'empêchent pas d'en apprécier la valeur. L'auteur a eu la gentillesse de m'offrir un exemplaire de cette thèse où il me cite abondamment. Je n'en accepte pas toutes les conclusions, mais c'est un travail scientifique de très grand mérite. A le méditer toutefois, je demeure convaincu de la nécessité de se méfier des enchaînements d'hypothèses et de rappeler mes découvertes faites il y a presque quarante ans et qu'au terme d'une longue carrière je considère toujours comme valables.

(12) « *welcher sich anzuschliessen Verfasser erwägt* ».

(13) *Compagnie dissolue*, signé, daté, 1543, Hartford (Wadsworth Atheneum), cf. D. SCHUBERT, fig. 33. Ce tableau que je ne connaissais pas en 1949, n'est pas un pastiche de la *Tentation*, c'est une variante des tableaux de Bruxelles et Karlsruhe.

la figure selon lui n'est pas d'Hemessen <sup>(14)</sup>, il reprend (p. 155) l'hypothèse, dont il ne peut se déprendre, qu'il s'agit pour le tableau de Madrid, l'*Opération de la pierre* <sup>(15)</sup>, comme pour celui de Karlsruhe, de créations originales du Monogrammiste <sup>(16)</sup>. Dans le catalogue qui suit l'exposé de la thèse (n° 10, fig. 27) Schubert devient catégorique, et ce qu'il nomme curieusement le « plagiat » d'Hartford l'entraîne à suivre Scheibler : « Il conduit, à mon avis, à accepter la vue de Scheibler que le tableau de Karlsruhe serait entièrement une œuvre du Monogrammiste » <sup>(17)</sup>. On ne saurait être plus affirmatif, et pourtant, dans les illustrations du volume, Schubert use d'une légère équivoque. Il écrit pour la *Tentation* comme pour l'*Opération de la pierre* : « Braunschweiger monogrammist und J. van Hemessen ? ». Il laisse donc entendre la possibilité d'une collaboration. Mais on attendrait les noms des deux peintres dans l'ordre inverse, car il est usuel de penser que van Hemessen est l'auteur principal. Est-ce à dire que Schubert pense le contraire ? C'est bien confus.

Trois ans plus tard, dans un riche et passionnant compte rendu critique d'une étude de Rengers sur la *Compagnie dissolue* parue à Berlin en 1970, Schubert qui, bien à tort selon moi, refuse aux tableaux de mœurs du Monogrammiste le propos de moraliste qu'il reconnaît dans le tableau de Karlsruhe, revient sur le problème <sup>(18)</sup> et cherche l'auteur du tableau de Karlsruhe. Il commence par affirmer que les scènes d'arrière plan sont pour le moins du Monogrammiste. Mais il rappelle qu'il écrivait en 1970 que les tableaux de Karlsruhe et de Madrid sont la pierre de touche qui permet d'apprécier les rapports entre le Monogrammiste et van Hemessen. Or, il ne conclut pas. Ou bien, dit-il, « Hemessen était celui qui dépendait du Monogrammiste, ou bien tous deux ont travaillé en commun » <sup>(19)</sup>. En apparence, Schubert est ici en retrait sur ses affirmations de 1970, mais il est clair qu'il ne les a pas abandonnées et qu'il demeure bien tenté de suivre Scheibler. Je ne suis pas du tout pour ma part tenté de le suivre et je crois que, pour examiner objectivement la question, il n'est pas mauvais d'abord de revenir à ce Scheibler auquel Schubert se réfère.

Quelle confiance peut-on avoir aujourd'hui dans les jugements portés par Scheibler en 1884, il y a cent ans ? Il exprimait son avis, brièvement mais nettement, dans une lettre à Eisen-

(14) Cf. D. SCHUBERT, fig. 25-26. C'est un tableau connu d'abord seulement par un fragment de la collection Friedländer, *Le Christ parlant à Marthe et Marie* et dont l'ensemble privé de ce fragment et représentant une *Joueuse de luth* fut retrouvé par V. BLOCH et publié par lui dans le *Burlington Magazine*, 1956, p. 445. Il fut acquis en 1969 de la coll. Brandt par le Musée de Berlin Dahlem, qui possède aussi le fragment de Friedländer. Bloch a eu selon moi parfaitement raison d'attribuer l'ensemble à van Hemessen.

(15) Bois, 100 × 141 cm, ni signature, ni date, Madrid (Prado), inv. n° 1511. Il était encore fort normalement donné à Hemessen en 1965 ; cf. M. LORENIE, *Le Prado*, I, p. 125, fig. Le style d'Hemessen a tenté bien des artistes, cf. *L'Opération de la pierre*. Périgueux, n° 159, daté 1525 (?), 144/179 cm., expos. Paris, Musée Galliera, 1951, n° 3.

(16) « und so kann ich Verfasser nur mühsam des Verdachtes erwehren dass die Gemälde in Karlsruhe und Madrid, ebenso wie di Lautspielerin, originale in der Zeit stark wirksame Schöpfungen des Monogrammistens sind ».

(17) « liefert M. E. die Handhabe die Ansicht Scheiblers. das Karlsruhe Bild sei völlig eine Arbeit des Monogrammistens zu acceptieren ».

(18) K. RENGERS, *Lockere Gesellschaft*, Berlin, 1970, compte rendu par D. SCHUBERT dans la *Kunstchronik*, juillet 1973, p. 215-222.

(19) D. SCHUBERT, *op. cit.*, p. 220.

mann. D'une part, il notait que dans l'*Opération de la pierre* de Madrid (fig. 5) « d'après la photographie » les petites figures de l'arrière plan « rappellent étrangement le Monogrammiste de Brunswick ». Le malheur est qu'une photographie, si nette soit-elle, ne dit rien des couleurs, des effets picturaux, et pour des motifs de cette dimension, de leur véritable écriture. Or j'ai étudié attentivement ce tableau à trois reprises à Madrid en 1961, 1962 et 1964, assez pour être frappé par un coloris où le rouge garance, le carmin et les bruns sont ceux-là même d'Hemessen, comme la technique des objets et de la nature morte est la sienne, et pour noter chaque fois que le fond de paysage à petits personnages prouve une différence sensible avec les motifs du Monogrammiste. D'autre part, contre la théorie d'Eisenmann qui identifiait le Monogrammiste à Hemessen, Scheibler donnait tout le tableau non à Hemessen, mais au Monogrammiste (fig. 6).

Mais que savait-on vraiment de la question et des rapports précis des peintres des anciens Pays-Bas du xv<sup>e</sup> siècle entre eux en 1884? Certes, Lauts, dans son Catalogue de 1966 signale, p. 19, qu'après Bode, Ludwig Scheibler « lui aussi réputé bon connaisseur des anciens maîtres » examina l'état de la galerie de Karlsruhe en 1880 et apporta d'utiles suggestions retenues par Koelitz dans son Catalogue de 1881. Mais que connaissait-on alors au juste du Monogrammiste et de van Hemessen? Il faut bien reconnaître, sans mettre en doute leur sérieux, leur curiosité, leur culture, que les historiens en étaient encore aux balbutiements. Quand on pense à l'effort fourni par Hulin de Loo et par Friedländer pour mettre un peu d'ordre dans la connaissance des peintres du xv<sup>e</sup> et du xvii<sup>e</sup> siècle lors de l'Exposition des Primitifs à Bruges en 1902, exposition où parurent Q. Metsys, J. Mandyn, Marinus van Roemerswaele, van Orley, Pourbus, van Scorel, mais non van Hemessen (20), dont la biographie avait été sur documents esquissée par Pinchart dans un article du *Bulletin de la Commission royale d'art et d'archéologie* en 1868, mais dont l'œuvre n'était pourtant en 1909 que partiellement présentée par F. Graefe (21), on est conduit à beaucoup de prudence. Il est sage de noter encore que si *Tobie et l'ange*, daté de 1555, conservé au Musée du Louvre (22) (fig. 7), figurait en France dans les collections d'art de l'État dès 1793, l'*Enfant prodigue*, trésor du Musée de Bruxelles, et qui, signé, daté de 1536, indiscutable, devait servir de base aux identifications, provenant de la collection parisienne du comte Necanda, n'est entré au Musée royal qu'en 1881, et devait n'être que très sommairement connu en Europe entre 1882 et 1884.

Sur le Monogrammiste, il faut bien reconnaître qu'entre 1880 et 1884 on en est tout juste à la découverte. C'est en 1883 pour la première fois que Bode (23) groupe autour du tableau monogrammé de Brunswick quelques tableaux apparemment de même style, dont l'*Entrée à Jérusalem* de Stuttgart, *Juda et Thamar* de Brunswick et trois petits tableaux de cabarets mal famés (Francfort, Berlin). Encore intitule-t-il fort mal les tableaux religieux, comme il ignore le vrai sujet du tableau de base. En 1884 (24), Eisenmann, qui échoue dans sa tentative pour déchif-

(20) G. HULIN DE LOO, *Catal. critique*, 1902, p. 50, ne cite le n° 196 que comme un « inconnu du xv<sup>e</sup> siècle ».

(21) *Jan Sanders van Hemessen et le Monogrammiste de Brunswick*, Leipzig, 1909.

(22) Bois, 140 × 172 cm., cf. *Catalogue* E. MICHEL, 1953, n° 2001, et R. GENAILLE, *Revue des Études italiennes*, Paris, 1948, p. 17-42.

(23) *Studien zur Geschichte des Hölland-Maler*, Brunswick, 1883, p. 9 et 612.

(24) *Repertorium für Kunstwissenschaft VII*. 1881.



Fig. 5. J. van Hemessen, *L'opération de la pierre*. Madrid, Prado. Phot. du Musée.



Fig. 6. Anonyme du XVI<sup>e</sup> siècle, *L'opération de la pierre*. Périgueux. Phot. du Musée.



Fig. 7. J. van Hemessen, *Tobie et l'ange*. Paris, Louvre. Copyright A.C.L., Bruxelles.

frer le monogramme, signale un rapport apparent entre les œuvres groupées par Bode et les motifs d'arrière-plan du tableau de Karlsruhe et du *Fils prodigue* de Bruxelles, et tente d'identifier le Monogrammiste à Hemessen. Il n'étudie au vrai ces œuvres que très sommairement, sans s'attacher à la différence évidente de style des motifs d'arrière-plan de Bruxelles et de ceux de Karlsruhe. C'est dire que, dans le moment même où J. Scheibler lui suggère d'inverser les rapports et de faire non du Monogrammiste Hemessen, mais d'Hemessen le Monogrammiste, l'étude, très confuse, en est encore à ses premiers essais.

Un progrès assurément est acquis en 1885 quand H. Riegel reconnaît <sup>(25)</sup> le vrai sujet de la *Parabole des Conviés* et constate sans aller toutefois plus loin que le monogramme, dont il discerne plus clairement certaines lettres, ne convient pas à J. Sanders van Hemessen.

(25) *Die vorzuglichsten Gemälde des Herz. Mus. z. Braunschweig, Berlin.*

C'est finalement à partir de 1903-1909 qu'avec les travaux plus poussés de M. J. Friedländer, de F. Graefe, de G. Gluck, les problèmes, appuyés sur une connaissance plus riche et plus attentive des œuvres, sont posés d'une façon systématique et que s'établit le grand débat appuyé sur le monogramme, sur les fonds de certains tableaux, dont les termes, en 1949, au moment de mes thèses, étaient fort clairs : le Monogrammiste, est-ce J. van Hemessen, est-ce J. van Amstel? Il ne saurait dès lors plus être question du tout des suppositions de Scheibler.

L'erreur de Schubert — s'il est permis d'employer ce terme — est, au vrai, par souci de se référer aux autorités de son pays, de mépriser l'iconographie pour n'accorder d'intérêt dans l'identification d'une œuvre qu'à la stylistique conçue de la façon la plus étroite.

Mais qu'est le style? C'est essentiellement non l'emploi de telle ou telle couleur, de telle ou telle expression de détail, mais la manière personnelle qu'a le peintre de traiter un sujet choisi. Il y a donc toujours, dans ce temps où n'existe que l'art figuratif fortement imprégné de traditions, un sujet préexistant organisé sur certaines données fixes. L'artiste en prend une vue personnelle. Le style est alors le sentiment que le peintre possède de ce sujet, et par conséquent la forme personnelle qu'il lui impose et qui l'exprime. En ce temps de peinture figurative, ce sont donc certaines figures préférées, d'un certain format, d'un certain caractère, ce sont les rapports originaux ou nuancés que des figures ont entre elles. Naturellement c'est aussi, à leur propos, une manière de peindre, donc un choix des couleurs, du rapport des couleurs, des effets de couleur et de lumière, une façon de conduire le pinceau, et ceci concerne non telle ou telle particularité perceptible soit dans le paysage soit dans les figures, mais l'ensemble du tableau dans son unité profonde et originale.

Dès lors, si l'on cherche à déterminer sagement une attribution pour des tableaux anonymes du xv<sup>e</sup> siècle, il faut s'appuyer sans parti pris, sans idée préconçue, sur la comparaison attentive d'œuvres certaines ou solidement attestées, et non, comme le fait volontiers Schubert, sur le rapprochement en chaîne d'attributions hypothétiques.

Lorsqu'il s'agit de J. van Hemessen, les éléments de comparaison indiscutables sont les tableaux signés de la première moitié du siècle, au premier chef le *Fils prodigue* de 1536, différentes images de *Saint Jérôme*, jusqu'au tableau de Munich de 1551 d'*Isaac bénissant Jacob*. Lorsqu'il s'agit du Monogrammiste, la base est évidemment le seul tableau monogrammé de Brunswick, la *Parabole des Conviés* que, de façon surprenante, Schubert laisse un peu de côté comme trop connue pour s'appuyer sur la *Marche vers Jérusalem* de Stuttgart dont Konrad Lange et F. Graefe ont dit jadis qu'elle portait les restes d'une signature et d'une date. Certes il ne viendrait à l'idée de personne de refuser au peintre du tableau de Brunswick le tableau de Stuttgart, dont la conception, l'écriture, le style sont absolument les siens, mais ces références anciennes sont peu sûres. Graefe <sup>(26)</sup> indique que cette signature détruite laissait reconnaître les signes J e s N 37 <sup>(27)</sup>. Or ces lettres, si elles ont vraiment existé (je connais plusieurs cas de ce genre où l'on a cru voir des signatures où il n'y avait que des défauts de la peinture ou des

(26) *Op. cit.*, p. 26.

(27) « eine Darstellung des *Einzuges Christi* in der Stuttgart Galerie zeigt noch spuren einer aufgelösten signierung von der man die Buchstaben J et S und N.37 erkennen kan ».



Fig. 8. J. van Amstel, *Cabaret*. Berlin. Phot. du Musée.

signes ornementaux) <sup>(28)</sup>, n'ont aucun rapport ni avec le nom de van Hemessen ni avec celui de van Amstel. On ne peut donc pas en faire un critère d'authenticité, et elles avaient si vite disparu que Friedländer les avait cherchées en vain. Ce tableau, œuvre indiscutable du Monogrammiste, n'est pas en fait celui qui doit servir de première référence. Il est plus sûr, en ce domaine, de raisonner d'après le tableau de Brunswick, suffisamment riche, aussi bien pour la composition, les figures, les plans, la diversité des motifs et du paysage, comme pour la palette et les effets de couleurs et de lumière. *La Marche vers Jérusalem*, comme *l'Ecce Homo* <sup>(29)</sup> ou le *Cabaret mal famé* de Berlin <sup>(30)</sup> (fig. 8), ne peuvent venir que comme éléments d'appoint. Ils n'en sont pas moins très importants et signifiants.

Si l'on s'en tient à ces œuvres fort claires et indiscutables, on voit aisément qu'entre van Hemessen et van Amstel il y a un abîme. Ce sont évidemment deux personnalités différentes. Ils ne vivent pas dans le même univers, ne conçoivent pas le monde de la même manière, ils sont conduits à peindre des scènes dont la structure religieuse n'est pas la même, des motifs

(28) Cf. R. GENAILLE, *Revue des Arts*, 1952, n° 2, p. 99-108.

(29) Bois, 55 × 89,5 cm. Rijksmus. Amsterdam (en prêt à La Haye, Mauritshuis).

(30) Bois, 29 × 45 cm, Berlin-Dahlem, Staatl. Mus., inv. n° 558.



Fig. 9. J. van Amstel, *Cabaret*. Francfort. Phot. du Musée.

profanes de sujet analogue mais d'esprit et de ton très différents. Ils ont de la peinture une vision je dirais bien opposée, et ils n'ont d'ailleurs pas fréquenté les mêmes ateliers.

J. van Amstel, beau-frère de P. Coeck, et travaillant en partie à ses côtés, est tenté par le classicisme de Raphaël. J. van Hemessen élève de H. van Cleef, lié peut-être d'abord à Gossart, mais sûrement ensuite à Q. Metsys, s'oriente d'abord vers Léonard de Vinci et le maniérisme, avant d'aller vers Michel Ange et le Tintoret. Hemessen est manifestement curieux des âmes, des sentiments, des passions, de leur expression sur des physionomies ou dans leurs attitudes, et il s'attache par cela même au grand format et d'abord à la demi-figure qui permet de présenter des visages grandeur nature, et pour lui le visage, du moins avant 1545, compte plus que le corps. Il peint le grain de la peau, les plis de la chair, les rides, la patte d'oie, le sillon du rire sur la joue, les verrues, les poils de barbe, selon l'exemple jadis donné dans le Nord par J. van Eyck. Mais il donne en outre à la tête sa structure massive, son volume plein, comme le ferait le sculpteur de ronde bosse, et, par l'accord entre ce volume, les lumières et les ombres qu'il détermine, les détails particuliers, il fait surgir un tempérament, un caractère, un état d'âme, et dès lors les figures d'un même tableau diffèrent comme différent leur nature et leur rôle dans la scène choisie. Voilà sa préoccupation première, évidente sur tous ses tableaux signés. Il associe d'autre part en contrastes énergiques la beauté et la laideur, la mollesse et la brutalité, la nonchalance et la fièvre, la placidité et l'ardeur, comme la jeunesse et la vieillesse, sans redouter la trivialité d'une face canaille, le naturalisme accusé d'un visage usé et déchu. Il détermine ainsi la rencontre dramatique d'êtres qui s'expriment cyniquement ou candidement, mais toujours sans contrainte et de façon immédiatement lisible sur leurs regards, leurs rires, leurs grimaces,

et dans la gesticulation de leurs mains vivantes et sensibles. Comme il arrive presque fatalement lorsqu'un peintre s'attache ainsi à la « tête d'expression », en dépit de la diversité des personnages, on voit revenir, comme plus tard chez Aertsen, ou plus tard encore chez Jordaens, un même visage très caractéristique. Son expression admet des nuances, mais la permanence du type nous livre un secret de l'artiste, et les deux exemples signifiants sont ceux du vieillard ridé, de la vieille femme déchuée, vulgaire, ricanante, noyée d'ivresse, qui jalonnent toute son œuvre. De telles figures sont totalement absentes des œuvres authentiques de van Amstel, dont les personnages toujours semblables ont un visage stéréotypé.

C'est qu'à la différence de van Hemessen, le Monogrammiste est la mesure même. Ses tableaux, de dimensions réduites, contiennent des personnages de taille exigüe, les plus grands atteignant au maximum quinze centimètres, et ces figures, en très grand nombre, sont une vingtaine dans une salle, plusieurs centaines dans les sujets de plein air. Presque toutes portent le costume nordique des environs de 1530-1540, et se meuvent dans un décor typiquement néerlandais. Mais même lorsqu'il peint des foules, pour van Amstel le monumental n'est pas son fait et le libre élan d'un tempérament impulsif lui est inconnu. Il s'accommode donc à merveille du petit format, des traditions de l'enluminure. L'image n'est ni sculptée, ni creusée. La curiosité du peintre, attachée au multiple, s'éparpille (fig. 9). Sa main a le geste menu, sa hantise n'est pas le monumental, c'est le nombre<sup>(31)</sup>. Ainsi attentif à la diversité extérieure et sociale des hommes, curieux de l'agitation des corps en mouvement dans l'espace, même s'il les voit comme des êtres lilliputiens<sup>(32)</sup>, le Monogrammiste les situe toujours dans un milieu concret qui les détermine et qui les explique. Le cadre est partie fondamentale du tableau.

L'un, van Hemessen, va si loin dans l'expressionnisme qu'à la manière de Q. Metsys et de Léonard de Vinci il est fortement tenté par la caricature. L'autre ne s'intéresse absolument pas aux sentiments profonds des êtres même s'il les met en contact vivant, hommes et femmes, en rencontres variées, où il semble d'ailleurs que le vice ne soit occasion de joie ni pour les filles graves et moroses, ni pour les clients.

Ces tendances de van Hemessen ont été depuis toujours soulignées. Pour A. Alexandre, Hemessen était le peintre « exagéré en tout », pour Manz, un tenant de la peinture « barbare ». Wauters trouvait ses types violents, son dessin exaspéré et « sauvage », son coloris dur, et Viardot, songeant à cet expressionnisme, le considérait comme un disciple de Dürer. Assurément ces jugements sont simplistes et en partie périmés, mais Wurzbach et Fierens-Gevaert mettaient encore l'accent sur le plaisir propre au peintre de pousser vérité et réalisme jusqu'à la charge. Nous ne sommes pas si loin de Friedländer<sup>(33)</sup> soulignant son souci d'une « plastique étonnante de la tête et du corps » surtout dans les formes de grande échelle, de G. Marlier<sup>(34)</sup>

(31) On peut faire des remarques analogues sur la différence d'écriture entre les deux peintres lorsqu'après 1545 Hemessen représente des figures entières.

(32) Pour saisir ces recherches du Monogrammiste notons que curieux de la diversité des attitudes possibles sur un mouvement donné, il présente dans la *Parabole des Convies* au moins vingt manières de s'asseoir.

(33) *Die Altniederl. Malerei*, 1935, t. XII, p. 77-95.

(34) *L'Art en Belgique*, Bruxelles, 1939, p. 230.

qui le voit « obsédé par le raccourci et la ronde bosse et par le style monumental », de Winkler <sup>(35)</sup> qui en fait « un pédant de génie », attiré « par l'expression, la mimique, les raccourcis ».

On chercherait bien en vain de pareils traits sur les œuvres de base de van Amstel alors que ces caractères sont ceux de la *Tentation*, de l'*Excision de la pierre de folie*, où les moues, les rictus, les traits accusés du patient, du père évanoui, de l'opérateur rappellent les personnages du *Fils prodigue*, où le profil de la mère est proche de celui du colporteur de ce tableau de Bruxelles où abondent aussi les attitudes renversées, les contreposes et où la jeune femme elle-même est tout à fait analogue à celle de la *Sainte Famille* de Munich, signée et datée de 1541 <sup>(36)</sup>. Naturellement encore s'imposent sur ces tableaux des mains vastes, musclées, ouvertes ou crispées, aux gestes vigoureux et un peu raides. On ne trouverait pas davantage ces caractères sur le tableau de Brunswick de van Amstel. Car, même lorsqu'il aborde le sujet profane dans un cabaret, comme fait Hemessen à Karlsruhe ou à Hartford, ce qui intéresse van Amstel, je le répète, ce n'est pas la comédie à trois ou quatre personnages, ni l'expression d'un caractère typique par la peinture du visage, ni, sur ces données, la satire d'un vice, c'est la satire des mœurs, non l'image d'une prostituée, mais l'image même de la prostitution, et, pour la peindre, il observe et montre les occupations d'un mauvais lieu. Son étude du monde est à maints égards naturaliste.

Revenons donc raisonnablement et sans parti pris à la réalité. Le tableau de Karlsruhe, qui n'est assurément pas une œuvre du Monogrammiste, est-il entièrement de la main de van Hemessen, porte-t-il dans les scènes complémentaires la marque d'une collaboration de van Amstel ?

J'ai longuement étudié la question pour ma thèse soutenue en 1949, j'en ai aussi abondamment et souvent discuté avec Georges Marlier depuis qu'en 1961 une rencontre au Mai de Bordeaux organisé par M<sup>lle</sup> Martin-Méry a entraîné entre nous une durable amitié, renforcée encore par l'admiration que je portais aux tableaux de sa compagne Alice Frey.

L'idée d'une collaboration entre van Hemessen et van Amstel pour la *Tentation* a été reprise en effet depuis une vingtaine d'années tant par G. Marlier <sup>(37)</sup> dans son livre sur Érasme et son compte rendu de l'Exposition de Bruxelles de 1963, que par E. Brochhagen dans son compte rendu de la même Exposition <sup>(38)</sup>. Brochhagen déclare que le Monogrammiste, dont il situe d'ailleurs inexactement la nature, la vie, l'identité, a collaboré occasionnellement avec Hemessen pour le tableau de Karlsruhe. Les deux historiens sont en vérité victimes — c'est ici que les idées de Schubert s'appliqueraient justement — d'une confusion entre iconographie et stylistique. Il n'est pas du tout exclu, je suis tombé d'accord sur ce point avec Marlier, que le Monogrammiste ait parfois collaboré avec P. Coeck, son beau-frère. Ils ont travaillé sous l'influence du même maître, J. van Doornicke, leur beau-père, ils ont été également séduits par l'art de Raphaël, ils conçoivent la peinture de manière voisine, même si l'un se tient aux sujets traditionnels et au vêtement à l'antique quand l'autre va vers le genre populaire et le vêtement

(35) *Die Allniederl. Malerei*, Berlin, 1924, p. 295-297.

(36) Munich, Alte Pinakothek (dépot), cf. D. SCHUBERT, *op. cit.*, fig. 15.

(37) *Érasme et la peinture flamande de son temps*, Damme, 1954, et *Pantheon*, 1963, p. 392.

(38) *Kunstchronik*, 1964 (*Rezension Exp. Bruxelles*, 1963) p. 3 et sq.



Fig. 10. P. Coeck et J. van Amstel, *Résurrection*. Karlsruhe. Phot. du Musée.

flamand. Il est donc tout à fait plausible que pour des scènes complémentaires van Amstel esquisse de petites figures sans rompre avec le style de son beau-frère. C'est probablement le cas pour les volets d'un triptyque conservés à Karlsruhe et à Nuremberg <sup>(39)</sup>, comme pour le *Baptême du Christ* de Santarem <sup>(40)</sup>. Marlier note justement que « ces petites figures immobiles, mais dont les attitudes et les gestes sont diversifiés à l'extrême, introduisent une note nouvelle dans l'œuvre de P. Coeck. On est tenté de les rapprocher des bonshommes du *Monogrammiste* ». A propos des volets de la *Résurrection* (fig. 10), il écrit : « Ces figures aux jambes plutôt courtes, aux vêtements qui leur moulent le torse et les membres ... présentent une grande ressemblance avec celles du *Monogrammiste* de Brunswick alias J. van Amstel, et l'on peut se demander une fois de plus si ce dernier, beau-frère de P. Coeck, ne l'a pas aidé à peindre ces bonshommes ».

Je réponds par l'affirmative, mais il ne s'ensuit pas que le beau-frère de P. Coeck ait aussi collaboré avec Hemessen, qui n'avait aucun rapport avec lui, ni de famille, ni d'atelier, et qu'il ait peint les scènes d'arrière-plan de la *Tentation*. Dans nos derniers entretiens avant sa mort en 1968, Marlier avait reconnu l'importance de mes arguments, et peut-être aurait-il accepté mes conclusions sans réserve.

Rappelons d'abord qu'il y a depuis le xv<sup>e</sup> siècle, en Flandre comme ailleurs, une sorte de poncif des scènes complémentaires d'un retable, hors d'échelle avec le premier plan, illustrant des épisodes antérieurs ou postérieurs à ceux du sujet principal et que, dans ces petites scènes s'agissent, évidemment de la main de l'artiste auteur du retable, sommairement dessinés et peints, plus ou moins analogues aux figures principales, de petits personnages vivants et pittoresques. Indépendamment des retables flamands et wallons du xv<sup>e</sup> siècle, on en montrerait chez Carpaccio, Antonello de Messine ou Guirlandajo. On les retrouvera naturellement sur les retables de J. Bellegambe vers 1515-1535, en Hollande, chez le Maître de Delft ou sur la curieuse *Déploration* d'un peintre hollandais des environs de 1525 <sup>(41)</sup>. C'est dire qu'un peintre de figures, au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, n'a aucune peine à peindre, sans le secours de personne, de petits personnages complémentaires des principales figures de son tableau.

Or il me semble important de noter qu'entre les scènes complémentaires des différents tableaux de van Hemessen, il y a des différences notables qui tiennent au sujet et au style comme à l'époque, que d'un tableau à l'autre le point de vue se modifie, ce qui indique une intelligente compréhension par l'artiste de ses buts et de ses moyens.

Que d'un tableau à l'autre le point de vue se modifie, c'est évident. Pour l'*Enfant prodigue* Hemessen suit la tradition des retables. L'histoire commence au premier plan par la dissipation, se continue à gauche au plan intermédiaire par l'expulsion de l'auberge, se poursuit plus loin, hors d'échelle, dans la campagne par la misère de l'enfant soignant les pourceaux, s'achève à l'horizon dans une maison riche près de l'église par le retour et le pardon. On tue et on mange le veau gras dans un cadre à l'italienne, et les figures sont presque indiscernables, n'excédant

(39) G. MARLIER, *P. Coeck d'Alost*, Bruxelles, 1966, p. 274-278, fig. 216-217.

(40) *Ibid.*, p. 272-274, fig. 215. Cf. sur ce point le commentaire un peu confus de D. SCHUBERT, *op. cit.*, n° 20, p. 196-198.

(41) Bois, 95 × 92 cm., Karlsruhe, n° 147, *Catal. LAUTS*, p. 150.

pas 25 millimètres. Le fond du *Saint Jérôme* de Bruxelles (42), lui aussi minuscule et de plein air, vu par la fenêtre de la demeure du saint, est purement anecdotique, montre une caravane s'arrêtant dans un couvent de hiéronymites. Quant à celui du *Saint Jérôme* signé, daté de 1531, du Musée de Lisbonne (43), une des premières figures entières et massives du peintre, il est essentiellement un paysage à la manière de ceux de Q. Metsys et de J. van Cleve, sans autre nécessité que picturale. Dans la scène de mœurs libres d'Hartford les grandes figures ayant requis toute l'attention, l'arrière-plan, une cuisine, est réduit à sa plus simple expression et n'est animé que de deux personnages très sommairement peints, le client assoupi, une femme mangeant sa soupe. Pour la *Conversion de Mathieu* (44), Hemessen se livre à une recherche d'humaniste conforme aux curiosités de son temps et suggère un décor à l'italienne avec ruines antiques et quelques personnages vêtus à l'ancienne, comme pour situer l'événement chronologiquement. Pour l'*Opération de la pierre*, le fond n'est pas autre chose qu'une ouverture sur le dehors, le quai, la porte fortifiée animée de cinq ou six figures sommairement tracées. C'est, comme je le notais plus haut, sans rapport avec les fonds de J. van Amstel par exemple dans l'*Ecce Homo* de La Haye. Cette variété même prouve que van Hemessen est fort capable de choisir seul et de peindre sans aide ces motifs qui répondent chaque fois à une intention différente. Pour la *Tentation* c'est encore autre chose. Il ne s'agit plus de la suite d'un conte, ni d'une ouverture plaisante sur le monde extérieur, c'est maintenant un complément d'atmosphère.

Très différents les uns des autres par le point de vue adopté, ces motifs complémentaires ne font pas penser au Monogrammiste avec la même intensité. Au tableau de Bruxelles qui conte l'histoire du fils prodigue, le motif le plus significatif est celui du banquet. Les personnages minuscules sont peu nombreux et de type banal. C'est une écriture étrangère à celle de van Amstel. La matière colorée est très mince, les figures rapidement brossées sont des silhouettes sans caractère. Notons encore, contrairement à ce que propose la *Parabole des Conviés*, l'absence de transition colorée entre le premier plan et le fond. Sur le tableau reconstitué de la *Joueuse de luth* (45) dont la figure principale a entraîné Schubert à des rapprochements discutables, le motif complémentaire, longtemps le seul connu quand il appartenait à Friedländer offre, par l'ouverture d'un portail, une scène d'une unité certaine. Le paysage rural qui lui sert de cadre est sans équivalent sur les tableaux du Monogrammiste. Les personnages, en costume biblique comme on pouvait s'y attendre, sauf Marthe, sont assurément de forme courte et Marthe, assise parmi ses poules, a quelque rapport avec les personnages de van Amstel. Mais elle est bien différente de la jeune femme assise du *Retour de la Kermesse* du Musée de Brunswick (fig. 11), et l'on ne saurait l'identifier à aucune des femmes si nombreuses de la *Parabole des Conviés*, ni aux femmes des *Cabarets*. Ce n'est pas du tout le style habituel du Monogrammiste.

Venons-en donc à la *Tentation*. A la différence des tableaux de Santarem et de Nuremberg où l'on ne peut méconnaître une écriture toute autre que celle de P. Coeck, où le créateur des

(42) Cf. *Catalogue Expos. Bruxelles 1963*, n° 131, fig. 129.

(43) Bois, 110 × 149 cm. Lisbonne, Mus. nat. d'art antique, inv. n° 1651, exp. Bruxelles 1963, n° 132.

(44) Londres, coll. Nicholson, cf. FRIEDLÄNDER, XII, n° 188 et pl. XXXVI.

(45) Bois, 101,8 × 73,7 cm, inv. n° 459, Berlin, Staatl. Mus. et fragment bois, 32,5 × 26 cm, anc. coll. Friedländer, inv. 5/58, Berlin, Staatl. Mus., cf. D. SCHUBERT, *op. cit.*, n° 9 et 9a, *Catal.*, p. 185-186 et fig. 25.



Fig. 11. J. van Amstel, *Retour de la kermesse* (ex. *Juda et Thamar*). Brunswick. Phot. du Musée.

personnages principaux n'a pas cherché à réaliser à tout prix une unité de dessin des figures, la *Tentation* prouve, comme l'ont dit d'ailleurs Schubert, Friedländer et van Puyvelde, que tout y est manifestement de la même main. L'unité de dessin, de coloris, d'éclairage, de touche, de modelé, d'atmosphère, est certaine. On passe très normalement d'un motif aux autres. Mais des souvenirs évidents du Monogrammiste apparaissent. On les reconnaît dans le sujet de mœurs, dans le décor (cage d'oiseau à l'entrée, inscriptions équivoques sur la cheminée). Et pourtant ce n'est pas vraiment le décor d'une maison close, c'est seulement l'intérieur d'un cabaret. Et quelle différence dans la présentation des personnages ! Les femmes ont un costume particulier, une expression plus tendue, plus dramatique, plus tourmentée. Les hommes aussi sont autres, moins trapus, de visage plus maigre, plus modelé, et d'expression curieusement baroque. On reconnaît cette différence sur le marin qui va entrer dans l'auberge. Il a le buste court, mais de longues jambes, le visage maigre, le cou décharmé. Ceux qui l'incitent à la débauche sont vus à contre-jour exactement comme les deux hommes du *Cabaret* de Berlin qui observent la bagarre des filles (fig. 12). Mais ils n'ont ni le même costume, ni la même coiffure, ni le même type de visage. Regards et mains ont de tout autres valeurs expressives. Le coloris, d'autre part, accordé à celui des figures principales est original. Sur les œuvres de plein air ou



Fig. 12. J. van Amstel, *Cabaret*, détail. Berlin.  
Phot. Jousseau.

d'intérieur de van Amstel s'impose une palette claire où dominent les blancs nourris, le jaune citron et le jaune d'œuf, le noir parmi les bleus denses et l'on note une alternance harmonieuse, raisonnable, calculée des tons. Rien de tel à Karlsruhe. Les pantalons des deux personnages principaux d'arrière-plan certes sont blancs, mais les tons dominants sont le bleu, le rouge, le brun, le gris vert. Le style surtout est beaucoup moins probe et plus roué que sur les tableaux du Monogrammiste. Au lieu du dessin précis situant dans la clarté des formes nettement délimitées, le peintre emploie le clair obscur et baigne d'ombre les contours, et les ombres sont grasses, accordées à celles du motif principal (46), quand le Monogrammiste écrit les volumes avec netteté

(46) C'est bien pourquoi je n'accepte pas sans réserve comme de J. van Amstel les *Joueurs de cartes* (Berlin, anc. coll. Winkler), cf. D. SCHUBERT, n° 28, p. 204, fig. 69, encore que je les aie inscrits dans mon catalogue (n° II *Bulletin 1974-1980*— des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles). Le tableau est très fidèle à ses habitudes pour l'iconographie, mais diffère par le format et les effets d'éclairage à la chandelle. J'ai tendance à y voir une imitation du XVII<sup>e</sup> siècle.

grâce à des ombres maigres. Nous sommes donc conduits à penser que le tableau de Karlsruhe nous propose une imitation très habile du Monogrammiste, riche de verve, de sensibilité, d'esprit, mais une imitation.

Pour compléter son tableau et situer cette comédie psychologique dans son cadre social, Hemessen en effet a imaginé de peindre deux épisodes des mœurs d'un cabaret louche. Il s'est alors inspiré — ce qui situerait bien aisément son tableau vers 1540 — d'œuvres à la mode consacrées à ce thème, et les a trouvées chez van Amstel, dont il ne se souciait pas par ailleurs. Mais il a manifestement conservé l'originalité de son esprit, de son dessin, de sa touche. Cette originalité se décèle à plus d'un détail encore. Les femmes représentées dans ces petites scènes sont plus charnues que celles du Monogrammiste. Elles sont aguichantes et non seulement consciencieuses et un peu tristes. Le costume ici ne cache pas le corps, le corsage ouvert laisse voir les seins. Les filles du Monogrammiste sont pudiques, ont des corsages strictement fermés, à peine décolletés en pointe ou en carré au dessus des seins. Une sensualité plus affirmée caractérise donc la *Tentation*, et s'accorde parfaitement au sujet, expression psychologique et non image de mœurs. De même une verve rapide, une tendance à la touche forte et grasse, un pathétique certain dans les formes dénotent une sensibilité et une main particulières, une disposition saisissante, constante chez Hemessen, absente chez le Monogrammiste, à dire l'impulsivité des êtres, à éclairer leur vie intérieure. Le peintre anonyme, beaucoup plus calme, cherche plutôt à répartir harmonieusement, à lier entre elles ou à séparer, dans le rythme d'un coloris certes bigarré, mais ordonné, des poses diverses.

C'est ici, me semble-t-il, que les remarques de Schubert sur les rapports de l'iconographie et de la stylistique ont un sens profond et peuvent s'appliquer à merveille. Mais elles auraient dû le conduire à la prudence. Ce qui compte finalement en peinture, ce ne sont ni le sujet à lui seul, ni des analogies superficielles de détail, c'est la forme d'une œuvre, comme l'inflexion d'une voix et l'inflexion est ici nettement définie et originale. Un style subtil et roué, une écriture cursive et sensuelle, un éclairage hardi, le goût d'une matière riche, un coloris subordonné aux tons du premier plan, un sens des effets massifs et des puissants contrastes dénotent une verve habituelle à Hemessen à cette date, non point cette application méthodique du Monogrammiste qui semble toujours vouloir le plus honnêtement du monde résoudre exactement des problèmes de construction, de rythmes, de mouvements dans l'espace. Si l'on revoit à la lumière de ces constatations issues d'une comparaison objective des œuvres certaines, la figure des deux femmes accueillant le client à la porte, et surtout le groupe des quatre personnages de la salle où le jeune débauché est à table, si l'on observe les gestes, les occupations, les attitudes des femmes, le visage de celle qui fouille dans la bourse du client, celui du jeune homme inquiet et, semble-il, réticent, les effets de lumière, l'âtre et la silhouette de la cuisinière tellement différents de ces mêmes motifs aux *Cabarets* de Berlin et de Francfort, on est fixé. Hemessen, tout différent de van Amstel, nous propose ici un expressionnisme parfaitement accordé à celui des figures principales.

On peut donc conclure — et c'est précisément ce que j'avais fait en 1949, que les fonds de tableaux du Musée de Karlsruhe sont un « à la manière » du Monogrammiste, au même titre que le *Portement de croix* d'Aertsen et son *Ecce Homo*, ou même que la *Montée au Calvaire* de Bruegel, et non une œuvre de sa main. La *Tentation* de Karlsruhe est une œuvre intégralement peinte par Jan Sanders van Hemessen.

Robert GENAILLE

ABSTRACT : **Who painted the Karlsruhe « Temptation » ?**

The *Temptation*, also called the *Merry Company*, located in the Karlsruhe Museum, has been traditionally attributed to Jan Sanders van Hemessen. Recent hypotheses and writings of eminent historians have complicated the problem since 1960. The author maintains that Dr. Schubert is wrong in citing an old supposition of Scheibler, that it is the work of J. van Amstel the Monogramist of Brunswick. According to the author, one cannot assume that this artist collaborated with Hemessen, and the author explains why Van Amstel is not responsible for the background scenes of the painting. The author concludes that the Karlsruhe *Temptation* is entirely the work of J. Sanders van Hemessen.

R. G.

## FORTUNE CRITIQUE

### DE PEDRO CAMPAÑA — PEETER DE KEMPENEER.

### DE PACHECO À MURILLO ET À CONSTANTIN MEUNIER \*

Au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, le premier peintre de Séville était Pedro Campaña, qui obtenait les commandes les plus importantes de la haute bourgeoisie de la ville, fraîchement enrichie grâce aux colonies. L'écho de sa célébrité apparaît déjà chez le grand historiographe de l'art espagnol Francisco Pacheco qui, dans son *Libro de retratos*, tout en le comparant à plusieurs reprises aux maîtres grecs comme Zeuxis, Timanthe et Apelle, faisant montre ainsi de sa culture classique, en donne une biographie comprenant les faits essentiels de la vie de l'artiste, si l'on excepte quelques inexactitudes de chronologie (1).

Une fois ces corrections apportées, on sait maintenant que Campaña était originaire de Bruxelles où il était né en 1503 et qu'il s'était formé à l'école de Raphaël, séjournant probablement une dizaine d'années en Italie. À l'occasion du couronnement de Charles-Quint à Bologne en 1529-30 il avait même été chargé de la décoration d'un arc de triomphe. Plus tard il était allé s'établir à Séville, où sa présence est attestée par les documents à partir de 1537. Après y avoir eu une brillante carrière il n'allait rentrer dans sa ville natale qu'en 1563, pour y mourir en 1580.

Pacheco n'omet pas de citer les autres compétences de Campaña, qui en faisaient un représentant typique de l'artiste érudit de la Renaissance : « Fué estremado Escultor, como se ve en muchas cosas variadas que andan suyas, particularmente en unas Anatomías de baxo relieve. Fué grande Astrologo, fundado Aritmético, Geómetra, Arquitecto i Prospetivo... », et il ajoute qu'à son retour à Bruxelles Campaña devint ingénieur en chef du duc d'Albe.

L'historiographe revient à plusieurs reprises sur l'artiste dans son traité de l'*Arte de la pintura* (2). À propos de l'œuvre la plus célèbre qu'il ait exécutée, la *Descente de croix* de l'église

(\*) Sous une forme réduite, la présente étude a été présentée au Colloque international sur les « apports réciproques entre l'Espagne et les Pays-Bas espagnols », qui s'est tenu à Bruxelles en novembre 1981. Le texte dactylographié accompagné des illustrations en a été déposé au Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture française en janvier 1982 en vue de la publication. Il a été perdu lors du déménagement du service ayant suivi la scission du ministère et sa réorganisation en deux administrations séparées, le « Commissariat général aux Relations internationales de la Communauté française » et le « Commissariaat Generaal voor de Internationale Culturele Samenwerking » de la « Vlaamse Gemeenschap ». L'article a été alors revu et approfondi et l'illustration recomposée et augmentée.

(1) F. PACHECO, *Libro de verdaderos retratos de iustres y memorables varones*, Séville, 1599, éd. F. J. SANCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, II, Madrid, 1932, p. 55-57.

(2) F. PACHECO, *Arte de la pintura. Edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero 1638 ... de F. J. SANCHEZ CANTÓN*, Madrid, 1956, *passim*, et *Id.*, *Fuentes literarias...*, *op. cit.*, II, p. 129-130 (*Descente de croix*), 132, 147, 154 (manière flamande) et *passim*.

Santa Cruz (fig. 1), il avoue qu'elle produisait sur lui un effet tellement saisissant qu'elle lui inspirait « pavor y miedo » et qu'il craignait de rester seul dans la chapelle obscure où elle était conservée. Le critère fondamental reste donc celui de l'imitation, qui remonte à l'Antiquité classique. Pacheco définit Campaña comme un excellent peintre d'histoires de la Passion, doué en particulier pour rendre les « paños blancos », et très bon portraitiste, capable comme Apelle d'esquisser en quelques instants des portraits dont les contemporains pouvaient reconnaître aussitôt les modèles <sup>(3)</sup>. Une fois cependant il introduit une restriction que l'on verra reparaitre souvent par la suite, quand il précise que Campaña « no pudo desear el modo seco flamenco, aunque tan gran debuxador ».

Sauf quelques détails de chronologie, on ne trouve guère de nouveautés dans le *Museo pictorico* de Palomino, publié en 1715 <sup>(4)</sup>. L'artiste a droit aux mêmes louanges et à la même réserve, d'après laquelle « nunca perdió del todo aquella manera seca flamenca, que entonces habia en su pais, donde tuvo los principios ».

La gloire de Campaña va se maintenir dans les textes de Ponz et de Céan Bermúdez. Grâce à la consultation de nouveaux documents, ce dernier pourra fournir finalement les dates exactes de la biographie de l'artiste ; il augmentera le catalogue de ses œuvres et énoncera aussi ses mérites, de la « summa correccion » à l'intelligence de l'anatomie et de la composition, au clair-obscur et à l'expression, sans manquer de préciser encore, dans le sillage de Pacheco et de Palomino, qu'il lui était resté « algun tanto de su primera escuela flamenca » <sup>(5)</sup>.

Quant à Antonio Ponz, qui avait été envoyé en Andalousie pour choisir les œuvres d'art importantes à exposer à Madrid, à l'Académie de San Fernando, à la suite de l'expulsion des Jésuites en 1767, les prospections systématiques qu'il a faites lui ont permis d'enrichir le corpus de l'artiste, qu'il continue à tenir en haute estime <sup>(6)</sup>. Dans le tome de son *Viaje* consacré à l'Andalousie, à propos du *Descendimiento* de Santa Cruz, il rapporte les impressions de Pacheco et, après avoir détaillé les qualités de l'œuvre, qui, à son avis — et à tort d'ailleurs — se ressent davantage de la connaissance de Michel-Ange que de celle de Raphaël, il raconte une anecdote qui va connaître une fortune extraordinaire : « Es una gran recomendación de esta obra el saberse que Murillo la estaba considerando y estudiando continuamente, y que muchas veces, aun en

(3) Le texte de Pacheco, qui n'est pas clair, fait allusion à une anecdote racontée par Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXV, 89. À la suite d'une fausse invitation transmise par un courtisan qui l'avait berné, Apelle s'était présenté chez le roi Ptolémée. En présence du souverain, qui s'était mis en colère, il prit alors un charbon du foyer et dessina sur la paroi le portrait de celui qui l'avait fait venir. Le coupable fut reconnu aussitôt. L'anecdote est racontée clairement par F. PACHECO dans son *Arte de la pintura, op. cit.*, I, p. 104.

(4) A. PALOMINO, *El Museo pictorico y Escala optica. Prólogo de J. A. Céan y Bermúdez*, Madrid, 1947, p. 786-787. Voir aussi dans F. J. SANCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias...*, *op. cit.*, IV, p. 27.

(5) J. A. CÉAN BERMÚDEZ, *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, I, p. 201-204.

(6) Sur Ponz, voir en dernier lieu J. DE LA PUENTE. *La vision de la realidad española en los viajes de Don Antonio Ponz*, Madrid, 1968. Pour les passages dans lesquels il est question de Campaña voir A. PONZ, *Viaje de España seguido de los dos tomos del Viaje fuera de España*, éd. de C.M. DEL RIVERO, p. 742, 764, 766, 781, 782, 783, 804, 838, 1527. Le volume du *Viaje* concernant l'Andalousie a paru pour la première fois en 1780.



Fig. 1. Pedro Campaña, *Descente de croix*. Séville, cathédrale, Sacristia Mayor.  
Phot. Alinari, Florence.

sus ultimos años, respondia al sacristán de esta iglesia y a otros que lo veían de continuo en dicha capilla : 'Que estaba esperando, cuándo acababan de baxar de la Cruz á aquel Divino Señor'. Tal es la verdad de la obra, y, sobre todo, las expresiones de cada una de las figuras ». Et il ajoute : « El mismo Murillo quiso enterrarse enfrente de este cuadro, y sobre su lápida, en que se figura un esqueleto, se lee : VIVE MORITURUS » (7).

Voilà pour la première fois Campaña associé au grand peintre sévillan. Le fait est d'importance, car l'anecdote reparaitra dans presque tous les textes du XIX<sup>e</sup> siècle et qui plus est, sans qu'on en donne jamais la source, comme si la chose allait de soi et qu'à personne ne pouvait venir l'idée de la mettre en doute ou de devoir en fournir l'origine. Or, lorsqu'on se penche sur la peinture de Murillo, il apparaît évident qu'elle ne révèle pas la moindre relation avec celle de Campaña, comme d'ailleurs celle-ci n'en présente guère davantage avec l'art d'un Velázquez ou d'un Zurbaran, pour se limiter aux tout grands noms. Par ailleurs, si l'on examine le testament de Murillo, que l'on a conservé, on note, comme on pouvait s'y attendre, qu'il n'y est nullement question de Campaña (8). Comment expliquer dès lors le grand succès de l'historiette ?

On sait que Murillo est mort le 3 avril 1682 des suites d'une chute d'échafaudages, dans sa maison située aux numéros 7 et 8 de la calle de Santa Teresa, et qu'il a été enterré le jour suivant à Santa Cruz. Pourquoi Santa Cruz ? Tout simplement parce que c'était sa paroisse. Mais le hasard a voulu que dans la même chapelle fussent réunis le tableau de Campaña et la tombe du peintre sévillan. Quoi de plus naturel, dans ces conditions, que d'avoir imaginé une relation idéale entre les deux hommes (9) ?

Il est bien entendu impossible de préciser si Ponz s'est limité à recueillir un récit qui circulait déjà ou si c'est lui qui en est l'auteur. La vision académique qui sous-tend les paroles attribuées à Murillo, dérivées toujours des mêmes critères d'imitation et de vraisemblance adoptés déjà par Pacheco, s'inscrivent en tout cas parfaitement dans la culture de cet érudit, qui avait eu l'occasion de compléter amplement sa formation en Italie. Quant au personnage du sacristain, que l'on imagine en train de faire cliqueter son trousseau de clés dans l'impatience de pouvoir fermer les portes au plus tôt, c'est un détail qui semble vécu, une situation en tout cas bien connue de tous ceux qui, comme Ponz, ont passé de longues heures dans les églises à en étudier les œuvres d'art.

Quoi qu'il en soit, la mise en relation du nom de Murillo avec celui de Campaña est révélatrice d'une inversion dans l'histoire du goût. Tandis que le Bruxellois va tomber dans l'oubli, la balance va pencher désormais en faveur du premier, dont l'astre brillera toujours davantage,

(7) *Ibid.*, p. 782-783.

(8) Le testament, établi la veille de la mort de l'artiste, a été publié en espagnol pour la première fois par W. STIRLING (MAXWELL), *Annals of the Artists of Spain*, Londres, 1848, II, p. 891, et repris maintes fois par la suite.

(9) Sur les lieux communs de l'historiographie artistique, fondés sur la conviction du statut privilégié dont jouissait l'artiste, assimilé souvent à une sorte de magicien capable grâce à son talent de faire vivre une deuxième réalité, cf. le volume classique de E. KRIS et O. KURZ, *Die Legende vom Künstler. Ein Geschichtlicher Versuch*, Vienne, 1934, republié récemment en anglais, avec une préface de Sir E. GOMBRICH, sous le titre de *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, New Haven - Londres, 1979.

surtout à partir des commentaires enthousiastes de Ponz et de Céan Bermúdez. Et l'on verra cet engouement passer rapidement les frontières.

L'un des épisodes les plus révélateurs a lieu à la suite de la campagne napoléonienne, en 1810. Dans l'intention de constituer une collection publique, Joseph Bonaparte, alors roi d'Espagne, fait prélever de nombreux tableaux surtout des églises et des couvents, secondé par le maréchal Soult. Des 109 pièces que celui-ci en avait profité pour faire dévier vers sa collection personnelle, il est caractéristique de trouver avant tout des œuvres du xvii<sup>e</sup> siècle, tandis que celles du xvi<sup>e</sup> ne constituent qu'une infime minorité. Et parmi celles-ci, aucun Campaña (10). Or les troupes du maréchal ont effectivement pénétré à Santa Cruz, mais sans prêter attention, semble-t-il, à la *Descente de croix*. Ce sont les dépouilles de Murillo qui les intéressaient et pour tenter d'en récupérer les précieuses reliques, les soldats ont fini par démolir la chapelle — en vain d'ailleurs, puisque les restes du peintre avaient été mêlés aux ossements des victimes d'une épidémie (11). Quant au tableau de Campaña, il a été malmené et démembré en cinq morceaux. Les descendants de Hernando de Jaén, qui l'avait commandé au Flamand, en ont alors réclamé la propriété, mais en vain. Le panneau a été d'abord mis à l'abri à l'Alcazar, ensuite restauré par un certain Joaquin Cortes et enfin accroché dans la « Sacristia mayor » de la cathédrale, où l'on peut encore l'admirer aujourd'hui (12).

C'est à peine si au cours de cette campagne désastreuse deux œuvres attribuées à Campaña ont été emmenées, on ne sait pas très bien dans quelles circonstances, par le colonel du premier régiment des lanciers, qui faisait partie de la garde du roi Joseph et qui plus tard, naturalisé français sous le règne de Louis-Philippe, allait devenir le célèbre banquier Aguado, marquis de Las Marismas del Guadalquivir. L'importante collection constituée par ce personnage — qui n'est pas étranger à la création du Nucingen de Balzac — comprenait aussi des œuvres italiennes et françaises, mais était centrée sur les peintures du xvii<sup>e</sup> siècle sévillan, réunies dans le sillage direct du maréchal Soult. Elle était conservée partiellement à l'hôtel Aguado, actuelle mairie du neuvième arrondissement, 9, rue Drouot, avant d'être vendue en 1843, après la mort de son propriétaire (13).

(10) *Catalogue raisonné de la galerie de feu M. le Maréchal - Général Soult duc de Dalmatie...*, Paris, 1952. Le catalogue comprend 163 numéros, dont les 109 premiers concernent la peinture espagnole. Seuls les treize premiers numéros se rapportent à des œuvres du xvi<sup>e</sup> siècle. Sur le maréchal Soult à Séville, voir I. HEMPEL LIPSCHUTZ, *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge (Mass.), 1972, p. 31-37.

(11) Voir notamment Ch. B. CURTIS, *Velazquez and Murillo. A Descriptive and Historical Catalogue*, Londres, 1883, p. 309.

(12) Voir notamment R. FORD, *A Hand-Book for Travellers in Spain and Readers at Home*, Londres, 1845, 3<sup>e</sup> éd., Londres, 1845, republiée par J. ROBERTSON avec une préface de Sir J. BALFOUR, Londres, 1966, p. 384.

(13) La personnalité du banquier Aguado, les évocations littéraires du personnage et ses rapports avec l'art ont été étudiés par J. GENAILLE, *Balzac, Nerval et Aguado*, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, t. LXI, 3, 1961, p. 379-404, et ID., *Portraits inédits du collectionneur Aguado, de Madame Aguado et de leurs enfants*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1964, p. 25-36. Un inventaire de la collection a été publié par L. VIARDOT, *Notice sur les principaux peintres de l'Espagne, avec des gravures de Ch. Gavard*, Paris, 1839. Il y a eu trois catalogues de la vente de la collection, les 20-28 mars et 18-22 avril 1843 et le 3 avril 1883. Les deux tableaux attribués à Campaña ont été vendus les 20-28 mars 1843 sous les numéros 103-104 (repris

Tandis qu'on a perdu toute trace de *La Vierge et le Christ mort*, dont à la rigueur on pourrait même mettre en doute l'attribution, on connaît le sort de l'autre tableau, une *Descente de croix* de dimensions inférieures à celle de Santa Cruz, qui provient de l'église de Santa Maria de Gracia, à Séville. Cette œuvre ne pose par ailleurs aucun problème, puisque Campaña s'y réfère explicitement dans le contrat, que l'on a conservé, pour le tableau de Santa Cruz, s'engageant à faire « la dicha obra e pintura tal e tan buena e antes mejor que la del retablo que yo il dicho maese pedro hize para la capilla donde se enterro el jurado luys ferrandez questo enterrado en el monesterio de santa maria de gracia desta dicha çibdad » (14).

À la vente Aguado, l'œuvre en question fut achetée par un certain Collot, qui en fit don au Musée Fabre de Montpellier. Il s'agit du seul tableau de Campaña conservé en France aujourd'hui (fig. 2) (15). Lors de son exposition en 1845, les réactions qu'il suscita auprès du public ne furent guère des plus favorables, comme en témoigne notamment un courriériste local : « Que c'est noir ! se mit à dire mon voisin de droite. Que c'est vert ! répliqua mon voisin de gauche. Que c'est sec ! cria un autre derrière moi » (16). L'incapacité d'apprécier la culture de l'artiste était désormais totale.

Lorsqu'en 1835-37 le baron Taylor dirige une mission chargée de réunir pour le compte personnel du roi Louis-Philippe un ensemble représentatif d'œuvres de l'école espagnole, près de 500 tableaux sont acquis, en grande partie de collectionneurs, de marchands, de peintres et de restaurateurs, et sont expédiés à Paris. Mais sous le nom de Campaña ne figurent dans le catalogue que deux tableaux, dont le destin actuel est d'ailleurs inconnu (17). Des peintres antérieurs au xvii<sup>e</sup> siècle, Le Greco n'avait pas encore été redécouvert et le seul maître qui jouissait d'une certaine faveur était Morales, qui s'inscrit précisément dans la lignée de Campaña, sans toutefois en atteindre jamais la grandeur (18).

dans I. HEMPEL LIPSCHUTZ, *op. cit.*, p. 239). Je remercie vivement Monsieur et Madame R. Genaille pour m'avoir aidée dans mes recherches.

- (14) J. GESTOSO Y PÉREZ, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive Sevilla*, III, Séville, 1908, p. 276.
- (15) Montpellier, Musée Fabre, Inv. n° 818. Le tableau a été publié par A. I. MAYER, *Die Sevillaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte*, Leipzig, 1911, pl. VII. Plus récemment, voir D. ANGULO IÑIGUEZ, *Pedro de Campaña*, Séville, 1951, pl. 2. Collot possédait des tableaux dont la vente eut lieu le 25 mai 1852 (I. HEMPEL LIPSCHUTZ, *op. cit.*, p. 250).
- (16) G. BLADNOVEL, *Descente de croix par Pedro de Campaña. Tableau donné au musée par M. Collot*, dans *Feuilleton de l'Indépendant*, Montpellier, 18 mai 1845. Deux autres commentaires sur le tableau, par P. BLANC, ont paru dans *Le Courrier du Midi* du 5 mars et du 17 mai 1845. Un avis proche de celui de Bladnovel est encore émis par J. RENOUVIER, *Le Musée de Montpellier*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, V, 1860, p. 14, qui définit le tableau « une peinture d'un aspect sombre et d'un dessin sec, où l'on ne cherchera pas de l'agrément, mais de l'expression, de la désolation ».
- (17) J. BATICLE et Chr. MARINAS, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Paris, 1881, n°s 433-434, p. 257. Pour ce qui est du n° 433, décrit comme une *Crucifixion*, il est peu probable que le tableau corresponde au panneau sur cuivre cité par les auteurs, étant donné que toutes les œuvres connues de Campaña sont sur bois et que c'est sur un tel support que le tableau est d'ailleurs décrit dans le catalogue manuscrit de 1838.
- (18) Voir notamment *ibid.*, p. 23 et n°s 143-146, p. 106-109. Cf. aussi le catalogue de la vente Soult (cité plus haut, note 13) n° 5, et celui de la vente Aguado.



Fig. 2. Pedro Campaña, *Descente de croix*. Montpellier, Musée Fabre.  
Phot. Réunion des Musées Nationaux, Paris.

À la suite de cette expédition, le climat de Séville, dont le patrimoine artistique avait subi de sérieuses hémorragies, est bien décrit par Théophile Gautier qui, lors de son voyage en Espagne de 1840 — mû d'ailleurs par la même ambition de se constituer une collection à bas prix — rapporte : « Car il faut vous le dire, l'honneur et aussi la plaie de Séville, c'est Murillo. Vous n'entendez prononcer que ce nom. Le moindre bourgeois, le plus mince abbé, possède au moins trois cents Murillo du meilleur temps. Qu'est-ce que cette croûte ? C'est un Murillo genre vaporeux ; et cette autre ? un Murillo genre chaud ; et cette troisième ? un Murillo genre froid. Murillo, comme Raphaël, a trois manières, ce qui fait que toute espèce de tableau peut lui être attribuée et laisse une admirable latitude aux amateurs qui forment des galeries. À chaque coin de rue, on se heurte à l'angle d'un cadre : c'est un Murillo de trente francs, qu'un Anglais vient toujours d'acheter trente mille francs. « Regardez, seigneur cavalier, quel dessin ! quel coloris ! C'est la *perla*, la *perlita* ! » Après avoir brossé ce tableau et s'être gaussé des trois phases de l'art de Murillo qu'avait distinguées jadis Cean Bermúdez, l'écrivain, trop fin connaisseur pour être dupe des caprices de la mode, ajoute cependant : « Cela n'empêche pas Murillo d'être un des plus admirables peintres de l'Espagne et du monde » (19).

L'engouement que le Sévillan suscitait frisait en tout cas la folie et, dans les années qui suivirent, le nom de Campaña allait survivre essentiellement à la remorque de Murillo, qui allait faire l'objet de monographies de plus en plus nombreuses. Devant la prédilection de celui-ci pour son prédécesseur nordique, certains vont exprimer leur étonnement, tels Richard Ford qui, dans son *Hand-Book for Travellers in Spain and Readers at Home*, publié à plusieurs reprises à partir de 1845, qualifie la *Descente de croix* de « hard and stiff » (20). En 1848, dans un volume semblable, le diplomate Sir Edmund Head reçoit une impression à peine plus favorable (21). La même année, dans ses fameuses *Annals of the Artists of Spain*, William Stirling se rallie au jugement négatif et déclare préférer la manière tardive de l'artiste, illustrée notamment par la *Purification de la Vierge* de la chapelle du Mariscal (fig. 3) (22). De la piètre connaissance que ces amateurs avaient du xvi<sup>e</sup> siècle espagnol continuait à émerger la figure de Morales (23).

(19) Th. GAUTIER, *Voyage en Espagne*, éd. J.-Cl. BERCHET, Paris, 1981, p. 357. Dans tout le chapitre sur l'Andalousie, le nom de « Pierre Campaña » est cité à peine dans une liste des artistes dont on peut voir des peintures à la cathédrale de Séville.

(20) R. FORD, *op. cit.*, I, p. 384.

(21) E. HEAD, *A Hand-Book of the History of the Spanish and French Schools of Painting, intended as a Sequel to Kugler's Hand-Books of the Italian, German and Dutch Schools of Painting*, Londres, 1848, p. 63-65.

(22) W. STIRLING (MAXWELL) *op. cit.*, I, p. 125. Sur ces personnages, voir maintenant l'excellente introduction d'A. BRAHAM à l'exposition qui s'est tenue à la National Gallery, *El Greco to Goya. The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland*, Londres, 1981, p. 28-33.

(23) Il est caractéristique que le catalogue d'A. Braham commence toujours par deux Morales, dont l'un faisait partie de la collection Stirling (n° 2, p. 46-47). Et pourtant, L. LANZI, dans sa *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Florence, 1808, éd. M. CARUCCI, Florence, 1968, I, p. 319, cite un petit tableau de Campaña représentant *La Madeleine conduite au temple par sainte Marthe*, qui avait passé en Angleterre dans la collection d'un certain « Sig. Slade ». Il ajoute même que Campaña « si esercitò in piccoli quadri, che poi, *cerchi studiosamente da inglesi e trasferiti nella lor patria*, son tenuti rari e preziosi ». Ce point mériterait d'être approfondi.



Fig. 3. Pedro Campa, *Purification de la Vierge*. Séville, cathédrale, Capilla del Mariscal.  
Phot. Archivo Mas, Barcelone.

Transmise toujours sans référence, l'anecdote Murillo - Campaña subit inévitablement les interprétations les plus romanesques. C'est ainsi que dans son volume de 1873 sur *Murillo and the Spanish School of Painting*, William Bell Scott raconte à propos de l'artiste qu'à la suite de la chute qui allait lui être fatale, alors qu'il travaillait au retable des Capucins de Cadix : « Every day he was carried to the church of Santa Cruz, and said his prayers before the famous 'Descent from the cross' by Peter Campana, an earlier painter of a dry manner ... » (24). On entrait presque dans le domaine de l'hagiographie, et la légende n'est d'ailleurs toujours pas morte aujourd'hui (25).

Au cours des mêmes années une nouvelle phase du destin critique de Campaña s'amorce avec le début des recherches scientifiques menées tant sur les œuvres que dans les archives. En 1867 l'érudite allemand Carl Justi, qui se trouvait à Rome pour y préparer son volume sur Winckelmann, reçoit le coup de foudre devant le portrait d'Innocent X par Velázquez, au palais Doria. Il décide de se consacrer à l'étude de cet artiste et de 1872 à 1886 effectue bien huit séjours en Espagne (26). Dès 1884 paraît son étude sur Campaña, véritable travail de pionnier, basé sur les longues investigations qu'il avait menées sur place (27). L'essai consiste essentiellement dans l'analyse de trois œuvres maîtresses de l'artiste, la *Descente de croix* de 1547, le retable de la chapelle du Mariscal, de 1553, et le retable de Santa Ana de Triana, l'une des dernières œuvres exécutées avant le retour aux Pays-Bas, auxquels l'auteur joint quelques autres pièces conservées à Séville et ailleurs en Andalousie.

D'un esprit très différent est le long discours sur l'artiste de C. Jimenez Placer, lu à l'Académie des Belles-Lettres de Séville et publié en 1887 (28). Ce dernier est certes informé de la bibliographie, mais à tout moment il gonfle son texte de digressions destinées à broser le cadre historique dans lequel Campaña a évolué, qui de fait n'ajoutent aucun élément nouveau et constituent un produit typiquement académique, fleuri à souhait. Dans la prolongation directe de l'article de Justi s'inscrit au contraire le chapitre qu'August Mayer dédie à l'artiste dans sa *Sevillaner Malerschule* de 1911 (29).

Simultanément les documents d'archives relatifs à l'histoire de l'art sévillan sont explorés de manière systématique par Gestoso y Pérez, dont les recherches aboutissent à la publication de *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla*. Les pièces concernant Campaña — que l'érudite avait déjà communiquées à Justi puis à Mayer avec qui il était en

(24) W. BELL SCOTT, *Murillo and the Spanish School of Painting*, Londres-New York, 1873, p. 85.

(25) Voir par exemple ce qui en subsiste dans J. BATICLE et Chr. MARINAS, *op. cit.*, p. 257.

(26) Sur Justi, voir la préface et l'introduction à l'édition italienne de son volume, *Velázquez e il suo tempo*, Florence, 1958.

(27) C. JUSTI, *Peeter De Kempeneer genannt Maese Pedro Campaña*, dans *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, V, 1884, p. 154-179. La substance de l'article a été reprise dans les *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin, 1928, I, p. 336-343, et dans le chapitre introductif du *Velázquez* (Bonn, 1888 ; 2<sup>e</sup> éd., 1903).

(28) C. JIMÉNEZ-PLACER, *Discursos leídos ante la Real Academia Sevillana de buenas letras*, Séville, 1887.

(29) A. L. MAYER, *op. cit.* (voir note 15), p. 48-67.

relation — paraissent dans les volumes II et III, en 1900 et 1908 <sup>(30)</sup>. Ces travaux sont poursuivis et enrichis ensuite par López Martínez <sup>(31)</sup> puis par Hernández Díaz <sup>(32)</sup>.

Si l'on passe sous silence de simples états de la question ou compilations, les études sur Campaña ont été relancées en 1951 grâce à un article de Diego Angulo Iníguez, paru d'abord dans l'*Archivo español de arte* et republié ensuite avec quelques modifications sous la forme d'une petite monographie <sup>(33)</sup>. Abondamment illustrée, la plaquette a stimulé les recherches récentes, et en particulier la belle contribution de Ferdinando Bologna <sup>(34)</sup>, accueillie en 1953 par Roberto Longhi dans le numéro de *Paragone* où celui-ci publiait son fameux essai sur les *Comprimari spagnoli della maniera italiana*, Berruguete et Machuca, et y joignait d'ailleurs un tableau inédit de Campaña <sup>(35)</sup>. Bologna avait le mérite de rectifier les sources de la culture italienne de l'artiste, qu'il ne fallait pas chercher à Venise, comme l'avait suggéré Angulo en s'appuyant sur Lanzi, mais bien au sein de l'école de Raphaël, en suivant les indications de Pacheco.

L'ensemble de ces résultats concerne cependant toujours l'activité sévillane de Campaña, qui continue à être ignoré de l'histoire de l'art des Pays-Bas. En 1867 Alphonse Wauters publie alors une résolution des magistrats de Bruxelles, dans laquelle ceux-ci engagent le 28 mai 1563, à raison de cinquante florins par an, un certain Peeter de Kempeneer, peintre, afin de dessiner les patrons destinés aux tapissiers, en remplacement de Michel Coxie : « Per Taye ... is geraempt ende gesloten dat men meesteren Peeteren de Kempeneer schildere van der stadgoederen jaerlyckx sal betalen ende vuytrecken de somme van vyftich Rinsguldenen gelyck meester Michiel Van Coxeyen gehadt heeft voor zynen salaris van dat hy aenveert heeft tmaken van de patroonen voor de tappissiers deser stadt ende dat op sulcke conditien als men hem geven sal ». Dans cet artiste Wauters reconnaît aussitôt le Pedro Campaña de Séville, dont le nom véritable, qu'on avait tenté d'abord de traduire en « Champagne » ou « Vande Velde », est ainsi retrouvé, et par la même occasion le contrat permet de confirmer le récit de Pacheco sur le retour de l'artiste dans son pays <sup>(36)</sup>.

(30) J. GESTOSO Y PÉREZ, *Ensayo...*, op. cit., II, Séville, 1900, et III, Séville, 1908.

(31) C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Séville, 1929.

(32) J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla. Documentos para la historia del arte en Andalucía*, VI, Séville, 1933.

(33) D. ANGULO IÑIGUEZ, *Algunas obras de Pedro de Campaña*, dans *Archivo español de arte*, XXIV, 1951, p. 225-246 ; Id., *Pedro Campaña*, Séville, 1951.

(34) F. BOLOGNA, *Osservazioni su Pedro de Campaña*, dans *Paragone*, IV, 43, 1953, p. 27-49.

(35) Il s'agit de la *Mise au tombeau* du musée de Bergame. Cf. R. LONGHI, *Comprimari spagnoli della maniera italiana*, dans *Paragone*, IV, 43, 1953, p. 14 et pl. 10.

(36) Le document a été publié par A. WAUTERS, *Quelques mots sur le Bruxellois Pierre De Kempeneer, connu sous le nom de Piedro Campana*, dans *Bulletin de l'Académie des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, VII, 1867, p. 549-558, qui en donnait la traduction suivante : « Par Taye, etc., il a été avisé et résolu qu'on donnera et payera tous les ans, sur les revenus de la ville, à maître Pierre De Kempeneer, peintre, la somme de 50 florins, comme maître Michel Coxie les a eus pour son salaire de ce qu'il a entrepris à exécuter les patrons (ou dessins) pour les tapissiers de cette ville, et cela d'après des conditions qu'on déterminera. Fait le 27 mai 1563 ». Le document, dont Wauters ne donnait pas la référence, est daté en réalité du 28 mai

Mais cette découverte a surtout comme conséquence une initiative inattendue. Afin que Bruxelles possède ne fût-ce que le reflet d'une œuvre de Pedro Campaña - Peeter de Kempeneer, le gouvernement décide d'envoyer un peintre à Séville pour y copier la *Descente de croix* de la cathédrale. Le choix tombe sur un artiste qui s'était formé dans l'atelier du sculpteur Fraikin avant de passer dans celui du peintre Navez. À la suite de séjours à la Trappe de Westmalle il s'était mis à peindre avant tout d'austères compositions religieuses, puis des portraits et des scènes historiques. Enfin, frappé par les visites qu'il avait faites aux usines de la région de Liège, en 1878 il avait commencé à s'orienter vers la représentation de la vie ouvrière. Mais alors qu'il avait dépassé la cinquantaine, il n'avait toujours pas atteint la célébrité et parvenait à grand-peine à nourrir femme et enfants. C'est pourquoi Constantin Meunier accepta de partir pour l'Espagne et en octobre 1882 quitta Bruxelles, accompagné de son fils Charles <sup>(37)</sup>.

Encore la même année paraissent dans *L'Art Moderne* deux lettres de l'artiste sur son voyage et ses impressions de Madrid et de Séville <sup>(38)</sup>. Le titre donné à la première, *Tra los montes*, est significatif de la culture de l'époque. *Tra* est une erreur, due peut-être à une confusion avec l'italien, pour *deltras* ou la forme archaïque *tras* dans le sens de *au-delà*, c'est-à-dire de l'autre côté des Pyrénées. Meunier ne connaissait ni l'une ni l'autre de ces langues. Le barbarisme remonte en réalité au *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier, dont l'*editio princeps* de 1843 portait encore le titre, qui allait disparaître par la suite, de *Tra los montes* <sup>(39)</sup>. Pour connaître les réactions de Meunier pendant son séjour en Espagne — qui a duré jusqu'aux premiers jours d'avril 1883 — il faudrait lire l'ensemble de plus de cent lettres, souvent illustrées, que l'artiste a envoyées à sa femme et qui sont encore en possession de la famille. Les extraits qui en ont été publiés illuminent néanmoins suffisamment le problème qui nous retient <sup>(40)</sup>.

1563 et fait partie du « Resolutieboek beginnende anno 1551 (24 november) tot 9 juni 1580 », portant la cote 1724. Cf. Ch. PERGAMENI, *Les archives historiques de la ville de Bruxelles. Notices et inventaires*, Bruxelles, s.d., p. 70.

(37) La jeunesse de Constantin Meunier n'a pas encore été étudiée de manière approfondie. Voir la bibliographie dans l'ouvrage récent de M. HANOTELLE, *Paris|Bruxelles. Rodin et Meunier. Relations des sculpteurs français et belges à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1983, p. 238-239.

(38) C. MEUNIER, *Tra los montes. Lettre de Séville du 29-11-82*, dans *L'Art moderne*, 1882, p. 396-398, et *Id.*, *Voyages d'artistes. Tra los montes, ibid.*, p. 404-405.

(39) Sur les titres successifs du livre de Gautier, voir l'introduction de J. Cl. BERCHET au *Voyage en Espagne, op. cit.*, p. 24. Il est évidemment difficile de décider si le titre aux lettres publiées dans *L'Art Moderne* a été donné par Meunier lui-même ou plutôt par son éditeur, Edmond Picard. Le livre de Gautier représentait en tout cas l'introduction la plus répandue au voyage d'Espagne.

(40) Pour des extraits de l'ensemble de la correspondance d'Espagne de Meunier, voir A. BEHETS, *Constantin Meunier. L'homme, l'artiste et l'œuvre avec d'abondants extraits des lettres du maître et une Lettre-Préface de Mme Jacques-Meunier, sa fille*, Bruxelles, 1942, p. 58-82 (2<sup>e</sup> éd., 1946). Cet auteur a cependant émondé les lettres. Pour une version plus authentique et plus colorée, voir les lettres parues dans *Le samedi littéraire et artistique*, 2, 1905, 41, p. 1-8, 43, p. 1-5, 44, p. 1-5, 54, p. 1-5, 46, p. 1-5, 47, p. 13-15, 48, p. 12-15, 49-50, p. 12-15. et 3, 1906, 1, p. 13-15, 2, p. 14-15, 3, p. 12-15, 4, p. 12-15, 5-6, p. 15, 7, p. 13-15, 8 p. 12-15, 9, p. 11-15, 10, p. 14-15, et 11, p. 11-15. La publication a été interrompue toutefois à la fin du mois de décembre. Les lettres suivantes devaient paraître dans *L'Occident*, mais n'y ont jamais été éditées.

Une première réflexion s'impose. Meunier n'est pas enthousiaste de la peinture espagnole. « Car dans les belles œuvres qui sont dans ce beau musée de Madrid, ceux de ces grands artistes qui se rapprochent le plus de la nature, qui sont les plus vivants et les plus immatériels dans leur matérialisme apparent, ce sont ces braves Flamands, ce colosse de Rubens en tête ... qui est toujours et partout resplendissant ».

À Séville, en attendant que la *Descente de croix* soit décrochée, il visite la ville. De manière caractéristique pour l'orientation qu'il allait prendre, il n'est pas attiré par Murillo. « En voilà un qui est surfait », déclare-t-il. Il se met alors à préparer le dessin du Campaña d'après photographie, puis finit l'ébauche colorée. Mais à ce point il ne peut plus rien faire sans le tableau. Comme celui-ci n'est toujours pas descendu — et avant que ce problème ne soit résolu ses démêlés avec les chanoines s'étendront pendant plus de deux mois <sup>(41)</sup> — il dessine d'après nature et pense à entamer la copie d'un Zurbaran — dont on ignore si elle fut jamais exécutée. À propos de ce peintre, il ajoute qu'il en a vu de merveilleux. De l'école sévillane, c'est certainement celui qu'il admire le plus et, à en juger par les dessins que Meunier avait faits précédemment au cours de ses séjours à la Trappe, ces affinités s'expliquent aisément. Mais c'est tout. Bien que l'artiste se vante de finir par connaître la cathédrale comme Quasimodo Notre-Dame, pour autant qu'on puisse en juger par les fragments publiés de sa correspondance, là s'arrêtent ses intérêts. Il ne semble jamais avoir eu la curiosité d'aller voir d'autres tableaux de Campaña, qu'il aurait pu trouver pourtant sans même quitter la cathédrale. La copie qu'il est chargé de faire n'est pas une copie-confiance, répondant à ses goûts personnels. C'est un travail imposé, qui lui pèse et qu'il exécute comme une corvée. « Maintenant que j'ai le nez dessus, écrit-il le 29 décembre, je m'aperçois qu'il y a joliment du travail à cette machine. Il y a surtout certain paysage très bien peint du reste et en vrai flamand, qui va faire mon désespoir. L'on voit tout dedans : de petites figures de trois centimètres de hauteur. Sapristi ! quel plaisir ça va être de peindre ça ». Au mois de mars 1883, quand il est presque au bout de ses peines, il n'hésite pas à avouer à sa femme : « Je mets de la coquetterie, à mon corps défendant bien entendu et comme on avale une médecine, à rendre tous les détails qui caractérisent cette machine. Tu seras épatée de voir une tartine de cette taille. Et quelquefois, quand j'arrive le matin à mon travail, et que je le regarde, l'œil frais, je me demande si c'est bien moi qui ai eu le courage de faire tout le travail qui se trouve sur cette toile. Car je pense surtout à tous les déboires, à toutes les couleuvres que j'ai dû avaler pour arriver à ce résultat que je crois bon, très bon ! ».

C'est à ce moment que se situe un dessin de l'artiste resté inédit (fig. 4) <sup>(42)</sup>, qu'il dut envoyer à sa femme en même temps qu'une lettre datée du 12 mars. « Comme dernier souvenir de

(41) Dans une lettre du 23 décembre, l'artiste remercie sa femme pour les démarches qu'elle avait faites de Belgique : « Mon Dieu ! quel mal tu t'es donné pour ce malheureux Campaña ! Et dire qu'il est descendu. Car il est bien descendu. Il y a des moments où j'en doute. Et cependant, il y a bien trois jours que je travaille à ma copie ». Cinq jours plus tard il lui raconte qu'à Séville « deux partis s'étaient formés, les uns, les rétrogrades, disaient : « il ne descendra pas », les autres, les avancés, ces canailles de républicains, disaient : « il descendra ». Il descendra ! Il ne descendra pas ! A l'académie libre, l'on était près d'en venir aux mains ! Enfin tout est fini ! ».

(42) Bruxelles, Musée Constantin Meunier Inv. MCM. Encre sur papier à lettre, 22,4 × 24,4 cm. Je remercie vivement Fabien Gérard pour m'avoir signalé la feuille et Pierre Baudson pour m'avoir permis de la publier.



Fig. 4. Constantin Meunier, *Une tribu d'Anglais ... apparaissent*, dessin.  
Bruxelles, Musée Constantin Meunier. Phot. F. Gérard, Bruxelles.

ma prison, j'ai fait aujourd'hui dans mon album un bout de la sacristie, coin des martyrs, dont je t'envoie un dessin qui restera comme un monument historique de mon passage à Séville. C'est à faire verser des larmes à un crocodile : la porte s'ouvre ; une tribu d'Anglais, le guide à la main, apparaissent ; les quatre vents du ciel, qui jouent à cache-cache dans la cathédrale, profitent de l'occasion pour venir folâtrer autour de nous. Nos moëllles se gèlent ; Charles, vêtu du fameux pantalon à carreaux, et dont je t'ai raconté les malheurs, abandonne la partie et se sauve en soufflant dans ses doigts. Moi, plus stoïque quoique enrhumé du cerveau, je demeure bravement sur mon échelle ; mais ces maudits vents qui correspondent si bien par les nombreux carreaux cassés de la coupole ne vont pas tarder à me forcer à abandonner la partie car mes doigts se refuseront bientôt à tenir la brosse... ».



Fig. 5. Constantin Meunier, Copie de la *Descente de croix* de Pedro Campaña. Bruxelles, Musée Constantin Meunier. Copyright A.C.L., Bruxelles.

Cinq jours plus tard Meunier terminait le tableau, qui était à peu près sec le premier avril, et aussitôt après l'artiste pouvait reprendre le chemin de la Belgique. La critique allait accueillir favorablement sa copie (fig. 5), en soulignant dans *L'Art Moderne* qu'elle n'avait pas « la froideur habituelle à ces sortes de travaux » (43). L'éloge allait au peintre mais condamnait implicitement l'entreprise. Dix ans après l'échec et la fermeture à Paris du musée des copies voulu par Thiers, les temps avaient changé (44). Bien que l'artiste se soit astreint à une telle fidélité qu'on ne pouvait guère distinguer « les deux Campaña : un vieux et un neuf », la copie, oubliée aujourd'hui au fond du Musée Constantin Meunier, est en réalité très différente de l'original. Peinte sur toile et non sur bois, elle est fortement assombrie et donne une impression d'opacité tout à l'opposé de la gamme lumineuse et vive du tableau sévillan (45).

Meunier, de son côté, pensait surtout à l'exposition des grandes compositions qu'il avait préparées à Séville, la *Fabrique de tabacs*, le *Combat de coqs*, la *Procession du Vendredi-Saint* et le *Café-concert*, qui allaient l'orienter définitivement vers la phase moderne de son art (46). De 1880 à 1882 l'Espagne avait d'ailleurs attiré de nombreux artistes belges, qui y avaient formé presque une petite colonie : Alfred Cluysenaar, qui en janvier 1883 rencontra d'ailleurs Meunier et fut chargé de faire un rapport au ministère sur l'état d'avancement de la copie, Franz Meerts, Hennebicq, Théo Van Rysselberghe, Franz Charlet et De Tæye (47). Dans ses lettres Meunier fait allusion aussi à un compositeur français dont il avait fait la connaissance, et qui n'est autre qu'Emmanuel Chabrier.

(43) L. PICARD, *Copie du P. Kempeneers de Séville par C. Meunier*, dans *L'Art Moderne*, 1883, p. 354 : « Étant admis pour un instant qu'il vaut mieux employer l'un de nos maîtres à brosser une copie à l'étranger qu'à faire un tableau chez nous, et que nos collections sont plus riches quand on a consacré 10.000 francs à une reproduction que lorsqu'on les a appliqués à une œuvre originale, nous n'avons que des éloges à donner à Meunier. Il est fort difficile, à distance, de juger de la fidélité absolue d'un tel travail. On ne peut que s'en remettre à l'impression. Or, cette impression est puissante. La copie ne laisse pas voir la moindre hésitation. Elle n'a pas la froideur habituelle à ces sortes de travaux. Le mouvement du dessin, l'éclat du coloris sont intenses. La symphonie un peu criarde des tons de ce vieux tableau de transition entre l'art italien et l'art flamand, l'arrangement symétrique et conventionnel des personnages, leur expression très vivante quoique forcée, sont rendus d'une manière heureuse. Le scrupule extrême dans l'imitation n'a pas amené l'immobilité. Le groupe des quatre femmes surtout, au pied de la croix, est d'une grande vigueur qui dénote d'autant plus la sincérité du copiste que d'ordinaire Meunier pose ses personnages en des attitudes tranquilles. La Direction des Beaux-Arts a, cette fois, bien placé sa confiance. Si nous lui souhaitons d'abandonner cette singulière manie de copies, nous faisons des vœux pour qu'elle réussisse toujours aussi bien chaque fois qu'elle donnera cours à sa mauvaise passion ».

(44) Charles Blanc ne réalisa son musée des copies qu'en 1878. Voir à ce propos A. BOIME, *Le musée des copies*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1964, p. 237-247.

(45) Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, Inv. n° 2913, en dépôt au Musée Constantin Meunier. Voir L. CHRISTOPHE, *Musée Constantin Meunier*, Bruxelles, s.d., pl. 14.

(46) Sur l'écho de l'exposition, voir notamment, toujours d'E. PICARD, *Constantin Meunier. Son voyage en Espagne*, dans *L'Art Moderne*, 1833, p. 376.

(47) Parmi ceux-ci à Séville arrivèrent, peu après Constantin Meunier et Alfred Cluysenaar, Théo Van Rysselberghe et Frantz Meerts. Cf. E.-L. DE TÆYE, *Les artistes belges contemporains*, Bruxelles. 1894-1897, p. 30-31 et 197.



Fig. 6. *Décollation de saint Paul*, détail, tapisserie d'après le carton de Peeter de Kempeneer. France, collection privée. Copyright A.C.I., Bruxelles.

Une fois conclu le chapitre de la copie, en Belgique Peeter de Kempeneer retombe une fois de plus dans l'oubli, non sans porter auprès des peintres contemporains la responsabilité d'avoir été la cause du pensum de Constantin Meunier (48). L'article de Gestoso y Pérez publié en 1910 dans *Les arts anciens de Flandre* (49) se limite toujours à l'étude de la période andalouse de l'artiste. Le document de 1563 n'avait pas aidé à retrouver la moindre œuvre de l'artiste exécutée aux Pays-Bas (50).

Or, dans un essai récent, il m'a été possible de reconstituer cette dernière phase de l'artiste (51). Partie de l'examen du groupe énorme et disparate des tapisseries qui passent sous le nom de Coxcie, j'ai pu en écarter un certain nombre qui n'ont rien à voir avec le Malinois et forment un groupe cohérent. Celui-ci présente des analogies stylistiques tellement frappantes avec les œuvres de Campaña qu'on peut le lui rendre sans hésitation.

Une première tenture, provenant de l'abbaye Saint-Pierre à Gand, comprenait dix histoires des saints Pierre et Paul, comme le précisent les textes antérieurs à sa dispersion. On en connaît actuellement cinq pièces conservées en France dans une collection privée (fig. 6) et deux qui ont été acquises récemment par le musée de la Byloke à Gand (fig. 7) (52). La commande avait été passée par François d'Avroult, qui devint abbé de Saint-Pierre en 1556 et mourut en 1567. Les dates parlent d'elles-mêmes : de 1556 à 1563 le prélat aurait pu s'adresser à Coxcie, mais de 1563 à 1567 c'est le nom de Kempeneer qui s'impose.

Les huit tapisseries léguées en 1589 à la cathédrale de Marsala, où elles sont toujours conservées, par un archevêque qui y était né et avait été chapelain à la cour de Philippe II, constituent une deuxième série qui d'après la tradition devrait provenir du palais de Madrid (53).

(48) E.-L. DE TAEVE, *op. cit.*, p. 197.

(49) J. GESTOSO Y PÉREZ, *Notice historique et biographique des principaux artistes flamands qui travaillèrent à Séville depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup>. III. Les maîtres peintres flamands. Pedro de Campaña*, dans *Les Arts anciens de Flandre*, 1909-1910, p. 31-57.

(50) Toutefois un tableau représentant *Les sept douleurs de la Vierge*, passé en vente chez Christie's à New York le 19 janvier 1982 sous le numéro 63 et entré dans une collection privée de San Diego, a dû être attribué en Belgique à Pedro Campaña retour de Séville. Sur le cadre XIX<sup>e</sup> siècle du panneau, que j'ai eu l'occasion d'examiner, est inscrite en effet la date 1564 et la plaque qui y est apposée porte la graphie « Piedro Campana », qui implique la connaissance de l'article de Wauters publié en 1867. Mais la peinture n'est pas de Peeter de Kempeneer.

(51) N. DACOS, *Pedro Campaña dopo Siviglia : arazzi e altri inediti*, dans *Bollettino d'arte*, VIII, 1980, p. 1-44.

(52) Les cinq tapisseries conservées en France sont reproduites *ibid.*, fig. 11-19, p. 8-14. Elles avaient fait l'objet d'une étude iconographique et documentaire par M. CALBERG, *Épisodes de l'histoire des saints Pierre et Paul. Tapisseries de Bruxelles tissées au XVI<sup>e</sup> siècle pour l'abbaye Saint-Pierre à Gand*, dans *Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire*, XXXIV, 1962, p. 63-112. Pour ce qui est de l'attribution, l'auteur se limitait à rapprocher les pièces de Michel Coxcie, le « Raphaël flamand ». Les deux tapisseries acquises récemment par le Musée de la Byloke, à Gand, qui représentent la *Mort d'Ananias* et l'*Aveuglement d'Elymas*, proviennent de la vente 3892 Sotheby's Parke - Bennet à New York, le 18 juin 1976. À la suite de leur restauration par l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, elles ont été publiées par G. DELMARCEL, *Peter de Kempeneer (Campaña) as a Designer of Tapestry Cartoons*, dans *Artes Textiles*, X, 1981, p. 155-162.

(53) La tenture n'avait fait jusqu'ici que l'objet d'études locales, depuis C. CUSIMANO, *Gli arazzi fiaminghi della Chiesa Madre di Marsala*, Marsala, 1937, jusqu'à la plaquette récente de V. SCUDERI, *Gli arazzi fiaminghi della Chiesa Madre di Marsala*, Marsala, 1980, publiée à la suite de la restauration du cycle. Une première mention de ce travail avait été donnée par le même auteur dans *Bollettino d'arte*, LIII, 1968, p. 151-152.



Fig. 7. *Mort d'Ananias*, tapisserie d'après le carton de Peeter de Kempeneer. Gand, Bijlokemuseum.

Le cycle illustre, principalement d'après Flavius Josèphe, des épisodes de la campagne de Judée menée par Vespasien et par Titus et, d'après l'interprétation que j'en ai proposée, elles sont une allégorie des guerres dirigées contre les protestants par Charles-Quint et Philippe II.

Les allusions sont claires surtout dans la troisième tapisserie, où l'on voit Vespasien acclamé empereur par ses soldats (fig. 8). Le général apparaît la tête ceinte d'une couronne semblable à celle de Charlemagne et flanqué de dignitaires tenant l'un l'épée dégainée, l'autre le globe : autant d'attributs qui n'ont aucun rapport avec l'histoire romaine, mais correspondent parfaitement à l'iconographie bien connue du couronnement de Charles-Quint à Bologne, en 1529-30, telle qu'elle a été transmise notamment par la gravure de Martin van Heemskerck (fig. 9). Quant au personnage de Flavius Josèphe, le chef des rebelles hébreux fait prisonnier par Vespasien avant d'avoir ses chaînes rompues (fig. 10) et d'acquiescer la confiance et l'estime de l'empereur, selon les épisodes illustrés dans deux autres tapisseries de la série, il représente le chef de la ligue de Smalkalde, Jean-Frédéric de Saxe, dit le Magnanime, qui fut capturé en 1548 à Mühlberg, mais auquel l'empereur accorda la grâce et rendit la liberté quelques années plus tard. Les autres tapisseries contribuent à enrichir cette iconographie, qui fut conçue peut-être pour la cérémonie du Grand Pardon accordé par Philippe II en 1570.

Si l'on compare les deux tentures, celle de l'abbaye Saint-Pierre révèle de grandes analogies avec les dernières peintures sévillanes de Campaña, et en particulier avec le retable de Santa Ana de Triana, en même temps qu'une monumentalité due à l'influence renouvelée des cartons des *Actes des Apôtres* de Raphaël. Rien d'étonnant puisque l'on sait que ceux-ci étaient toujours conservés à Bruxelles — Grandvèlle, entre autres, avait demandé à pouvoir les utiliser pour



Fig. 8. *Vespasien acclamé empereur*. tapisserie d'après le carton de Peeter de Kempeneer. Marsala, cathédrale.  
Phot. Soprintendenza alle gallerie ed opere d'arte della Sicilia, Palermo.



Fig. 9. Dirk Coornhert d'après Martin van Heemskerck. *Charles-Quint enlouré de ses ennemis vaincus*, gravure. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1<sup>er</sup>. Phot. Bibliothèque royale Albert 1<sup>er</sup>, Bruxelles.

s'en faire tisser une série <sup>(54)</sup>. Quand on songe qu'au xviii<sup>e</sup> siècle la tenture de l'abbaye Saint-Pierre passait pour avoir été tissée sur des cartons de Raphaël en personne, on mesure combien l'italianisme dont elle est empreinte devait frapper les visiteurs <sup>(55)</sup>. Dans la série de Marsala,

(54) Lettre de Viron à Granvelle, du 14 juin 1573, transcrite dans M. PIQUARD, *Le cardinal Granvelle amateur de lapisseries*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XIX, 1950, p. 124. Voir aussi N. DACOS, *op. cit.*, p. 24 et note 79, p. 43.

(55) E. MARTÈNE et U. DURAND, *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la congrégation de Saint-Maur*, Paris, 1717, II, p. 193 : « On prétend que c'est Raphaël qui en a donné le dessein : mais quand il les auroit tirées au pinceau, il n'auroit rien fait de plus délicat, que ce que l'ouvrier a fait à l'éguille ». Le rapport avec Raphaël est encore souligné par le chevalier ODEVAERE, *Notice sur les lapisseries appartenant à la célèbre abbaye de St-Pierre de Gand...*, Gand, 1821.



Fig. 10. *Flavius Josèphe libéré de ses chaînes*, tapisserie d'après le carton de Peeter de Kempener. Marsala, cathédrale. Phot. Soprintendenza alle Gallerie ed opere d'arte della Sicilia, Palerme.

par contre, l'expressionnisme passionné des peintures sévillanes est atténué, de même que la solennité dérivée des modèles raphaëlesques : la tenture, qui révèle également une intervention plus marquée des liciers, trahit le développement ultérieur de l'art de Kempener. Dans les deux cas l'examen stylistique est donc confirmé par les données d'archives et par l'iconologie.

Ces deux ensembles peuvent être complétés par quelques autres tapisseries ainsi que par des tableaux de petites dimensions que le peintre a dû exécuter après son retour dans les Pays-Bas et dont il a dû envoyer quelques exemplaires à Séville « como a muy querida suya », pour reprendre les termes de Pacheco. Plusieurs d'entre eux, dont une jolie *Crucifixion* de New York (fig. 11), sont d'ailleurs signés à la flamande *Petrus Kempener*. Il faut y joindre enfin un

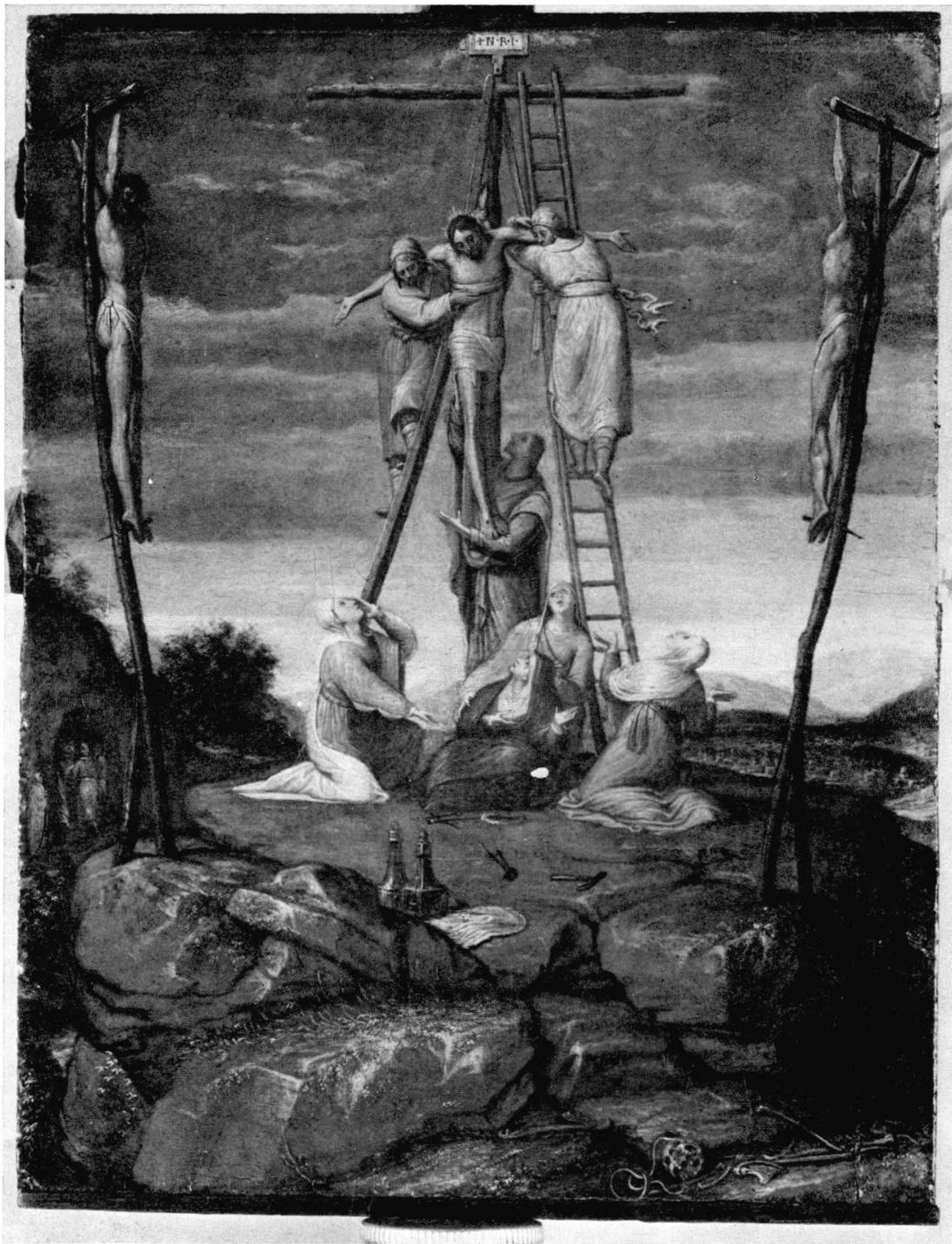


Fig. 11. Pieter de Kempeneer, *Crucifixion*. New York, collection St. Moss, en dépôt au Metropolitan Museum of Art. Phot. St. Moss, New York.



Fig. 12. Peeter de Kempeneer, *Adoration des bergers*. Cento, Museo civico.  
Phot. Alinari, Florence.



Fig. 13 et 14. Peeter de Kempeneer.  
Fragments de cartons de tapisserie.  
●xford, Ashmolean Museum.  
Phot. Ashmolean Museum, Oxford.

albâtre de Malines que j'ai retrouvé dans l'une des sacristies de la cathédrale de Séville, qui présente exactement les mêmes caractères stylistiques et a sans doute été expédié également par l'artiste (56).

Ce groupe d'œuvres vient ajouter, je crois, un chapitre important à l'histoire de l'art des Pays-Bas et modifie en outre la physionomie de Pedro Campaña - Peeter de Kempeneer. Celui-ci n'est plus uniquement un homme du Nord émigré en Andalousie, mais acquiert une dimension plus large, dans le cadre de l'empire de Charles-Quint et de Philippe II. Les tapisseries, en particulier, fournissent un témoignage de son activité qui, s'il est moins précieux que ne pourraient l'être les cartons, malheureusement disparus, revêt cependant un intérêt exceptionnel, par leur qualité d'abord, qui situe Kempeneer parmi les grands cartonniers du xvi<sup>e</sup> siècle, dans la lignée directe de Van Orley, et aussi par l'originalité et le caractère unique des compositions. On n'en connaît en effet aucune édition successive, chose rare pour les grandes tentures du xvi<sup>e</sup> siècle, mais qui doit s'expliquer par la situation des Pays-Bas méridionaux à partir des insurrections qui éclatèrent en 1566.

Revenu dans sa patrie précédé sans doute de la renommée qu'il avait acquise à Séville et promis à une carrière brillante dans le sillage de Coxcie, Kempeneer a dû voir le pays secoué par les troubles qui l'appauvrirent chaque jour davantage. Dans ce contexte, on conçoit que les cartons aient été détruits rapidement et que Kempeneer ait eu peu d'action sur les peintres restés dans les Pays-Bas, lui qui en Andalousie avait dominé la scène et créé autour de lui toute une école. Il est vrai que dans les années 1560 et 1570 on assiste à un véritable exode des artistes des Pays-Bas méridionaux, tant pour échapper à l'Inquisition que, plus simplement, pour trouver un gagne-pain. Van Mander, qui est arrivé à Rome en 1573, n'a probablement pas connu l'artiste à son retour de Séville. Le nom de Kempeneer n'apparaît en tout cas ni dans son *Schilder-Boeck* ni dans ses écrits théoriques et, en même temps que la disparition des œuvres, ce silence a dû fournir la raison principale pour laquelle, après sa mort, le grand maître de Bruxelles a été tout à fait oublié dans sa patrie.

D'autres recherches restent maintenant à mener. Le premier tableau de Campaña attesté par les documents, la *Descente de croix*, date de 1547, quand l'artiste avait 43 ans. On sait très peu de chose de la première dizaine d'années qu'il a passée à Séville et l'on connaît à peine un tableau de sa période italienne, une *Adoration des bergers* qui vient de lui être rendue récemment par Fiorella Sricchia Santoro (fig. 12) (57). Conservée à Cento au moins depuis le xviii<sup>e</sup> siècle, elle a sans doute été peinte par Kempeneer lors du séjour qu'il fit en Émilie à l'occasion du couronnement de Charles-Quint. Le tableau révèle déjà une assimilation profonde des œuvres que l'artiste a pu voir à Bologne, notamment du carton de Peruzzi et des tableaux du Parmesan, mais surtout de la culture du milieu de Raphaël et en particulier des cartons qu'il a pu étudier à Bruxelles avant son départ, des *Actes des Apôtres* à la *Scuola Nuova*.

En même temps que les fragments des cartons de cette dernière série en sont conservés à l'Ashmolean Museum, à Oxford, quelques autres dont la destination reste mystérieuse. Avec

(56) N. DACOS, *op. cit.*, p. 34-40.

(57) F. SRICCHIA SANTORO, *Pedro de Campaña in Italia*, dans *Prospettiva*, 27, 1982, p. 75-85.

leurs visages sensibles, leurs tons vifs, presque acides et leur culture un peu plus avancée, deux d'entre eux révèlent exactement le même style que le tableau de Cento et ont dû être exécutés par le même artiste, peut-être pour une autre *Adoration des bergers* (fig. 13-14) (58).

Le jeune Bruxellois avait sans doute connu dans sa ville natale le Bolognais Tommaso Vincidor, qui avait travaillé à Rome dans l'atelier de Raphaël avant d'accompagner à Bruxelles d'autres cartons et de participer à leur réalisation (59) ; suivant les traditions de licier de sa famille, il avait peut-être même collaboré avec l'Italien. Mais dans leur distance vis-à-vis de l'idéalisme raphaëlesque, les deux fragments révèlent un accent nordique, et c'est cette culture, dont Kempeneer était porteur à son départ de Bruxelles, qu'il importe maintenant de préciser. C'est l'enquête que je mènerai dans un prochain essai, où je proposerai de lui attribuer quelques tableaux exécutés avant le départ pour l'Italie (60). La parabole sera alors complète et, tout en restant le grand peintre de Séville, le Bruxellois reprendra la place qui lui revient dans l'art européen du xvi<sup>e</sup> siècle, aux côtés d'autres déracinés de génie comme Spranger ou Le Greco.

Nicole DACOS

#### ABSTRACT :

Eversince Pacheco the Brussels-born painter, Pedro Campaña, has been considered, and rightly so, as the leading master of 16th century Seville. Ponz has the story that Murillo wished to be buried in the Chapel of Santa Cruz where Campaña's *Descent from the Cross* was kept. The publication in 1867 of a document from the Brussels archives in which the painter is commissioned by the City to draw tapestry cartoons confirmed what Pacheco has to say about Campaña's return to his place of birth, and revealed the original form of his name. But it was not until 1980 that an attempt was made to document the last stage of his career by his production : an ensemble of tapestries, paintings, even a piece of sculpture. What remains is to reconstruct his formative years in Brussels. This will be the object of a forthcoming publication. Peeter de Kempeneer - Pedro Campaña will then, it is hoped, re-emerge as the major figure he is in the history of European art.

N. D.

(58) K. T. PARKER, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, II, Oxford, 1956, n° 617 et 619, p. 330-331 (sans illustrations). En discutant le problème des cartons de la *Scuola Nuova* et en examinant avec moi l'ensemble des photographies que j'avais réunies sur la question, F. SICCIA SANTORO, *op. cit.*, fig. 15, p. 84, a cru déjà pouvoir rapprocher le premier fragment du tableau de Cento, et j'ai été heureuse de lui prêter le document.

(59) N. DACOS, *Tommaso Vincidor. Un élève de Raphaël aux Pays-Bas*, dans *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sutzberger*, Bruxelles-Rome, 1980, p. 61-99.

(60) Cette recherche vient d'être menée maintenant lors du séjour que j'ai effectué d'octobre à décembre 1982 au J. Paul Getty Museum, à Malibu, en ma qualité d'invitée au centre des « Academic Affairs », et elle sera publiée bientôt.



## MISCELLANEA

### Les tapisseries des Chasses de Maximilien : rêve et réalité

L'étude de la tapisserie ancienne se reflète depuis quelques années dans des articles innombrables et dans plusieurs monographies qui se veulent exhaustives, à propos de l'une ou l'autre tenture célèbre comme la Chasse à la Licorne, les Actes des Apôtres de Raphaël, les tentures d'Achille et de l'Eucharistie de Rubens. Le livre récent de Sophie SCHNEEBALG-PERELMAN, *Les Chasses de Maximilien. Les énigmes d'un chef-d'œuvre de la tapisserie* (1) veut se situer dans cette lignée. L'enthousiasme de l'auteur pour la tapisserie bruxelloise est bien connu, et cet ouvrage ayant été annoncé depuis longtemps comme « un événement en histoire de l'art », c'est avec d'autant plus d'intérêt et de curiosité que le lecteur averti le consulte.

Par le passé, l'A. nous a livré de nombreux articles concernant l'histoire économique de la tapisserie basés sur des travaux d'archives qui ont révélé des documents très importants, et ce volume en contient également — je songe ici aux annexes concernant l'Histoire de Tunis. Le présent livre donne une synthèse valable de la littérature antérieure sur le sujet ainsi qu'une illustration abondante des tapisseries analysées et d'autres œuvres s'y rapportant. On regrette toutefois une mise en page très malhabile : tant les planches des Chasses de Maximilien, dont les couleurs sont décevantes, que celles des autres œuvres d'art, sont éparpillées dans l'ouvrage, sans aucun souci de mettre les illustrations en regard des textes qui s'y rapportent (2).

L'A. qui a « traqué les secrets (de la tenture) avec une persévérance passionnée » (p. 11) pendant de longues années, désire nous offrir une vision toute nouvelle de la chronologie de cette tenture fameuse, et partant de sa genèse artistique, son tissage et ses premières destinations successives.

Rappelons d'abord que la plupart des historiens de l'art s'accordent, jusqu'à présent, à attribuer la tenture des Chasses de Maximilien (citée plus loin C.M.), douze tapisseries conservées au Musée du Louvre, à l'art de Bernard van Orley, en datant son tissage à Bruxelles entre 1528, par la présence de la marque communale, et 1533, par l'état d'avancement de certaines parties du vieux palais ducal de Bruxelles, représenté sur la première pièce. Les C.M. démontrent en plus une parenté de style étroite avec la tenture de la Bataille de Pavie (Museo di Capodimonte, Naples), datée avec certitude entre 1525 et 1531, et tissée dans le même atelier, probablement celui de Jan Ghieteels, sur la foi des monogrammes conservés. On peut suivre l'histoire des C.M. avec certitude dès 1644, quand elle apparaît dans l'inventaire de Charles de Lorraine, duc de Guise, comme les « douze Chasses de l'empereur Maximilien » (p. 293). Le nom de cet empereur pourrait lui avoir été donné par le portrait présumé de Maximilien I<sup>er</sup> tuant le sanglier au Mois de Décembre, dixième pièce de la tenture (p. 94, 98-99).

Madame Schneebalg entend à présent bouleverser toutes ces données en prenant comme point de départ — ce qui n'apparaît dans la discussion qu'à la p. 155 — une série de documents, publiés jadis en partie par L. Galesloot en 1873 et auxquels elle ajoute ici une série d'autres pièces d'archives se rapportant aux mêmes événements. Le 12 février 1540, la Chambre des Comptes de

(1) Préface de Pierre VERLET, Bruxelles, Editions de Chabassol, 1982, 321 p., 180 fig. dans le texte.

(2) L'inversion de la fig. 21, p. 39, par rapport à la fig. 16, est particulièrement gênante.

Brabant engage le peintre bruxellois Frans Borreman à peindre d'après nature toute la forêt de Soignes en trois pièces, et d'y représenter aussi l'empereur et la reine en chasseurs. Après diverses contestations et expertises, le travail est payé à l'artiste le 15 mars 1542. Entre juillet 1548 et septembre 1549, ces dessins à l'aquarelle sur papier sont collés sur toile. Selon l'A. il ne peut s'agir que de cartons pour une tenture de tapisseries, et cette tenture ne peut être que celle des C.M., où les scènes de chasse se déroulent dans la forêt de Soignes, l'ancien domaine de chasse privée des ducs de Brabant, puis des Habsbourg régnant aux Pays-Bas. Borreman n'ayant exécuté que les paysages, Pierre Coecke aurait été chargé de compléter les cartons en y ajoutant les personnages, et le tissage aurait été exécuté entre 1548 et 1552 dans l'atelier de Ghioteels. L'A. attribue par conséquent les dessins préparatoires à Borreman pour les paysages et à Coecke pour les personnages (p. 168, et fig. 97-116). La tenture serait celle « du Parc et de la Forest », citée par Charles-Quint dans des lettres à Marie de Hongrie en mai-juillet 1551 (p. 290-291, doc 31 et 32).

Le premier commanditaire des C.M. est, pour l'A., indubitablement l'empereur Charles-Quint, et l'idée de cette commande lui serait venue lors de sa traversée de la France à la fin de 1539, moment exceptionnel de réconciliation avec François I<sup>er</sup>, son ennemi en titre. Bertrand Jestaz a publié naguère des documents qui semblent indiquer que la tenture de la Galerie de Fontainebleau, actuellement à Vienne, aurait été tissée sur ordre de François I<sup>er</sup> pour être offerte ensuite à l'empereur (3). La tenture des C.M. aurait donc servi de cadeau réciproque, mais l'exécution en fut différée par le reprise des hostilités entre les deux souverains. L'empereur aurait relancé le projet en 1548, lors du mariage de sa fille Marie avec son neveu Maximilien (p. 189 et 239). Maximilien, devenu empereur en 1564, aurait offert la tenture par la suite au cardinal de Lorraine, Charles de Guise, et après le décès de celui-ci en 1574, elle passa dans la collection des Guise et est signalée pour la première fois explicitement dans l'inventaire de 1589 au château de Joinville (p. 243). Son histoire ultérieure est bien connue. Le surnom des « Chasses de l'empereur Maximilien » lui viendrait donc de Maximilien II, et non de son arrière-grand-père, mort en 1519.

Voici, en gros, la nouvelle genèse proposée par l'auteur. L'étude se penche aussi en détail sur les dessins préparatoires et sur l'apport de l'artiste créateur, qui ne peut être que Pierre Coecke, car van Orley est décédé en 1541. Une analyse iconographique, situant la tenture des C.M. dans la double tradition zodiacale et cynégétique et expliquant les frises inférieures aux combats de monstres marins, fait entièrement défaut.

Le style suggestif de l'auteur — non exempt toutefois de maintes faiblesses de langage — résultant de sa « démarche (...) aussi passionnante qu'un roman d'aventures » (p. 22), entraîne en effet l'imagination du lecteur, et une lecture rapide et superficielle peut mener même des connaisseurs à croire que « l'on doit donner aux thèses de M<sup>me</sup> Schneebalg une approbation sans réserves » (4). Après un examen attentif et critique, vérifiant en détail les dizaines d'assertions émises par l'A., tant pour ses sources que pour ses interprétations, on ne peut manquer de formuler les réserves les plus nettes au sujet des solutions proposées, qui ne sont que trop souvent des conjectures présentées à tort comme des données acquises et des résultats définitifs. A cet effet, reprenons les différentes parties du livre en suivant le discours même de l'A. et en l'examinant de près

Un premier chapitre (p. 17-68) introduit la tenture des C.M. par une description qui est surtout orientée vers l'identification topographique des sites de la forêt de Soignes et vers celle des personnages représentés. La tradition iconographique des chasses et du zodiaque est à peine effleurée (p. 17-18) et le site de la forêt de Soignes est évoqué plutôt dans son état actuel que dans celui du XVI<sup>e</sup> s. (p. 19-20). L'iconographie très particulière des bordures inférieures, imitant des bas-reliefs aux divinités marines, n'est nullement explicitée, malgré l'article connu d'Arnout Balis

(3) B. JESTAZ, *La tenture de la Galerie de Fontainebleau et sa restauration à Vienne à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, dans *Revue de l'Art*, n° 22 (1973), p. 50-56

(4) F. SALET, dans *Bulletin Monumental*, 141 (1983), p. 450.

(cité p. 11, n° 76). L'A. se contente de suggérer, sans autres preuves, que ces reliefs sont empruntés à l'Histoire de Scipion d'après Jules Romain, ce qui implique dès l'abord un tissage des C.M. après 1535 (p. 26). En présentant les personnages, elle éloigne d'emblée le portrait présumé de Maximilien I<sup>er</sup>, uniquement sur la foi des articles anciens de Baldass et de Glück et sans autres comparaisons critiques (p. 24-25). Les portraits des autres membres de la famille impériale, au contraire, sont reconnus et acceptés sans questions : Charles-Quint sur le Mois de Mars (p. 30 et fig. 12), Marie de Hongrie sur le Mois d'Avril (p. 30 et fig. 16 et 21), Charles-Quint et Ferdinand sur Juillet (fig. 22-23). L'identification de Marie de Hongrie sur la tapisserie d'Avril est remarquable : cette amazone, montrée *de dos*, « ne peut être que la reine » (p. 30), à cause de la devise sur sa selle : SPERO (5). Même en ne tenant pas compte du manque notoire de respect protocolaire en représentant la reine de dos, on s'attend à une recherche critique concernant cette devise mystérieuse. Si Marie de Hongrie avait une devise apparentée (« Sola spes mea Deo »), on peut tout aussi bien songer à la devise « Spera in Deo » sur le vitrail, actuellement disparu, de Jean III de Portugal et de Catherine d'Autriche, sœur de Charles-Quint, à St-Michel de Bruxelles (6).

Plus importante encore que les détails précédents est la description de l'avancement du palais ducal de Bruxelles, représenté sur la partie de gauche de la première pièce (fig. 8). Dès 1920, Paul Alfassa étudia ces édifices pour établir — avec succès, croyons-nous — les limites chronologiques de la genèse des cartons et, partant, du tissage, qu'il fixa entre 1528 et 1533 (7). A présent, l'auteur prétend que la représentation de la chapelle correspond à l'état des travaux en 1538 au plus tôt, vu que l'édifice est recouvert dès lors d'un toit de chaume (p. 29). Ceci est contredit formellement par les documents cités et publiés par Paul Saintenoy, où il apparaît clairement que la toiture mise en place en 1538 devait remplacer un toit similaire antérieur, endommagé par les tempêtes dès 1536 (8). L'oratoire servait ainsi depuis 1531 au plus tard (9). Cela explique aussi pourquoi l'on ne voit nulle trace de la galerie extérieure de la nouvelle aile, commencée en 1533, confirmant que le carton de cette tapisserie fut conçu avant cette date. Si l'A. ne trouve pas d'explication à l'absence de cette galerie, c'est qu'elle se refuse, dès la p. 29, à suivre la chronologie établie depuis Alfassa et confirmée par les documents.

Une lacune assez grave dans ce chapitre, et qui n'est redressée que partiellement à la fin du livre (p. 254), concerne l'état matériel actuel de la tenture. En avril 1979, j'eus l'occasion d'examiner de près deux tapisseries des C.M., dans les réserves du Louvre, à la demande et en présence de M. Jestaz, alors conservateur au département des Objets d'Art. L'enquête fut motivée par de légères coulées de teinture brune qui s'étaient manifestées après les premiers essais de nettoyage d'une pièce, ce qui fit supposer la présence de restaurations ultérieures. L'examen attentif du revers des tapisseries révéla une immense quantité de fils de laine et de soie laissés en suspens après restauration, à un point tel que des plages entières semblaient retissées. Ceci était surtout apparent dans les zones où les teintes ne sont plus celles de l'époque : des jaune citron, des tons verdâtres, des bleus violacés, des bruns qui ne se rencontrent guère dans la tapisserie bruxelloise de la première moitié du xvi<sup>e</sup> s., mais qui sont propres au chromatisme des Gobelins dès le xvii<sup>e</sup> s. et encore en vigueur lors de la restauration au début du xx<sup>e</sup>. Que voyons-nous encore aujourd'hui de la tenture originale ? Une analyse systématique des colorants et des photos à l'infrarouge pourraient nous en apprendre plus, mais, à ma connaissance, ces examens n'ont pas encore été effec-

(5) La n. 32, en p. 300, renvoie à l'ouvrage de Gh. De Boom, sans pagination.

(6) G. MARLIER, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles, 1966, p. 357-358 et fig. 297.

(7) P. ALFASSA, *Les tapisseries des « Chasses de Maximilien »*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 62<sup>e</sup> année, 5<sup>e</sup> période, t. I, 1920, p. 138.

(8) P. SAINTENOY, *Les arts et les artistes à la Cour de Bruxelles*, II, Bruxelles, 1934, p. 253-254, et non p. 191 selon la n. 20, p. 300.

(9) *Ibidem*, p. 252. et n. 4.

tués. L'A. ne semble pas s'être rendu compte de ce problème d'authenticité, qui peut mettre en question la fidélité du retissage de certaines parties. Bien qu'elle suppose, par exemple, que des marques ont été renouvelées (p. 81, 235, 254), elle n'en tire aucune conclusion quand elle les analyse et elle n'y joint aucune photo de détail (on les attendrait aux p. 234-235).

Dans le chapitre II (p. 69-116), l'A. offre l'état de la question et passe en revue toutes les opinions émises avant elle à propos des C.M. A cet aperçu fort complet, ajoutons à présent la thèse de doctorat de John D. Farmer sur Bernard van Orley, où les dessins préparatoires des C.M. sont examinés de près, et l'article de J. et E. Duverger à propos de Jan Ghieteels<sup>(10)</sup>. En parcourant ce chapitre, on est frappé par les nombreuses erreurs et lacunes dans les citations bibliographiques, et cette remarque vaut aussi et surtout pour les notes de l'appareil critique en général, dont la consultation est malaisée par le regroupement à la fin du volume (p. 299 sqq.) et par l'absence de numérotation continue. Un tel manque de précision scientifique dénote une certaine indifférence envers la littérature antérieure et est de mauvais augure pour celui qui veut contrôler l'A. sur ses dires. Cette négligence est particulièrement choquante envers les textes les plus anciens, tels que ceux de Van Mander et de Félibien à propos de van Orley et de Coecke, qui ne sont nulle part reproduits avec précision et pour lesquels on ne s'est pas servi d'éditions originales ou critiques<sup>(11)</sup>. A la fin de ce chapitre, aux p. 113 à 115, l'A. accomplit un tournant de pensée assez important. Elle constate que les problèmes fondamentaux n'ont pas été résolus — selon elle — par ses prédécesseurs : le commanditaire, le cartonnier, le licier. La « solution n'est possible que par un retour aux sources d'archives » qu'elle va nous proposer. Son raisonnement personnel nous laisse entrevoir l'évolution future du discours. Une double énigme préoccuperait « les historiens de l'art » (lesquels ?) : les Chasses de Maximilien (C.M.), portant les armoiries de Charles-Quint, étant à Paris, et la tenture de la Galerie de Fontainebleau étant à Vienne, « ne pouvaient avoir été créées que par la volonté de l'Empereur et du Roi de France », ce qui paraît acceptable mais, ce qui l'est beaucoup moins, « par conséquent ... ne pouvaient être *que* le résultat d'un *échange* entre souverains ». Le « raisonnement des historiens ... a été dévié » par l'attribution de la tenture des C.M. à Bernard van Orley. « Or, si nous ne tenons pas compte du renseignement de Van Mander concernant Bernard van Orley », on peut interpréter le contrat passé avec Jan Borreman en 1540 comme se rapportant à la genèse des C.M., en parallèle avec les documents concernant les débuts de l'atelier de Fontainebleau et le tissage de la tenture de la Galerie. Dès à présent, l'A. met Bernard van Orley définitivement hors jeu comme créateur possible de la tenture, et elle le fait sans aucun argument fondé. Elle se contente de citer le passage de Van Mander, de façon incomplète et dans une traduction très floue, en p. 69, puis d'insinuer (p. 100, n° 56) qu'il s'agit d'un commérage imprécis. Pourtant, le passage de Van Mander, qui attribue explicitement les Chasses Maximiliennes à van Orley, est de taille, et il ne peut être réfuté que sur foi d'arguments valables, de critique interne et externe. Aucun argument de telle sorte n'est avancé ici mais, au contraire, le lecteur est prié d'accepter les dires de Van Mander sans réserves quand il s'agit de Pierre Coecke (p. 195-197) ; or, Van Mander ne cite aucune tenture précise qui serait due à Coecke<sup>(12)</sup>.

(10) J. D. FARMER, *Bernard van Orley of Brussels*, Ph. D. thesis Princeton University 1981, Ann Arbor, University Microfilms Int., 1983, 374 p. ; J. et E. DUVERGER, *Aantekeningen betreffende de zestiende-eeuwse Brusselse lapijlwever Jan Ghieteels*, dans *Archivum Artis Lovaniense. Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden opgedragen aan Prof. Em. J. K. Sleppe*, éd. par M. SMEYERS, Louvain, 1981, p. 239-249.

(11) Par ex. C. VAN MANDER, *Hel Schilder-Boek van Carel van Mander*, éd. par A. F. MIRANDE et G. S. OVERDIEP, Amsterdam-Anvers, 4<sup>e</sup> éd., 1950.

(12) L'attribution des C. L. à van Orley var Van Mander n'est nullement mise en cause dans l'étude critique la plus récente, celle de J. D. FARMER, *op. cit.*, p. 288, ni dans l'anthologie de vulgarisation extraite de Van Mander par R. Genaille (citée par l'A. en p. 100, n° 56 : ce n'est nullement une « étude critique ») qui

Le chapitre III (p. 117-154) veut cerner les événements qui auraient donné lieu à la commande des Chasses Maximiliennes. Résumons ce long propos en disant que l'A. pense que l'idée de cette commande est venue à Charles-Quint lors de son passage par la France, de la fin novembre 1539 au 20 janvier 1540, période de trêve entre l'empereur et le roi de France. La description du voyage et des réceptions de l'empereur à Paris et chez François I<sup>er</sup> est une longue paraphrase de l'ouvrage de Terrasse, pleine de détails hors de propos par rapport au sujet, d'un style tenant plus du feuilleton romancé que d'une approche critique des textes qu'on est en droit d'attendre dans une étude qui se veut scientifique. L'A. s'est apparemment laissé emporter par son imagination et elle entraîne celle du lecteur à son tour <sup>(13)</sup>. Dans ces 37 pages, aucune certitude n'est avancée, aucun document n'est présenté qui puisse corroborer la conjecture que Charles-Quint songeait à offrir une tenture à François I<sup>er</sup>, et que celle-ci serait les Chasses Maximiliennes. Par une série d'insinuations, on glisse imperceptiblement vers l'autosuggestion. Faute de témoignage authentique des entretiens de Fontainebleau, « nous pouvons aisément nous représenter le Roi déployant toutes les ressources de son esprit pour intéresser l'auguste visiteur (.....) L'Empereur se laisse séduire (...). Probablement, avec sa générosité coutumière, (François) propose de lui offrir une copie de la Galerie » (p. 143), etc. Elle arrive ainsi à la commande de la tenture de la Galerie de Fontainebleau, commencée en 1542 et citée à Vienne, au xvii<sup>e</sup> s., comme les tapisseries de François I<sup>er</sup> ou de Charles-Quint, ainsi que l'a remarqué M. Jestaz. Ceci nous vaut une illustration complète en couleurs de cette belle tenture et une description utile mais hors de propos (p. 147-150). Selon l'A., cette tenture pouvait avoir été achevée et remise en 1544, lors de la visite de la reine Éléonore à Bruxelles (p. 146). Il est dans ce cas curieux de constater qu'un mois après cette visite (du 22 octobre 1544, voir p. 138), l'inventaire impérial du 28 novembre 1544 n'en dise pas un mot, alors qu'il cite la tenture de Josué, achetée ce même mois par Marie de Hongrie pour l'empereur <sup>(14)</sup>. Après « avoir élucidé les énigmes » (lesquelles ?) de cette tenture (p. 151), l'A. ne peut arriver qu'à une conclusion : François I<sup>er</sup> a reçu fastueusement Charles-Quint, il « a même promis de lui offrir une série de tentures (*sic*) reproduisant sa grande Galerie », et l'empereur doit répondre à cette générosité « en lui offrant à son tour une tenture où seront représentées ses diverses résidences ». Il songe à la forêt de Soignes, dès son arrivée à Bruxelles « il en parle à son grand maître de la Cour » (quels documents le prouvent ?) et dès le 12 février 1540, « un contrat est donc signé en son nom » entre la Chambre des Comptes et le peintre Borreman pour dessiner la forêt (p. 154).

On passe ainsi au chapitre IV (p. 155-190) traitant de la genèse de la tenture des Chasses. Après ce qui a précédé, on comprend immédiatement que, dans l'esprit de l'A., il ne peut s'agir que de la commande de cette tenture quand elle aborde le fameux contrat déjà cité. Je regrette de devoir constater qu'il n'en est rien. Remarquons avant tout que ce document, reproduit en annexe 1 à la p. 277, n'est *aucunement* signé au nom de l'empereur, vérité prônée en p. 154 et 155, mais qu'il s'agit simplement d'un accord entre la Chambre des Comptes et le peintre Borreman. Ce n'est qu'après que toutes les parties se sont mises d'accord sur le paiement final, le 15 mars 1542, que le seigneur de Molembaix rapporte oralement de ce travail à l'empereur, qui en est satisfait et qui désire voir ainsi — en peinture à l'huile ? — toute la forêt (p. 284, ann. 14). Une lecture attentive de tous les documents concernant cette mission de Borreman dans la forêt de

ne donne même pas la biographie de van Orley. Remarquons en passant que Karel van Mander, né en mai 1548 à Meulebeke près de Courtrai, n'est nullement un « historien de l'art hollandais » (p. 100).

- (13) Quelques exemples : p. 124 : « Le Roi ... est transporté de joie ; François I<sup>er</sup> est enchanté... ; ... ce voyage de réconciliation qui va étonner la monde... », p. 131 : « Le palais est lugubre et humide. L'Empereur frissonne, il a la fièvre. Son médecin accourt et le frictionne durant des heures... », p. 138, etc.
- (14) P. SAINTENOY, *Les tapisseries de la cour de Bruxelles sous Charles V*, dans *Annales de la Soc. Roy. d'archéologie de Bruxelles*, 30 (1921), p. 17-20.

Soignes, du 12 février 1540 au 30 mars 1542 (pp. 277-285), ne peut mener qu'aux conclusions suivantes <sup>(15)</sup> :

1. Tant le premier contrat que quatre documents ultérieurs (ann. 1, 9, 10, 12 et 15) exigent du peintre des relevés de *toute* la forêt dans *tous* ses détails (cloîtres, villages, hameaux, maisons, arbres et lieux-dits, clairières, chemins, terres, eaux...) appartenant au domaine impérial, et le peintre doit mettre *dans une autre couleur* « toutes les haies (heechden) et forêts, appartenant aux cloîtres et autres particuliers ». Cette précision vraiment encyclopédique est exigée cinq fois : « *alle nae dleven alle die gewesten...* ».

2. Ce travail minutieux, exécuté en compagnie d'un géomètre-arpenteur, a exigé *trois mois* de travail sur place de la part de Borreman et de *trois adjoints* (ann. 9 et 10/1<sup>o</sup>). Il l'a exécuté en six pièces, dont cinq à l'aquarelle sur papier et une à l'huile sur toile, pour éviter des dommages lors de manipulations futures.

3. Ensuite, il a reporté tout ceci sur papier pendant 15 jours (ann. 10/20) et ceci fut fait *sur échelle* (« *het stellen met mate ende regule* » ann. 11/2<sup>o</sup>, p. 283 ; « *naar huere mate op ten cleynen voet* » ann. 12).

4. La seule fois qu'il est question de tapisseries (ann. 12), c'est pour comparer le travail de Borreman *en contraste* par rapport aux cartons de tapisserie, qui se font de mémoire (« *vuyten gheeste* ») et selon un modèle (« *ende nair een vidimus* ») dans l'atelier, sans s'absenter, tandis que Borreman a dû faire tout sur place.

5. L'empereur ayant été mis au courant après la mission (ann. 14), l'on décide de rapporter tout sur toile, mais tant les modèles originaux que les œuvres sur toile doivent être conservés à la Chambre des Comptes même, et non au palais.

De quoi s'agit-il ? La solution est évidente et elle fut déjà donnée par L. Galesloot en 1873, lorsqu'il découvrit et publia une partie de ces documents : Frans Borreman et ses adjoints sont payés pour mettre la forêt de Soignes en carte, ils ont fait des relevés cadastraux qui doivent permettre à la Chambre des Comptes de Brabant, à qui incombait depuis des générations l'administration de la forêt, de procéder au nouvel abornement du domaine impérial de chasse — ce qui explique la représentation symbolique des souverains à la chasse, citée seulement dans le premier document <sup>(16)</sup> — et de le distinguer de toutes les enclaves particulières, peintes en couleurs différentes. Le travail, exécuté d'abord sur place à l'aquarelle, devait être redessiné à l'échelle sur papier, puis mis à l'huile sur toile : « Or quelle est la peinture sur toile que l'on est obligé de manipuler si ce n'est un patron servant à la tapisserie ? » (p. 159). La réponse est simple : ce sont des *caerte figuratief*, pour employer le vieux terme flamand, devant être consultées par les membres de la Chambres des Comptes lors de contestations territoriales ultérieures avec les particuliers. En outre, l'agrandissement des dessins en peinture à l'*huile sur toile* prouve clairement qu'il ne peut s'agir de cartons de tapisserie, ceux-ci étant toujours exécutés à cette époque à la détrempe ou à la gouache sur papier (l'A. le reconnaît elle-même p. 168), et parmi les témoignages illustres de l'époque figurent les cartons conservés des *Fructus Belli* (1546-1547) au Musée d'art et d'essai à Paris, et de la tecture de la Bataille de Tunis (1546-1554) à Vienne, pourtant bien connue de l'auteur.

Des dessins comparables à ceux que Borreman a exécuté en forêt, sinon les siens mêmes, sont encore conservés aux A.G.R. à Bruxelles <sup>(17)</sup>. Ils sont collés en bandes, mesurant 626 cm au total et rendant avec grande précision tous les détails de la forêt, les bornes domaniales et les domaines

(15) N'ayant pas contrôlé ces documents aux A.G.R., nous supposons que l'A. les a rendus ici dans leur totalité.

(16) Si Borreman a effectivement représenté ces personnages dans ses dessins, ceci infirmerait le théorie de l'A. selon laquelle les personnages furent ajoutés par la suite (p. 168).

(17) Cf. le cat. de l'exposition *Les géomètres-arpenteurs du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle dans nos provinces*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, 1976, p. 18, n<sup>o</sup> 25 ; A.G.R., *Cartes et Plans*, 3003.

privés (voir fig. 48, p. 76 du livre). De tels dessins, servant à préciser les limites exactes du domaine princier, sont de rares témoins d'une vaste opération décrite dans la grande monographie de S. Pierron, qui conclut : « l'abornement général ne fut achevé qu'en 1566, il avait exigé un labeur ardu de près d'un demi-siècle » (18).

Après avoir prétendu que la mission de Borreman menait aux modèles des C.M., l'auteur tente d'analyser les nombreux dessins préparatoires encore existants. La série la meilleure et la plus ancienne est assurément celle de Leyde (fig. 97-98), Budapest (fig. 99), Berlin-Ouest (fig. 100) et Copenhague (fig. 115). Mettons ici au crédit de l'A. de nous révéler ce dernier dessin, demeuré inconnu jusqu'à présent. Une autre série, conservée au Musée du Louvre (fig. 101 à 108), est postérieure. Or, le dessin du Mois de Mars à Leyde (fig. 97) ne montre pas la nouvelle galerie du palais, mais bien le toit de chaume de la chapelle du palais, détails ne figurant point sur la tapisserie mais ajoutés sur le dessin de Paris (fig. 101). En plus, M. Smeyers a démontré que la tapisserie du Mois du Juillet présente les édifices de Rouge-Cloître eux aussi dans un état d'avancement antérieur à 1535 (19). Cela est bien embarrassant pour M<sup>me</sup> Schneebalg, qui est amenée ainsi à cette conjecture invraisemblable (p. 160) : « Si l'on accepte l'explication selon laquelle Borreman était habitué à exécuter des paysages de la Forêt, on peut concevoir que quelques dessins anciens datant de 1534-1535 (si on compte 3 à 4 ans pour le tissage) ont pu servir à nouveau dans cette tenture de l'Empereur ». Cette fois, l'auteur en appelle un peu trop à la naïveté du lecteur, et aussi à celle de la Cour impériale qui aurait accepté, d'une part, de faire payer quatre hommes pendant trois mois pour dessiner tous les recoins de la forêt et les édifices qui s'y trouvaient, et qui d'autre part se serait ensuite contentée d'une sélection de douze arrière-plans dont deux seraient de réemploi. À ce compte, Frans Borreman apparaît vraiment comme le Petit Poucet de Charles-Quint !

Au verso de la série de dessins les plus anciens, l'A. a découvert — après Beets — un signet qu'elle lit *f.b.* et qu'elle prétend être les initiales de Frans Borreman (p. 167). On peut se permettre d'en douter car, hormis l'endroit assez inhabituel pour un monogramme de cette époque, le sigle même n'est peut-être qu'un signe de repère, objection formulée d'ailleurs par un paléographe (20).

Selon l'A., Borreman n'aurait cependant exécuté que les paysages et les détails topographiques de ces dessins, les personnages ayant été ajoutés par la suite par « un peintre de grande réputation puisqu'ils étaient destinés à servir de présent à François I<sup>er</sup> » (p. 168) et par conséquent, l'A. distingue deux mains dans ces dessins, une pour les paysages, l'autre pour les figures. Ceci est totalement inacceptable par l'évidence visuelle même de ces esquisses, où l'on ne distingue qu'une seule figure ajoutée et d'ailleurs bien visible sur le dessin de Berlin (fig. 100) (21).

Après avoir accordé la paternité des dessins à Frans Borreman, l'A. poursuit ses conjectures sur l'exécution ultérieure de la tenture. Il lui faut attendre l'apparition de documents en 1548. Le 29 juillet, Marie de Hongrie se fait montrer des « portraicture » de la forêt sur papier, et l'année qui suit, les « patrons » de Claes Borreman sont recouverts à l'aide de 11 vieux draps et l'on emploie 70 aunes de toile pour les encoller (22). Pour l'A., il ne peut s'agir que des cartons des C.M.

(18) S. PIERRON, *Histoire illustrée de la forêt de Soignes*, I, Bruxelles, s.d., p. 98.

(19) M. SMEYERS, *Windesheimse kloosters in Brabant*, dans *Arca Lovaniensis*, 5 (1976), p. 172 (doc. 72, p. 109 de ce livre).

(20) Cf. P. WELLING, *Nieuw zicht op twee tekeningen in het Leidse Prentenkabinet*, dans *Tableau*, 6, n° 1, sept.-oct. 1983, p. 92, qui cite l'opinion du Dr. P. G. Gumbert.

(21) Cette restriction est formulée très clairement par F. ANZELEWSKI dans le cat. de l'exposition *Pieter Bruegel der Aellere als Zeichner. Herkunft und Nachfolge*, Berlin, 1975, p. 153-154, cité (avec des erreurs) à la n. 36, p. 305 de ce livre.

(22) Notons que, selon le doc, en ann. 21, p. 287, les patrons sont montrés à Marie de Hongrie et point à l'empereur (« te thoonen huere Mat. », donc féminin).

qui doivent être complétés à présent par un grand cartonnier pour les figurer des personnages principaux (p. 169).

Vu la date tardive de 1548, l'A. ne peut retenir Bernard van Orley, décédé en 1541, et dès la p. 170 elle ne considère que Pierre Coecke d'Alost comme seul candidat valable pour ces personnages (23). A cet effet, elle se rallie à l'attribution des dessins du Louvre à Coecke par Evrard Jabach, le fameux collectionneur et propriétaire de ces dessins au xvii<sup>e</sup> s. A notre avis, une telle attribution tardive est moins fondée que celle de Van Mander à van Orley. Les dessins du Louvre seraient une deuxième mise en forme, où Coecke aurait campé les personnages.

Ceci mène au chapitre V (p. 191-226) concernant les peintres cartonniers. N'entrons pas ici dans les détails des arguments de l'A. et tenons-nous en aux faits bien établis avant la parution de ce livre. En attribuant les cartons des C.M. à Coecke, l'A. est forcée de lui donner également la paternité de la tenture de la Bataille de Pavie, l'ensemble qui s'en rapproche le plus mais qui fut créé, sans doute possible, entre 1525 et 1531 (24). D'autre part, les deux tentures que Pierre Coecke a sûrement dessinées, et ceci sur preuves d'archives et de dessins authentifiés, sont l'Histoire de Josué, entre 1535 et 1538, et les Sept Péchés Capitaux, dont les projets remontent avant 1540 (25). L'A. pourra-t-elle expliquer pourquoi Coecke reprend, en 1548-1552, le style de la tenture de Pavie, de 1525-1531, au-delà des formes toutes différentes des deux autres tentures ? Ce ne lui sera guère possible pour la simple raison que ni Pavie ni les Chasses n'ont été conçues par Coecke mais qu'elles appartiennent pleinement au style de Bernard van Orley. Cela se vérifie aisément en partant des dessins authentifiés de van Orley pour la tapisserie, à savoir la Fondation de Rome, monogrammés et datés 1524, et la Généalogie de Nassau, livrée avant 1533, dessins conservés tous à Munich (26). Les grands personnages recourbés, les gestes dynamiques mais amples et la conception très raphaëlesque des architectures, tous ces éléments sont communs à ces dessins et aux tentures citées, dessins et tapisseries des Chasses Maximiliennes y compris. L'A. ne s'est pas donné la peine d'analyser ces dessins, pourtant bien connus et publiés. Le style de Coecke dans les dessins et tapisseries de l'Histoire de saint Paul, de Josué, des Sept Péchés Capitaux est tout autre : attitudes maniéristes de figures tournant sur leur propre axe, aux cous gonflés, aux gestes raccourcis, personnages en repoussoir, figures apparaissant brusquement dans les plans intermédiaires ou gesticulant à l'avant-plan. En publiant de bonnes photos des tapisseries et dessins de Coecke, l'A. donne au lecteur, par l'évidence visuelle même de la comparaison, la preuve du contraire de ses propres conjectures.

N'insistons pas sur la confusion complémentaire qui est introduite par l'attribution à Coecke d'autres tentures dessinées par Vermeyen ou Coxcie (p. 211-224). Ici aussi, la présence de Coecke à la bataille de Tunis, tout comme auparavant à celle de Pavie, ne peut être prouvée. Si Coecke fut impliqué dans la genèse des cartons de la Bataille de Tunis, on est en droit de se demander pourquoi le contrat de 1546 — signé, cette fois, par Marie de Hongrie et non par la Chambre des Comptes — ne se rapporte qu'à Vermeyen et point à Coecke, artiste de la Cour lui aussi ?

(23) A la suite de G. Marlier (voir notre n. 6), l'A. francise ce nom en *Coeck*, quand cet artiste s'appelle en réalité *Coecke*.

(24) Cette attribution est un exemple typique du glissement subtil de pensée dans l'argumentation : p. 199 « Il (Coecke) *aurait* donc *pu* être témoin de la fameuse bataille de Pavie » devient en p. 203 : « On peut donc *affirmer* que les cartons de la B. de P. constituent la première grande œuvre de cartonnier de P. Coeck » et en p. 216 : « *car il est* le créateur des cartons de la B. de P. »

(25) Cf. la mise au point la plus récente par R. BAUER et J. K. STEPPE dans le cat. de l'exposition *Tapissereien der Renaissance nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst*, Halbtorn, 1981, p. 20 et 57.

(26) Publiés par W. WEGNER, *Die niederländischen Handzeichnungen des 15-18. Jahrhunderts* (Kataloge der Staatlichen Graphischen Sammlung München, I), Berlin, 1973, p. 23-25, n° 82-89, pl. 8-13.

Soyons bref à propos du chapitre VII (p. 227-238), sur les tapisriers et le tissage. L'A. est forcée de se rallier à la meilleure hypothèse, attribuant le monogramme du licier à Jan Ghieteels (27)— mais notons notre surprise en lisant que les fils d'argent doré « s'oxygénaient » (p. 229), et surtout que la marque ou double B signifierait « Bruxelles-Brabant » (p. 230) alors qu'ils est bien prouvé depuis l'ordonnance du 17 août 1617 qu'il s'agit de « Brabant-Bruxelles » (28). Le document concernant Reymbouts garde tout son mystère et n'ajoute rien au débat (p. 233-234, 287). Enfin, l'A. apporte de nouveaux textes, datant de mai à juillet 1551, très intéressants pour des détails à propos de la Bataille de Tunis, citée nommément, et mentionnant aussi une tenture « du Parc et de la Forêt » en achèvement, sans autre précision du sujet ou du nombre de pièces (p. 237-238, 290-291, ann. 31-32). Pour l'A., ces documents confirment l'achèvement des Chasses Maximiliennes vers 1552, mais rien ne prouve que cette mention s'y rapporte. Cette tenture pouvait représenter le parc (de Bruxelles?) et la forêt (de Soignes?) sans être pour autant celles des Chasses, ainsi que des pièces conservées et d'autres mentions de tapisseries de la Forêt de Soignes semblent suggérer (29).

Au chapitre VII, (p. 239-255), l'A. reprend le fil de l'histoire de la tenture, abandonné à la p. 189. En effet, dès la fin du chapitre sur la genèse, l'A. se vit forcée d'attribuer les C.M. à un autre destinataire. François I<sup>er</sup> étant mort en 1547, Charles-Quint aurait donné la tenture — qui doit encore être tissée! — en cadeau de noces à sa fille Marie, quand celle-ci épousa son cousin Maximilien en 1548 (30). Cette conjecture, que n'appuie aucun document, tend à devenir certitude à la p. 239, où le futur Maximilien II est le « destinataire définitif », bien que l'A. doive avouer ne trouver aucune trace de la tenture dans l'inventaire de 1555 (p. 240). On ne manquera pas d'être surpris par ce cadeau de noces peu commun, qui ne sera prêt que quatre ans plus tard : Charles-Quint ne possédait-il pas assez de tapisseries que pour en offrir une ou plusieurs tentures lors du mariage même?

De conjecture en conjecture, sans aucune preuve à l'appui, les C.M. passent de Maximilien à Charles IX de France ou à Charles de Guise, cardinal de Lorraine, lors du mariage de la fille de Maximilien en 1570 (p. 240-242). Après le décès du cardinal en 1574, une tenture des « Douze Mois de l'An en douze pièces » est citée dans sa succession en 1583. Ce pourrait être toutefois la tenture des Mois Grotesques, citée en 1589 et comparable à la merveilleuse tenture des Mois à Vienne (31). En ce même inventaire du 3 février 1589 apparaissent — enfin! — les « Douze Moys de l'An de belle Chasse », probablement la mention la plus ancienne des Chasses Maximiliennes, attestées ensuite chez les Guise dès 1644 (p. 244 et 293, ann. 39) : l'A. est ainsi parvenu à reculer le pedigree de la tenture d'un demi-siècle. Après l'histoire ultérieure et bien connue des C.M., les appellations successives de la tenture sont énumérées (p. 252), ce qui donne lieu à de nouvelles confusions : il n'est pas prouvé que le « Parc et la Forêt » soit identique aux C.M. : la lettre de Granvelle de 1571 cite des « tapisseries de verdure du Bois de Soignes, ou il y a dedans des Per-

(27) Voir article de J. et E. DUVERGER, notre n. 10 ; contrairement à ce que prétend l'A. en p. 312, n. 44, et en p. 236, il n'existe jusqu'à présent aucune preuve ou argument valable pour attribuer la marque géométrique à Ghieteels.

(28) J. DENUCE. *Les tapisseries anversoises. Fabrication et commerce*, Anvers-La Haye, 1936, p. 44 ; la même règle est suivie pour Anvers : B(rabant) - A(ntwerpen) ou Delft : H(olland) - D(elft), pour ne citer que deux exemples.

(29) Voyez par ex. la tapisserie de Chasse en forêt, représentée chez D. BOCCARA, *Les belles heures de la tapisserie*, 1971, p. 69 ou les tapisseries de la forêt de Soignes chez le cardinal Granvelle (*infra*, n. 32).

(30) « ... on est en droit de supposer que ces cartons étaient destinées à être tissés pour ce couple princier... la tenture ... changea donc de destinataire.... » (p. 189).

(31) Cf. E. SCHEICHER, *Die Grotteskenmonate*, dans *Jb. der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 69 (1973), p. 55-84.

*sonnages de Poesies comme Orpheus et Deesses* », donc des métamorphoses d'après Ovide <sup>(32)</sup> ; enfin, les « Mois de la Cour » de Léopold-Guillaume n'ont rien de commun avec les C.M. mais ils sont les remaniements, par David Teniers, de la tenture des Mois Zodiacaux de Jan Van den Hoecke, tissée par Leyniers en 1650 <sup>(33)</sup>.

Nous avons déjà examiné des éléments du chapitre VII (p. 257-276) traitant du style. Notons seulement que rien ne s'oppose à un portrait de Charles-Quint barbu vers 1530 (p. 262), qu'il n'existe aucune preuve que les paysages des C.M. soient « à l'origine de la vogue des nouvelles verdures en forme de paysage » (p. 264), et, qu'à l'opposé de l'affirmation de la p. 266, il existe bel et bien un fragment d'une réédition identique tissée à Bruxelles, celui de la dernière pièce avec la cour du Roi Modus, conservé à Madrid, que nous avons signalé naguère comme une réplique contemporaine qui aurait pu avoir appartenu au cardinal Erard de la Marck et qui daterait par conséquent d'avant 1538 <sup>(34)</sup>.

En conclusion de cet article critique déjà trop long, mais auquel nous pourrions ajouter quelques dizaines de corrections de détail, nous devons constater à notre grand regret que l'auteur n'est pas « parvenue à résoudre tous les problèmes que posaient la création et l'histoire de la tenture » (p. 273). Il n'est aucunement prouvé que Charles-Quint ait eu l'intention de faire tisser les C.M. pour François I<sup>er</sup> ou pour Maximilien II : les dessins de la forêt de Soignes par Jan Borremann ne sont nullement des modèles pour tapisseries mais ils étaient destinés à l'administration de la forêt par la Chambre des Comptes, et il n'y a aucune raison de rajeunir la date traditionnelle des C.M., dont le dessin fut établi avant 1533, sur foi des édifices du palais de Bruxelles et de l'abbaye de Rouge-Cloître. Aucune raison non plus de soustraire les C.M. de l'œuvre de Bernard van Orley et de les attribuer à Pierre Coecke, bien au contraire. Les beaux rêves princiers imaginés par l'auteur ne trouvent aucune confirmation objective et scientifique, et la genèse des Chasses Maximiliennes garde encore tout son mystère.

Ce livre se termine, en p. 275, sur l'emblème de Charles-Quint, les colonnes d'Hercule avec la devise *Plus Oultre*. C'est, en effet, après la lecture de ce livre, la devise s'imposant encore aux chercheurs futurs qui se pencheront sur l'histoire des Chasses Maximiliennes. Entre-temps, ce chef-d'œuvre de notre Renaissance brabançonne n'y perd rien de son charme mystérieux.

Guy DELMARCEL

(32) M. PIQUARD, *Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 19 (1950), p. 122, lettre du 16 juillet 1571.

(33) Cf. catal. de l'exposition *Tapisseries bruxelloises au siècle de Rubens*, Bruxelles, M.R.A.H., 1977, p. 68-69, et J. BLAZKOVA, *Deux tentures des Mois à Prague*, dans *Artes Textiles*, 10 (1981), p. 203-230.

(34) J. K. STEPPE et G. DELMARCEL, *Les tapisseries du cardinal Erard de la Marck, prince-évêque de Liège*, dans *Revue de l'Art*, n° 25, 1974, p. 42 et n. 112 ; ill. dans A. F. CALVERT, *The Spanish Royal Tapestries*. Londres, 1921, pl. 237.

## COMPTES RENDUS — RECENSIES

### I. Ouvrages d'intérêt national

D. COEKELBERGHIS et P. LOZE c.a. *Un ensemble néo-classique à Bruxelles : le Grand Hospice et le quartier du Béguinage*. (Monographies du Patrimoine artistique de la Belgique, 2). Bruxelles, I.R.P.A. et Ministère de la Communauté française, 1983. In-8°, 420 p., 312 ill. Prix : 500 FB.

Cet ouvrage de qualité, abondamment illustré, est le deuxième (après celui des mêmes auteurs sur l'église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage à Bruxelles) de la série *Monographies du Patrimoine artistique de la Belgique*, collection qui s'efforce d'étendre auprès d'un large public les connaissances sur ce patrimoine et d'assurer à celui-ci une meilleure protection — objectifs trop souvent absents de l'action des historiens de l'art. A cet égard, il n'est pas inutile de rappeler que c'est de justesse que le Grand Hospice, classé en 1975, fut sauvé en 1969 de la démolition à laquelle le vouait la Ville de Bruxelles, elle qui, surtout depuis une trentaine d'années, est responsable de nombreuses dégradations. Si nos auteurs évoquent trop peu cet épisode, ils déplorent à juste titre que la récente rénovation de l'édifice — entraînant le remaniement de presque tout l'intérieur pour répondre aux impératifs de l'assistance médicale — n'ait pas été précédée d'une étude historique, ce qui est d'ailleurs courant ; au reste, en exposant aussi l'environnement urbanistique originel de l'édifice, ils en suggèrent la restauration.

Le livre manifeste le regain d'intérêt qui est apparu depuis une quinzaine d'années à l'égard du néo-classicisme. Ce mouvement, né vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, se caractérise par un retour à l'inspiration gréco-romaine. Dans sa première phase — marquée en Belgique par l'architecte Dewez —, il s'appuie encore largement sur la tradition issue de la Renaissance : dans sa seconde phase, commencée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il prend une apparence plus archéologique et pousse à l'extrême le dépouillement. Le Grand Hospice de Bruxelles est précisément un pur produit de cette seconde vague — tout comme le palais du Prince d'Orange (Palais des Académies) et le centre industriel du Grand-Hornu, créés à la même époque.

Construit de 1824 à 1827 par l'architecte Henri Partoes sur le site de l'ancien Béguinage, le Grand Hospice, prévu pour huit cents personnes, est un édifice régulier, peint en blanc, composé de quatre ailes disposées en un vaste rectangle de près de trente travées sur quarante-cinq, divisé par une aile transversale centrale, formant ainsi deux amples cours intérieures entourées d'arcades. Les angles extérieurs et le centre de chacune des trois ailes transversales sont marqués par des avancées décorées, qui rompent quelque peu l'uniformité de l'ensemble tout en lui conférant un rythme. Quant à l'intérieur, il a subi de profonds remaniements, mais d'importantes et belles parties — vestibules, galeries de circulation et chapelle — sont toujours là, s'offrant à la description et à l'analyse de nos auteurs (qui eussent pu évoquer le reste de la distribution par la description ancienne de Goetghebuer).

L'étude de l'édifice — approfondie mais présentée de façon plutôt dispersée — ne se borne pas à en relater l'historique et à le décrire : elle donne heureusement une appréciation architecturale et — chose plus rare — sociale. L'appréciation architecturale montre la forte influence du théoricien Durand, professeur à l'École Polytechnique de Paris, qui préconisait une architecture simple, dépouillée, dite rationnelle ; les auteurs observent cependant que le parti de l'édifice est

semblable à celui de grands bâtiments communautaires traditionnels, et l'on peut préciser ici qu'il s'agit, en Belgique, d'un parti importé par Dewez (notamment à la prison de Vilvorde). Les abords du Grand Hospice ont été conçus à la même époque au départ du plan directeur de Partoes, et témoignent d'une intégration subordonnée à l'édifice principal. Il n'est pas inutile de remarquer qu'il s'agit ici d'un urbanisme volontariste, d'une programmation concertée de l'espace, à l'opposé des structures évolutives anciennes. Quant à l'appréciation sociale ou morale du Grand Hospice, nos auteurs la conçoivent à la lumière du modèle de société dont il est issu : ils évoquent dès lors — toujours en termes accessibles, invitant au reste souvent à la réflexion —, d'une part le climat culturel de l'époque, dont ils font ressortir les mérites (négligés par les historiens nationalistes), d'autre part l'organisation contemporaine de l'assistance sociale — en l'occurrence, il s'agissait de prise en charge par enfermement de vieillards infirmes et indigents — dans un contexte d'exploitation sociale qui prendra par la suite des proportions effrayantes. L'extension du paupérisme, stigmatisée vers 1845 par Ducpétiaux, conduira d'ailleurs bientôt l'administration bruxelloise à développer le secours à domicile, tandis que le développement de la fonction médicale du Grand Hospice entraînera une réduction du nombre de pensionnaires et des adaptations et extensions de l'édifice. Au total, le Grand Hospice, avec son nouveau quartier, exprime des préoccupations d'assainissement, d'ordre public et d'intégration à l'ensemble de la ville, pour laquelle il se présente aussi comme un embellissement.

Le livre comporte une première et importante biographie de l'auteur du Grand Hospice, l'architecte urbaniste Henri Partoes (Bruxelles, 1790-1873), qui fut aussi l'auteur, notamment, de deux autres hospices et de l'hôpital Saint-Jean ainsi que de la place de ce nom, à Bruxelles (dont il ne reste presque plus rien). Il donne aussi un inventaire très fouillé du mobilier du Grand Hospice.

XAVIER DUQUENNE

*Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV, 29-30-31 octobre 1981. Le problème de l'auteur de l'œuvre de peinture. Contribution de l'étude du dessin sous-jacent à la question des attributions*, éd. R. VAN SCHIOUTE et D. HOLLANDERS-FAVART (UCL, Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Document de travail n° 13). Louvain-la-Neuve, 1982. In-8°, 198 p., 87 pl.

Avec un dynamisme et une régularité remarquables, le Laboratoire d'études des œuvres d'art par les méthodes scientifiques de l'Université de Louvain poursuit l'organisation de colloques consacrés à l'étude du dessin sous-jacent dans la peinture (voir le compte-rendu des trois premiers colloques dans le t. LI, 1981 de cette revue). Le problème de l'auteur de l'œuvre de peinture, thème de cette quatrième rencontre, est sans doute celui auquel l'étude du dessin sous-jacent peut ouvrir les perspectives les plus riches de développements, comme il est apparu dès la conférence inaugurale de N. VERONÉE-VERHAEGEN sur le retable du *Jugement dernier* de Beaune : les variantes observées dans le dessin permettent en effet de distinguer, outre des parties entièrement de la main de Roger van der Weyden, des éléments dus à une collaboration de l'atelier sous la direction du maître, et d'autres hâtivement ajoutés par l'atelier seul. Le problème de l'auteur de l'œuvre d'art est abordé ensuite à propos de techniques artistiques proches de la peinture de chevalet, comme la miniature (M. SMEYERS), dont la genèse particulière entraîne une grande dépendance de l'enlumineur ; ou encore à propos d'arts décoratifs dits « de reproduction » dont l'intention est dissociée de l'exécution : le vitrail (Y. VAN DEN BEMDEN), dont les esquisses et cartons sont souvent dus à de grands peintres ; dans la tapisserie (G. DELMARCEL), dont les étapes préparatoires et l'exécution n'ont souvent pas la même origine, et où se manifeste une intervention croissante des peintres ; dans la gravure (W. LELOUP), art de reproduction par excellence, où « inventeur » et graveur, le plus souvent distincts, se confondent parfois ; dans la broderie liturgique (M.-Fr. TILLIET-HAULOT), fruit d'une collaboration plus ou moins complexe selon l'importance de la commande. Deux com-

munications éclairent ensuite les aspects socio-économiques du métier des peintres : la première, de J.-P. SossON, attire l'attention sur l'intérêt d'une confrontation de ces facteurs à l'apport des méthodes de laboratoire qui éclairerait les trop rares données fournies par les archives ; la seconde, présentée par C. VAN VLIERDEN à partir d'une étude de H. NIEUWDORP, précise la portée des marques apposées sur les sculptures polychromes brabançonnaises et destinées à exprimer la division du travail.

Le chapitre consacré à *l'auteur de l'œuvre de peinture dans les Pays-Bas* s'ouvre sur une étude, par D. GOODGAL, de l'inscription centrale du polyptyque de l'Agneau mystique d'où il ressort — notamment à partir des données fournies par la réflectographie dans l'infrarouge — que le programme iconographique du retable est vraisemblablement dû à un théologien plutôt qu'à Hubert ou Jean van Eyck. Des parentés et des différences observées dans le dessin sous-jacent de la petite *Annonciation* flémallesque de Bruxelles avec celui de l'*Annonciation* de Mérode amènent M. FRINTA à y voir une variante antérieure, imitée d'ailleurs jusqu'en Bohême. J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, W. J. ENGELSMAN, J. P. FILEDT KOK et R. VAN SCHOUTE, dans l'état d'avancement de la campagne de réflectographie des peintures du groupe Van der Weyden/Flémalle entreprise en 1979, signalent que l'examen, mené sur plus de vingt œuvres, permet déjà d'exclure l'identité de mains entre les deux sous-groupes. Le dessin sous-jacent du diptyque de Martin van Nieuwenhove de Memlinc, examiné par D. HOLLANDERS-FAVART, révèle des différences d'un panneau à l'autre, celui de la Vierge étant sans doute la transcription d'un modèle tandis que celui du donateur trahit à la fois une recherche libre et une adaptation de la perspective à ce modèle. P. VANDENBROECK fait ensuite quelques observations intéressantes sur le caractère essentiellement divers du style de J. Bosch, dès le stade du dessin, qui rend aléatoires les tentatives de classement chronologique de son œuvre. Le dessin sous-jacent de Colyn de Coter analysé par C. PERIER-D'ETEREN, se révèle fougueux, dense dans les ombres et d'une liberté inconnue des maîtres antérieurs. Une première approche (publiée en fin de volume) du dessin sous-jacent chez Joos van Cleve est tentée par M. AINSWORTH à partir de tableaux du Metropolitan Museum of New York ; elle permet déjà de confirmer certaines attributions à l'artiste ou à son atelier. Poursuivant l'étude du groupe Scorel, M. FARIAS montre que le dessin sous-jacent peut souvent faciliter le classement stylistique d'une œuvre et que la collaboration peut survenir à des étapes distinctes de son élaboration. C'est d'ailleurs le cas d'un tableau signalé par J. FOLIE qui, se fondant sur le graphisme des dessins indépendants de Martin van Heemskerck, lui attribue le dessin sous-jacent d'un tableau dont l'exécution aurait été confiée à un assistant.

Dans le chapitre consacré à *l'auteur de l'œuvre dans d'autres écoles de peinture*, les premiers réflectogrammes de tableau de M. Schongauer étudiés par A. CHATELET mettent en lumière à la fois des parentés d'écriture avec ses gravures et des libertés d'esquisse, les unes et les autres étant imputables au même maître. Dans l'école espagnole, les similitudes et les différences observées par J. M. CABRERA GARRIDO et M. DEL CARMEN GARRIDO PEREZ dans le dessin de deux prédelles de retables de Pedro Berruguete ne permettent pas encore de conclure à une forme quelconque de collaboration, comme c'est encore le cas dans des œuvres de Juan de Borgoña examinées par M. YREVEDRA. Un crucifix peint du xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècle, découvert par M. F. VIANA sous un surpeint total, semble être le travail d'un atelier portugais sur base d'un dessin tracé par le maître.

Un dernier chapitre groupe quelques *Problèmes de méthode*. Après un essai d'élaboration, par J. ENGELSMAN, d'un système de description du dessin sous-jacent, on trouve une critique, due à R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRÆTEN, d'un article de J. Taubert (1959) sur la « Trinité » de Louvain qui serait, contrairement à l'assertion de cet auteur, une œuvre originale et non une copie (tout en souscrivant volontiers à la promotion de cette belle œuvre on eût préféré une critique plus nuancée de la pensée d'un auteur qui fut d'une rare ouverture d'esprit). L'ouvrage se termine sur une importante communication de M. KOLLER qui retrace le développement du dessin sous-jacent dans la peinture de chevalet de 1500 à 1800 et les méthodes de report des dessins indépendants au format définitif.

Au terme de ce quatrième colloque, l'étude du dessin sous-jacent apparaît un peu en crise de croissance — mais une crise saine et stimulante —, puisqu'elle suscite plus de questions qu'elle n'en peut résoudre à ce stade des recherches. Les données s'accumulent : elles dévoilent de plus en plus la complexité de l'élaboration des peintures, et c'est tant mieux, puisqu'on se rapproche ainsi de la réalité de la vie des ateliers. S'il est encore prématuré de tirer des conclusions d'ensemble des données récoltées jusqu'ici, quelques observations préliminaires se dégagent : l'individualité marquée des œuvres du groupe Flémalle vis-à-vis de celles du groupe Van der Weyden ; la mise en lumière de formes diverses de collaboration entre maître et assistant(s) ; la grande variété de graphisme imputable à un même maître : le rôle de l'étude du dessin sous-jacent dans le regroupement de certaines œuvres issues d'ateliers très productifs. On notera aussi comme fondamentales les remarques de J.-P. Sosson sur l'importance d'une confrontation des données de la pratique aux trop rares documents normatifs du métier des peintres, afin de mesurer la portée réelle, dans la vie des ateliers, de la réglementation qui encadre leur production. Par le rôle particulier qu'il joue dans l'élaboration d'une peinture, le dessin préparatoire peut apporter en cette matière de précieux éléments de réponse, et les colloques de Louvain-la-Neuve apparaissent de plus en plus la tribune privilégiée des confrontations qu'il suscite.

Jacqueline FOLIE

Edith GREINDL. *Les Peintres flamands de nature morte au xvii<sup>e</sup> siècle*. Paris, Éd. Vilo-Sterrebeek, Éd. d'art Michel Lefebvre, 1983. In-4<sup>o</sup>, 411 p., 92 kleurplaten in tekst en 249 zwart/witplaten.

Meer dan vijftientig jaar geleden, in 1956, verscheen bij Elsevier, als nummer 6 in de reeks « Les Peintres flamands du xvii<sup>e</sup> siècle » een doorwrochte studie van Edith Greindl over de Vlaamse stillevenschilders uit de 17de eeuw. Het hier besproken werk is het resultaat van een halve eeuw geduldig speurwerk, onder meer in het te weinig bestudeerde domein der veilingcatalogi. Alzo wist de auteur haar levenswerk eens zo lijvig en zoveel rijker te maken.

In een eerste hoofdstuk handelt E. Greindl over de voorlopers van het stilleven. De sporadische voorstelling van de voor het dagelijks leven gebruikte voorwerpen komen reeds voor op de miniaturen van de Franse en Vlaamse kunstenaars, op werken van de Van Eycks, Campin, het Mérode drieluik te New-York, The Metropolitan Museum of the Cloisters, waar de voorwerpen op zich zelf een stilleven vormen. Liefhebbers bieden een hoge prijs voor de genretaferelen. Op het einde van de 16de eeuw worden de stillevens door de patriciersfamilies gekocht en vinden zij een onthaal bij de kunstverkopers en zelfs bij de tavernehouders.

In een tweede hoofdstuk gaat het om de uiteenzetting van stijltrant, compositie, koloriet en uitvoeringswijze van de kunstwerken, waarin nadruk op de evolutie doorheen de 17de eeuw wordt gelegd. In een derde hoofdstuk belicht de auteur de kunstenaars met *beschrijvende* strekking : Ambrosius Bosschaert de Oude, één van de eerste uitmuntende genreschilders, Osias Beert de Oude, vaak vergeten bij de kunsthistorici (Mevrouw Greindl illustreert zijn werk met zestien kleurplaten) en diens atelier, Jacob van Hulsdonck met zijn fruitcomposities in korven of metalen schotels of Chinees porselein, Clara Peeters, Daniel Soreau waarop schrijfster bijzonder de aandacht vestigt, diens zoon Isaac (cf. vergelijkend kleurplatenmateriaal).

In een vierde hoofdstuk — het meest omvangrijke — bestudeert de auteur de schilders met *decoratieve* strekking : Frans Sniijders en zijn navolgers, Adriaan van Utrecht, Pauwel de Vos, Jan Fijt, de meest persoonlijke en zijn volgelingen, Jan Dierksz. de Heem en diens epigonen. In een vijfde hoofdstuk groepeerde de auteur de *andere* schilders van het stilleven als volgt : de meesters van de *ijdelheid*, de weinig talrijke met de « *Trompe l'œil* » (gezichtsbedrog) en vervolgens de schilders met *diverse* strekkingen.

Niettegenstaande het uitgebreide kritisch apparaat in *noten* (368 nummers) ontbreekt jammer genoeg een overzichtelijk literatuurlijst. Op de tekst volgt : het zwart/wit platenmateriaal (met bewaarplaats, materie, afmetingen). Vervolgens levert de auteur een zeer verdienstelijke bijdrage tot *beredeneerde catalogus* van 2.160 *authentieke* werken (gesigioneerde en niet gesigioneerde). Een register van 90 kunstenaarsnamen, één van plaatsnamen en een lijst van kleur- en zwart-wit-platen, een inhoudstafel en herkomst van clichés vergemakkelijken grotendeels het raadplegen van de studie.

Deze publikatie betekent een belangrijke bijdrage tot onze kennis van het stilleven in de Zuidelijke Nederlanden in de 17de eeuw waar Antwerpen de Rubensstad, als produktief centrum op de voorgrond treedt. De auteur die jarenlang onder Leiding van de befaamde prof. L. Van Puyvelde heeft gewerkt getuigt door menigvuldige facetten van diepgaande kennis van het onderwerp en vult voorzeker met deze studie een leemte net als Michel Faré met *Le Grand siècle de la nature morte en France, le XVII<sup>e</sup> siècle* (Fribourg, Office du Livre, 1975). E. Greindl weet ieder besproken kunstenaar juist te situeren in zijn milieu.

Het indrukwekkend aantal nummers in de alfabetisch gerangschikte catalogus op kunstenaarsnaam getuigt van talrijke *nieuwe* toeschrijvingen en gegevens aangaande de bloemenschilders welke in getal vermeerderd zijn sedert de tweede uitgave van de studie van Mevrouw M. L. Flairs, *Les Peintres de fleurs au XVII<sup>e</sup> siècle*, Brussel, 1965.

Bovendien is de uitgave van E. Greindl keurig en verzorgd.

Ongetwijfeld is onderhavige publikatie van groot nut voor de kunst liefhebbers, kunsthandelaars en kunsthistorici.

Marguerite CASTELS

*Jan de Smedt na een kwarteeuw - Jan de Smedt après un quart de siècle - Jan de Smedt after a Quarter of a Century.* Handelingen van het symposium, Mechelen 10 mei 1979, bezorgd door Raphaël DE SMEDT. Malines, Vrienden van Jan de Smedt, 1979. In-8°, omsl., ill., 144 p. (73 platen waarvan 9 in kleuren).

Onder de dynamische impuls van Raphaël de Smedt werd op 10 mei 1979 voor het eerst een symposium gewijd aan een Belgisch kunstenaar uit de 20<sup>ste</sup> eeuw. Vier Nederlandstalige kunsthistorici, twee Franstalige en een Engelstalige bestudeerden die dag de diverse facetten van het oeuvre van de Mechelse kunstenaar Jan de Smedt, die vijftintig jaar voordien was overleden en die met een grootse retrospectieve (23 februari - 1 april) door de Stad Mechelen werd gehuldigd.

In zijn meeslepende en vlot geschreven *Inleiding* (p. 7-12) situeert Carlo HEYMAN (K. U. Leuven), voorzitter van het symposium, de kunstenaar in zijn stad — Mechelen, waarmee hij zo innig verbonden was — en in zijn tijd.

Met *Beauty in the Eye of the Beholder : Critical Perspectives of the Eleven Painted Self-Portraits of Jan de Smedt* (p. 13-23) hield Philip E. WEBBER (Central College, Pella, Iowa) een opgemerkt referaat. Spreker onderstreepte het vakmanschap en de integriteit van de artiest. Diens stille evolutie is goed waar te nemen aan de hand van zijn reeks zelfportretten. De achtergrond is van generlei belang. De beschouwer wordt met de diepste wezenheid van de kunstenaar geconfronteerd. Alle aandacht wordt immers op het gelaat toegespitst en in het bijzonder op de ogen.

De huiselijke tafereelen en menselijke figuren, de stillevens en bloemstukken weerhouden de aandacht van Lydia SCHOONBAERT (Kon. Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen) in haar fel geprezen opstel over *Jan de Smedt als intimist* (p. 25-42). Het belang van de sfeerschepping de lichtval, de kleurbehandeling, de stoffelijkheid van de dingen wordt aangetoond. « Het opbouwen van een schilderij met enkele kleuren in hun vele schakeringen beheerste Jan de Smedt zeer goed ».

André A. MOERMAN (Kon. Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel) onderkent in *Jan de Smedt en het landschap* (p. 43-54) de constanten van zijn landschapsconceptie : « een stevig

geschraagd, eenvoudige compositie, een synthetiserende notering van de werking van het licht op de plans en de volumes, een sonore maar beteugelde kleur en een poëtisch inlevende en resoluut onanekdotsche visie op de openliggende buitenwereld ». Het Zeeuwse en Zwitserse landschap, de Mechelse buitengemeenten, het polderlandschap en de zeedijk inspireerden zowel de kunstschilder, als de aquarellist en de tekenaar. Uit Nederland, Denemarken en Duitsland bracht hij enkel « croquis » mee.

Onder de titel *Jan de Smedt : de lichtbestemming van de kunst* (p. 55-63) zorgt Annie PHILIPPOT-RENIERS (V.U. Brussel) voor een doordringende visie op het oeuvre. Zij plaatst het in verband met de constructieve schilderkunst — het werk als constructie op grond van de stilte. In de zeegezichten onderscheidt de auteur 1° de atmosferen, in de traditie van Turner ; 2° de *matières*, matière-effecten waarbij de verf wordt verhoogd tot reliëf aan de randen van de lichtbrengende golven ; 3° de *lichtholtes* : het licht wordt uit een centrale holte opgeroepen ; 4° de *lichtlijnen* : hier is het licht-gebeuren essentieel, « hoopgevende kunst (ondanks of juist door haar melancholie), die het gevoel geeft dat het licht gewacht heeft op onze droefheid om te verschijnen ».

Thérèse URBIN CHOFFRAY (Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles) behandelt treffend *L'importance du dessin dans l'œuvre de Jan de Smedt* (p. 65-79). Zij wordt door de innerlijke, suggestieve kracht en door de luminositeit van de tekeningen en schetsen geboeid. De brede waaier onderwerpen wordt vluchtig vastgelegd. Op een paar tekeningen wordt dieper ingegaan.

Na een kort overzicht der beeldhouwkunst in ons land, evocert Mary DEL MARMOL de vorming van *Le Sculpteur* (p. 81-91). Hij was een gevoelig waarnemer, die de innerlijke wereld doorpeilde. De criticus betreurt een zeker gebrek aan durf, waartoe de beeldhouwer technisch bekwaam ware geweest. Van een apollinische persoonlijkheid, weliswaar innerlijk bewogen, kan men moeilijk een dionysische expressie verwachten.

In *Leven en werk van Jan de Smedt* (p. 93-113) brengt Raphaël DE SMEDT (Koninklijke Bibliotheek Albert I, Brussel) met een voorbeeldige « pietas filialis » chronologisch feitenmateriaal, dat echt wetenschappelijk onderzoek in de toekomst zal vergemakkelijken. Daarbij aansluitend levert hij met *Jan de Smedt in boek en blad* (p. 115-127) een voorbeeldig bibliografisch apparaat.

Een lijst van meer dan driehonderd intekenaars uit acht landen bewijst de verdiende uitstraling die het werk van de Mechelse artiest te beurt valt. Moge deze voortreffelijke publikatie de vorsers aansporen om de rijke persoonlijkheid van Jan de Smedt verder te bestuderen en een uitgever om de beredeneerde catalogus van dienst oeuvre het licht te doen zien.

Marguerite CASTEELS

Michel KOHNEMANN. *Auflagen auf Raerener Steinzeug. Ein Bildwerk*. Raeren, Gesellschaft zur Förderung des Töpfereimuseum, 1982. Gd in-8, 358 p. dont 342 pl. Relié. Prix : 1450 FB.

Il y a un siècle, D.-A. Van Bastelaer publiait le premier ouvrage de base sur les vases en grès de Bouffioulx : cet ouvrage comportait un important catalogue descriptif et raisonné, ainsi qu'une abondante illustration. A la même époque, H. Schuermans lui opposa un sérieux inventaire de près de 1000 inscriptions relevées sur les grès, principalement de Raeren. La partie illustrée resta inédite, obligeant le lecteur à glaner dans l'un ou l'autre ouvrage des illustrations s'y rapportant. *Auflagen auf Raerener Steinzeug* de Michel Kohnemann comble aujourd'hui en grande partie cette lacune, en livrant au public près de 1200 dessins de reliefs d'applique relevés sur des grès raerenois. Ce travail, réalisé par une équipe de dessinatrices dont on regrettera vivement l'anonymat, fut mis sur pied grâce à l'initiative de feu O. Mayer et de l'auteur. L'ouvrage, tel que l'a conçu ce dernier, est un état présent, mais non exhaustif de sa documentation, livrée sans plus tarder avec ses qualités et ses défauts. Allégé de toute annotation, ce fort volume de planches ne manquera pas d'ouvrir un champ très large d'investigations à la fois à l'historien d'art, à l'archéologue, à l'héraldiste,

au généalogiste, et à l'historien, ou aiguïsera tout simplement la curiosité de l'amateur d'œuvres d'art.

Du point de vue scientifique, certaines lacunes probablement voulues sont à signaler : la provenance des vases (fouille ou commerce), permettant d'isoler des ensembles localisés spatialement ou chronologiquement ; la notation des associations de motifs sur un même vase, permettant de grouper la production d'un atelier ; la mention de la couleur, afin de cerner à coup sûr la production des vases gris ou bruns de Raeren (la production des vases gris et bleu s'étendant sur tout le Westerwald) ; une chronologie des motifs reproduits : ainsi on relève des dates de 1566 (10/1, 162/2) à 1636 (32/3) mais également de 1664 (103/2), 1682 (29/1), 1691 (88/3), 1697 (44/2), probablement 1714 (90/1) et même 1830 (179/1) ; ajoutons à cela les vases monogrammés par des artistes du XIX<sup>e</sup> siècle comme Hubert Schiffer (187/1, 210/1).

Moins excusable est le manque d'uniformité et de rigueur dans la conception même des dessins, ceci indépendamment de leur graphisme très agréable et de leurs indéniables qualités techniques. L'absence de numérotation des figures ne manquera pas d'apporter une certaine confusion. Du point de vue de l'utilisation courante de l'ouvrage, regrettons la faiblesse du principe des planches pliantes, de la reliure par collage, et la légèreté du dos.

Donnons enfin quelques additions et corrections à effectuer :

#### *Corrigenda :*

41/3 : le blason est inversé de haut en bas. — 55/5 : plutôt J[esus] M[aria] que Hans Hilgers (cf. MINARD, 97/986). — 72d : le blason est inversé de haut en bas. — 77d : au canton : 3 coquilles de pèlerin au lieu de 3 trèfles (LISON, 1952, pl. V/3 ; 1953, 5 ; M.R.A.H. B5579). — 84/2 : la date ne figure pas sur le blason, mais bien sur un médaillon qui lui est associé sur le vase M.R.A.H. 2329. — 102/1, 102/3 : malgré la légende, ces armoiries sont celles d'Anne d'Autriche, 4<sup>e</sup> femme de Philippe II, telles qu'on peut les voir à la fig. 104, et non celles de France. — 104 : les quartiers 1 et 2 du blason supérieur, c.-à-d. celui de Philippe II, figurent les quartiers 1 et 2 des armoiries du Danemark (cf. KOETSCHAU pl. 48. B.M. A° 1577) ; la falsification de la pièce est donc évidente. Motif complet M.R.A.H. 3369 (v. entre autres : J. HELBIG in X., *Mus. de Belg.*, 3, M.R.A.H., Brux., Min. Ed. 1958, n° 101. E. KLINGE, *Deutsche Steinzeug...*, Düsseldorf, 1979, 47, n° 68). — 188/3 : D.G. = Deo Gratia » et non « Der Grosse ». — 211, 212 : « histoire du Mauvais Riche et de Lazare » et non histoire profane. — 217/2 : lire « 1584 » au lieu de « I.E.84 ». — 238 : « I.E. » au lieu de « I.H. » (M.R.A.H. 779 ; SCHUERMANS, 1000 i., 131, n° 652).

#### *Motifs incomplets :*

34/3 : lég. complète : « Prioris Brandenburgensis 1605 » (SOLOX, I, 191, fig. 126). — 44/3 : id. : « Wilhelm Gulpen Herre tzo Waldenborgh Stathalder Limbouch » (SCH., 1000i. 154, n° 946). — 64/1 : id. : « D. Godefridus a Gronsfeld... » (SCH., 1000i., 95, n° 206). — 65/1 : « Marchantz pas à pas » : s'agit-il d'une variante de « Van Oss - Pas à pas » ? (SCH. 1000i., 137, n° 737). — 75/3 : ajouter 1604 (VAN BASTELAER, 4<sup>e</sup> Rapp., pl. IX/15 ; Mus. Curtius, tonnelet en grès de Bouffloulx, inv. I/8809). — 77d : ajouter une croix au cimier. Dessin complet v. 77d ci-dessus. — 143/2 : ajouter 1583 (M.R.A.H. 3089). — 146/2 : ajouter 1584 (M.R.A.H. 4863). — 149/1 : compléter par une Sainte-Face (KLINGE, 56, n° 90). — 170/2 : ex. complet au Mus. Curtius : « Baldem Mennicken tot Roren ». — 185/3, 286/3 : la 4<sup>e</sup> tête est celle d'un homme barbu et non d'une jeune femme ! — 209 : ajouter 1576 dans le cartouche en haut à droite, et une série de détails (M.R.A.H. 3368 ; v. entre autres : J. HELBIG in X., *Mus. de Belg.*, 3, M.R.A.H., Brux., Min. Ed., 1958, n° 102. Modèle : S. SCHELE, *Cornelis Bos*, Stockholm, 1965, pl. 64, n° 258). — 213/1 : ex. complet : M.R.A.H. 461. — 222/2 monogramme **AP** dans MINARD, 94, n° 967. Complément : M.R.A.H. 2320/3. — 230 : ajouter respectivement dans les 3 cartouches : LW - 1577 - LW (M.R.A.H. 2403). — 232/1 : ajouter 1598 (M.R.A.H. 458).

Après ces quelques remarques, il est temps d'aborder les aspects tout à fait positifs de la documentation présentée. L'auteur ayant jugé, sans doute à raison, qu'un index était prématuré,

j'énumérerai ailleurs (à l'Institut archéologique liégeois) dans des tables la plupart des motifs illustrés dans l'ouvrage, tout en substituant dans un certain nombre de cas d'autres identifications ou classements aux légendes de l'auteur, ou en comblant des lacunes. Par le biais de ces listes, le lecteur aura vite fait de se rendre compte des intérêts multiples qu'offrent les illustrations de l'ouvrage : 1°) en matière d'héraldique et de généalogie des familles des Pays-Bas du Sud et de la Principauté de Liège, ainsi que des Pays-Bas du Nord et du Saint-Empire, 2°) du point de vue des artistes et de leurs modèles principalement religieux, politiques, et mythologiques. Les figures à échelle 1/1 et les motifs en déroulé permettront : des identifications de tessons inutilisables auparavant ; la constitution d'inventaires décents dans toutes les collections ; des références à des illustrations-type, même si celles-ci doivent être critiquées ; la facilité d'études portant par exemple sur : — les familles commanditaires : — la production d'un atelier ou d'un artiste, — les travaux d'équipe entre potiers, sculpteurs, marchands, — les modèles suivis : — la répartition des trouvailles ; — la réutilisation des motifs au XIX<sup>e</sup> siècle, etc.

La bibliographie sélectionnée sera consultée avec succès. Ajoutons-y :

- E. KLINGE, *Deutsches Steinzeug der Renaissance- und Barockzeit*, Düsseldorf, 1979, 194 p.  
 F. LINON, *Grès de Raeren et grès limbourgeois de la prov. de Liège*, Verviers, 1954, ms., 20 p. (publié partiellement par J. PHILIPPE, *Le grès et sa véritable capitale Raeren*, dans *Connaissance des Arts*, mai 1967, p. 82-89, 20 ill).  
 F. LINON, *Liste alphabétique des armoiries et devises retrouvées sur les grès de Raeren des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Ensival, 1960, ms., 52 p. (quelques indications parues dans *Bull. Archives ver-viétoises*, t. III, 1957, p. 91-94 ; je remercie M. H. Douxchamps de m'avoir signalé ce manuscrit).  
 L. MINARD, *Recueil descriptif des antiquités et curiosités du XIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> s. formant la coll. de L. Minard*, Gand, 1866, p. 79-138.  
 J. PHILIPPE, *Sur quelques grès raerenois du XIX<sup>e</sup> s.*, dans *Chron. arch. Pays de Liège*, t. LXI, 1970, p. 57-67, 5 fig.  
 G. REINEKING, *Steinzeug-Nachahmung, Nachbildung oder Fälschung?*, dans *Keramos*, t. XLIX, 1970, p. 3-66.

En fin de compte, un travail de grande utilité, qui comble partiellement une sérieuse lacune, et qui servira longtemps.

Michel MARTËN

P. LOZE. *Le Palais de Justice de Bruxelles*, Bruxelles, Vokaer, 1983, in-fol., 180 p., 92 ill. Prix : 2900 FB.

Ce livre confirme l'intérêt porté récemment et à juste titre au Palais de Justice de Bruxelles, superbe et fol caprice d'architecture réalisé (sans devis) à partir de 1866. Plusieurs exposés récents, tels un chapitre de Liane RANIERI (*Léopold II urbaniste*, Bruxelles, Hayez, 1973) et le recueil publié récemment à l'occasion d'une exposition (*Poelaert et son temps*, Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, 1980) nous avaient mis en appétit, et l'auteur même était sans doute en mesure de répondre à cette attente.

On nous donne un ouvrage plutôt apparenté au genre littéraire ou d'agrément, fleurant la tentative commerciale, et dont l'excuse n'est même pas la forme de l'« album de luxe » auquel il prétend notamment par son illustration. Photos (avant nettoyage) parfois belles, sans doute, mais présentées de façon chaotique. Et la superbe iconographie de l'édifice (entre autres les photographies du chantier et tant de vues d'artistes) est quasi ignorée.

Au lieu d'un exposé méthodique et précis offrant l'histoire du monument, décrivant ses matériaux et son architecture, présentant une appréciation ainsi qu'un aperçu sur l'architecte, Poelaert, au lieu enfin d'un exposé vraiment instructif, c'est presque un pot-pourri de commentaires

impressionnistes — qui, en soi, comporte il est vrai des aspects intéressants, et pas seulement les citations d'appréciations anciennes. Celles-ci valent en tout cas souvent leur pesant d'or, au point que, à nouveau mis en appétit, on eût aimé avoir un chapitre entier de ces citations, voire une reproduction intégrale de la savoureuse notice de Camille Lemonnier (1879).

Symbole de la Justice, proclamaient nos officiels. A moins que ce ne soit de l'Injustice — que notre auteur dénonce heureusement, tout comme la rhétorique judiciaire et son hypocrisie sociale.

NAVIER DUQUENNE

Marie MAUQUOY-HENDRICKX. *Les Estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>. Catalogue raisonné. Troisième partie (deuxième fascicule) : Notices biographiques et documents d'archives*, par Carl VAN DE VELDE. *Suppléments, Index divers, Additions et corrections*. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, 1983. In-4<sup>o</sup>, 170 p. Prix : 1350 FB.

En abordant la dernière partie de ce monumental ouvrage consacré aux estampes des Wierix, on est tenté de relire l'*Introduction* dans laquelle Monsieur L. Lebeer souligne les mérites d'un travail devenu indispensable pour faire connaître l'œuvre d'une famille de graveurs, alors que le *Catalogue raisonné*, publié par Louis Alvin en 1866-1867, ne répond plus aux exigences de la recherche. La Bibliothèque royale s'étant enrichie en 1932 d'une collection de près de cinq cents estampes des Wierix, il devenait urgent d'établir l'ouvrage sur des données nouvelles.

Un progrès considérable est réalisé par l'utilisation d'illustrations remplaçant les descriptions. Mais les reproductions ne suffisent pas lorsqu'il s'agit de résoudre les difficultés auxquelles le spécialiste est confronté : les attributions impliquent la connaissance des originaux. L'examen des pièces conservées dans diverses collections, souvent fort éloignées, est nécessaire à l'éducation de l'œil. De nombreux voyages ont permis l'étude et les comparaisons multiples qui assurent au catalogue une valeur exceptionnelle comme « indispensable instrument de consultation ».

Insistant sur l'ampleur des recherches qui ont permis à Madame Mauquoy de se familiariser avec les burins des Wierix, le distingué Secrétaire perpétuel signale des attributions nouvelles : « nul ne s'étonnera de la difficulté d'attribuer aux Wierix et encore plus à l'un d'eux en particulier bien des estampes proches des leurs, mais non signées ». Ceci n'est qu'un aspect, mais combien essentiel, de la part active prise par l'auteur dans l'étude rénovée de ces maîtres graveurs anversois.

La rédaction des *Notices biographiques* a été confiée à Carl van de Velde, le spécialiste le plus qualifié pour explorer les archives anversoises. Rendant hommage à ses devanciers, l'auteur fait état des progrès accomplis lors « de recherches complémentaires dans plusieurs fonds d'archives » qui l'ont amené à « découvrir nombre de détails intéressants de la vie haute en couleur de ces artistes ».

L'histoire de cette famille s'étend sur trois générations de graveurs. On sait assez peu de choses sur le premier de cette lignée, Antoine I Wierix, mort vers 1572. Par contre ses trois fils, Jean I, Jérôme et Antoine II ont joui d'une réputation enviable : inscrits comme francs-maîtres à la gilde de Saint-Luc, ils bénéficient du statut de fils de maître. Christophe Plantin a jugé très tôt l'intérêt qu'il y aurait à intégrer ces artistes dans son officine. A partir de 1569 il confie régulièrement des commandes à Jean I et ensuite, dès 1570, à son frère Jérôme. Cette collaboration active s'étend aux illustrations de livres. Plusieurs documents révèlent que par leur conduite désordonnée les deux artistes provoquaient le vif mécontentement du patron qui, obligé à renoncer pour un temps à leur participation, devait faire appel à d'autres graveurs. Dans le Journal de Plantin en 1574, une note signale que « Hierome Wyricx estoit engagé par les soldats du guet pour avoir este prins de nuit hivre et sans lumiere » (doc. 19). Excédé, Plantin ne cache pas sa déception

dans une lettre au père Tovardus du 5 novembre 1585 (doc. 37), à propos de ces graveurs qui vivent de manière déréglée.

Le nom de Antoine II Wierix ne figure pas dans les registres de Plantin alors que son talent était bien établi. De même que pour ses frères, on signale dettes et démêlés répétés avec la justice. Il se voit obligé de mettre en gage des plaques de cuivre de grande valeur. Son fils, Antoine III, graveur lui aussi, mort jeune, est fort mal connu.

Impossible de résumer ou de faire un choix dans cette abondante documentation que l'on trouve publiée en appendice avec un index des noms de personnes.

Au-delà des diverses personnalités, c'est la vie de ce milieu d'artistes qui se profile. L'œuvre elle-même est un peu noyée dans ces multiples événements familiaux, notés au jour le jour : mariages, naissances, voyages, difficultés financières et conflits de tous ordres. On s'initie aux conditions de l'apprentissage qui débute très tôt et commence par la copie d'après les maîtres, Dürer étant le modèle de prédilection. On constate la continuité qui s'établit grâce aux liens entre père et fils, la collaboration, les échanges, la tradition qui se prolonge au sein de l'atelier. Talents reconnus aux Pays-Bas et à l'étranger, commandes ininterrompues et en contre-partie, les méfaits de la boisson, les dettes qui s'accumulent chez les aubergistes, les rixes, les plaintes en justice et même la prison. L'utilité de cette remarquable documentation ne peut échapper à personne.

La seconde partie du volume rassemble les suppléments, index divers, additions et corrections. Ces indications recouvrent la totalité de l'ouvrage. La consultation est facilitée par un classement méthodique des données essentielles. L'auteur attache une grande importance à l'*Index des signatures* : réservées semble-t-il aux utilisateurs les mieux informés, ces indications pourraient faciliter le partage entre plusieurs mains et permettraient, par déduction, de dater certaines gravures.

Des listes séparées énumèrent « les artistes dont les Wierix se sont inspirés », les graveurs, les éditeurs d'estampes, les millésimes, les sujets, les noms propres, les collections. La table générale des matières rend la consultation plus aisée.

Plusieurs notices portent sur les *Additions* et *Corrections* et, par un excès de modestie, M<sup>me</sup> Mauquoy ajoute dans une *Postface* un appel aux chercheurs qui auraient à signaler des rectifications ou des renseignements nouveaux.

Sans prendre aucun risque, on peut affirmer que les représentants de cette famille d'artistes anversoïses n'auront jamais été célébrés avec une telle ampleur et leur image glorifiée avec un enthousiasme aussi communicatif.

SUZANNE SULZBERGER

*Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon à l'occasion de ses vingt-cinq ans d'enseignement à l'Université de Liège.* Édités par R. LEJEUNE et J. DECKERS. Liège, Pierre Mardaga, 1982. In-8°, 692 p., ill. en noir et blanc.

Comme tous les *Mélanges*, ceux qui rendent hommage au Professeur J. Stiennon, de Liège, forment un ensemble d'articles courts, se rapportant à l'histoire, l'archéologie et l'histoire de l'art, domaines auxquels il consacra la majeure partie de sa carrière scientifique. La contribution de cinquante auteurs, belges et étrangers, est précédée par une évocation de sa personnalité par R. LEJEUNE et par sa bibliographie.

Le présent compte rendu se veut limité à l'archéologie et à l'histoire de l'art. Néanmoins, passer sous silence les publications d'histoire et de littérature médiévales serait injuste vu l'intérêt des sujets et la qualité des auteurs. Des questions historiques relatives à un lieu, une population ou une personnalité sont traitées par M.-A. ARNOULD, J. DECKERS, M. DEMBINSKA, G. DESPY, C. GAIER, A. JORIS, D. MISONNE, H. SILVESTRE, J. SCHNEIDER et J. WOLLASCH. Le domaine de la littérature ancienne est abordé par J. DUFOURNET, R. FOLZ, J. LECLERCQ, J. LE GOFF, R. MANSELLI ; J. LABARBE offre un article plus philologique. Ces études succinctes sont complétées par l'approche des manuscrits anciens (T. DUNIN-WASOWICZ, E. EWIG, G. HASENOHR, C. HIGOUNET) et

leur exploitation par l'informatique (B. GUILLEMAIN), sans oublier l'imprimerie avec J.-M. HOREMANS. L'histoire de l'écriture (A. D'HAENENS, L. GILISSEN, J. MONFRIN, E. POULLE), la paléographie et l'épigraphie (G. BATTELLI, M.-C. GARAND et R. FAVREAU) n'en sont pas pour autant négligées.

Les auteurs qui traitent des sujets artistiques couvrent une vaste période qui va de l'Antiquité à nos jours. Tout d'abord, l'iconographie de *Jason et le dragon*, par L. LACROIX, met en présence le héros représenté sur un cratère grec, Jonas et sainte Marina. Plusieurs articles reflètent la vaste connaissance et l'enthousiasme de Jacques Stiennon pour l'art mosan. M.-R. LAPIERE, *A propos des fonts de Saint-Barthélemy. Plastique païenne et symbolisme biblique*, explique le lien entre la forme des fonts et la ronde bosse, et les modèles antiques ; de plus, elle étudie le symbolisme de l'arbre, synthèse, dans cette œuvre, de plusieurs traditions. On peut rapprocher cette contribution de celle de M. TROKAY, *Compositions monumentales du Proche Orient ancien et représentations mosanes de fonts baptismaux* où l'auteur retrouve des prototypes d'Asie occidentale, notamment la mer d'airain. Cette théorie prend appui sur les sources littéraires et la documentation archéologique. Mais pour les fonts de Liège, Renier de Huy se serait inspiré d'objets orientaux ou de bronzes romains qu'il connaissait. Parmi les objets en bronze, retenons *Ein romanischer Bronzekreuzifixus in Lüttich* où P. BLOCH aborde l'iconographie et le style de cette œuvre qu'il place vers 1120. De plus, A. VON EUW dans *Ein Beitrag zu Reiner von Huy*, présente un Christ en croix du Schnütgen-Museum de Cologne. L'étude des figures gravées au revers, entre autres, lui permet d'attribuer cette pièce à un suiveur de Renier de Huy du premier quart du XII<sup>e</sup> siècle. *Peut-on restituer l'aspect du tombeau des corps saints à Saint-Denis?* Ph. VERDIER y répond en décrivant, tout d'abord, le mausolée élevé par Suger le 11 juin 1144, destiné aux reliques des saints Denis, Rustique et Éleuthère, malheureusement démoli en 1624. Deux textes éclairent le problème : les descriptions données par Suger dans le *De Consecratione* et le *De Administratione*, dans l'inventaire de 1624, et dans les notes et les croquis de l'antiquaire Peiresc. Par ailleurs, un *Signum Tau mosan à Saint-Denis* fait l'objet d'une approche de L. GRODECKI. Après avoir retracé l'histoire de l'abbatiale et de ses trésors mosans, l'auteur analyse un vitrail en médaillon de la vision d'Ézéchiel ou *Signum Tau*, qui devait s'intégrer dans une verrière typologique de la Passion. Il retrouve des analogies stylistiques avec les émaux et les miniatures mosans, si bien que des modèles mosans auraient servi aux verriers dionysiens. Remettant en question la datation du manuscrit de Berlin (avant 1140), il propose deux voies stylistiques parallèles dans l'art mosan.

Le secteur de la peinture, qu'elle soit ou non monumentale, ne manque pas à ces contributions. M. DURLIAT (*Une représentation de la Jérusalem céleste dans la cathédrale de Saint-Lizier*) donne les résultats de la mise au jour d'une partie des fresques du XI<sup>e</sup> siècle, dans l'absidiole septentrionale de ce sanctuaire, où saint Jean est représenté, recevant la Révélation de l'Apocalypse. Datées d'avant 1130, ces fresques, dont le modèle serait les Évangiles dits de Saint-Médard de Soissons, sont marquées par des apports byzantins et préromans du Nord de l'Italie. Les manuscrits à peinture romans sont présents grâce à l'étude de P. SKUBISZEWSKI, *La décoration des manuscrits Płock 140 et Gniezno 110. Saint-Laurent de Liège et la Pologne*. L'auteur attribue ces manuscrits à un milieu mosan. Il compare les ornements végétaux du manuscrit *Gniezno 110* à la Bible partielle, mosane, de Saint-Laurent de Liège. De même, il retrouve dans l'Évangélaire de Płock le style mosan et certains aspects formels d'origine bavaroise qui se réunirent en Pologne. Étonnante est l'iconographie de la tête du Christ qui apparaît entre Soleil et Lune dans le manuscrit du Roman d'Alexandre, comme l'explique D. J. A. ROSS, *The Crucifixion in a Roman d'Alexandre*.

Le passage de l'art roman à l'art gothique se fait grâce à R. SALVIATI, *De l'art de cour à l'art courtois. Notes sur l'orfèvrerie mosane*. L'auteur insiste sur le classicisme des œuvres de Renier, Godefroid de Huy et Nicolas de Verdun, chaînon entre l'art de cour de l'empire germanique et l'art courtois des rois de France. Par son intitulé, *Opere superante materiam. Zur Bedeutung der Sainte-Chapelle zu Paris*, O. VON SIMSON expose déjà clairement le but de son étude. Cet édifice a été construit pour enchâsser la relique d'une épine de la couronne du Christ, la *Corona Spinea*.

Le thème de la royauté, la France étant l'héritière de Byzance, et le roi, l'image vivante du Sauveur, est représenté dans les vitraux. Se référant aux textes de Walter de Sens, l'auteur démontre que la signification de la Sainte-Chapelle est liée à la philosophie platonicienne.

Influencées par la France et les Pays-Bas méridionaux, les sculptures, aujourd'hui disparues, de la façade de l'hôtel de ville d'Aix-la-Chapelle étaient bien des œuvres d'Entre-Rhin-et-Meuse. E. G. GRIMME analyse sur des documents photographiques anciens et à la lumière des copies du XIX<sup>e</sup> siècle, une partie de ces sculptures exécutées en 1376-77 par P. von der Capelle, dans *Ein Bildhauerschule des 14. Jahrhunderts in Aachen*.

Si la plupart des auteurs se sont préoccupés des arts décoratifs médiévaux, l'architecture n'est pas absente de ce recueil. J. MERTENS trace les différentes phases de construction de *L'Église du Mont-Saint-Martin à Bovigny (Luxembourg belge)*. Grâce à la campagne de fouilles de 1968, les fondations de l'ancien sanctuaire — église et cimetière — ont été mises au jour. Au cours des siècles, il fut réaménagé en église romane pour se voir peu à peu abandonné et ce jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, époque où l'on récupéra les matériaux pour construire la Chapelle N.-D. des malades. Retournons à l'art mosan, mais cette fois au XV<sup>e</sup> siècle, en suivant le développement de R. DIDIER, *Sculptures mosanes des années 1400-1450*. Il attribue à des ateliers mosans des sculptures considérées jusqu'à présent comme brabançonnaises ou limbourgeoises. Sa démonstration s'appuie sur des critères iconographiques mais surtout stylistiques qu'il interprète selon un schéma logique de la plastique. On peut cependant regretter que pour dater ces œuvres, l'auteur ait passé sous silence la question des archaïsmes possibles et le problème de l'intégration de ces sculptures, comme c'est le cas de la caisse pour les retables sculptés.

Original est le sujet que présente L.-F. GENICOT, *La construction de « la Monnaie » par Philippe le Bon à Namur en 1426-1427* dont il retrace l'historique et l'architecture, sur base d'archives. La publication des comptes éclaire le problème des matériaux, de la main d'œuvre et des salaires. Elle permet, partiellement, de se faire une idée de la production de l'atelier. Un éclairage nouveau est donné par M. BEAULIEU dans son article sur le tombeau de l'amiral Chabot : *Pierre Bontemps et les Cousins Père et Fils artistes sénonais de la Renaissance*. Pour l'effigie de l'amiral, P. Bontemps aurait peut-être emprunté son sujet à un « patron » de J. Cousin. Par analogie avec d'autres sculptures, M. Beaulieu démontre que si le sculpteur n'est pas connu, l'influence des peintres sénonais Jean Cousin Père et Fils sur les sculptures est certaine. Suivons aussi les *Goûts et réalisations musicales d'un prince-évêque liégeois, Joseph-Clément de Bavière (1694-1723)*. B. DEMOULIN nous fait participer à la mise sur pied et aux péripéties de la chapelle musicale du prince-évêque, formée de musiciens liégeois, mais surtout italiens, allemands et français. De même, ce souffle étranger atteint ses créations musicales, de genres aussi variés que la sonate, la messe, l'opéra et le mottet.

M. DE BOÛARD propose « *New archeology* » et *archéologie médiévale*. *Quelques réflexions critiques*. Contrairement à l'archéologie traditionnelle dont la démarche va du particulier au général, les théoriciens de la « *New archeology* » étudient le processus culturel. Ils accordent à l'hypothèse et au *modèle* une place majeure sans se préoccuper de la qualité d'observation. L'auteur souligne qu'en réalité l'archéologie médiévale, tout en utilisant depuis longtemps des « modèles », est une discipline systématique ouverte aux autres matières scientifiques. Une approche plus esthétique de l'art est faite par Ph. MINGUET, *De la poésie à la peinture*. L'image peut être codifiée et des mots apparaissent dans la peinture devenant l'écriture pure. On peut ainsi faire signifier les caractères employés mais surtout les déterminants topologiques. Enfin, c'est une brève méditation sur l'œuvre d'art, *Image donnée, image reçue*, que nous propose Ph. ROBERTS-JONES. Il fait appel aux circonstances et objectifs de la création artistique, et à la réaction du public, rejet ou acceptation. La rencontre avec l'œuvre d'art doit être un échange, qu'elle soit exposée dans un musée ou intégrée dans le quotidien.

Les nombreuses illustrations — schémas, dessins, reproductions d'œuvres d'art et de pages manuscrites — documentent heureusement les textes, dans un ouvrage dont il faut louer la qualité de l'édition.

Claire DUMORTIER

## II. Ouvrages divers

Christiane ÉLUÈRE, *Les Ors préhistoriques*. (L'Âge du Bronze en France, vol. 2). Picard, Paris, 1982. Relié, 27 × 19 cm, 288 p., 193 fig.

Après un premier volume sur le dépôt de Vénat, la série des dix monographies concernant l'Âge du Bronze en France se poursuit par une étude des objets en or, du Néolithique final à l'extrême fin de l'Âge du Bronze. Dans une première partie (*Les formes*, p. 25-115), l'auteur présente une étude typologique du matériel comportant en majeure partie des éléments de parure, les perles de différents types, les éléments à clouer ou à coudre, les petits bijoux à enfiler ou à accrocher, les grands bijoux surtout, parmi lesquels on note les diadèmes losangiques, les bandeaux rubanés, les lunules, les torques à palettes, les colliers à lamelles découpées, les colliers de section polygonale ou de section anguleuse torsadée, les torsades multiples ou à longs tampons terminaux. Certaines catégories plus exceptionnelles ne sont représentées que par un seul exemplaire, comme la tasse hémisphérique de Paimpont, celle à grande anse rubanée et la cuiller de Ploumillau, le bol de Rongères, le gobelet de Villeneuve-Saint-Vistre ; probablement serait-il préférable d'identifier comme revêtement de bétyle le « haut vase conique » d'Avanton.

Dans une seconde partie (*L'environnement des ors*, p. 117-195), l'auteur étudie les ensembles dont les objets en or faisaient partie, les sépultures collectives ou individuelles, à inhumation ou à incinération, les dépôts ou les strates d'habitat, et les situe dans leur contexte chronologique en s'appuyant sur d'abondants éléments de comparaison puisés dans le matériel étranger. On constate ainsi que déjà dans une période englobant le Néolithique final et le Chalcolithique ancien, apparaissent les longues perles biconvexes de Bartrès et de Pauilhac, ainsi que le bandeau losangique de ce site et le bandeau rubané de La Halliade. Au Chalcolithique récent, dans les tombes à céramique campaniforme, situées en majorité dans le Morbihan et dans les régions atlantiques voisines, l'or semble plus rare. Au Bronze ancien, ce sont les tombes des « petits chefs » de la Bretagne qui ont livré des éléments de parure, mais ce sont les dépôts de cette zone qui ont livré les pièces les plus spectaculaires, les lunules d'inspiration irlandaise et les torques à palettes : les trouvailles de Kérivero-en-Bourbriac constituent d'excellents parallèles pour la lunule de Fauvillers et le torque d'Arlon. En revanche, des parures en enroulement de fil épais et le bracelet de Heidolsheim trahissent dans l'est de la France l'impact de la civilisation d'Unètica, le vase de Ploumillau se compare au gobelet de Fritzdorf en Rhénanie. Le Bronze moyen constitue un apogée avec des trouvailles provenant de sépultures individuelles à inhumation, comme Barbuise-Courtavant, Magny-Lambert et Haguenau, ou collectives en grottes, mais surtout de dépôts comme Rongères, Carcassonne et Villeneuve-Saint-Vistre où le gobelet se compare à celui du Lienewitzer Forst à Potsdam ; le même courant s'observe pour le « vase conique » d'Avanton appartenant au groupe des bétyles d'Etzelsdorf et de Schifferstadt. A la trouvaille isolée de Crossac, en Loire-Atlantique, que l'auteur attribue au Bronze moyen, se laisse étroitement comparer le bracelet dragué dans l'Escaut à Schoonaarde. Au Bronze final, les trouvailles se limitent à quelques petites parures, anneaux et boucles d'oreilles : les « lock-rings » en sangsue, comparables aux objets (de bronze revêtus d'or) découverts dans la Lesse à la Grotte de Han, semblent appartenir au complexe Ha B 3, à épées en langue de carpe.

La dernière partie de l'ouvrage étudie *L'orfèvrerie dans l'économie et la société de l'Âge du Bronze* ; des cartes de répartition illustrent de façon très explicite l'évolution de la situation aux différentes phases de l'Âge du Bronze. Après une bibliographie très abondante (p. 229-246), l'inventaire présente les trouvailles par département et par site d'après un schéma uniforme, le type de l'objet et l'année de découverte, le lieu de conservation, la bibliographie essentielle, la description sommaire des objets, le contexte, la datation proposée, le renvoi aux illustrations qui figurent la plupart des objets en grandeur nature.

En résumé, cet ouvrage constitue un outil de travail de première qualité.

Marc E. MARIËN

*Les Gabriel.* Ouvrage collectif présenté par M. GALLET et Y. BOTTINEAU. Paris, Picard, 1982. In-4°, 330 p., 447 ill. dont certaines en coul.

Cet ouvrage retrace, à travers les générations des architectes descendant de Jacques I<sup>er</sup> Gabriel, une histoire de l'art de bâtir « officiel » des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> s. en France. Le rôle important d'architecte du roi Louis XIV de Jacques IV Gabriel, devient pour son fils et son petit-fils, celui de premier architecte du roi. Une véritable dynastie qui a présidé aux évolutions des résidences royales, sachant le plus souvent très bien intégrer de nouvelles parties, remodeler des espaces intérieurs et s'adapter aux exigences successives des rois de France. Peut-être cet aspect des talents de Jacques V et Ange-Jacques Gabriel n'est-il pas suffisamment détaillé. Une bonne rénovation est aussi discrète que possible, aussi le résultat n'apporte prestige que si l'on mesure la qualité de ce que nous nommerions aujourd'hui une bonne rénovation-réhabilitation. Nous ne doutons pas que cet aspect de l'œuvre architecturale des Gabriel entre autres, fasse prochainement l'objet d'études approfondies. L'ouvrage qui vient d'être consacré aux Gabriel offre une abondante documentation qui permet cette approche. La disposition des illustrations ne facilite pas cette étude évolutive et nous regrettons particulièrement que, par des plans généraux des grandes résidences royales, les limites des différentes interventions n'apparaissent pas d'emblée. Les chapitres réservés à Jacques V et Ange-Jacques Gabriel constituent de remarquables études sur leurs travaux. Nous rendons hommage aux différents auteurs qui ont su associer le fruit de leurs recherches et conserver, dans la rédaction, un style unitaire et clair. Bien des noms de collaborateurs des Gabriel sont ici sortis de l'oubli qu'il s'agisse de peintres-décorateurs ou de ces prestigieux sculpteurs qui ont largement contribué au développement du goût pour les lambris. Ici, en effet, nous trouvons étroitement associés l'aspect extérieur et l'aspect intérieur des bâtiments.

Ce livre s'adresse à tous les amateurs d'architecture des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> s. et aussi à ceux que la décoration passionne. La très haute qualité de l'ouvrage nous fait regretter que les noms d'artisans ne figurent pas aux légendes des illustrations. En outre, il manque dans l'ouvrage la liste complète des illustrations qui en constituent un apport très important car elles nous restituent une large part des étapes de la conception de ces grands architectes, grâce à la reproduction de plans, élévations, coupes et détails d'architecture.

Madeleine VAN DE WINCKEL

Philip GRIERSON. *Byzantine Coins.* Londres, Methuen & Co Ltd., 1982. Relié, 25,5 × 20, 412 p., 95 pl., 3 cartes. Prix : £ 62,50.

Cet ouvrage est le plus important et le plus complet qui ait paru dans le domaine de la numismatique byzantine. Il est dû à l'excellent spécialiste — numismate et historien — Philip Grierson, qui fut entre autres, au cours d'une carrière partagée entre l'Europe et les États-Unis, titulaire du cours de numismatique à l'Université de Bruxelles. Il offre la synthèse des connaissances acquises et l'aboutissement de longues recherches menées au départ de collections publiques et privées, en particulier celle du Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies à Washington, dont il écrivit plusieurs volumes du monumental catalogue. Il s'agit donc d'un manuel d'un ton personnel.

Un premier chapitre rassemble les traits généraux du monnayage byzantin : ses origines ; ses phases de développement (à partir d'Anastase, dont la réforme marque traditionnellement les débuts de la numismatique byzantine) ; les métaux utilisés, leurs dénominations et marques de valeur ; les marques d'officines et les dates ; les types, inscriptions et symboles accessoires. Cet exposé, qui se veut certes clair et synthétique, est aussi nuancé et critique, soulignant la complexité du sujet et les incertitudes qui subsistent. L'ouvrage est ensuite divisé suivant de grandes articulations historiques : le vi<sup>e</sup> siècle (491-610), la dynastie d'Héraclius et ses successeurs (610-717), la dynastie isaurienne et ses successeurs (717-820), la dynastie amorienne et les débuts de la dynastie macédonienne (820-969), les derniers macédoniens et leurs successeurs (969-1081), les Commènes

et les Anges (1081-1204), l'empire en exil (1204-1261), la dynastie des Paléologues (1261-1453). Ces divisions correspondent à des modifications du système monétaire dues aux conditions économiques et politiques — notamment les dévaluations et l'utilisation préférentielle d'un métal, accompagnées selon le cas de tableaux : stemma, liste des empereurs, classements spécifiques. Les monnaies provinciales sont également traitées, de la Sardaigne et la Sicile à la Syrie. Les problèmes d'ensemble ne dissimulent jamais les particularités. Ainsi, bien que le Christ et la Vierge représentés en tant que types occupent normalement le droit, on sait par l'historien Pachymère que la Vierge orante entre les murs de Constantinople était au revers des monnaies de Michel VIII et Andronic II. L'aspect iconographique est traité en relation avec la mentalité de l'époque, les intentions impériales ainsi qu'avec des situations dynastiques parfois complexes.

Un glossaire développé (comportant les termes en grec) et une bibliographie limitée à la numismatique byzantine (d'autres ouvrages sont cités dans les notes) précèdent les planches. Celles-ci, d'une qualité superbe, sont introduites par des listes précises des 1527 pièces reproduites, avec les noms, officines et dates, couvrant tout le domaine considéré.

\* \* \*

Je signalerai, à cette occasion, deux ouvrages récemment parus dans le même domaine en Belgique. L'un est : T. BERTELÈ, *Numismatique byzantine, suivie de deux études inédites sur les monnaies des Paléologues*. Édition française mise à jour et augmentée de planches par C. MORRISON, Wetteren, 1978 (in-8°, broché, 182 p., XVI pl. avec listes, 1.500 FB). T. Bertelè avait écrit des *Lineamenti principali della numismatica bizantina*, dans la *Rivista italiana di Numismatica* en 1966, ouvrage de synthèse d'un style très dépouillé et dépourvu d'illustration. M<sup>me</sup> Morrison — bien connue par son fondamental *Catalogue des monnaies byzantines de la Bibliothèque Nationale*, 2 vol., Paris, 1970 — a non seulement traduit cet ouvrage mais l'a mis à jour en y introduisant les données de la bibliographie récente et des travaux complémentaires de l'auteur sur les monnaies de Nicée et des Paléologues. Il offre dans ce dernier domaine un intérêt tout particulier.

L'autre : *Le monnayage byzantin. Émission, usage, message*, a été publié par le Séminaire de Numismatique Marcel Hoc de l'Université Catholique de Louvain, à l'occasion de l'exposition d'une sélection de pièces de la collection que le Chanoine Léon Matagne a léguée à l'Université, au Musée de Louvain-la-Neuve (1984, in-8°, broché, 80 p., ill., cartes). Après une Introduction par T. HACKENS, il comporte une Introduction historique par J. MOSSAY, des chapitres sur l'Émission des monnaies, l'Usage des monnaies et le Message des monnaies, I. Les légendes par P. YANNOPOULOS, ainsi que II. Le message iconographique par J. LAFONTAINE-DOSOGNE (dans ce dernier chapitre, une étroite relation a été établie entre les monnaies et les représentations, impériales et religieuses, dans la peinture monumentale et diverses techniques artistiques).

Enfin, il existe plusieurs collections de monnaies byzantines en Belgique. On trouvera dans *Splendeur de Byzance* (Catalogue de l'exposition Europalia-Grèce 82, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1982), une sélection de pièces appartenant d'une part au Cabinet des médailles de la Bibliothèque royale Albert 1<sup>er</sup>, de l'autre à un collectionneur privé, M. H. Pottier, de Waterloo.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

*Adolf Loos*. Liège, Éd. P. Mardaga, 1983. In-4°, 160 p., 176 ill. dont certaines en coul.

À l'occasion du 50<sup>e</sup> anniversaire du décès d'Adolf Loos, une exposition et cet ouvrage, dû à divers auteurs, lui ont été consacrés. Cet architecte viennois a osé adapter les formes du passé et ne plus les copier comme il était de mode chez les artistes éclectiques de son époque.

En 1899, l'une de ses œuvres, le café Museum à Vienne avait été surnommé Nihilismus, tant il semblait vide et dépouillé. Tout y était sobriété et matériaux nobles. Trop en avance sur son temps, l'œuvre de Loos n'a pas été comprise, ce sont les études critiques actuelles qui tentent d'en mesurer la portée. Adolf Loos a aussi écrit *Ornement et crime* publié en traduction par Le Corbusier. « Loos a construit une pensée » et jusqu'à présent elle reste controversée.

Madeleine VAN DE WINCKEL

Brita MALMER. *Den senmedeltida penningen i Sverige (Late medieval pennies in Sweden)*. (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens. Handligar. Antikvariska serien, 31). Stockholm, Almquist et Wiksell International, 1980. In-8°, xviii-280 p., 30 pl., 24 cartes. (Avec résumé en anglais, p. 239-247, et sous-titres en anglais sous les pl.).

Dans cet ouvrage, la numismate suédoise développe l'histoire du numéraire bractéate, qui a été frappé en Suède, et le numéraire très apparenté qui a été émis dans des contrées avoisinantes : Norvège, Danemark, Mecklenbourg, Lübeck / Allemagne du Nord.

Les bractéates sont des monnaies à flan très mince, à peine une feuille de métal, estampées et portant par là au droit un type en assez fort relief et, plus fruste, le même type en creux au revers.

Le type le plus abondamment représenté et le plus ancien est apparenté à l'esterlin anglais et à ses dérivés continentaux, tels ceux des Pays-Bas, à savoir qu'il présente une tête masculine, couronnée, de face, les cheveux en une grande mèche de part et d'autre de la tête. On le voit apparaître pendant le troisième quart du XIII<sup>e</sup> s. et il se maintient jusque vers 1520. Toute cette production se partage en deux grands groupes : le premier jusque vers 1370-1380, le second à partir de 1410 environ.

Concurremment d'autres séries ont été émises avec lettres gothiques majuscules couronnées : A (dont les plus anciennes, vers 1365, font penser à la majuscule M couronnée, mais dans ce cas nous n'aurions pas affaire à une lettre gothique, ce qui doit faire écarter la confusion ; les plus récentes seraient de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> s.), Ħ, L. H. S. La série avec S, après A la deuxième en importance, s'étend de vers 1370 au début du XV<sup>e</sup> s.

Quelques bractéates de Norvège sont présentées en même temps : types à la tête couronnée, aux lettres h et O couronnées, et d'autres du nord de l'Allemagne, au style plus fruste. En outre y a-t-il bien eu en Suède des pièces à relief et revers normaux, des örtugs, valant 8 esterlins, frappées entre 1364 et 1470, successivement au nom des souverains Albert de Mecklenbourg, Eric de Poméranie, Christophe de Bavière, Charles Knutsson.

L'auteur donne successivement une description très détaillée des types selon les groupes et leurs subdivisions en diverses classes. Elle présente une argumentation très fouillée pour dater ces dernières. D'une grande importance sont à cet égard les arguments tirés des détails typologiques, trouvailles et lieux de découverte de celles-ci, ordonnances (1449, 1479, 1497), coins, poids (d'env. 30 cg, traité en 8 tableaux et 28 histogrammes basés en général sur un grand nombre d'exemplaires et tous réduits au même schéma de pourcentage), aloi (examiné par analyse chimique ou par analyse spectrale dans les années 1930, par activation des neutrons depuis 1970 et par microscopie électronique depuis 1975 : l'aloï descend pendant cette période de largement deux siècles de 75 % à 25 % de fin).

Beaucoup d'attention est consacrée aux ateliers et à la répartition des trouvailles. Cette dernière est très dense dans le tiers sud de la Suède, où se situent les ateliers de Stockholm, Västerås, Kalmar et, sans doute, Silverget et Söderköping, et dans le sud de la Finlande avec l'atelier, suédois, d'Åbo. Puis viennent le reste de ces deux pays, la Norvège et, à peine, le Danemark. Au total 22 tableaux et 24 cartes matérialisent et explicitent les données.

Vient ensuite le catalogue condensé des 263 trésors et trouvailles, puis celui des monnaies à origine inconnue de collections et enfin celui de pièces notamment soumises à analyse. Au total près de 10.000 pièces ont été prises en considération.

La mise en valeur de ce numéraire, à l'iconographie très simple, a été faite de main de maître. Cet ouvrage aux données complexes et traitées avec précision est très important pour l'histoire, surtout économique et monétaire, et éclaire des aspects archéologiques variés concernant les pays situés autour de la Mer Baltique

Paul NASTER

Assadullah Souren MELIKIAN-CHIRVANI. *Islamic Metalwork from the Iranian World, 8-18th centuries*. Londres, Victoria and Albert Museum Catalogue, 1982. In-4°, 445 p., 421 ill. Prix : £ 60 ;

James W. ALLAN. *Islamic Metalwork. The Nuhad Es-Said Collection*. Londres, Philip Wilson Publishers Ltd. pour Sotheby Parke Bernet Publications, 1982. In-4°, 124 p., 48 pl. coul., 20 fig. Prix : £ 47,50.

Deux ouvrages importants, touchant les métaux islamiques, viennent de paraître.

Les 127 pièces du Victoria and Albert Museum, en majorité inédites, sont en laiton, bronze ou cuivre étamé ; moulées ou battues, elles sont sans décor ou avec décor gravé et/ou incrusté. Après l'introduction générale, la matière est partagée en cinq chapitres, chacun comportant un aperçu général et un catalogue des pièces : les quatre premiers siècles (VIII<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup>), l'école tardive du Khorassan, l'Iran occidental et le Fars aux XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles, l'intermède timuride : la période safavide. Suivent un Appendice sur les « arguments en faveur de l'Anatolie », la Bibliographie, l'Annexe I (glossaire des noms des objets avec références littéraires) et l'Annexe II (inscriptions arméniennes par Dickran Kouymjian : Index général ; Indices des sources persanes et arabes, des mots, phrases, vers arabes et persans en caractères romains, des objets avec provenance et date, des artisans, calligraphes et dessinateurs, des commanditaires et propriétaires ultérieurs, des vers et noms en persan et en arabe, des provenances).

Le catalogue des pièces est très détaillé avec description complète de l'objet et de son décor mais surtout des inscriptions, entièrement transcrites et traduites avec analyse et interprétation ainsi que les particularités épigraphiques. M. Melikian-Chirvani étudie les inscriptions pour mieux cerner les attitudes religieuses et littéraires des époques respectives. A la fin des notices viennent le numéro d'inventaire, la provenance — legs, don, achat avec prix (ce renseignement n'est pas habituellement publié), et la bibliographie. La qualité des illustrations est généralement bonne ; les photographies sont presque toutes de l'A. Plusieurs sont trop petites (fig. 55, 72, 91, 92 par ex.) et certains éléments du décor ou inscriptions signalés pour leur intérêt ne sont pas visibles, ou ne sont pas illustrés.

L'A. parle de son ouvrage, le premier à traiter d'une façon systématique des métaux iraniens, comme d'un compromis entre une présentation historique et un catalogue raisonné. La collection du Victoria and Albert Museum, une des plus importantes en cette matière, est bien fournie en exemples de l'école du Fars du XIV<sup>e</sup> siècle aussi bien que des époques mal connues timuride (1378-1505) et safavide (1506-1722) qui sont représentées par quelques objets de grande importance. Pour compléter sa présentation, surtout pour les premiers siècles, l'A. introduit des objets d'autres collections, privées et des musées d'Afghanistan, ce dont le spécialiste lui sera reconnaissant (la collection islamique des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles possède pour cette période quelques exemples assez rares). Une même attention est prêtée aux objets peu publiés à cause de leur mauvais état ou de l'absence de décor.

Toutefois, cet ouvrage est d'une lecture difficile. Une annotation très dense se réfère à des publications dispersées, rares ou difficilement accessibles comme la thèse de doctorat en Sorbonne de l'A. en six volumes dactylographiés. Or, les discussions parfois très complexes renvoient aux illustrations de ces publications. Des références imprécises (« la lampe d'Afrasiyab », « le bassin »), ou l'absence de références entre illustrations et texte (fig. 50 A, p. 145, repris par le texte p. 149 ; fig. 74 A non-identifié) obligent le lecteur à recourir aux index qui comportent malheureusement de nombreuses erreurs. Il est regrettable que cette publication de 1982 ne comporte pas de références bibliographiques postérieures à 1976. Les six titres d'Allan n'y figurent pas. En revanche, on est un peu déconcerté par la sévérité de l'A. vis-à-vis de ses collègues dont il relève toutes inexactitudes ou oublis surtout en ce qui concerne les inscriptions.

Malgré ces restrictions, reconnaissons le grand intérêt de cet ouvrage pour le spécialiste. L'A. a réuni le fruit de ses recherches jusqu'ici dispersées, et ses connaissances basées sur l'étude d'une quantité importante d'objets et d'inscriptions en font un guide unique dans le domaine des métaux iraniens.

M. J. Allan présente vingt-sept objets d'une qualité remarquable appartenant à M. Nuhad Es-Said, collectionneur de Beyrouth. Ils sont tous incrustés et gravés, la plupart datés du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle, originaires d'Iran, Mésopotamie, Anatolie, Syrie et Égypte. On est surpris d'apprendre que cette collection étonnante comportant seize objets inédits et d'autres peu connus, a été créée en deux ans et demi (les prix ne sont pas divulgués). La qualité des illustrations est très bonne (le photographe est anonyme). Dix-sept pièces sont présentées à peu près grandeur nature (ce fait n'est pas signalé). On est comblé par les agrandissements des détails pour toutes les faces invisibles.

Dans son introduction générale, l'A. rappelle certaines de ses théories déjà publiées, notamment sur les origines de l'art de l'incrustation (pénurie d'argent, matière première qui sera réservée aux décors). Il expose les résultats de travaux récents et propose plusieurs théories de grand intérêt. Les recherches de ses collègues sur certains motifs et leurs expressions symboliques lui permettent d'interpréter des décors entiers. Il y voit le triomphe de la lumière (Dieu, le souverain) sur l'ombre et le mal.

Chaque pièce est décrite, sa signification discutée, les inscriptions transcrites et traduites. La superbe aiguière (n° 5) aurait pu sortir du même atelier que celle de Londres (n° 45), ici attribuée à Herat par rapprochement avec une aiguière portant le nom de cette ville au Musée de Tbilisi. Cette comparaison n'est pas mentionnée par Melikian-Chirvani qui, soucieux d'éviter les provenances de ville trop précises, préfère une désignation plus générale. M. Allan attribue trois chandeliers (nos 7-9) à Siirt, ville à l'extrême Est de l'Anatolie dans le Djezireh — région entre le Tigre et l'Euphrate descendant jusqu'à Bagdad. Fabriquées dans un alliage à haute teneur d'étain et d'une forme particulière, quelques pièces portent la mention « al-Is'irdi » (originaire de Siirt). Cinq chandeliers du même groupe forment le sujet de l'Appendice de Melikian-Chirvani qui a proposé l'Anatolie comme provenance probable en 1976, mais Siirt n'est pas mentionné. Allan insiste sur le parallèle entre le vocabulaire iconographique de ces pièces et celui des manuscrits, des enluminures coraniques et dans l'architecture de l'Anatolie et du Djezireh. L'identité proposée pour le propriétaire nommé sur le chandelier n° 9 permet pour la première fois de fixer une date — début XIV<sup>e</sup> siècle — pour un exemple tardif d'une école qui aura commencé vers le début XIII<sup>e</sup>. L'auteur suggère même origine et même date pour l'encrier présenté par Melikian-Chirvani (n° 56) comme « probablement Khorasan, début XIII<sup>e</sup> ».

M. Melikian-Chirvani, se basant sur les formules des inscriptions, a identifié l'école de Fars du XIV<sup>e</sup> siècle, sans doute située à Chiraz. Les M.R.A.H. de Bruxelles possèdent une des trois pièces-clés pour cette attribution, avec le nom du souverain Abou Ishaq, Sultan à Chiraz entre 1343 et 1353 <sup>(1)</sup> (les deux autres objets sont à Leningrad, de nombreux exemples sont anonymes)

(1) Voir mon Guide du visiteur *Métaux islamiques*, M.R.A.H., 1978, nos 18-19.

— l'importance de ce bassin est signalée par Allan. Il soulève la question des rapports entre cette école iranienne du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle et celle de Syrie et d'Égypte au <sup>xiii</sup><sup>e</sup>. M. Melikian-Chirvani s'obstine à trouver des précédents en Iran, notamment dans l'Ouest du pays, au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle. Plusieurs objets employés pour étayer sa conviction sont attribués aux centres non-iraniens par d'autres spécialistes (Mésopotamie, Djezireh, Syrie). Pour citer un exemple, le plumier daté 1281 du British Museum fait partie actuellement d'une exposition américaine sur l'art mamelouk de Syrie et d'Égypte. (La même attribution mamelouke pourrait être proposée pour le coffret de Londres no. 90).

Chaque collection possède un pichet timuride signé et daté, celui de la Collection Es-Said étant très fin et en excellent état. Il porte dans son inscription le nom d'Ali, et Allan y voit un développement du chiïsme précédant la dynastie Safavide. M. Melikian-Chirvani reconnaît une dévotion envers Ali parmi les Soufis au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle mais ne considère pas ce fait comme probant.

M. Allan estime que le kashkul en acier de M. Es-Said (n° 26) est probablement d'Isfahan (1606-07), car il porte le nom de Haji 'Abbas qui a signé de nombreux objets. Il attribue cependant un groupe de kashkuls avec sa signature à la renaissance du style safavide du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle.

Compte tenu des différences d'opinion parfois considérables entre ces auteurs en cette matière difficile et trop peu publiée, on regrettera que la sortie presque simultanée de ces deux ouvrages ne permette pas de commentaires mutuels. Ces volumes, signés par deux spécialistes des plus qualifiés, constituent une base résumant nos connaissances et un point de départ pour toute étude à venir.

Cornelia MONTGOMERY-WYAUX

Georges NACHTERGAEL. *Les Galates en Grèce et les sôtéria de Delphes. Recherches d'histoire et d'épigraphie hellénistiques.* (Académie royale de Belgique. Mémoires de la Classe des Lettres, Collection in-8°, 2<sup>e</sup> série, T. LXIII, fasc. 1-1977). Bruxelles, Palais des Académies, 1977. In-8°, XLII-546 p. Prix : 800 FB.

Cet ouvrage est essentiellement une étude historique sur les invasions des Galates en Grèce et la répercussion du passage de ces Celtes à Delphes en 279. Cette invasion et la sauvegarde (ou la libération) de Delphes ont donné lieu à la fondation des cérémonies et jeux dits les sôtéria. L'étude de la descente des Galates en Grèce est doublée de celle de leurs attaques successives depuis le <sup>iv</sup><sup>e</sup> s. contre la Macédoine et la Thrace et le nord et le centre de la Grèce d'une part et, d'autre part, du commentaire des auteurs et des inscriptions concernant les sôtéria : organisation, genres, datation, prix, vainqueurs. En appendice, les inscriptions, au nombre d'une petite centaine, sont reprises dans le texte original et presque toutes en traduction avec des notes techniques.

Cet ouvrage très érudit, qui met au point bien des aspects, souvent déjà discutés depuis des générations de savants, est essentiellement un modèle de critique historique, appliquée aux auteurs et aux textes épigraphiques avant tout, mais faisant également état notamment d'un apport numismatique éventuel (à propos de la portée reconnue par certains à des monnaies d'Antigone Gonatas, p. 177 sqq., et ce à tort semble-t-il) et de certains prétendus témoins archéologiques (p. 107-123).

Ces documents archéologiques, tous italiens, représentent des Celtes dans ces scènes de pillage : ils sont très souvent interprétés comme des témoins du pillage du temple de Delphes (contre la tradition selon laquelle des Galates ne seraient pas entrés au sanctuaire de Delphes ou auraient à peine foulé le sol sacré, mais sans commettre de sacrilège). Il s'agit de vases de Calès, d'urnes étrusques, d'une frise sculptée de Civita Alba. L'auteur est d'avis, et présente à cet égard une argumentation solide, que ces œuvres ne font nullement allusion à des faits qui se sont passés à Delphes, mais « commémorent sans doute des défaites que les Étrusques et les Romains ont infligées aux Celtes en Italie ».

Grâce au soin apporté pour présenter avec tant d'érudition l'abondante matière, couvrant les trois derniers siècles avant notre ère, cet ouvrage doit être défini d'excellent.

Paul NASTER

PEROUSE DE MONTCLOS, J. M. *L'Architecture à la française*. Paris, Picard, 1982. In-4°, 350 p., 165 ill. en noir et blanc.

Cet imposant travail tente essentiellement de démontrer que l'architecture depuis la fin du moyen âge et jusqu'à nos jours, n'est pas seulement une succession de visions planes examinées comme des tableaux mais aussi véritablement le résultat d'une technique même si les façades des grands bâtiments expriment le mieux l'art de l'architecte. Dans l'art de construire, la technique justement permet des réalisations plus ou moins spectaculaires dont les formes sont recherchées, admirées, copiées, ce qui crée une « manière » locale de résoudre certains problèmes. La diffusion des moyens utilisés fait naître une manière collective au niveau d'une nation ou même de l'Europe occidentale.

L'auteur cherche par de subtiles comparaisons à faire mieux comprendre, dans le chapitre de la géotypologie, ce que recouvre dans les textes anciens, le terme « à la française ». Nous regrettons que dans cet exposé, la typologie dite « flamande » soit traitée de manière assez vague. Le « plancher à la flamande » par exemple dont le système mixte constitué de solives de bois posées sur l'angle et d'entrevous formés de berceaux segmentaires en briques, est assez fréquent ; le cas relevé par l'auteur dans l'immeuble gantois bien connu : Achter Sikkel (mal orthographié p. 75) n'est certes pas une exception. Le système a d'ailleurs été repris au XIX<sup>e</sup> s. dans les couvertures de caves en « voussettes » de briques sur pièce métallique. L'interprétation par les « manières » de construire est le chemin choisi par Perouse de Montclos qui sait fort bien que ce n'est pas le seul. Cependant il choisira d'étayer sa démonstration principalement par l'étude des voûtes. Aussi tout le livre II est-il consacré à la stéréotomie dont la plus belle expression se trouve dans la voûte clavée.

C'est à Philibert Delorme que nous devons le premier traité de géométrie appliquée au tracé des pierres. Ce ne sera que cent ans plus tard que les scientifiques s'empareront de la géométrie dans l'espace. Pendant des siècles encore, l'art du trait restera, dans ses formes pratiques, le secret que les tailleurs de pierre se transmettront sur le chantier ou dans la loge. La clarté de l'explication à partir du dessin de la vis de St-Gilles par Delorme, décomposé en ses étapes successives, permet aux historiens de l'art de mieux comprendre toute la science qui a été nécessaire à l'élaboration des voûtes dont l'usage fait naître une architecture savante. L'appareilleur occupe une place importante, grâce à lui l'architecte peut se libérer du travail manuel, sa présence continue sur le chantier ne sera plus nécessaire.

La qualité d'une voûte se juge par la beauté des pénétrations. Les voûtes de ce type sont particulièrement nombreuses en France. Cette étude des voûtes nous apporte des définitions claires, une terminologie indispensable et des schémas explicatifs fort utiles pour apprécier mieux encore les chefs-d'œuvre de la stéréotomie française. Les trompes constituent un exploit dont les concepteurs n'étaient pas peu fiers. La trompe dans l'angle qui portait le cabinet du roi, au château d'Anet, est gravée et expliquée dans le traité de Delorme ; Perouse de Montclos démontre que le graveur en a mal compris les données. D'après l'auteur la trompe n'a été utilisée jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> s. que pour améliorer des bâtiments anciens, ce n'est qu'après qu'elle devient exercice de style comme les escaliers suspendus sur voûtes. L'histoire même des essais, des réalisations de voûtes, trompes, escaliers et coupoles est tentée dans l'ouvrage — il reste un vaste champ de recherches.

Par contre, le déclin de la stéréotomie française est expliqué sobrement : l'art de la coupe des pierres disparaît avec la vague du néoclassicisme qui bannit tout ce qui n'a pas une solidité apparente (Laugier). Le renouveau de la stéréotomie dans l'éclectisme et le régionalisme n'a été qu'effleuré ; il y aurait là aussi une abondante moisson pour ceux qui voudraient entreprendre la recherche.

Nous reprendrons à l'auteur une citation : « le passé est un gisement inépuisable ». Le dernier chapitre « A la recherche de la diversité perdue », sort peut-être un peu du sujet, car après sa lecture, on cherche en vain ce qui est encore l'architecture à la française après la chute de Napoléon.

L'ouvrage se termine par une liste de voûtes construites en France à partir du xv<sup>e</sup> s. d'après le nom du lieu suivi du nom du monument — une courte description critique permet d'évaluer l'exemple. Nous regrettons dans cette partie l'absence de certains témoins importants tel l'escalier de l'hôtel Le Brun, rue C. Lemoine, 49, à Paris. Ensuite vient une abondante bibliographie et enfin un index des noms de lieux et de personnes.

Madeleine VAN DE WINCKEL

Richard PLUNZ. *Habiter New-York*. Liège, P. Mardaga, 1982. In-4<sup>o</sup>, 255 p., 259 ill. noir et blanc. Prix : 1490 FB.

Le sous-titre de l'ouvrage de Plunz cerne mieux le sujet : *La forme institutionnalisée de l'habitat new-yorkais 1850-1950*. La mégalopole de la côte ouest expérimente toutes les formes d'architecture, pousse certaines tentatives jusqu'au paroxysme. Les constructeurs de logements sociaux aux USA et en Europe ont toujours été attirés par les solutions réalisées à New York afin de les copier, de les améliorer ou d'en démarquer leur production. Le logement des familles les moins aisées, dans les villes, conduit à des abus de la part des propriétaires d'immeubles vétustes qui sont surpeuplés, puis à la construction au plus bas prix de logements ouvriers dans de sordides impasses. Moralistes et philanthropes s'emparent du problème, l'hygiène et la sécurité dicteront de nouveaux programmes dès 1850. En 1865, New York comptait déjà 15.309 logements ouvriers mais aussi un quartier suburbain de villas dans le Llewelyn Park.

Presque à la même époque, les immeubles à appartements multiples « de standing » trouvent peu d'amateurs en dépit de leur appellation « appartement français » en référence aux constructions hausmaniennes. Il faut attendre la construction de l'Ansonia (1903) dominant le paysage new-yorkais de ses 17 étages et de ses façades éclectiques pour que l'habitation à appartements multiples reçoive ses lettres de noblesse. Ce n'est que huit ans plus tard que le véritable gratte-ciel sera proposé par Ch. W. Buckham, son projet peut être considéré comme l'ancêtre de notre Boerentor anversois. Sur les deux rives de l'Atlantique Nord, les mêmes besoins trouvent pour se satisfaire les mêmes solutions. Ainsi New York offrait dès le début du xx<sup>e</sup> s. des cottages ouvriers dans de nouveaux quartiers périphériques : nos cités-jardin ne sont rien d'autre.

« Mettre les villes à la campagne » comme le suggérait Jules Renard a fait jaillir des projets en Europe dès 1920 : les maisons-tours de Perret s'organiseront dans un espace parc ; la cité dans un parc de Le Corbusier est en gestation. C'est à ce moment que les recherches sur l'habitat moderne seront à la fois graphiques et analytiques. L'habitat « institutionnalisé » n'a pas définitivement clôt le débat entre forme et fonction comme on aurait pu le croire ; il reste heureusement encore un grand champ d'action pour l'imagination des concepteurs de logements sociaux.

Un complément d'informations sur ces sujets d'études peut être puisé dans les ouvrages *L'avènement de la cité-jardin en Belgique* (1977) de Marcel SMETS, Coll. Architecture + Documents, éd. Mardaga, Liège, ou dans celui de John W. REPS, *La ville américaine* (1981), éd. Mardaga.

Madeleine VAN DE WINCKEL

Hans-Joachim ZIEMKE. *Das Städelsche Kunstinstitut - Die Geschichte einer Stiftung*. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, 1980. In-4<sup>o</sup>, 81 p. (tekst p. 1-18 ; illustraties p. 19-81).

Voor de kunsthistoricus van ons land roept de naam van het Städelsche Kunstinstitut onmiddellijk wereldberoemde schilderijen voor de geest, met grootmeesters als de Meester van Flé-

malle, Jan van Eyck (Lucca-Madonna), Rogier van der Weyden (Medici-Madonna) en de Meester van Frankfurt. Dit uniek museum bevat echter ook prachtige werken van o.m. Vermeer, Rembrandt, de Duitse gotiek of Van Gogh. Deze korte maar zeer verzorgde monografie geeft een boeiend overzicht van het ontstaan van deze verzameling en van haar lotgevallen vanaf haar stichting in 1817 tot op heden. Johann Friedrich Städel (1728-1816), welstellende Frankfurtsche handelaar en vrijgezel, had tijdens zijn leven reeds meer dan 500 schilderijen verzameld. Bij testament stichtte hij een Kunst-Institut waaraan hij gans zijn vermogen en zijn verzameling legateerde voor het bereiken van een dubbel doel: het aanleggen van een publieke kunstverzameling, en de vorming van jonge artiesten door onderricht en beurzen. Een lang proces vanwege verwanten die verzet aantekenden tegen het testament, zou de feitelijke autonome werking uitstellen tot 1828. Het nieuwe museum was eerst ondergebracht in Städel's herenhuis op de Rossmarkt, en in 1874-1878 werd een volwaardig museumgebouw, naar de Victoriaanse normen van de tijd, opgericht in een groot park langs de oevers van de Main, op plannen van Oscar Sommer, leerling van Semper. Ook het kunstonderwijs bloeide in de nieuwe stichting, maar werd in 1923 opgeheven.

Waar Städel zelf vooral belangstelling had voor werken uit de 17de en 18de eeuw, werd na hem de collectie met een breder blikveld uitgebouwd, en meesters uit vroegere eeuwen zijn er dra tegenwoordig, zoals o.m. Lochner, Cranach, van der Goes, Angelico en Perugino. Bij de tijdgenoten werden werken besteld die nu als modellen gelden voor de Duitse school van de 19de eeuw: Overbeck, Veit, Schnorr von Carolsfeld, Lessing, von Schadow. Naast de schilderijen werden ook met vlijt een prentenkabinet en een verzameling van plaasteren kopieën naar antieke beelden ontwikkeld.

Het Städel-Institut heeft zijn huidige prestigieuze verzameling mede te danken aan grote kunsthistorici die er als directeur werkzaam waren. Aldus bijvoorbeeld Johann David Passavant, die de leiding had van 1840 tot 1861. Deze grote Rafaël-kenner en de auteur van de *Peintre-graveur* (1860-64) verwierf aldus in 1849 de twee panelen van de Meester van Flémalle en in 1850, uit de collectie van koning Willem II van Nederland, van Eycks *Lucca-Madonna*, portretten van Memling en tekeningen van Rafaël. Kenschetsend voor de tijd is de aankoop van Gallait's historiestuk met de *Abdicatie van Keizer Karel*, waarvoor 900 gulden méér betaald werd dan voor het paneeltje van van Eyck! Na hem komen persoonlijkheden zoals Henry Thode (1885-1889), Ludwig Justi (1904-1905) en vooral Georg Swarzenski (1906-1937). De opening van het nieuwe museumgebouw verwekt een nieuwe stroom van schenkingen, o.m. uit het buitenland, zoals de barones Salomon von Rothschild die uit Parijs het bekende werk van Tischbein, *Goethe in de Romeinse Campagna* (1887) offreert. In het anderhalf jaar van zijn bestuur slaagt Justi er in zowel de *Huizen aan het water* van Claude Monet als de *Blindmaking van Samson* van Rembrandt te verwerven.

Georg Swarzenski legde nadin vooral de nadruk op de Franse school van de 19de eeuw, en op de eigentijdse kunstenaars, zowel Duitsers (Beckmann, Marc, Heckel, Klee) als buitenlanders (Picasso, Gauguin). Onder de grote tentoonstellingen valt vooral deze van de « *Welfenschatz* » in 1930 op; bij de latere verkoop van dit ensemble wist Swarzenski talrijke stukken veilig te stellen voor de Berlijnse musea. Met de politiek van de jaren dertig rezen heel wat moeilijkheden. Wegens zijn Joodse afkomst werd Swarzenski ontslagen als algemeen directeur van de stedelijke musea, doch hij bleef de Städel besturen tot aan zijn uitwijking naar de V.S.A. in 1938. In de zomer van 1937 gingen de razzia's tegen de *entartete Kunst* tientallen schilderijen en honderden bladen grafiek verloren. In de daarop volgende wereldoorlog werd het gebouw zwaar beschadigd, doch de verzameling was tijdig ingepakt en bewaard in verschillende schuilplaatsen. De wederopbouw werd voltooid resp. in 1963 en 1966. Bij de naoorlogse aanwinsten lag voor de oude meesters vooral de nadruk op de Frankfurtsche kunstenaar Adam Elsheimer, wat culmineerde in een grote retrospectieve tentoonstelling bij de 150ste verjaardag van de stichting. De kunstwetenschappelijke activiteit van het museum vindt haar neerslag in grondige verzamelingscatalogi en in het befaamde *Städel-Jahrbuch*, uitgegeven in een nieuwe reeks sedert 1967.

Het Städel'sche Kunstinstituut is nog steeds een privéstiting, doch het bekomt financiële steun vanwege stad en staat. De rijke verzameling dwingt tot steeds meer indringend onderzoek en zij wordt op voorbeeldige wijze voor een zo ruim mogelijk publiek ontsloten en voorgesteld. De hier samengevatte publicatie getuigt van deze geest van eenvoudige degelijkheid. De duidelijke en boeiende tekst wordt vergezeld van 73 pagina's met afbeeldingen die een beeldverhaal bieden van de onderscheidene inrichtingen van het museum zelf en van de voornaamste werken uit de collectie.

Guy DELMARCEL



BIBLIOGRAPHIE  
DE L'HISTOIRE  
DE L'ART NATIONAL \*

BIBLIOGRAFIE  
VAN DE NATIONALE  
KUNSTGESCHIEDENIS \*

1982

ET COMPLÈMENTS  
D'ANNÉES ANTÉRIEURES

EN AANVULLINGEN  
VAN VORIGE JAREN

SOMMAIRE — INHOUD

I. PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ PREHISTORIE EN OUDHEID	155	c) Peintres, enlumineurs, dessinateurs, graveurs — Schilders, verluchters, tekenaars, graveurs	164
II. MOYEN AGE ET TEMPS MODERNES MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN	155	5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN	169
1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES	155	<i>Arts du textile — Textiele kunsten</i>	169
a) Généralités — Algemeenheden	155	a) Généralités — Algemeenheden	169
b) Lieux — Plaatsen	155	b) Centres de production — Produktiecentra	170
2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE	157	c) Artistes — Kunstenaars	170
a) Généralités — Algemeenheden	157	<i>Arts du métal — Metaalkunsten</i>	170
b) Lieux — Plaatsen	158	a) Généralités — Algemeenheden	170
c) Architectes — Architecten	159	b) Centres de production — Produktiecentra	170
3. SCULPTURE — BEELDHOUKUNST	160	c) Artistes — Kunstenaars	171
a) Généralités — Algemeenheden	160	<i>Armes et armures —</i>	
b) Centres de production — Produktiecentra	160	<i>Wapens en wapenuitrustingen</i>	171
c) Sculpteurs — Beeldhouwers	161	a) Généralités — Algemeenheden	171
4. PEINTURE, ENLUMINURE, DESSIN, GRAVURE — SCHILDERKUNST, VERLUCHTING, TEKEN- EN GRAVEERKUNST	162	b) Centres de production — Produktiecentra	171
a) Généralités — Algemeenheden	162	<i>Céramique, verre, vitraux —</i>	
b) Centres de production — Produktiecentra	164	<i>Keramiek, glas en glasramen</i>	171
		a) Généralités — Algemeenheden	171
		b) Centres de production — Produktiecentra	172

(\*) 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, C. Gaier, F. Leuxe, L. Serek, N. Vansamillette.

<i>Mobilier — Meubilair</i>	172		
a) Généralités — Algemeenheden	172		
b) Centres de production — Produktiecentra	172		
<i>Divers — Varia</i>	172		
b) Centres de production — Produktiecentra	172		
6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK	173		
a) Généralités — Algemeenheden	173		
b) Études particulières — Bijzondere studies	173		
c) Médailleurs — Medailleurs	174		
7. MUSIQUE — MUZIEK	174		
8. MUSÉOLOGIE — MUSEUMKUNDE	174		
b) Lieux — Plaatsen	174		
9. ICONOLOGIE	174		
a) Généralités — Algemeenheden			
b) Centres de production — Produktiecentra	175		
c) Artistes — Kunstenaars	175		
III. ÉPOQUE CONTEMPORAINE — HEDENDAAGSE TIJDEN	175		
1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES	175		
a) Généralités — Algemeenheden	175		
b) Lieux — Plaatsen	175		
c) Artistes — Kunstenaars	175		
2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE	175		
a) Algemeenheden — Généralités	175		
b) Lieux — Plaatsen	175		
c) Architectes — Architecten	176		
3. SCULPTURE — BEELDHOUWKUNST	176		
a) Généralités — Algemeenheden	176		
b) Centres de production — Produktiecentra	176		
c) Sculpteurs — Beeldhouwers	176		
4. PEINTURE, DESSIN, GRAVURE — SCHILDERKUNST, TEKEN- EN GRAVEERKUNST	176		
a) Généralités — Algemeenheden	176		
b) Centres de production — Produktiecentra	176		
c) Peintres, dessinateurs, graveurs — Schilders, tekenaars, graveurs	177		
5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN	178		
<i>Arts du textile — Textiele kunsten</i>	178		
a) Généralités — Algemeenheden	178		
b) Centres de production — Produktiecentra	178		
c) Artistes — Kunstenaars	178		
<i>Arts du métal — Metaalkunsten</i>	178		
a) Généralités — Algemeenheden	178		
c) Artistes — Kunstenaars	178		
<i>Armes et armures — Wapens en wapenuitrustingen</i>	179		
b) Centres de production — Produktiecentra	179		
c) Armuriers — Wapensmeden	179		
<i>Céramique, verre, vitraux — Keramiek, glas en glasramen</i>	179		
a) Généralités — Algemeenheden	179		
b) Centres de production — Produktiecentra	179		
c) Artistes — Kunstenaars	179		
<i>Mobilier — Meubilair</i>	179		
b) Centres de production — Produktiecentra	179		
6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK	179		
a) Généralités — Algemeenheden	179		
b) Études particulières — Bijzondere studies	180		
c) Médailleurs — Medailleurs	180		
7. MUSIQUE — MUZIEK	180		
8. MUSÉOLOGIE — MUSEUMKUNDE	180		
b) Lieux — Plaatsen	180		
9. ICONOLOGIE			
10. ARCHÉOLOGIE INDUSTRIELLE — INDUSTRIËLE ARCHEOLOGIE	180		
b) Lieux — Plaatsen	180		

## 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. APPELBOOM, J. BOURGEOIS, S. J. DE LAET, A. GOB, M. LESENNE et F. VERHAEGHE, *Bibliographie archéologique (Belgique, Pays-Bas, Grand-Duché de Luxembourg) 1981 et 1982 — Archeologische bibliografie (België, Nederland, Groot Hertogdom Luxemburg) 1981 en 1982*, in *Helinium*, 22, 1982, 2, p. 175-207 ; 23, 1983, 2-3, p. 175-194, 282-301.

## II.

**MOYEN AGE ET TEMPS MODERNES  
MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN**

1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

a) **Généralités — Algemeenheden**

1. *Clio et son regard. Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie*, offerts à Jacques STIENNON à l'occasion de ses vingt-cinq ans d'enseignement à l'Université de Liège. éd. par R. LEJEUNE et J. DECKERS. Liège, P. Mardaga, 1982, 8<sup>o</sup>, xxxvi-692 p., ill.
2. *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. par R. MORTIER et H. HASQUIN, IX. Bruxelles, Ed. Univ. Bruxelles, 1982, 208 p.
3. a) L. LEWILLIE et F. NOËL, *Le sport dans l'art belge de l'époque romaine à nos jours*. Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1982, 288 p.  
b) L. LEWILLIE et F. NOËL, *Sport in de Belgische kunst van de Romeinse tijd tot nu*. Brussel, Gemeentekrediet van België, 1982, 288 p.

b) **Lieux — Plaatsen**

4. [Aalst] M. SMEYERS, *500 jaar Sint-Martinuskerk Aalst. Voordracht*, in *Het Land van Aalst*, 34, 1982, 2-3, p. 128-135, 1 ill.

5. [Aarschol] C. VAN HAESSENDONCK, *De historiek en de aktualiteit rond de devotie tot Onze Lieve Vrouw en tot Sint Rochus in de Onze-Lieve-Vrouwkerk te Aarschol*. in *Het Oude Land Aarschol*, 17, 1982, 3, p. 113-128, 8 ill.
6. [Affligem] *Catalogus, Sint Lutgart-jaar, 1182-1982. Tentoonstelling in Kultureel Centrum te Affligem, 21-25 april - 1-2 mei 1982*. Affligem, Gilde van Sint Lutgart, 1982, 4<sup>o</sup>, n.p., 2 ill.
7. [Amel] J.-J. BOLLY und N. KREUSCH, *Provinz Lüttich. Amel, Büllingen, Burg-Reuland, Büllingenbach, Sankt-Vith* (Photographisches Verzeichnis sakralen Kunst in Belgien). Eupen, Kön. Inst. für das Kunsterbe, Verwaltungsdienststelle der Exekutive der deutschsprachigen Gemeinschaft. Kulturamt, 1982, 124 S., 170 Abb.  
*Andrimont* : cf. 18.
8. [Basècles] *Guide de l'église Saint-Martin à Basècles* (Collection des Guides de l'A.S.P.B.).

- (Belœil), Association pour la Sauvegarde du Patrimoine, 1982, 8°, 76 p., 30 ill.
9. [Belœil] *Le Prince de Ligne et son temps. Château de Belœil, 8 mai - 19 sept. 1982* (Introd. C. BRONNE). (Bruxelles), (Min. de la Culture française), 1982, 8°, 132 p., ill.
  10. [Berlem] E. PERSSENS, *De Sint-Elooisviering te Berlem*, in *Fig. Sch. Brab.*, 65, 1982, p. 71-89, 6 ill.
  11. [Bonneville] M.-N. LAMARCHE, *Bonneville, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede ceuwen heen*, 53, 1982, p. 42-71, 31 ill.
  12. [Brugge] N. GEIRNAERT, *Kunst- en geestesleven te Brugge in de schaduw van de Bourgondische hertogen ca. 1450-1482*, in *Vlaanderen*, 188, 1982, p. 133-139.
  13. [Brugge] *Maria van Bourgondië. Brugge. Een archeologisch-historisch onderzoek in de Onze-Lieve-Vrouwekerk*. Brugge, Uitg. Westvlaamse Gidsenkring, 1982, 265 p., ill.
  14. [Bruxelles-Brussel] *Brussel in prenten. Kredietbank Brussel. Tentoonstelling geselecteerd uit de verzameling A. Van Loock*. Brussel, 21 juni - 5 sept. 1982. (Brussel), (1982), 8°, n.p.
  15. [Bruxelles-Brussel] G. RENOY, *Le Sablon*. Bruxelles, Rossel, 1982, 163 p., ill.  
*Büllingen* : cf. 7.  
*Burg-Reuland* : cf. 7.  
*Biilgenbach* : cf. 7.
  16. [Dendermonde] H. VERSCHRAEGEN, *Provincie Oost-Vlaanderen. Kanton Dendermonde* (Fotorepertorium van het meubilair van de Belgische bedehuizen). Brussel, Min. Ned. Cult. — Kon. Inst. Kunstpatrimonium, 1982, 88 p.
  17. [Dinant] N. BASTIN et J. DULIÈRE, *Dinant et la Haute Meuse en gravures*. Tournai, 1982, 127 p.
  18. [Dison] A. GUYOT *Le patrimoine de Dison et d'Andrimont*. Dison, Impr. Lelotte, 1982, 264 p.
  19. [Durbuy] *Terre de Durbuy. Durbuy, Halle aux Blés, 20 août - 28 sept. 1982*. Bruxelles, Min. Communauté française, (1982), 4°, 263 p., ill.
  20. [Eupen] H. REINERS, *Die Kunstdenkmäler von Eupen-Malmedy*. Düsseldorf, L. Schwann, 1982, 508 p.
  21. [Fosses-la-Ville] D. SOUMERYN-SCHMIT (réd.) et J. LAFONTAINE-DOSOGNE (prosp.), *Province de Namur. Canton de Fosses-la-Ville* (Répertoire photographique du mobilier des sanctuaires de Belgique). Bruxelles, Min. Cult. française — Inst. roy. Patr. art., 1982, 78 p.
  22. [Grez-Doiceau] *Grez-Doiceau. Église Saint-Georges. 200 ans de vie paroissiale, 23 avril - 22 mai 1982*. Grez-Doiceau, 1982, 4°, 95 p., ill.
  23. [Herne] D. COEKELBERGHS (prosp.) et W. JANSSENS (red.) *Provincie Brabant. Kanton Herne* (Fotorepertorium). Brussel, Min. Ned. Cultuur — Kon. Inst. Kunstpatr., 1982, 32 p.
  24. [Huy] E. TELLIER et A. LEMEUNIER, *Huy et sa région en gravures*. Liège, Desoer, Gamma, 1982.
  25. [Ieper] L. DE REN, *De familie Robijn - Oslon, Ieperse Renaissance - kunstenaars in Duitsland*, in *Verhandel. Kon. Ac. Wet., Lett. en Sch. Kunsten België. Klasse Sch. Kunsten*, 44, 1982, 34, 172 p., 76 ill.
  26. [Jelle] a) *Jelle et ses anciens seigneurs. Exposition. Musée communal du Comté de Jelle. Demeure abbatiale de Dieleghem, 27 févr. - 28 mars 1982*. Bruxelles, Cercle d'Histoire, d'Archéologie et de Folklore, 1982, 8°, 27 p., ill.  
b) *Jelle en zijn vroegere heren. Tentoonstelling Gemeentelijk Museum van het Graafschap Jelle. Aflswoning van Dieleghem 27 febr. - 28 maart 1982*. Brussel, Geschied- en heemkundige Kring van het Graafschap, 1982, 8°, 27 p., ill.
  27. [Kooigem] Ph. DESPRIET, *Sint-Laurentius in Kooigem*, in *De Leiegouw*, 24, 1982, 1, p. 61-88, 5 ill.
  28. [Kortrijk] F. DEBRANDERE, (recensie) *B. Dewilde, J. P. Vierstraete, Gids voor Groot-Kortrijk*, in *De Leiegouw*, 24, 1982, 3-4, p. 367-369.
  29. [Kraainem] H. COENEN (prosp. en red.) et D. COEKELBERGHS (prosp.), *Provincie Brabant. Kanton Kraainem* (Fotorepertorium...). Brussel, ..., 1982, 19 p.
  30. [Leuze] J.-M. LEQUEUX (prosp. et réd.) et N. PAQUAY (réd.), *Province de Hainaut. Canton de Leuze* (Rép. photographique...). Bruxelles, ..., 1982, 65 p.

31. [Liège] I.-J. BOLLY et D. SOUMERYN-SCHMIT, *Province de Liège. Canton de Liège 11* (Rép. photographique...). Bruxelles, ..., 1982, 89 p.
32. [Liège] R. HANKART, *Le patrimoine artistique de l'ancienne église Saint-Jean-Baptiste, à Liège*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 1982, 216, p. 129-140 ; 217-218, p. 213-224 ; 219, p. 267-272, 13 ill.
33. [Liège] A.-M. LAMBORAY, *Province de Liège. Canton de Liège 1* (Rép. photographique...). Bruxelles, ..., 1982, 36 p.
34. [Liège] *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège. Exposition d'Art et d'Histoire. Église Saint-Jean de Liège, 17 sept. - 29 oct. 1982*. (Bruxelles), Ministère de la Communauté française, 1982, 4<sup>o</sup>, 282 p., ill.
35. [Liège] J. THIÉBAUT, (compte rendu) *J. Deckers, La collégiale Saint-Jean de Liège, mille ans d'art et d'histoire. Liège, (P. Mardaga), 1981*, in Bull. monumental, 140, 1982, p. 255-256.
36. [Mechelen] *Beroemde Mechelaars door de eeuwen heen*. Mechelen, Stadsbestuur, 1982, 4<sup>o</sup>, 63 p., ill.
37. [Mons] J.-M. LEQUEUX, *Province de Hainaut. Canton de Mons 1* (Rép. photographique...). Bruxelles, ..., 1982, 102 p.
38. [Mons] *Mons. Les arts, les fêtes et les figures*. Mons, 1982, 277 p.
39. [Mousty] V. CHAMBILLE, *Céroux-Mousty. L'Église Notre-Dame de Mousty*, in Wavriensia, 31, 1982, 1-2-3, p. 1-76, 55 ill.
40. [Namur] J. ANDRÉ, E. BAUDSON et V. BRUCH, *Images de Namur*. Namur, 1982, 64 p.
41. [Namur] D. SOUMERYN-SCHMIT (réd.) et J. LAFONTAINE-DOSOGNE (prosp.), *Province de Namur. Canton de Namur 1* (Rép. photographique...). Bruxelles, ..., 1982, 117 p.
42. [Namur] *Sports et jeux populaires en namurois. Exposition, Maison de la Culture de Namur, 11 sept. - 3 oct. 1982*. (Bruxelles), Crédit communal de Belgique, 1982, 4<sup>o</sup>, 141 p., ill.
43. [Rossum] A. VAN DEN BRANDELER, *Herinneringen aan Rossum. Souvenirs de Rossum*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 53, 1982, p. 16-41, 15 ill. Sankt-Vith: cf. 7.
44. [Stavelot] J. STIENNON et J. DECKERS, *Exposition Wibald, abbé de Stavelot-Malmédy et de Corvey (1130-1158). Catalogue, Stavelot, Musée de l'Ancienne Abbaye, 2 juill. - 26 sept. 1982*. Bruxelles, Min. de la Communauté française, 1982, 4<sup>o</sup>, n.p., ill.
45. [Tournai] G. AMAND DE MENDIETA (prosp. et réd.), D. COEKELBERGHS (prosp.), J.-M. LEQUEUX (prosp. et réd.), N. PAQUAY (réd.) et D. SOUMERYN (prosp.), *Province du Hainaut. Canton de Tournai 11* (Rép. photographique...) Bruxelles, Min. Cult. française - Inst. roy. Patr. art., 1982, 148 p.
46. [Tournai] *Childéric-Clovis. 1500<sup>e</sup> anniversaire, 482-1982* (Introd. K. HOHNER). Tournai, Administration communale, 1982, 8<sup>o</sup>, 230 p., ill., cartes.
47. [Tournai] J.-M. LEQUEUX, *Province de Hainaut. Canton de Tournai 1* (Rép. photographique...). Bruxelles, ..., 1982, 107 p.
48. [Vlaanderen] N. MADDENS, (recensie) *Archeologische en historische monografieën van Zuid-West-Vlaanderen*, in De Leiegouw, 24, 1982, 1, p. 115-116.
49. [Walcourt] *Walcourt et sa collégiale*, in Pays de Namur, 82, 1982, p. 2-8, ill.
50. [Werchter] J. COOLS, *Werchter*, in Eig. Sch. Brab., 65, 1982, 4-5-6, p. 155-182 ; 10-11-12, p. 412-429.

## 2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

### a) Généralités — Algemeenheden

51. J.-M. LEQUEUX, *Les marques des tailleurs de pierre, éléments de référence à l'usage de l'histoire de l'art*, in Actes du Colloque international de glyptographie de Saragosse, 7-11 juillet 1982. (Braine-le-Château), (Centre Inst. de Recherches glyptographiques), 1982, 8<sup>o</sup>, p. 57-69, 1 ill.
52. A. PAPART, *Les chapelles de Notre-Dame de Walcourt en France et en Belgique*. Cerfontaine, Musée, 1982, 110 p., 168 ill.

## b) Lieux — Plaatsen

53. [Aalst] F. COURTEAUX, *Bij de restauratie van het Aalsterse « Schepenhuis »*. *Zijn plaats in de evolutie van de Vlaamse monumentenbouw*, in *Het Land van Aalst*, 34, 1982, 4, p. 235-266, 11 ill.
54. [Antwerpen] H. BEVERS, *Die Meerwesen vom Antwerpener Rathaus und der Handel der Scheldestadt*, in *Jaarb. Kon. Museum Sch. Kunsten Antwerpen*, 1982, p. 97-117, 11 ill. *Antwerpen*: cf. ook/aussi 96.
55. [Binche] M. REVELARD, *Une action de sauvegarde du patrimoine historique et archéologique à Binche: l'étude et le sauvetage de l'ancien refuge de Bonne-Espérance*, in *Hainaut Tourisme*, 210, 1982, p. 3-9, 4 ill.
56. [Bovigny] J. MERTENS, *L'église du Mont-Saint-Martin à Bovigny (Luxembourg belge)*, in *Mélanges J. Stiennon*. Liège, P. Mardaga, 1982, 8<sup>o</sup>, p. 469-483, 10 ill. *Brugge*: cf. 99.
57. [Bruxelles-Brussel] O. DE TRAZEGNIES, *Histoire du Palais d'Égmont. Geschiedenis van het Egmondpaleis*, in *Maisons d'hier et d'auj.* Woonstede eeuwen heen, 56, 1982, p. 2-43.
58. [Bruxelles-Brussel] Cl. LEMAIRE, *Het paleis van Karel van Lorreinen: 1750-1780*. Brussel, Gemeentekrediet van België, 1982, 56 p.
59. [Diegem] J. LAUWERS, *Inventaris van de Diegemse kapelletjes*, in *Eigen Schoon Brab.*, 65, 1982, 7-8-9, p. 319-323, 10 ill.
60. [Durbuy] J. BERNARD, *L'architecture militaire in Terre de Durbuy*. Bruxelles, 1982, p. 138-153.
61. [Durbuy] J.-L. JAVAUX, *Architecture religieuse, in Terre de Durbuy*. Bruxelles, 1982, p. 107-137.
62. [Enghien] O. BERCKMANS, J. C. GHISLAIN et W. UBREGTS, *Le donjon roman d'Enghien*, in *Château Gaillard. Études des Colloques internationaux tenus à Basel (1978) et à Durham (1980)*. Caen, 1982, p. 329-346.
63. [Gent] M. FRÉDÉRICQ-LILAR, *L'escalier de l'Hôtel Vander Meersche*, in *Trésors d'art gantois*, 1, Gand, 1982, p. 4-11.
64. [Gent] M. FRÉDÉRICQ-LILAR, *L'Hôtel d'Hane-Steenhuysse à Gand*, in *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, IX, Bruxelles, 1982, p. 49-92.
65. [Gent] M. FRÉDÉRICQ-LILAR, *La vie culturelle dans nos provinces au XVIII<sup>e</sup> siècle. La Flandre orientale, II. Le Rococo gantois et les hôtels patriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *Bull. trimestriel Crédit comm. de Belgique*, 139, 1982, p. 37-42, 6 ill.
66. [Geraardsbergen] M. PIETERAERENS, *De Sint-Adriaansabdij te Geraardsbergen: een bouwgeschiedenis*, in *Het Land van Aalst*, 34, 1982, 4, p. 117-234, 25 ill. *Grez-Doiceau*: cf. 22.
67. [Hainaut] J. VANDEWATTYNE, *Les moulins à eau de la vallée de l'Ancre. Ellezelles - Flobecq - Lessines*, in *Hainaut Tourisme*, 210, 1982, p. 23-31, 11 ill.
68. [Hasselt] *De Sint-Quintinuskerk te Hasselt. Een beeld verhaal in Provincie Limburg*, Dienst voor het Kunstpatrimonium, 1982, 2, p. 9-17.
69. [Haut-Ittre] J. DOUMONT, *Fermes anciennes à Haut-Ittre*, in *Entre Senne et Soignes*, 42, 1982, p. 16-21.
70. [Havré] P. VANDERLINDEN, *La chapelle de Notre-Dame du Bon Vouloir à Havré-Mons*. Mons, 1982, 107 p.
71. [Herckenrode] J. MOONS, *L'Abbaye noble de Herckenrode*, in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 217-218, 1982, p. 165-191, 7 ill.
72. [Huy] A. ORBAN, *Vestiges architecturaux de l'église Saint-Martin à Huy*, in *Bull. Cercle archéol. Hesbaya-Condroz*, 17, 1981-1982, p. 181-194.
73. [Ieper] J. H. CONSTANDT, *Ieperse middeleeuwse huizen met houten gevel*, in *Verhandel. Kon. Ac. Wet., Lett. en Sch. Kunsten België. Klasse Sch. Kunsten*, 43, 1981, 33, 160 p., 88 ill.
77. [Ittre] J.-P. CAYPHAS, *Fermes disparues à Ittre*, in *Entre Senne et Soignes*, 42, 1982, p. 4-13.
75. [Liège] L.-F. GÉNICOT, *L'église romane de Notger et l'avant-corps*, in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège...* Liège, 1982, p. 43-58.
76. [Liège] B. LHOIST-COLMAN, *Aménagements à la collégiale Saint-Martin à Liège au XVIII<sup>e</sup>*

- siècle*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 216, 1982, p. 141-154, 4 ill.
77. [Liège] B. LHOIST-COLMAN, *Portes et portails à l'église Saint-Denis à Liège (1725-1734)*, in *Leodium*, 67, 1982, p. 1-8.
78. [Liège] J.-M. SCHMIDT et J. KELECOM, *La collégiale Saint-Jean de Liège en 1738. Reconstitution à l'échelle 1/100*, in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège...* Liège, 1982, p. 59-61.
79. [Liège] Ph. STIENNON, *Le cloître de Saint-Jean. Brève description de l'architecture*, in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège*. Liège, 1982, p. 107-109.
80. [Liège] Ph. STIENNON, *Reconstitution de l'église Saint-Jean : états successifs jusqu'en 1738 par Joseph De La Croix*, in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège...* Liège, 1982, p. 69.
81. [Liège] Ph. STIENNON, *La reconstruction de Saint-Jean l'Évangéliste (1652-1770)*, in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège...* Liège, 1982, p. 71-105.
82. [Liège] F. ULRIX, *Étude comparative des plans de la collégiale Saint-Jean de Liège et du « Dom » d'Aix-la-Chapelle*, in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège...* Liège, 1982, p. 63-67. *Liège* : cf. aussi/ook 98,100.
83. [Lincent] G. VANDY, *Vers le sauvetage, enfin, des ruines romano-gothiques de Lincent*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 219, 1982, p. 254-259, 2 ill.
84. [Merendree] L. NEYT, *Het kasteel van Merendree*, in *Het Land van Nevele*, 13, 1982, p. 96-105.
85. [Mons] P. ANNAER, *L'apogée d'un monastère montois au début du XVIII<sup>e</sup> siècle : la reconstruction du couvent des Ursulines de 1704 à 1729*, in *Rev. archéol. et hist. d'art Louvain*, 15, 1982, p. 21-217, 5 ill.
86. [Mons] Ch. PIÉBARD et J. HUVELLE, *Promenades dans Mons architectural*. Mons, Office du Tourisme, 1982, 38 p., ill. *Mousty* : cf. 39.
87. [Namur] L.-F. GÉNICOT, *La construction de « la Monnaie » par Philippe le Bon à Namur en 1426-1427*, in *Mélanges J. Stiennon, Liège, P. Mardaga, 1982, 8<sup>o</sup>, p. 293-306, 4 ill.*
88. [Olne] A. TELLER, *L'église Saint-Sébastien à Olne*. Olne, Imp. Pirotte, 1981, 50 p.
89. [Oost-Vlaanderen] *De Gemeentehuizen van Oost-Vlaanderen* (Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, XVI en XVII). Gent, Bestendige Deputatie van de Provinciale Raad van Oost-Vlaanderen, 1982, 8<sup>o</sup>, 1002 p., ill.
90. [Philippeville] L. CHANTRAINE, T. CORTEMBOS, J.-L. JAVAUX et A. TANGHE, *Le patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie, 9. Province de Namur, arrond. Philippeville*. Liège, 1982, 694 p.
91. [Thielen] J. DE GHELLINCK D'ELSEGHEM, *Het kasteel van Thielen. Le Château de Thielen*, in *Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen*, 54, 1982, p. 58-71, 16 ill.
92. [Tielrode] J. TROMMELMANS, *Verhaal van de ontdekking en inventaris der vondsten van « Thof van Appelsvoorde »*, in *Ann. Oudkh. Kring Land Waas*, 85, 1982, p. 5-158, 175 ill.
93. [Vissoule] A. LANOTTE, *Notre-Dame de Cowan à Vissoule*, in *Glain et Salm*. Haute Ardenne, 16, 1982, p. 76-83, 5 ill.
94. [Wallonie] *A la découverte de votre patrimoine architectural : le patrimoine monumental de la Belgique-Wallonie : exposition itinérante, 4 sept. 1981 - 18 avril 1982*. Naninne, Muséobus du Ministère de la Communauté Française, 1981, 47 p.
95. [Zaventem] J. LAUWERS, *Kapelletjes te Zaventem*, in *Eigen Schoon Brab.*, 65, 1982, 7-8-9, p. 324-326, 4 ill.

### c) Architectes — Architekten

96. [Bourscheil] B. STORMS, *Jan-Peter Bourscheil de jonge en het Huis Osterrieth. Jan-Peter Bourscheil le jeune et la maison Osterrieth*, in *Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen*, 53, 1982, p. 2-25, 29 ill.
97. [Bovesse] N. BASTIN, *Un architecte inconnu de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : Jean-Louis Gilles Bovesse, de Walcourt*, in *Ann. Soc. arch. Namur*, 62, 1982, p. 97-104, 3 ill.

98. [Digneffe] M. BOUCHAT, *Barthélemy Digneffe et la construction de l'hôtel de Hayme de Bomal à Liège (1775-1778)*, in *Le Musée d'Armes*, 10, 1982, 34-36, p. 28-47.  
*Floris*: cf. 54.
99. [Huyssens] H. DE SMET, *Pieter Huyssens, architect van de Sint-Walburgakerk*, in *Sint-Walburga, een Brugse kerk vol geschiedenis*, Brugge, 1982, p. 77-86.
100. [Lombard] P. COLMAN, G. BEKAERT, D. BUREN, O. DEBRE, L. WUIDAR et J. FOLVILIE, *Architecture pour architecture. Hôtel Torrentius, Lambert Lombard, 1565. Charles Vandenhove, 1981*. Bruxelles, 1982, 96 p.

### 3. SCULPTURE — BEELDHOUWKUNST

#### a) Généralités — Algemeenheden

101. M. ANNAERT, *Sélection des activités des années 1978-79. Christ assis au Calvaire, 1<sup>er</sup> quart du XV<sup>e</sup> siècle...*, dans *Bull. Inst. roy. Patr. art.*, 18, 1980/81 (1982), p. 233-234, 2 ill.
102. W. GODENNE, *Christ de pitié*. Bruxelles, W. Godenne, 1982, 8°, 116 p., ill.
103. G. TERFVE, *Sélection... « Notre Dame de Bon Lieu », fin XIII<sup>e</sup> siècle...*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art.*, 18, 1980/81 (1982), p. 229, 1 ill.
104. J. THILLI, *Le Vieux Bon Dieu de Tancrémont. Recherche historique*. Liège, 1982, 40 p.
105. E. VANDAMME, *De polychromie van gotische houtsculptuur in de Zuidelijke Nederlanden. Materialen en technieken*, in *Verhandel. Kon. Acad. Wet., Lett. en Sch. Kunsten België. Klasse Sch. Kunsten*, 44, 1982, 35, 246 p., 6 ill.
106. CH. VAN VLIERDEN, *La division du travail en ce qui concerne les sculptures polychromes taillées dans le Brabant (1450-1540)*, in *Le Dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque IV*. Louvain-la-Neuve, 1982, p. 73.
107. [Andenne] F. JACQUES, *Les pierres tombales de l'ancienne collégiale d'Andenne*, in *Ann. Soc. arch. Namur*, 62, 1982, p. 105-135, 6 ill.
108. [Brabant] M. ANNAERT, *Sélection... Sainte Gertrude de Nivelles, atelier brabançon, début du XV<sup>e</sup> siècle...*, dans *Bull. Inst. roy. Patr. art.*, 18, 1980/81 (1982), p. 232, 2 ill.
109. [Brabant] P. BOLLE, *Le culle de Saint Roch dans la région de Wavre-Jodoigne*, in *Wavriensia*, 32, 1982, 4, p. 77-92, 2 ill., 1 carte.
110. [Brabant] a) M. SERCK-DEWAIDE, D. OTJACQUES-DUSTIN, L. SERCK et L. KOCKAERT, *Une Vierge sculptée brabançonne de la fin du XV<sup>e</sup> siècle à la collégiale de Nivelles. Examen technologique, iconographie et traitement*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art.*, 18, 1980/81 (1982), p. 41-58, 13 ill.  
b) M. SERCK-DEWAIDE, D. OTJACQUES-DUSTIN et L. SERCK, *Une Vierge sculptée brabançonne de la fin du XV<sup>e</sup> siècle à la collégiale de Nivelles. Iconographie, examen technologique et traitement*. Nivelles, Musées communaux, 1982, 22 p., 12 ill.
111. [Brugge] R.-L. DEWULF-HEUS, W. EECKEMAN en R. DEMEULENAERE, *Grafschriften te Brugge. Deel I. De Sint-Jacobskerk*. Brugge, Heemk. Kring, 1982, 289 p.
112. [Bruxelles - Brussel] G. Th. M. LEMMENS, *Een kerst-atlaartje uit Brussel/Mechelen, ca. 1500-1510*, in *Antiek*, 16, 1982, 5, p. 241-251, 11 ill.
113. [Bruxelles - Brussel] M. SERCK, *Sélection... Retable domestique à volets peints, Bruxelles, vers 1475...*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art.*, 18, 1980/81 (1982), p. 230-231, 3 ill.
114. [Dilbeek] C. MATHEEUSSEN, *Twee zestiende-eeuwse inscripties in het kasteeldomein te Dilbeek. Een spoor naar Joannes Ludovicus Vives?*, in *Eig. Sch. Brab.*, 65, 1982, 4-5-6, p. 183-190.
115. [Durbuy] R. DIDIER et F. LEUXE, *La sculpture dans les églises et chapelles de Durbuy*, in *Terre de Durbuy*. Bruxelles, 1982, p. 189-237.
116. [Durbuy] J. STIENNON et J. DECKERS, *Un tympan au Christ en croix provenant d'Aisne (Heyd)*, in *Terre de Durbuy*. Bruxelles, 1982, p. 238-239.

117. [Grez-Doiceau] G. VAN HAEPEREN, *Grez-Doiceau. Complément à l'épigraphier du canton de Wavre*, in *Wavriensia*, 31, 1982, 6, p. 149-154.
118. [Leuven] M. BOLS, *Epigrafische nota's bij het grafmonument van Macheld van Boulogne († 1210/1) en Maria van Brabant († 1260) in de Sint-Pieterskerk te Leuven*, in *Jaarb. gesch. oudhk. Kring Leuven en omgeving*, 22, 1982, p. 3-15, 2 ill.
119. [Leuven] P. DEMUYNCK, *Vondst van een belangrijke architecturaal beeldhouwwerk in de voormalige Sint-Gertrudisabdij te Leuven. Aanvulling op een recente licentiaatsverhandeling*, in *Jaarb. gesch. oudhk. Kring Leuven en omgeving*, 22, 1982, p. 43-56, 6 ill., 1 plan.
120. [Liège] M. LAFFINEUR-CRÉPIN, *Les sculptures des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège...* Liège, 1982, p. 185-191.
121. [Liège] J. STIENNON, *Le bas-relief de Guillaume de Wavre*, in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège...* Liège, 1982, p. 183.
122. [Liège] Ph. STIENNON, *Notices descriptives des dalles funéraires et commémoratives du cloître*, in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège...* Liège, 1982, p. 177-181.
123. [Marche-les-Dames] J. DE POTTER, *Epigraphie de l'Abbaye de Marche-les-Dames* (Préface d'E. TONET), in *Le Parchemin*, 32, 1982, 223 p., ill.
124. [Mechelen] W. GODENNE, *Christ de pilié et Christ aux Oultrages d'artisans malinois*, in *Hand. Kon. Kring Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen*, 85, 1981, p. 103-142, 25 ill.
125. [Mechelen] M. K. WUSTRACK, *Die Mechelner Alabastermanufaktur des 16. und frühen 17. Jh.* (Europäische Hochschulschriften R. 28 Kunstgesch. 20), Frankfurt/M., Bern, 1982, 422 p.  
*Mechelen*: cf. ook/aussi 112.
126. [Meuse] R. DIDIER, *Christs et Calvaires mosans du XIII<sup>e</sup> siècle. A propos de la Vierge et du Saint Jean au Calvaire de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste*, in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège...* Liège, 1982, p. 141-172.
127. [Meuse] R. DIDIER, *Sculptures mosanes des années 1400-1450*, in *Mélanges J. Stiennon...Liège*, 1982, p. 143-173, 23 ill.
128. [Meuse] R. DIDIER, *La Sedes Sapientiae de la collégiale Saint-Jean*, in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège...* Liège, 1982, p. 123-138.
129. [Meuse] F. LEUXE, *Bibliographie de la Sedes*, in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège...* Liège, 1982, p. 139-140.
130. [Meuse] M. SERCK, *Examen technologique et restauration de la Sedes (1974-1977)*, in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège...* Liège, 1982, p. 173-176.
131. [Mouscron] R. VANDENBERGHE, *Mouscron. Église Saint-Barthélemy. Les pierres lombales classées*, in *Mém. Soc. hist. Mouscron*, 4, 1982, p. 51-89.

### c) Sculpteurs — Beeldhouwers

132. [De Vries] W. ŁOŚ, « *Christ at the Column* » by *Adriaan De Vries*. in *Bull. Mus. Nat. Varsovie*, 22, 1981, p. 27-37, 6 ill.
133. [Grupello] E. DUVERGER, *Aantekeningen betreffende Gabriel Grupello (1644-1730) en zijn kring te Brussel*, in *Jaarb. Kon. Museum Sch. Kunsten Antwerpen*, 1982, p. 187-200, 1 ill.
134. [Van Delen] J. CASSART, *Jean Van Delen, auteur de la clôture du chœur de la cathédrale de Tournai au XVI<sup>e</sup> siècle?*, in *Bull. inf. Soc. hist. et archéol. Tournai*, 3, 1982, 2, p. 7-8; 4, p. 11.
135. [Van der Veken] J. JANSSEN, *Drie onbekende beelden van Nicolaas Van der Veken (1637-1709)*, in *Hand. Kon. Kring Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen*, 85, 1981, p. 213-217, 3 ill.
136. [Van der Veken] S. VERFAILLE en L. KOCKAERT, *Selectie uit de werkzaamheden van 1978 en 1979. Nicolaas Van der Veken (1637-1709), Christus op de koude sleen...*, in *Bull. Kon. Inst. Kunstpatrimonium*, 18, 1980/81 (1982), p. 234-235, 2 ill.
137. [Verschaffell] L. DE REN, *Hel standbeeld van Karel Alexander van Lotharingen te Brussel. Een verloren werk van P. A. Verschaffell (1710-1793)*, in *Antiek.* 16, 1982, 2, p. 73-88, 15 ill.

4. PEINTURE, ENLUMINURE, DESSIN, GRAVURE —  
SCHILDERKUNST, VERLUCHTING, TEKEN- EN GRAVEERKUNST

a) Généralités — Algemeenheden

138. E. ARIAS ANGLES, *Influencias de la Pintura de los Países Bajos e Inglaterra en Vicente Camaron*, in Arch. esp. Arte, 218, 1982, p. 150-155, 4 ill.
139. H. BAUER, *Niederländische Malerei des 17. Jh.*, München, Bruckmann, 1982, 140 p., ill.
140. E. BERMEJO, *Influencia de una obra flamenca en Francisco Pacheco*, in Arch. esp. Arte, 217, 1982, p. 3-8, 6 ill.
141. A. BREJON DE LAVERGNEE, J. FOUCART et N. REYNAUD, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, 1. Écoles flamande et hollandaise*. Paris, Ed. de la Réunion des Musées nationaux, 1979, 4<sup>o</sup>, 229 p., ill.
142. L. BRENNET-DECKERS et J. DECKERS, *L'évangélique de Quercentius*, in Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège... Liège, 1982, p. 111-119.
143. B. BRENNINKMEYER-DE ROOLI, *Notities betreffende de decoratie van de Oranjezaal in huis Ten Bosch*, in Oud Holland, 96, 1982, p. 133-190, 49 ill.
144. F. O. BÜTTNER, *Dissertationen zur Buchmalerei*, in Scriptorium, 36, 1982, p. 326-332.
145. H. N. CLARK, *The Impact of Seventeenth Century Dutch and Flemish Genre Painting on American Genre Painting, 1800-1865*, University of Delaware, 1982. (University Microfilms International 8221996).
146. P. DEBRABANDERE, *Schilderijen van de kongregatie Broeders van Dale in Kortrijk*, in De Leiegouw, 24, 1982, 2, p. 177-180, 2 ill.
147. *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV. 29-30-31 octobre 1981. Le problème de l'auteur de l'œuvre de peinture. Contribution de l'étude du dessin sous-jacent à la question des attributions*, éd. R. VAN SCHOUTE et D. HOLLANDERS-FAVART (U.C.L., Inst. sup. d'Archéol. et d'Hist. de l'art, Document de travail n° 13). Louvain-la-Neuve, Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques, 1982, 198 p., 87 pl.
148. P. M. DE WINTER et P. COCKSHAW, *Chronique. The Illustrations of the Chroniques de Hainaut in the Fifteenth-Century*, in Scriptorium, 36, 1982, p. 139-141.
149. M. DÍAZ PADRÓN, *Cinco Paisajes de Cuatro Extraños Paisajistas del Siglo de Rubens en Colecciones Españolas*, in Arch. esp. Arte, 220, 1982, p. 375-382, 5 ill.
150. M. DÍAZ PADRÓN, *Influencia y Legado del Retrato flamenco del Siglo XVII en la España de Los Austria*, in Arch. esp. Arte, 218, 1982, p. 129-142, 16 ill.
151. M. DÍAZ PADRÓN, *Precisiones y adiciones a la pintura flamenca del siglo XVII en el Museo de San Carlos de Méjico*, in Arch. esp. Arte, 213, 1981, p. 61-76, 19 ill.
152. *Dierenvoorstellingen in de Nederlanden van de 16de en 17de eeuw. Tentoonstelling Zoo Antwerpen, Marmeren Zaal, 25 sept.-7 nov. 82*. Antwerpen, Standaard, 1982. 8<sup>o</sup>, 175 p., 35 ill.
153. L. DITTRICH, *Emblematische Weisheit und naturwissenschaftliche Realität*, in (Ausstellungskatalog) Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum. 1978.
154. G. DOGAER, *Buchmalerei, XV. Sudniederländische Buchmalerei*, in Lexikon der Mittelalters, II, 4. München-Zürich, 1982, Kol. 858-860.
155. J. DUVERGER, *Hel statuut van de zesliende-eeuwse hofkunstenaar in de Nederlanden*, in Jaarb. Kon. Museum Sch. Kunsten Antwerpen, 1982, p. 61-95, 1 ill.
156. H. G. FRANZ, *Landschaftsbilder als kollektive Werkstattsschöpfungen in der flämischen Malerei des 16. und frühen 17. Jh.*, in Kunsthistorisches Jahrb. Graz, 18, 1982, p. 165-181. 31 ill.

157. M. FRÉDÉRICQ LILAR, *De marines van Corroy-le Château. Les marines de Corroy-le-Château, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen*, 54, 1982, p. 18-33, 18 ill.
158. H. G. GMELIN, *Höfische Malerei in den Niederlanden im frühen 16. Jahrhundert*, in *Weltkunt*, 52, 1982, p. 1066-8, 5 ill.
159. Fr. GRENÉ, *Sélection... Maître des Pays-Bas, XVII<sup>e</sup> ou XVIII<sup>e</sup> siècle, Crucifixion...*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art.*, 18, 1980/81 (1982), p. 226-227, 2 ill.
160. R. GUISLAIN-WITTERMANN, M. COMBLEN-SONKES, L. KOCKAERT et C. VAN DEN BERGEN-PANTENS, *Un triptyque de la Vierge aux anges annonciateurs de la Passion. État des observations technologiques et historiques et du traitement*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art.*, 18, 1980/81 (1982), p. 191-217, 14 ill.
161. *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Vol. 26. *François Schillemans to J. Seuler*, Compiled by D. de HOOP SCHEFFER. Amsterdam, 1982, 256 p., ill.
162. a) I. HOTTOIS, *L'iconographie musicale dans les manuscrits de la Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>. Exposition, Bibliothèque royale, Bruxelles, 7 juill.-21 août 1982*. Bruxelles, Bibliothèque royale, 1982, xiv-173 p., ill.  
b) I. HOTTOIS, *De muziekiconografie in de handschriften van de Koninklijke Bibliotheek Albert I. Tentoonstelling, Koninklijke Bibliotheek, Brussel, 7 juli-21 aug. 1982*. Brussel, Koninklijke Bibliotheek, 1982, xv-179 p., ill.
163. A. JIRKA, *Vlamské hollandské malířství 17. století z moravských sbírek* (Peintures flamandes et hollandaises dans les collections de Moravie), in *Umeni*, 30, 1982, p. 377-379.
164. I. KOK, *A New Study of Woodcuts in the Incunabula in the Netherlands*, in *Quaerendo*, 12, 1982, p. 159-167.
165. M. KOLLER, *Die technische Entwicklung und künstlerische Funktion der Unterzeichnung in der Europäischen Malerei vom 16. bis 18. Jh.*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture...* Colloque IV. Louvain-la-Neuve, 1982, p. 173-190.
166. M. LAFFINEUR-CRÉPIN, *Peinture*, in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège...* Liège, 1982, p. 251-255.
167. W. LELOUP, *Het auteurschap in de grafische kunsten*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture...* Colloque IV. Louvain-la-Neuve, 1982, p. 49-55, pl. 7-10.
168. Cl. LEMAIRE - DE VAERE, *Nederlandse wereldlijke literatuur in de taal-Bourgondische tijd*, in *Vlaanderen*, 188, 1982, p. 140-144.
169. L. MASSCHELEIN-KLEINER, P. EYSKENS, L. KOCKAERT et J. VYNCKIER, *Examen et traitement d'une détrempe sur toile du XVI<sup>e</sup> siècle. Les Pèlerins d'Emmaüs du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art.*, 18, 1980/81 (1982), p. 21-29, 6 ill.
170. *La nature morte de Brueghel à Souline*. Bordeaux. Galerie des Beaux-Arts, 1978.
171. N. N. NIKULIN, *Zolotoj vek niderlandskoj živo-pisi 15 vek* (Le Siècle d'or de la peinture des Pays-Bas au 15<sup>e</sup> s.). Moscou, 1981, 398 p., xli-232 ill.
173. Ch. PIÉRARD, *Mons et sa région en gravures*. Bruxelles, 1982, 131 p., ill.
174. A. ROUZET, *Les « Chroniques de Hainaut » de Jacques de Guise*, (Musées vivants de Wallonie et de Bruxelles, 4). Liège, P. Mardaga, 1982, 16 p. ill.
175. M. SCHAPELHOUMAN, *Tekeningen van Noord en Zuidnederlandse kunstenaars geboren voor 1600*. 2 dl., Amsterdam, 1979.
176. S. SEGAL, *Een bloemrijk verleden. Een overzicht van de Noord- en Zuidnederlandse bloemschilderkunst, 1600-heden. A flower past. A survey of Dutch and Flemish flower painting from 1600 until the present*. Amsterdam, Gal. P. de Boer - 's Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, 1982.
177. L. SILVER, *Early Northern European Paintings*, in *The St.-Louis Art Museum Bull.*, Summer 1982, p. 2-47, 22 ill. et 2 pl.
178. M. SMEYERS, *La miniature et son « auteur ». Aspects typologiques et méthodologiques*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture...* Colloque IV. Louvain-la-Neuve, 1982, p. 16-36, pl. 1-4.

179. J.-P. SOSSON, *L'histoire économique et sociale et le problème de l'auteur de l'œuvre en peinture : corporations, cour ducate, marché*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture...* Colloque IV. Louvain-la-Neuve, 1982, p. 66-72.
180. *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Ausstellung im Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig, 6 Sept.-5 Nov. 1978.* Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, 1978, 192 p., ill.
181. a) *Troie, légende et réalité.* Europalia 1982. Ellas-Grèce. Exposition, Bruxelles, Banque Bruxelles-Lambert, 1982, 104 p., ill.  
b) *Troje, legende en realiteit.* Europalia 1982. Ellas-Griekenland. Tentoonstelling, Brussel, Bank Brussel Lambert, 1982, 104 p., ill.
182. C. VAN DEN BERGEN-PANTENS, *Les tableaux armoriés commémorant les chapitres de la Toison d'Or. La place de la série malinoise dans leur évolution*, in *Hand. Kon. Kring Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen*, 85, 1981, p. 91-101, 6 ill.
183. P. VANDENBROECK, *Laatmiddeleeuwse doek-schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden. Repertorium der nog bewaarde werken*, in *Jaarb. Kon. Museum Sch. Kunsten Antwerpen*, 1982, p. 29-59, 2 ill.
184. F. VAN MOLLE, *Notities bij de oude « vuurwagen » in Vlaanderen en Brabant*, in *Antiek*, 16, 1982, 9, p. 533-539, 6 ill.
185. J. VAN TATENHOVE, (recensie) *Marijn Schapellouman, Tekeningen van Noord en Zuidnederlandse kunstenaars geboren voor 1600... deel 2, Amsterdam, 1979*, in *Oud Holland*, 96, 1982, p. 191-197, 3 ill.
186. *Vitae Sanctae Coletae (1381-1447).* Tielt, Lannoo - Leiden E.J., 1982, 4<sup>o</sup>, 260 p., 32 pl.
187. A. VON EUW und M. PLOTZEK, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig.* Bd. 2, von J. PLOTZEK, Köln, Schnütgen Mus. d. Stadt Köln, Köln, 1982, 327 p., ill.
188. A. VON EUW und J. PLOTZEK, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig.* Bd. 3 von A. van EUW mit einem Beitrag von T. AL SAMMAN. Köln, Schnütgen Mus. d. Stadt Köln, 1982.
189. C. WRIGHT, *A Golden Age of Painting. Catalogue by Chr. Wright. Dutch, Flemish, German Paintings. Sixteenth - Seventeenth centuries from the Collection of the Sarah Campbell Blaffer Foundation.* San Antonio, Texas, Trinity University Press, (1981), 191 p., col. pl.  
Cf. ook/aussi 14, 24, 299, 322, 402, 404.
- b) **Centres de production — Produktiecentra**
190. [Brugge] W. P. DEZUTTER, *Grafschilderingen. Iconografie en religieuze spiritualiteit*, in *Maria van Bourgondië...* Brugge, 1982, p. 179-204, ill.
191. [Durbuy] N. FOLVILLE, *Peintures murales*, in *Terre de Durbuy.* Bruxelles, 1982, p. 163-169.
192. [Hainaut] *Images imprimées en Hainaut. IV. Catalogue des œuvres et documents exposés. Musée royal de Mariemont, 23 avril - 31 mai 1982.* (Introd. J.-P. FOULON). Morlanwelz, Musée de Mariemont, 1982, 8<sup>o</sup>, 24 p., 11 ill.
193. [Liège] J.-M. DOUCET, *Les faux saints Hubert de l'église de Bois. Essai d'identification de trois peintures murales de la fin du moyen âge au pays de Liège*, in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 219, 1982, p. 241-253, 5 ill.
194. [Liège] SKUBISZEWSKI, *La décoration des manuscrits Ploch 140 et Gniezno 110. Saint-Laurent de Liège et la Pologne*, in *Mélanges P. Stiennon.* Liège, P. Mardaga, 1982, 8<sup>o</sup>, p. 615-637, 14 ill.
195. [Liège] R. VAN LAERE, *La Résurrection de Lazare : une gravure liégeoise du XVI<sup>e</sup> siècle?*, in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 217-218, 1982, p. 237-239, 2 ill.  
*Liège* : cf. aussi/ook 166.
196. [Tohogne] J. FOLVILLE, *Dégagement des peintures murales à Saint-Martin de Tohogne*, in *Terre de Durbuy.* Bruxelles, 1982, p. 170.
- c) **Peintres, enlumineurs, dessinateurs, graveurs — Schilders, verluchters, tekenaars, graveurs**
197. [Aertsen] K. M. CRAIG, *Pieter Aertsen's Inverted Still Lifes*, Bryn Mawr College, 1979. (University Microfilms International 8122257).
198. [Aertsen] K. M. CRAIG, *Pieter Aertsen and The Meal Stall*, in *Oud Holland*, 96, 1982, p. 1-15.

199. [Bening] G. H. DAVID & D. NÄGLER, *Breviarium Brukenthal* (Le Bréviaire Brukenthal). Bucaresti. Editura Meridiane, 1981, 4<sup>o</sup>, 29 p., ill.
200. [Bles] L. SERCK, « Isaac bénissant Jacob », *Un paysage d'Henri Bles au Musée d'Innsbruck*, in *Kunsthistorisches Jahrb. Graz*, 18, 1982, p. 183-193, 16 ill.
201. [Bockhorst] H. LAHRKAMP und G. LANGEMEYER, *Johann Bockhorst 1604-1668*, in *Westfalen*, 60, 1982, p. 1-200, ill.
202. [Boeyermans] D. COEKELBERGHUS and D. VAUTIER, *The Hunt of the Caledonian Boar (1677) : a Rediscovered Work by Theodore Boeyermans*, in *Burl. Mag.*, 124, 1982, p. 755-756, ill.
203. [Bosch] A. BOCZKOWSKA and A. WIERCINSKI, *Hieronymus Bosch's Selfportraits*, in *Ars Auro Prior. Studia Jan Bialostocki*, 1981, p. 193-199, 8 ill.
204. [Bosch] R. J. DINGLEY, *A Demon in 's-Herlogenbosch*, in *Art Bull.*, 64, 1982, p. 639-640.
205. [Bosch] L. S. DIXON, *Water, Wine, and Blood — Science and Liturgie in the Marriage at Cana by Hieronymus Bosch*, in *Oud - Holland*, 96, 1982, p. 73-96.
206. [Bosch] W. S. GIBSON, (Buchbesprechung) G. *Unverfehrt, Hieronymus Bosch: Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, in *Burl. Mag.*, 124, 1982, p. 35-36.
207. [Bosch] R. GRAZIANI, *Bosch's « Wanderer » and a Poverty Commonplace from Juvenal*, in *Journ. Warburg Courtauld Inst.*, 45, 1982, p. 211-216, 2 pl.
208. [Bosch] M. LAMBRECHTS-GIEY, *Historiek van een Laatste Oordeel (Wenen) toegeschreven aan H. Bosch*, in *Jaarb. Kon. Museum Sch. Kunsten Antwerpen*, 1982, p. 9-28, 5 ill.
209. [Bosch] P. REUTERSWÄRD, *A New Clue to Bosch's « Garden of Delights »*, in *Art Bull.*, 64, 1982, p. 636-638, 1 ill.
210. [Bosch] P. VANDENBROECK, *Problèmes concernant l'œuvre de Jheronimus Bosch: le dessin sous-jacent en relation avec l'authenticité et la chronologie*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque IV. Louvain-la-Neuve*, 1982, p. 107-120, pl. 26-31.
211. [Bouls] N. GOETGHEBEUR, *Le grand Catvaire d'Albert Bouls au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art.*, 18, 1980/81 (1982), p. 5-20, 9 ill.
212. [Brouwer] H. SCHOLZ, *Brouwer delineavit. Zwei Federzeichnungen Adriaen Brouwers*, in *Zeitschr. f. Kunstgesch.*, 45, 1982, p. 1-20.
213. [Bruegel] R. GENAILLE, *Carel van Mander et la jeunesse de Breugel l'Ancien*, in *Jaarb. Kon. Museum Sch. Kunsten Antwerpen*, 1982, p. 119-151, 8 ill.
214. [Bruegel] T. GERSZI, *Pieter Bruegels Einfluss auf die Herausbildung der niederländischen See- und Küstenlandschaftsdarstellung*, in *Jahrb. Berliner Museen*, 24, 1982, p. 143-187.
215. [Bruegel] R. LIËSS, *Die kleinen Landschaften Pieter Bruegels d. Ä. im Lichte seines Gesamtwerkes* (3. teil), in *Kunsthistorisches Jahrb. Graz*, 18, 1982, p. 79-164, ill.
216. [Bruegel] S. A. MANSBACH, *Pieter Bruegel's Towers of Babel*, in *Zeitschr. f. Kunstgesch.*, 45, 1982, p. 53-56.
217. [Bruegel] K. P. F. MOXEY, *Pieter Bruegel and the « Feast of Fools »*, in *Art Bull.*, 64, 1982, p. 640-646, 5 ill.
218. [Bruegel] J. VÁCKOVÁ, *Dynastie Bruegelu. Adenda Bohemica*, in *Umeni*, 30, 1982, p. 1-20, 14 ill. (résumé angl.)
219. [Brueghel] C. BROWN, *A New Jan Brueghel Drawing*, in *Master Drawings*, 20, 1982, p. 370-371, 4 ill.
220. [Brueghel] A. MONBALLIEU, *Hoog geprezen, hoog geprijsd: Het « Gezicht van Schelle » met zelfportret (1614) van Jan Brueghel I*, in *Jaarb. Kon. Museum Sch. Kunsten Antwerpen*, 1982, p. 153-164, 3 ill.
221. [Brueghel] L. MUNIÈRE, *Un chef-d'œuvre de Jean Brueghel de Velours*, in *L'Estampille*, 124, 1980, p. 32-36, 5 ill.
222. [Campin] E. CALLMANN, *Campin's Maiolica Pitcher*, in *Art Bull.*, 64, 1982, p. 629-631, 5 ill.
223. [Campin] M. S. FRINTA, *Some Observations on the Campinesque Annunciation in Brussels*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque IV. Louvain-la-Neuve*, 1982, p. 87-97, pl. 16-20.
224. [Claeissens] D. VERLOO, L. KOCKAERT et C. VAN DEN BERGEN-PANTENS, *Le triptyque de*

- Onlaneda d'Antheunis Claeissens. Historique, technique picturale et traitement.* in Bull. Inst. roy. Patr. art., 18, 1980/81 (1982), p. 59-80, 7 ill.
225. [Coecke] E. BERMEO, *Pinturas inéditas de Pieter Coecke, conservadas en España*, in Arch. esp. Arte, 214, 1981, p. 113-141, 20 ill.  
Coecke : cf. aussi/ook 319.  
Coxcie : cf. 242.  
Daret : cf. 285.
226. [David] E. J. MUNDY, *Gerard David's Rest on the Flight Into Egypt: Further Additions to Grape Symbolism*, in Simiolus, 12, 1981-82, p. 211-222.
227. [de Coler] C. PÉRIER-D'ETEREN, *Aspects récents de l'étude des volets de Colijn de Coler Marie-Madeleine affligée et saint Jean pleurant, du Musée de Budapest*, in Bull. Musée hongrois des Beaux-Arts, 1982, 58-59, p. 107-122, 19 ill.
228. [de Coler] C. PÉRIER-D'ETEREN, *Le dessin sous-jacent dans l'œuvre de Colijn de Coler*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque IV. Louvain-la-Neuve, 1982, p. 131-136, pl. 36-39.
229. [de Kempeneer] G. DELMARCEL, *Peter de Kempeneer (Campana) as a Designer of Tapestry Caroons*, in Artes Textiles, 10, 1981, p. 155-162, 4 ill.
230. [de Lairesse] G. MESSENS, *Sélection... Gérard de Lairesse (1640-1711), L'Assomption de la Vierge...*, in Bull. Inst. roy. Patr. art., 18, 1980/81, (1982), p. 223-225, 2 ill.
231. [de Limbourg] M. SKUBISZEWSKA, *Ambrogio Lorenzetti et Jean de Limbourg. Le motif de la canicule d'été*, in Ars Auro Prior. Studia Jan Bialostocki, 1981, p. 127-131, 4 ill.
232. [de Vadder] M. DÍAZ PADRÓN, *Un paisaje de L. J. de Vadder en la colección Pastrana*, in Arch. esp. Arte, 216, 1981, p. 454-456, 1 ill.
233. [de Vos] G. MESSENS, *Selectie... Cornelis de Vos (1584-1651), Kruisoprichting...*, in Bull. Kon. Inst. Kunstpatrimonium, 18, 1980/81 (1982), p. 221-222, 1 ill.
234. [de Vos] J. VYNCKIER en D. DE JONGHE, *Eigenaardigheden in de weefselstructuur van een aan Maarten de Vos toegeschreven doek*, in Bull. Kon. Inst. Kunstpatrimonium, 18, 1980/81 (1982), p. 81-92, 9 ill.
235. [de Vos] A. ZWEIFE, *Maerten de Vos als mater*. Berlin, 1980, 8°, 397 p., 2-15 ill.  
Francken : cf. 282.
236. [Hoefnagel] J. KOZAK et J. POLISENSKY, *Las ciudades españolas y chelias en la obra iconográfica de Jores Hoefnagel*, in Ibero-americana Progensia, 11, 1978, p. 113-129, ill.
237. [Hoefnagel] O. MAZAL, *Tierbilder aus der Ambraiser Kunst- und Wunderkammer Erzherzog Ferdinands von Tirol (Codex Ser. Nr. 2669 der Österr. Nationalbibl.)*, in Codices Manuscripti, 8, 1982, p. 12-38.  
Horenbaul : cf. 199.
238. [Jordaens] a) R. A. d'HULST, *Jacob Jordaens*. Paris, A. Michel, Antwerpen, Mercatorfonds, 1982, 4°, 367 p., ill.  
b) R. A. d'HULST, *Jacob Jordaens*. Wilrijk, Mercatorfonds, 1982, 4°, 372 p., ill.  
c) R. A. d'HULST, *Jacob Jordaens*. Ithaca, N.Y., Cornell Univ. Pr., 1982, 4°, 375 p., ill.  
d) R. A. d'HULST, *Jacob Jordaens*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1982, 4°, 367 p., ill.
239. [Jordaens] J. KELCH, *Jacob Jordaens, Die Entführung der Europa*, in Jahrb. Preussischer Kulturbesitz, 18, 1982, p. 201-211.
240. [Jordaens] C. LEGRAND, *Les dessins de Jordaens au Musée de Besançon*, in L'Estampille, 144, 1982, p. 50-58, 10 ill.
241. [Mailres - Meesters] M. DÍAZ PADRÓN, *Dos nuevas pinturas identificadas del Maestro del Hijo Pródigo*, in Arch. esp. Arte, 215, 1981, p. 369-373, 5 ill.
242. [Mailres - Meesters] M. DÍAZ PADRÓN, *Pintores Flamencos del XVI: tablas del Maestro de Las Medias Figuras identificadas en España, Caracas y Santiago de Chile. Y un Juicio final de Michel Coxcie*, in Arch. esp. Arte, 219, 1982, p. 273-286, 16 ill.
243. [Memling] J. BIALOSTOCKI, *Bemerkungen zu zwei Werken Memlings im ballischen Raum*, in Nordelbingen. Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte im Auftrag der Gesellschaft f. Schleswig-Holsteinische Geschichte, 47, 1978, p. 39-45, 6 ill.

244. [Memling] D. HOLLANDERS-FAVART, *A propos de l'élaboration du diptyque van Nieuwenhove de Hans Memling*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture...* Colloque IV. Louvain-la-Neuve, 1982, p. 103-106, pl. 22-25.
245. [Melsys] L. VAN DEN BERGEN, *Selectie... Quinlen Melsijs (1465/66-1530) (atelier), Onze-Lieve-Vrouw van de Zeven Smarten...*, in *Bull. Kon. Inst. Kunstpatrimonium*, 18, 1980/81 (1982), p. 220, 1 ill.
246. [Monogrammistes] D. KREIDL, *Der Monogrammist HB. Ein Niederländer in der Bronzino Werstätte*, in *Wiener Jahrb. f. Kunstgesch.*, 34, 1981, p. 165-167, 3 ill.
247. [Mostaert] P. R. BERK, *El Adam dilexit Abel: Jan Mostaert's First Family*, in *Oud-Holland*, 96, 1982, p. 201-212.
248. [Mostaert] K. G. BOON, *Le maître de Jan Mostaert, un problème pas encore résolu*, in *Ars Auro Prior. Studia Jan Bialostocki*, 1981, p. 313-320, 4 ill.
249. [Pourbus] L. STREET, *A Note on the Life of Frans Pourbus the Younger 1569-1622*, in *Leeds Art Calendar*, 1982, 90, p. 22-25, 2 ill.
250. [Provost] N. N. NIKULIN, *Novoe o kartine Jana Provosta Deipara Virgo iz kollekcii Ermitaza*, in *Ars Auro Prior. Studia Jan Bialostocki*, 1981, p. 331-335 (rectif./verbet. pag.), 4 ill.
251. [Rubens] W. ADLER, *Landscapes I* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part XVIII) London, Harvey Miller Publishers - New York, Oxford University Press, 1982, 8°, 376 p., 173 ill.
252. [Rubens] N. AYALA MALLORY, *Rubens y Van Dick en el arte de Murillo*, in *Goya*, 169-171, 1982, p. 92-104, 17 ill.
253. [Rubens] G. BRUCHER, *Der Ildefonso-Altar von Peter Paul Rubens*, in *Kunsthistorisches Jahrb.* Graz, 18, 1982, p. 49-78, 6 ill.
254. [Rubens] L. DITTMANN, *Versuch über die Farbe bei Rubens*, in *Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*. Konstanz, 1979, p. 37-72.
255. [Rubens] E. GOODMAN, *Rubens's « Conversatie à la Mode »: Garden of Leisure, Fashion, and Gallantry*, in *Art Bull.*, 64, 1982, p. 247-259, 13 ill.
256. [Rubens] J. S. HELD, (review) *K. Lohse Belkin, The Costume Book. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard (Harvey Miller)*, in *Burl. Mag.*, 124, 1982, p. 245-246, 2 ill.
257. [Rubens] J. S. HELD, *Rubens and His Circle*, ed. by A. W. LOWENTHAL, D. ROSAND, J. WALSH. Princeton Univ. Press, 1982, 4°, xxiv-207 p., 73 pl.
258. [Rubens] K. HERRMANN-FIORE, *La signification de Dürer pour l'œuvre de Rubens*, in *Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*, 1979, p. 101-128.
259. [Rubens] E. HUBALA, *Figurenerfindung und Bildform bei Rubens*, in *Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*. Konstanz, 1979, p. 129-185.
260. [Rubens] E. HUBALA, *Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*. Konstanz, Leo Leonhardt Verlag, 1979, 8°, 187 p., 72 ill.
261. [Rubens] J. INGAMILLS, *A Masterpiece by Rubens. The Rainbow Landscape Cleaned*, in *Apollo*, 249, 1982, p. 288-291, 6 ill.
262. [Rubens] M. JAFFÉ, *The Oil Sketches of Rubens*, in *Apollo*, 239, 1982, p. 61-65, 3 ill.
263. [Rubens] J. R. MARTIN, (review) *J. S. Held, The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue, 2 vol. (Princeton Univ. Press...)*, in *Burl. Mag.*, 124, 1982, p. 301-303.
264. [Rubens] J. M. MULLER, *The Perseus and Andromeda on Rubens's House*, in *Simiolus*, 12, 1981-1982, p. 131-136.
265. [Rubens] J. M. MULLER, *Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art*, in *Art Bull.*, 64, 1982, p. 229-247, 13 ill.
266. [Rubens] H. SCHOMANN ed., *Peter Paul Rubens. Palazzi di Genova*. Dortmund, Harenberg, 1982, 8°, 217 p., ill.
267. [Rubens] J. G. VAN GELDER, I. JOST, *Rubens, Poelenburgh and an Antique Aphrodite*, in *Ars Auro Prior. Studia Jan Bialostocki*, 1981, p. 465-475, 9 ill.
268. [Rubens] O. VON SIMSON, *Politische Symbolik im Werk des Rubens*, in *Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*. Konstanz, 1979, p. 7-35. *Rubens*: cf. ook/aussi 406.
269. [Savery] S. SEGAL, *The Flower Pieces of Roelandt Savery*, in *Rudolf II and His Court. Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 1982, p. 309-337.
270. [Savery] J. SPICER, *The Defense of Prague 15 February 1611 by Roelandt Savery*, in *Umeni*, 30, 1982, p. 454-462, 10 ill.

271. [Savery] J. A. SPICER DURHAM, *The Drawings of Roelandt Savery*, Yale University, 1979, (University Microfilms International 8121416).
272. [Seghers] S. FARNELL-JANUS, *Selectie... Daniel Seghers (1590-1661), twee Bloemstukken...*, in Bull. Kon. Inst. Kunstpatr. 18, 1980/81 (1982), p. 222, 1 ill.
273. [Sellaer] M. DÍAZ PADRÓN, *Nuevas pinturas de Vincente Sellaer identificadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y colecciones Madrileñas*, in Arch. esp. Arte, 215, 1981, p. 364-369, 8 ill.
274. [Sweerts] R. KULTZEN, *Michael Sweerts als Lernender und Lehrer*, in Münchner Jahrb. der bildende Kunst, 32, 1982, p. 109-130, 17 ill.
275. [Van Cleve] M. W. AINSWORTH, *Underdrawings in Paintings by Joos van Cleve at the Metropolitan Museum of Art*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque IV. Louvain-la-Neuve, 1982, p. 161-167, pl. 75-86.
276. [Van Cleve] M. DÍAZ PADRÓN, *Una Virgen de la Humildad, de Cornelis van Cleve*, in Goya, 167-168, 1982, p. 270-273, 5 ill.
277. [Van Cleve] M. EVANS, *An early altar-piece by Joos van Cleve*, in Burl. Mag., 121, 1982, p. 623-624, 4 ill.
278. [Van de Passe] D. FRANCKEN, *L'œuvre gravé des Van de Passe*. Amsterdam - Paris, 1981.
279. [Van der Goes] P. CRUYSMANS (avec le concours de V. SINTOBIN), *Un grand primitif flamand: Hugo van der Goes*, in L'Œil, 327, 1982, p. 24-31, 15 ill.
280. [Van der Goes] *Hugo van der Goes. 1430|40-1982. L'homme et son œuvre*. (Bruxelles), (Edition Le Cri/Le Musée de Louvain-la-Neuve, 1982), 12<sup>o</sup>, 77 p., ill.
281. [Van der Goes] *Imaginaire Museum Hugo van der Goes. Tentoonstelling, Oudergem, Rood Klooster, 9 sept. - 14 nov. 1982. Gent, Museum voor Schone Kunsten, 18 dec. 82 - 6 febr. 83. Leuven, Faculteitsgebouw Letteren en Wijsbegeerte, 11-25 febr. 83*. (Gent), (Museum voor Schone Kunsten), 1982, 8<sup>o</sup>, ill., pl.
282. [Van der Mast] C. VAN DE VELDE, *Le portrait de la famille Francken, une œuvre de Herman van der Mast*, in Ars Auro Prior. Studia Jan Bialostocki, 1981, p. 341-348, 4 ill.
283. [Van der Weyden] R. GROSSMANS, *Infrarol-undersuchungen zum Studium der Unterzeichnung auf der Berliner Altären von Rogier van der Weyden*, in Jahrb. Preussischer Kulturbesitz, 29, 1982, p. 137-177, 15 ill.
284. [Van der Weyden] a) *Leven en werk van Roger de le Pasture - Van der Weyden, Doornik 1399 - Brussel 1464*, 2de bijgewerkte uitgave. Bergen, Feder. voor Toerisme in de prov. Henegouwen, 1982, 111 p., ill.  
b) *La vie et l'œuvre de Roger de le Pasture - Van der Weyden, Tournai 1399 - Bruxelles 1464*, 2<sup>e</sup> éd. revue et mise à jour. Mons, Fédér. Tourisme Prov. du Hainaut, 1982, 111 p., ill.
285. [Van der Weyden] P. H. SCHABACKER, *Observations on the Tournai Painter's Guild, with Special Reference to Rogier van der Weyden and Jacques Darel*, in Meded. Kon. Acad. Wet., Lett. en Sch. Kunsten België. Klasse Sch. Kunsten, 43, 1982, 1, p. 9-28.
286. [Van der Weyden] J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, W. J. ENGELSMAN, J. P. FILEDT-KOK and R. VAN SCHOUTE, *A Progress Report on the Investigation of the Underdrawing in the Paintings of the Group Van der Weyden-Flémalle*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque IV. Louvain-la-Neuve, 1982, p. 98-102, pl. 21.
287. [Van der Weyden] N. VERONEE-VERHAEGEN, *D'un Jugement dernier à l'autre...*, in Ars Auro Prior. Studia Jan Bialostocki, 1981, p. 171-178, 4 ill.
288. [Van der Weyden] N. VERONEE-VERHAEGEN, *Le relable de Beaune. Elaboration et collaboration*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque IV. Louvain-la-Neuve, 1982, p. 11-15.
289. [Van der Weyden] H. VEROUSTRÆTE-MARCO et R. VAN SCHOUTE, *A propos d'une nouvelle méthode de critique des copies*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque IV. Louvain-la-Neuve, 1982, p. 169-172, pl. 87.
290. [Van Diepenbeeck] D. W. STEADMAN, *Abraham van Diepenbeeck. Seventeenth-Century Flemish Painter* (Studies in Baroque Art History, n<sup>o</sup> 5). Ann Arbor, Umi Research Press, (1982), 8<sup>o</sup>, XIV-187 p., 60 ill.
291. [Van Dyck] M. JAFFÉ, *Van Dyck Studies I: The Portrait of Archbishop Laud*, in Burl. Mag., 124, 1982, p. 600-607, 12 ill.

292. [Van Dyck] M. ROGERS, *Two Portraits by Van Dyck Identified*, in *Burl. Mag.*, 124, 1982, p. 235-236, 5 ill.
293. [Van Dyck] M. ROLAND, (review) A. McNairn, *The Young van Dyck, Ottawa, 1980*, in *Art. Bull.*, 64, 1982, p. 669-672.  
*Van Dyck*: cf. aussi/ook 252.
294. [Van Eyck] L. CAMPBELL, (review) E. Dhanens, *Hubert and Jan van Eyck (Antwerp)*, in *Burl. Mag.*, 124, 1982, p. 106-107.
295. [Van Eyck] D. L. CARLETON, *A Mathematical Analysis of the Perspective of the « Arnolfini Portrait » and Other Similar Interior Scenes by Jan van Eyck*, in *Art. Bull.*, 64, 1982, p. 118-124, 19 ill.
296. [Van Eyck] D. GOODGAL, *The Central Inscription in the Ghent Altarpiece*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque IV. Louvain-la-Neuve, 1982*, p. 74-86, pl. 14-15.
297. [Van Eyck] C. J. PURTLE, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, Princeton Univ. Press, 1982, 4<sup>e</sup>, xviii-221 p., 81 ill.
298. [Van Eyck] H. J. SAUERMOST, *Die Sonntagsseite des Genter Altares oder Pictor Hubertus eeyck. maior quo nemo reperitus*, in *Pantheon*, 40, 1982, p. 290-300, 9 ill.
299. [Van Eyck] J. VACKOVA, Fr. SMAHEL, *Odezná husitských v evropském malířství 15. století*, (Der Wiederhall hussitischen Böhmens in Genter Altar und in der europäischen Malerei des 15. Jahrhunderts), in *Umeni*, 30, 1982, p. 308-342, 25 ill.
300. [Van Lint] M. DIAZ PADRÓN et A. PADRÓN MERIDA, *Nuevas pinturas de Pierre van Lint inéditas y atribuidas a Murillo*, in *Goya*, 169-171, 1982, p. 59-67, 16 ill.
301. [Van Mander] E. K. GROOTES, (recensie) *Hessel Miedema, Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel Van Mander. Een analyse van zijn levensbeschrijvingen*, Alphen aan den Rijn, 1981, in *Oud Holland*, 96, 1982, p. 249-251.
302. [Van Mander] H. MIEDEMA, *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander. Een analyse van zijn levensbeschrijvingen*, Alphen aan den Rijn, 1981, 305 p.  
*Van Orley*: cf. 50, 319.
303. [Van Valckenborch] P. HAIKO, *Vom Interesse am Detail zur generellen Überschau. Zu vier Landschaftsbildern von Lucas van Valckenborch*, in *Wiener Beitr. zur Gesch. der Neuzeit*, 8, 1982, p. 158-168.
304. [Vermeyen] H. J. HORN, *Charles V's Conquest of Tunis. Cartoons and Tapestries by Joos Cornelisz Vermeyen* (Ars Neerlandica, III). Kortrijk, Van Ghemmert Publishing Co., 1981, 300 p., 190 ill.
305. [Vranckx] A. KEERSMAEKERS, *De schilder Sebastiaen Vranckx (1573-1647) als rederijker*, in *Jaarb. Kon. Museum Sch. Kunsten Antwerpen*, 1982, p. 165-186, 6 ill.
306. [Wierix] M. MAUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale Albert 1<sup>er</sup>. Catalogue raisonné (3<sup>e</sup> partie - 1<sup>er</sup> fasc.)*. Portraits, Armoiries, Illustrations de Livres. Bruxelles, Bibl. royale, 1982, 4<sup>e</sup>, 166 p., 127 pl.  
*Wierix*: cf. aussi/ook 350.
307. [Wildens] K. RENGER, (Rezension) *Wolfgang Adler, Jan Wildens. Der Landschaftsmitarbeiter des Rubens, Fridingen, 1980*, in *Pantheon*, 40, 1982, p. 74.
308. [Ykens] M. DIAZ PADRÓN, *Tres bodegones identificados de Juan van der Hamen, Felipe Ramirez y Francisco Ykens*, in *Arch. esp. Arte*, 220, 1982, p. 382-386, 2 ill.

## 5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN

### ARTS DU TEXTILE — TEXTIELE KUNSTEN

#### a) Généralités — Algemeenheden

309. G. DELMARCEL, *L'auteur ou les auteurs en la-pisserie. Quelques réflexions critiques*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque IV. Louvain-la-Neuve, 1982*, p. 43-48, ill.
310. C. DUMORTIER, *Les lapisseries des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*, in *L'Estampille*, 151, 1982, p. 6-19, 13 ill.
311. A. GOUDERS, *Les ornements liturgiques*, in *Terre de Durbuy*. Bruxelles, 1982, p. 248-249.

312. L. MASSCHELEIN-KLEINER, B. VANDERMEERSCH-COPPENS D'ECKENBRUGGE et G. MEERT, *La conservation des textiles anciens, 2. Le drapeau de Noorderwijk*, in Bull. Inst. roy. Patr. art., 18, 1980/81 (1982), p. 164-169, 3 ill.
313. L. MASSCHELEIN-KLEINER, L. MAES, M. GEULETTE, M. PEETERS-KEYAERTS et J. VYNCKIER, *Etude technique de la tapisserie des Pays-Bas méridionaux. Les tapisseries bruxelloises au siècle de Rubens*, in Bull. Inst. roy. Patr. art., 18, 1980/81 (1982), p. 183-188.
314. C. NORDENFALK, *Qui a commandé les tapisseries dites de « la Dame à la Licorne »?*, in Revue de l'Art, 55, 1982, p. 52-56, 6 ill.
315. E. J. OLSZEWSKI, *The Tapestry Collection of Cardinal Pielro Olloboni*, in Apollo, 246, 1982, p. 103-111, 13 ill.
316. F. PIRENNE-HULIN, *Ornements liturgiques*, in Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège... Liège, 1982, p. 257-260.
317. M. PRINET, *La bataille de Fontenoy (11 mai 1745) vue dans le linge damassé*, in De Leicgouw, 24, 1982, 3-4, p. 317-326, 6 ill.
318. M. RISSELIN-STEENEBRUGEN, *Aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles: chefs-d'œuvre de dentelles européennes*, in L'Estampille, 119, 1980, p. 50-66, 21 ill.
319. S. SCHNEEBALG-PERELMAN, *Les Chasses de Maximilien. Les énigmes d'un chef-d'œuvre de la tapisserie*. Bruxelles, Editions de Chabassol, 1982, 320 p., 178 ill.
320. M. SWAIN, *Royal Tapestries at Holyroodhouse*, in Apollo, 245, 1982, p. 20-23, 7 ill.
321. M. F. TILLIET-HAULOT, *La collaboration pour l'exécution des broderies liturgiques à la fin du moyen-âge*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque IV. Louvain-la-Neuve, 1982, p. 56-65, pl. 11-13.
322. C. VAN HAESENDONCK, *Antependia en predella's van de Onze Lieve Vrouwekerk te Aarschol*, in Het Oude Land van Aarschol, 17, 1982, 2, p. 63-70, 2 ill.  
Cf. ook/aussi 360.

#### b) Centres de production — Produktiecentra

323. [Bruxelles-Brussel] P. VAN HULLE-ELIAS, *Brusselse Duchesse kant*. Strombeek, 1982, 4<sup>o</sup>, n.p., ill.
324. [Hainaut] K. PETIT, *La dentelle ancienne en Hainaut*. Mons, Féd. Tourisme prov. Hainaut, 1982, 80 p., 50 ill.  
Liège: cf. 316.
325. [Tournai] J. DUMOULIN et J. PYCKE, *La tapisserie de Saint-Piat et de Saint-Eleuthère à la cathédrale de Tournai (1402). Son utilisation et son histoire*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 15, 1982, p. 184-200, 5 ill.
326. [Tournai] F. SALET, (compte rendu) *J. Lesloquoy, Deux siècles de l'histoire de la tapisserie (1300-1500)*, Paris, Arras, Lille, Tournai, Bruxelles-Arras, 1978, in Bull. monumental, 140, 1982, p. 372-373.

#### c) Artistes — Kunstenaars

- de Kempeneer*: cf. 229.  
*Vermeyen*: cf. 304.

### ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

#### a) Généralités — Algemeenheden

327. L. DE REN, *De surtout van Karel Alexander van Lotharingen in het Kunsthistorisches Museum te Wenen (Brussel, 1755/1770)* (Artium Minorum Folia Lovaniensia, XXV), 1982, 16 p., 7 ill.
328. J.-L. GRAULICH, *L'orfèvrerie*, in Terre de Durbuy. Bruxelles, 1982, p. 240-247.
329. M. LAFFINEUR-CRÉPIN, *Addendum* (à l'orfèvrerie), in Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège... Liège, 1982, p. 241.

330. Ph. STIENNON et P. COLMAN, *L'orfèvrerie ancienne de l'église Saint-Jean*, in Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège... Liège, 1982, p. 221-239.  
Cf. ook/aussi 184.

#### b) Centres de production — Produktiecentra

- Liège*: cf. 329, 330.
331. [Meuse] D. BUCKTON, (review) W. Voetkle, *The Stavelot Triptych: Mosan Art and the Legend of the True Cross...*, in Burl. Mag., 124, 1982, p. 42.

332. [Meuse] K. EDMONDSON HANEY, *Some Mosan Sources for the Henry of Blois Enamels*, in *Burl. Mag.*, 124, 1982, p. 220-230, 12 ill.
333. [Meuse] D. GABORIT-CHOPIN, *Les arts précieux. Le style mosan : Slavelot et Liège*, in *Le Monde roman, 1060-1220, le temps des Croisades*. Paris, N.R.F., Univers des Formes, 1982, p. 295-308.
334. [Meuse] J.-Cl. GUISLAIN, *Réflexions sur le voyage de l'abbé Wibald de Slavelot en Aquitaine et les débuts de l'émaillerie champlevée mosane*, in *Bull. d'inf. trim. Amis Musée religieux et d'Art mosan*, 9, 1982, p. 5-13, 2 ill.
335. [Meuse] R. SALVINI, *De l'art de cour à l'art courtois. Notes sur l'orfèvrerie mosane*, in *Mélanges J. Stiennon*. Liège, P. Mardaga, 1982, 8°, p. 551-564, 9 ill.
336. [Namur] G. POSKIN et Ph. STOKART, *Orfèvres namurois*. Namur, Société archéol. Namur, 1982, 8°, xv-417 p., 47 pl.
337. [Wallonie] L. WILLEM, *Fontes ornamentales en Wallonie (Musées vivants de Wallonie et de Bruxelles)*. Liège, P. Mardaga, 1982, 16 p.
- c) **Artistes — Kunstenaars**
338. [Nicolas de Verdun] M. PIPPAL, *Beobachtungen zur « Zweiten » Ostermorgenplatte am Klosterneuburger Ambo des Nicolaus von Verdun*, in *Wiener Jahrb. für Kunstgeschichte*, 35, 1982, p. 107-119, ill. 165-174.
339. [Renier de Huy] A. COVEGNÉE, *Renier de Huy, le père des plus beaux fonts du monde*. s.l., 1981.
340. [Renier de Huy] M.-R. LAPIÈRE, *A propos des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy. Plastique païenne et symbolisme biblique*, in *Mélanges J. Stiennon*. Liège, P. Mardaga, 1982, 8°, p. 423-435, 6 ill.
341. [Renier de Huy] A. VON EUW, *Ein Beitrag zu Reiner von Huy*, in *Mélanges J. Stiennon*. Liège, P. Mardaga, 1982, 8°, p. 211-220.
342. [Rupert de Deutz] H. SILVESTRE, *Premières touches pour un portrait de Rupert de Liège ou de Deutz*, in *Mélanges J. Stiennon*. Liège, P. Mardaga, 1982, 8°, p. 579-596.
343. [Van Aerschodt] P. F. VERNIMMEN, *De klok-kengielers Van Aerschodt*, in *Jaarb. gesch. oudhk. Kring Leuven en omgeving*, 22, 1982, p. 57-76, 13 ill.

## ARMES ET ARMURES — WAPENS EN WAPENUITRUSTINGEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

344. Ph. JORIS, *Les armes de Teschen au Musée d'Armes de Liège*, in *Armes. Militaria. Informations. Tir (AMI)*, 36, oct. 1982, p. 24-29.

b) **Centres de production — Produktiecentra**

345. [Liège] A. BARTOCCI, *Il vitone all'inglese delle pistole di Liegi*, in *Diana Armi*, 2, févr. 1982, p. 20-24.

346. [Liège] H.-G. HOUZE, *Un chef-d'œuvre d'arquebuserie liégeoise au début du dix-neuvième siècle dans la collection d'armes Douglas au Royal Military College of Canada*, in *Le Musée d'Armes*, 34-36, 2e sem. 1982, p. 68-83.

## CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAUX — KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

347. R. BORREMANS, *Archeologisch onderzoek van de kasteelberg te Geraardsbergen-Viane (1976)*, in *Het Land van Aalst*, 34, 1982, 2-3, p. 49-116, 12 ill., 11 pl.
348. W. COLE, (compte rendu) Y. Vanden Bemden, *Corpus Vitrearum Belgique. Tome IV, Les vitraux de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle conservés en Belgique, Provinces de Liège, Luxembourg, Namur...*, in *Burl. Mag.*, 124, 1982, p. 508.
349. P. DE HENAU, *Sélection... Calice funéraire dit de Lambert le Bègue, XII<sup>e</sup> siècle...*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art.*, 18, 1980/81 (1982), p. 243, 1 ill.
350. A.-M. DIDIER-LAMBORAY, *Trois vitraux d'après Jean Wierix conservés à l'église Saint-Antoine*

## II.5.b

- de Liège*, in Bull. Inst. roy. Patr. art., 18, 1980/81 (1982), p. 143-154, 7 ill.
351. J. PHILIPPE, *Histoire et art du verre*. Liège, E. Wahle, 1982, 150 p.
352. Y. VANDEN BEMDEN, *Le vitrail. Problèmes d'attribution et de collaboration*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture...* Colloque IV. Louvain-la-Neuve, 1982, p. 37-42, pl. 5-6.
353. St. VANDENBERGHE, *De kommeljes van Franciscus van Assisi*, in Hand. Kon. Kring Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 85, 1981, p. 71-79, 10 ill.
354. St. VANDENBERGHE, *Het oudheidkundig bodemonderzoek in het Mechelse in 1980 en 1981*, in Hand. Kon. Kring Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 85, 1981, p. 244-283, 110 ill.  
Cf. ook/aussi 92.
- b) **Centres de production — Produktiecentra**  
*Mechelen* : cf. 354.
355. [Meuse] L. GRODECKI, *Un Signum Tau mosan à Saint-Denis*, in *Mélanges J. Stiennon*. Liège, P. Mardaga, 1982, 8<sup>e</sup>, p. 337-356, 7 ill.
356. [Namur] L. LAROSSE, *Aperçu de la verrerie à Namur avant 1750*, in *Guetteur wallon*, 1982, p. 52-54.
357. [Tournai] A.-M. MARIËN-DUGARDIN, *La porcelaine de Tournai*, in *L'Estampille*, 126, 1980, p. 34-43, 15 ill.
358. [Tournai] E. VAN HOONACKER, *Een bord uit het servies van de hertog van Orléans*, in *De Leiegouw*, 24, 1982, 3-4, p. 311-316, 4 ill.

## MOBILIER — MEUBILAIR

- a) **Généralités — Algemeenheden**
359. R. DUÉE, *Boiseries de l'abbatiale de Saint-Ghislain en l'église de Saint-Souplet* (près Le Cateau-F.), in *Ann. Cercle hist. et archéol. Saint-Ghislain*, 3, 1982, p. 602-605.
360. *Gotische meubels, meubelfragmenten en textiel uit eigen verzamelingen. Tentoonstelling in het Museum voor Sierkunst te Gent, 19 juni-26 sept. 82*. Gent, Stadsbestuur, 1982, 8<sup>e</sup>, 64 p.
361. E. K. HICKS, *Het hemelbed*, in *Antiek*, 1982, p. 481-486, 5 ill.
- b) **Centres de production — Produktiecentra**
362. [Antwerpen] G. GUYOT, *Un inventaire mobilier anversois en 1789*, in *Interm. généal. Middel. geneal. nav.*, 217, 1982, p. 68-71.  
*Brabant* : cf. 109.
363. [Durbuy] M. LAFFINEUR-CRÉPIN, *Le mobilier religieux*, in *Terre de Durbuy*. Bruxelles, 1982, p. 171-188.
364. [Gent] M. FRÉDÉRICQ-ILAR, *La chaire de vérité de l'église Saint-Sauveur*, in *Trésors d'art gantois*, II, Gand, 1982, p. 8.
365. [Liège] M. LAFFINEUR-CRÉPIN, *Mobilier religieux*, in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège...* Liège, 1982, p. 193-217.
366. [Liège] M.-Ch. MERCH, *La décoration intérieure de l'hôtel de Hayme de Bomal à Liège*, in *Le Musée d'Armes*, 10, 1982, 34-36, p. 48-67.
367. [Namur] J.-P. FÉLIX, *Un procès des menuisiers namurois contre le facteur d'orgues Claude Barnabé Goynaut en 1752*, in *Ann. Soc. arch. Namur*, 62, 1982, p. 136-150, 1 ill.
368. [Saint-Ghislain] L. TONDREAU et J. HUVELLE, *Inventaire et description du mobilier de l'ancien hôpital Sainte-Élisabeth à Saint-Ghislain*, in *Ann. Cercle hist. et archéol. Saint-Ghislain*, 3, 1982, p. 221-237.

## DIVERS — VARIA

- b) **Lieux — Plaatsen**
369. [Liège] Ph. STIENNON, *L'ivoire de Nolger et la fondation de la collégiale Saint-Jean (nouvelles hypothèses)*, in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège...* Liège, 1982, p. 33-41.

## 6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK

## a) Généralités — Algemeenheden

370. E. CUYPERS, *Penningen « méreaux » genoemd*, in Tijdsch. num., 1982, p. 37-40, ill.
371. J. R. DE MEY, *Répertoire de la numismatique des Pays d'en-Bas (1419-1714)*. Bruxelles, 1982, 153 p., ill.
372. E. DUFOSSEZ, *Medailletechnieken uit de Renaissance*, in Tijdschr. v. num., 1982, p. 15-17, 41-46 en 83-85, ill.
373. H. FRÈRE, *Numismatique. Initiation aux méthodes et aux classements*. Louvain-la-Neuve, 1982, 8°, 112 p., VII pl.
374. J. GHYSSENS, *Le denier de paiement de Brabant*, in Jean Elsen, liste 49 (nov. 1982), p. 6.
375. *Jetons et Calcul*, in La Vie num., 1982, p. 96-104.
376. P. LUCAS, *Monnaies seigneuriales mosanes*. Walcourt, 1982, 8°, 890 p., ill.
377. J. H. MUNRO, *Minl Policies, Ratios, and Outputs in the Low Countries and England, 1335-1420: Some Reflections on New Data*, in The Num. Chronicle, 1981, p. 71-116, ill.
378. P. LUCAS, *Numismatique limbourgeoise — Hybrides de « monnaies noires »*, in La Vie Num. en Tijdschr. v. num., 1980, p. 85-87.
379. J. TAELEMAN, *Munten en penningen in Bourgondisch Vlaanderen*, Tentoonstelling Gruuthusemuseum. Brugge, 1982, 8°, 223 p., ill.
380. Ph. van HEURCK, *Les monnaies racontent l'histoire: l'Union fait la Force*, in La Vie num., 1982, p. 166-171, ill.
381. H. VANHOUDT, *De Merovingische munten in het Penningskabinet van de Koninklijke Bibliotheek te Brussel. Een katalogus van de hedendaagse verzameling*, in Rev. belge num. et sigill., 1982, p. 95-194, 10 pl.
382. R. WEILLER, *Les coins de faux-monnayeurs de Rochefort*. Rochefort, Cercle cult. et hist. de Rochefort, 1978, 16 p.
383. R. WEILLER, *Les monnayages étrangers des princes luxembourgeois*. Luxembourg, 1982, 8°, 311 p., ill.

## b) Etudes particulières (ordre chronologique) — Bijzondere studies (chronologisch)

384. M. HENDRICKX, *Une mise au point sur la légende des deniers de Charles le Chauve pour Dinant*, in Jean Elsen, liste n° 46 (juill. - août 1982), p. 2.
385. F. DUMAS, *Le trésor de la Ferlé-Imbault (Loir et Cher)*, in Rev. num., 1981, p. 106-124, 4 pl. (xiv<sup>e</sup> s.)
386. J.-L. DENGIS, *L'atelier monétaire du Comté de Salm*, in La Vie num., 1982, p. 131-133, ill.
387. E. VAN DER CAMMEN, *Een onbekende sterling van het graafschap Namen*, in Tijdschr. v. num., 1982, p. 55, ill.
388. E. AERTS, *Brabantse rekenmunten in de registers van de Brabantse Algemeen - Ontvangerij tussen 1430 en 1440*, in Tijdschr. v. num., 1982, p. 161-168.
389. R. PEETERS, *Muntvondst te Sint-Truiden*, in Tijdschr. v. num., 1982, p. 56 (15de e.).
390. E. VAN DER CAMMEN, *Muntvondst*, in Tijdschr. v. num., 1982, p. 123-125, ill. (15de en 16de e.)
391. J. SCHOONHEYT, *The Coins from Excavations at Savenal, Nelthen*, in Post-Medieval Archaeology, 15, (1982), p. 202-203. (xivth c.).
392. A. VAN KEYMEULEN, *16de-17de eeuwse muntschal te Aubel*, in Tijdschr. v. num., 1982, p. 169-170.
393. E. VAN DER CAMMEN, *Een ongewone vervalsing*, in Tijdschr. v. num., 1982, p. 9-10, ill. (1636).
394. A. VAN KEYMEULEN, *Les palagons de Charles II (1665-1700)*, in Bull. Cercle Ft. num., 1982, p. 30-39, ill.
395. E. LINK, *Diese Prägung brachte Ärger! Die Belagerungsklippen von Tournai aus dem Jahre 1709*, in Geldgeschichtliche Nachrichten, 1982, 88, p. 69-72, ill.
396. H. L. HOUTZAGER, *De Leuense van Leeuwenhoek Penning*, in De Beeldenaar, 1982, p. 189-191, ill. (1716).
397. A. HAECK, *Hel stuk van « 5 plaquellen »: het raadsel opgelost*, in Tijdschr. v. num., 1982, p. 11-13, ill.

c) **Médailleurs — Medailleurs**

398. G. BAURIN, *Médailleurs namurois de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup>*, in *Ann. Soc. arch. Namur*, 62, 1982, p. 151-171, 15 ill.

7. MUSIQUE — MUZIEK

Voir/zie *Revue belge de musicologie. Belgisch tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 35-37, 1981-83.

8. MUSÉOLOGIE — MUSEUMKUNDE

b) **Lieux — Plaatsen**

399. [Mariemont] P.-J. FOULON, *La Réserve précieuse du Musée royal de Mariemont, haut lieu de la bibliophilie*, in *Hainaut Tourisme*, 212, 1982, p. 75-79, 6 ill.

400. [Vlaanderen] J. SCHOONBAERT, *De Provinciale musea voor beeldende kunst*, in *Vlaanderen*, 189, 1982, p. 219-223.

9. ICONOLOGIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

401. *Het Aards Paradijs. Dierenvoorstellingen in de Nederlanden van de 16de en 17de eeuw*. Antwerpen, Kon. Maatschappij voor Dierkunde met Standaard uitgeverij, 1982, 8<sup>o</sup>, 174 p., ill.
402. K. G. BOON, « *Patientia* » dans les gravures de la Réforme aux Pays-Bas, in *Revue de l'Art*, 56, 1982, p. 7-24, ill.
403. A. COURTEJOIE, *Les illustrations de Stavelot, et les vies des saints Remacle, Théodart, Hadelin, Lambert, Hubert, Poppo et d'autres grands civilisateurs des Ardennes*. Bruxelles, Culture et civilisation, 1982, x-320 p.
404. H. GURATZSCH, *Die Auferweckung des Lazarus in der niederländischen Kunst von 1400 bis 1700. Ikonographie und Ikonologie (Ars Neerlandica, II)*. Kortrijk, Van Ghemmert Publishing Co., 1980, 2 Bd., 400 p., 215 ill.
405. N. HUYGHEBAERT, *La translation de sainte Amelberge à Gand*, in *Analecta Bollandiana*, 100 (Mélanges offerts à Baudouin de Gaiffier et François Halkin), 1982, p. 443-458.

406. R. KUHN, *Die dramatische Erzählung des Bethlehemitischen Kindermordes gegenüber der epischen Erzählung der Amazonenschlag*, in *Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*. Konstanz, 1979, p. 73-99.
407. J.-M. LEQUEUX, *Sainte Anne. Un thème local révélateur de conceptions artistiques et iconographiques*, in *Coup d'œil sur Belœil*. Bull. trim. Assoc. sauvegarde patr. Belœil, 15, 1982, p. 305-322.
408. J. H. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative (Ars Neerlandica, I)*. Kortrijk, Van Ghemmert Publishing Co, 1979, xxiv + 369 p., 161 ill.
409. R. NIEUWSTRATEN, *James H. Marrow, Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. Kortrijk, 1979 (Ars Neerlandica, I)*, in *Oud Holland*, 96, 1982, p. 244-248.

410. M. SZAFRAŃSKA, *Le jardin cosmique*, in Bull. Mus. nat. de Varsovie, 22, 1981, p. 81-94, 8 ill. Cf. aussi/ook 152, 153, 162, 181, 182, 190, 193.

b) **Centres de production — Produktiecentra**

*Aarschol* : cf. 5.

*Brabant* : cf. 109.

411. [Liège] J. DECKERS, *L'iconographie de saint Jean sur les sceaux de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste à Liège*, in Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège... Liège, 1982, p. 17-18.

412. [Meuse] Ph. GEORGE, *Iconographies de saints mosans*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 1982, 216, p. 163-164, 1 ill. ; 217- 218, p. 240, 1 ill. ; 219, p. 280, 1 ill.

c) **Artistes — Kunstenaars**

*Aertsen* : cf. 197.

*Bosch* : cf. 205, 207, 209.

*David* : cf. 226.

*Hoefnagel* : cf. 236.

*Rubens* : cf. 268.

### III.

## ÉPOQUE CONTEMPORAINE — HEDENDAAGSE TIJDEN

### 1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

a) **Généralités — Algemeenheden**

413. *Sociaal engagement in de kunst 1850-1950. Stad Mechelen, Cultureel Centrum burgemeester A. Spinoy, 26 sept.-21 nov. 1982. L'engagement social dans l'art 1850-1950. Ville de Malines. Centre culturel bourgmestre A. Spinoy, 26 sept.-21 nov. 1982* (Introd. M. BAFCON). Mechelen, Stadsbestuur, 1982, 8°, 141 p., pl. Cf. aussi/ook 3.

b) **Lieux — Plaatsen**

*Jelle* : cf. 26.

*Mechelen* : cf. 36.

*Namur* : cf. 42.

c) **Artistes — Kunstenaars**

414. [Strebelle] G. WALTENIER, D. LELARGE et J. COCHUIS, *Une dynastie d'artistes, les Strebelle*, in Interm. général. Middel. tussen geneal. nav., 217, 1982, p. 37-59.

### 2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

a) **Généralités — Algemeenheden**

415. J. ARON, *La Cambre et l'architecture. Un regard sur le Bauhaus belge*. Bruxelles, P. Mardaga, 1982, 195 p.
416. V.-G. MARTINY, *Bedenkingen rond restauratie problemen in België. Philosophie de la restauration en Belgique*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 55, 1982, p. 36-53, 24 ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

417. [Antwerpen] S. A. MESEURE, *Die Architektur des Antwerpener Börse und der europäische Börsenbau des 19. Jahrhunderts* (Dissertation). Stuttgart, Inst. f. Kunstgesch. d. Universität, 1982.
418. [Bruxelles-Brussel] *Pierres et rues. Bruxelles : croissance urbaine. 1780-1980. Exposition organisée par la Société générale de Banque en*

collaboration avec la « Sint-Lukasarchief » et G. Abeels, 18.11.82 - 21.01.83. Bruxelles, Soc. gén. de Banque, 1982, 8°, 350 p., pl. ill.

Bruxelles-Brussel : cf. aussi/ook 58.

419. [Gembloux] L. Hoc, *L'hôtel de ville de Gembloux*, in Bull. Cercle Art et Histoire Gembloux, 2, 1982, 9, p. 130-141.

420. [Meuse] J. PHILIPPE, *Au temps de Serrurier-Bovy : le renouveau esthétique mosan de l'art du verre en architecture et en décoration*, in Beauté Magazine, 1982, 63, p. 1-8.

421. [Namur] M. SIMON, *Architecture de la Belle-Epoque. Le modern Style à Namur*. Namur, 1982, 73 p.

422. [Seneffe] G. LEMAIGRE de STORDEUR, *Scravelle*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 55, 1982, p. 24-35, 17 ill.

c) **Architectes — Architekten**

423. [Serrurier-Bovy] J. PHILIPPE, *Serrurier-Bovy et l'Art nouveau*, in Beauté Magazine, 1982, 62, p. 1-6.

*Serrurier-Bovy* : cf. aussi/ook 420.

### 3. SCULPTURE — BEELDHOUWKUNST

a) **Généralités — Algemeenheden**

Cf. 425.

b) **Centres de production — Productiecentra**

*Grez-Doiceau* : cf. 117.

*Liège* : cf. 120.

c) **Sculpteurs — Beeldhouwers**

424. [Meunier] M. HANOTELLE, *Paris/Bruxelles. Rodin et Meunier. Relations des sculpteurs français et belges à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Éditions du Temps, 1982, 8°, 250 p., ill.

425. [Minne] a) *George Minne en de kunst rond 1900. Catalogus*. Brussel, Gemeentekrediet van België, 1982, 268 p.

b) *George Minne en de kunst rond 1900. Museum voor Schone Kunsten, Gent, 18 sept.-5 dec. 1982*. Gent, Gemeentekrediet, 1982, 4°, 268 p.

427. [Pickery] K. PICKERY, *Hendrick en Gustaf Pickery, Brugse beeldhouwers*. Brugge, Heemkundige Kring Maurits Van Coppenolle, 1982, 8°, 160 p., ill.

### 4. PEINTURE, DESSIN, GRAVURE — SCHILDERKUNST, TEKEN- EN GRAVEERKUNST

a) **Généralités — Algemeenheden**

428. a) « *Du coq à l'âne* ». *La peinture animalière en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle. Passage 44, Bruxelles, 17 sept. - 14 nov. 1982*. Bruxelles, Crédit communal, 1982, 4°, 715 p., ill.

b) « *Van de os op de ezel* ». *Belgische dieren-schilders in de 19de eeuw. Passage 44. Brussel, 17 sept. - 14 nov. 1982*. Brussel, Gemeentekrediet, 1982, 4°, 175 p., ill.

429. *Gedaanten van het realisme. Tentoonstelling Leuven, Stedelijk Museum, 25.9-25.11.1982* (Inleiding van J. KINT). Leuven, Stedelijk Museum, 1982, 8°, 106 p., 56 pl.

430. Ph. ROBERTS-JONES, *Communication. De l'empire des lumières aux domaines des sens*, in Académie roy. de Belgique. Bull. Classe des Beaux-Arts, 64, 1982, p. 237-245.

431. A. WEILL, N. POULAIN et P. BAUDSON, *L'affiche en Belgique, 1880-1980. Exposition, Paris, Musée de l'Affiche*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1982, 124 p.

Cf. aussi/ook 176.

b) **Centres de production — Productiecentra**

432. [Dendermonde] J.-P. DE BRUYN, *De Dendermondse schilderschool : een kunsthistorische be-*

- nadering. Dendermonde, Ronde Tafel, 1982, 4<sup>o</sup>, 320 p., ill.
433. [Kortrijk] P. DEBRABANDERE, *Werk van Kortrijkse kunstenaars in de etalage 100 jaar geleden*, in *De Leiegouw*, 24, 1982, 3-4, p. 365-366.
434. [Péruwelz] *Peintres de Péruwelz au 19<sup>e</sup> siècle. Catalogue d'exposition, Centre culturel de Bon-Secours*, 8.10.-11.11.82, 30 p.
435. [Tournai] S. LE BAILLY DE TILLEGHEM, *Une phase transitoire pour la lithographie à Tournai (1828-1845)*, in *Mém. Soc. hist. et archéol. Tournai*, 3, 1982, p. 189-211.
- c) Peintres, dessinateurs, graveurs — Schilders, tekenaars, graveurs**
436. [Artôt] Paul Artôt. *Musée d'Ixelles, 25.2 - 4.4.82. Museum van Elsene*. (Bruxelles-Brussel), 1982, 8<sup>o</sup>, n.p., pl.
437. [de Boeck] R. AVERMAETE, *Benadering van Félix de Boeck*, in *Meded. Kon. Acad. Wet., Lett. en Sch. Kunsten België. Klasse Sch. Kunsten*, 43, 1982, 1, p. 3-6.
438. [de Boeck] G. DEGROOTE, *Félix de Boeck en Vincent van Gogh*, in *Ons Erfdeel*, 25, 1982, p. 172-184, 12 ill.
439. [Debrus] L. PIRONET, *Un Redouté spadois : Alexandre Debrus, le peintre des roses (1843-1905)*, in *Hist. et archéol. spadoises*, 8, 1982, 29, p. 9-18.
440. [Defrance] M. M. PACCO-PICARD, *Les manufactures de fer peintes par Léonard Defrance (Muses vivants de Wallonie et de Bruxelles)*. Liège, P. Mardaga, 1982, 16 p.
441. [Degand] L. JOUS, *La famille des peintres Degand de Lessines*, in *Bull. Cercle roy. hist. et archéol. Ath*, 16, 1982, p. 336-338.
442. [De La Haye] *Raymond De La Haye, Lierse kunstschilder*. Antwerpen, Vlaamse Toeristenbond, 1982, 12<sup>o</sup>, 16 p., ill.
443. [Derchain] *L'école verviétoise : Derchain, Gérard, Lebrun, Pirene. (Liège), 5-27 nov. 1982*. Liège, Service des Affaires culturelles de la Province, 1982, 8<sup>o</sup>, 68 p., pl.
444. [De Saegher] R. TURKRY, *Romain De Saegher 75*. Berchem, René Turkry, 1982, 8<sup>o</sup>, 36 p., ill.
445. [Dubrunfaut] *Dubrunfaut et la Renaissance de la tapisserie. Tapisseries, dessins, peintures. Musée des Beaux-Arts de Mons, 17 nov.-16 janv. 1982*. Mons, Musée des Beaux-Arts, 1982, 8<sup>o</sup>, 317 fig., pl.
446. [Dupuis] *Hulde aan Maurice Dupuis, 1882-1959. Museum voor Schone Kunsten, Gent, 1 mei - 13 juni 1982*. Gent, Museum voor Schone Kunsten, 1982, 8<sup>o</sup>, n.p., 41 pl., ill.
447. [Ensor] D. M. LESKO, *James Ensor's Transformations of Tradition: a Study of His Life and Art During the Creative Years 1877-1899 (vol. I-II)*, State University of New York at Binghamton, 1982 (University Microfilms International 821042).
448. [Ensor] S. C. MCGOUGH, *James Ensor's the Entry of Christ into Brussels in 1899*, Stanford University, 1981 (University Microfilms International 8124108).
449. [Evenepoel] H. COENEN, *Le voyage du peintre Henri Evenepoel en Algérie (1897-1898)*. Louvain, H. Coenen, 1982, 71 p., 12 ill.
450. [Evenepoel] H. L. VERSCHAEREN, *Een Schetsboek van Henri Evenepoel. Reis naar Luxemburg en langs Moezel en Rijn in 1893*, in *Jaarb. Kon. Museum Sch. Kunsten Antwerpen*, 1982, p. 201-240, 98 ill.  
*Gérard* : cf. 443.
451. [Gorus] M.-F. SEVERIN, *Notice sur Jacques Gorus*, in *Annuaire Académie roy. de Belgique*, 148, 1982, p. 142-152, 1 ill.
452. [Heintz] J. PARISSÉ, *Richard Heintz, ou les conditions de l'artiste*. Bruxelles, Labor, 1982, 4<sup>o</sup>, 259 p., ill.
453. [Hoffman] *Charles Hoffman. Musée d'Ixelles, 25.2. - 4.4.82. Museum van Elsene*. (Bruxelles-Brussel), 1982, 8<sup>o</sup>, ill.
454. [Khnopff] J. W. HOWE, *The Symbolist Art of Fernand Khnopff* (Studies in the Fine Arts. The Avant-Garde, n<sup>o</sup> 28). Ann Arbor, Umi Research Press, 1982, 8<sup>o</sup>, xiv-260 p., 50 ill.  
*Lebrun* : cf. 443.
455. [Magritte] J. JOUVET et W. SCHMIED, *René Magritte*. Zürich, 1982, 8<sup>o</sup>, 102 p., 69 ill.
456. [Magritte] M. PAQUET, *Magritte ou l'éclipse de l'être* (Coll. Différenciation). Paris, éd. de la Différence, 1982, 101 p., pl.

457. [Magritte] M. PAQUET, *Photographies de Magritte*. Paris-Bruxelles, Vokaert, 1982, 143 p., pl.
458. [Magritte] René Magritte und der Surrealismus in België. *Ausstellung*. Berlin, Frölich und Kaufmann, 1982, 8°, 299 p., ill.
459. [Magritte] R. SCHIEBLER, *Die Kunsttheorie René Magrilles*. München, Carl Hauser Verlag, 1982 (?), 156 p.
460. [Magritte] K. THOMAS, *Der Maler als Sprachphilosoph*, in *Weltkunst*, 52, 1982, p. 314-315, 2 ill.
461. [Masereel] *Mein Studienbuch. 165 Holzschnitte von Frans Masereel* (Introd. T. MANN, Postface B. HAGELSTANGHE). Dortmund, Harenberg, 1982.
462. [Meunier] J. ARNO, *De kruisweg van Constantin Meunier te Sint-Pieters-Kapelle*, in *Het Oude Land van Edingen en omliggende*, 10, 1982, p. 73-104.
463. [Montald] G. WALTENIER, *Les quartiers d'ascendance de Constant Montald (1862-1944)*, in *Interm. général. Middel. general. nav.*, 219, 1982, p. 217-222.
464. [Moret de Tangry] J. SIMON, *Un peintre de Courtrai inconnu : Alphonse Moret de Tangry*, in *Kon. Gesch. Oudheidk. Kring Kortrijk*, 49, 1982, p. 245-250.  
*Pirenne* : cf. 443.  
*Rops* : cf. 497.
465. [Schouten] R. DE VOS en J.-P. DE BRUYN, *Henry Schouten, een dierenschilder uit de negentiende eeuw*. Gent, Kunstcentrum De Vos, 1982, 8°, 150 p., ill.
466. [Steven] *Fernand Steven. Province de Liège, Affaires culturelles, 6-31 janv. 1982*. (Liège), Service des Aff. cult. de la prov., 1982, 8°, 53 p., pl.
467. [Van den Abeete] M. BRAUNS, P. GHYSBRECHT et M. ROGGE, *Jos Van den Abeete*. Oudenaarde, Sanderus, 1982, 4°, 344 p., ill.  
*Van Leemputten* : cf. 50.

## 5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN

### ARTS DU TEXTILE — TEXTIELE KUNSTEN

- a) **Généralités — Algemeenheden**
468. M. COPPENS, *La stylistique dentellière à l'époque Art Nouveau. Son évolution jusqu'à la première guerre mondiale*, in *Rev. archéol. et hist. d'art Louvain*, 15, 1982, p. 218-249, 10 ill.
469. J. DE BOECK, *Selectie... « Liberty-tapijt », eind 19<sup>e</sup> e. ...*, in *Bull. Kon. Inst. Kunstpatrimonium*, 18, 1980/81 (1982), p. 238, 1 ill.
- b) **Centres de production — Productiecentra**  
*Hainaut* : cf. 324.
- c) **Artistes — Kunstenaars**  
*Dubrunfaut* : cf. 445.

### ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

- a) **Généralités — Algemeenheden**
470. W. H. KEIKES, *De slag bij Turnhout in zilver op monumentaal inktstel | 1865*, in *Taxandria*, 54, 1982, p. 153-157, 3 ill.
- c) **Artistes — Kunstenaars**
471. [De Backer] St. VANDENBERGHE, *Twee 19de eeuwse truweeltjes voor eerstesteenteggingen van de Mechelse edelsmid J.R.L. De Backer*, in *Hand. Kon. Kring Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen*, 85, 1981, p. 218-223, 5 ill.

## ARMES ET ARMURES — WAPENS EN WAPENUITRUSTINGEN

## b) Centres de production — Produktiecentra

472. [Liège] EMGEDE, J. HONS, *Des barilletts de 10 à 30 coups pour revolvers*, in *Armes, Militaria. Informations. Tir (AMI)*, 30, mars 1982, p. 25-31.
473. [Liège] C. GAIER, *Pistolets liégeois de type turc*, in *Le Musée d'Armes*, 33, avril 1982, p. 2-9.
474. [Liège] F. PELLATON, *Trois revolvers Galand*, in *Cibles*, 150, sept. 1982, p. 637-640.
475. [Liège] G. GALAND, *Le revolver Galand de guerre modèle 1872. Étude d'un prototype à extracteur automatique*, in *Cibles*, 145, avril 1982, p. 229-232.
476. [Liège] G. GOROKHOFF, *Le revolver Galand modèle 1870 de la Marine Russe*, in *Gazette des armes*, 101, janv. 1982, p. 21-23.

## c) Armuriers — Wapensmeden

477. [Colette] F. PELLATON, *Le pistolet Colette*, in *Cibles*, 142, janv. 1982, p. 14-15.
478. [FN] R. SMEETS, *Une merveille en dix exemplaires*, in *Armes. Militaria. Informations. Tir (AMI)*, 35, septembre 1982, p. 13-14.
479. [Lepage] R. PROCACCINI, *Sconosciuto revolver di Lepage*, in *Tacarmi*, 4, avril 1982, p. 42-45.
480. [Mangeol-Comblain] U. GOBBI, *Mangeol - Comblain, un revolver dell'ollocento*, in *Tacarmi*, 5, mai 1982, p. 52-56.
481. [Mangeol - Comblain] J. HONS, *Le revolver Mangeol-Comblain*, in *Armes, Militaria. Informations. Tir (AMI)*, 29, févr. 1982, p. 20-24.
482. [Nagan] G. GOROKHOFF, *Le Nagant ou le revolver de 3 lignes (7, 62) modèle 1895 : un mythe à l'égal du Coll*, in *Gazette des armes*, 109, sept. 1982, p. 14-19.

## CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAUX — KERAMIEK, GLAS- EN GLASRAMEN

## a) Généralités — Algemeenheden

Cf. 351.

## c) Artistes — Kunstenaars

*Serrurier-Bovy* : cf. 423.

## b) Centres de production — Produktiecentra

*Meuse* : cf. 320.

## MOBILIER — MEUBILAIR

## b) Centres de production — Produktiecentra

483. [Liège] A. CHEVALIER, *Au studio Eugène Isaye à Liège, un intérieur Art nouveau* (Musées vivants de Wallonie et de Bruxelles). Liège, P. Mardaga, 1982, 16 p.

484. [Vinalmont] J. COMANNE, *Une vente de boiseries provenant de l'église Saint-Pierre à Vinalmont en 1842*, in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 217-218, 1982, p. 235-237.

## 6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK

## a) Généralités — Algemeenheden

485. a) A. BORNÉ, *Eer aan de arbeid. Eretekens voor werknemers. 1830-1980*. Tentoonstelling. Koninklijke Bibliotheek te Brussel, 1982, 8°, 123 p., 22 pl.
- b) A. BORNÉ, *Honneur au travail. Distinctions honorifiques pour les travailleurs. 1830-1980*,

Exposition. Bibliothèque Royale de Bruxelles, 1982, 8°, 123 p., 22 pl.

486. R. LEENDERS, *Notes sur les premières monnaies de la Belgique indépendante*. Walcourt, Le Courrier num., s.d. (1982 ou 1983), 88 p.
487. J. NIVAILLE, *Abeilles et ruches dans les médailles maçonniques*, in *La Vie num.*, 1982, p. 3-11, ill.

488. A. VAN VISSCHEL, *De munten van de eerste Belgische republiek*, in *Muntkoerier*, 1982, 4, p. 36-38, ill.
489. A. VAN VISSCHEL, *De officiële herdenkingsmedailles van België*, in *Muntkoerier*, 1982, 1, p. 28-29 et 2, p. 26-27, ill.
- b) **Etudes particulières (ordre chronologique) — Bijzondere studies (chronologisch)**
490. R. VAN LAERE, *Hel zegel van de gemeente Membruggen (Limburg) uit de Franse tijd*, in *Rev. belge num. et sigill.*, 1982, p. 222-223, ill.
491. A. DESPRETZ, *Hel huisgeld van de Gentse S.M. Vooruit nr. 1, Gent-Drongen*, 1982, 8°, 136 p., ill.
492. J.-L. DENGIS, *Les billets de nécessité de la commune de Vielsalm*, in *La Vie num.*, 1982, p. 51-58, ill.
493. 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.*, 1979, p. 44-45.
- c) **Médailleurs — Medailleurs**
494. [Devreese] A. J. HENNEBERT, *A propos de deux médailles d'art conçues en 1905 par Godefroid Devreese*, in *Bull. Cercle Et. Num.*, 1982, p. 40-45, ill.
495. [Rau] L. MATAGNE, *L'œuvre monétaire de Rau*, in *La Vie num.*, 1982, p. 217-224, ill.
496. [Wiener] M. KARSAI, *Les grands édifices européens dans l'œuvre du médailleur Jacques Wiener*, in *Bull. Cercle Et. num.*, 1982, p. 12-17, ill.
- Cf. aussi/ook 398.

## 7. MUSIQUE — MUZIEK

Voir/zie *Revue belge de musicologie. Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap*, 35-37, 1981-1983.

## 8. MUSÉOLOGIE — MUSEUMKUNDE

- b) **Lieux — Plaatsen**
497. [Namur] J. HANON, *Le Musée Félicien Rops à Namur*, in *Les Carnets de la Maison de la Culture*, (Namur), 171, 1982, p. 16-19.
- Vlaanderen: cf. 400.

## 10. ARCHÉOLOGIE INDUSTRIELLE — INDUSTRIËLE ARCHEOLOGIE

- b) **Lieux — Plaatsen**
498. [Liège] M. DUSART et J.-L. GRAULICH, *Exposition archéologique industrielle: histoire du zinc à Liège. Catalogue*. Liège, 1982.
499. [Soignies] G. BAVAY, *Les carrières de Soignies: invitation à une promenade en archéologie industrielle*, in *Hainaut Tourisme*, 211, 1982, p. 51-55, 9 ill.
500. [Tienen] R. MORREN, *Rechtzetting van een verkeerde interpretatie voor Tienen*, in *Eig. Sch. Brab.*, 65, 1982, 4-5-6, p. 216-218, 2 ill.
501. [Vlaanderen] A. LINTERS, *Industriële archeologie in Vlaanderen. Status questionis, krachtlijnen*, in *Ons Industrieel Erfgoed. Jaarb. 1*, 1982, p. 17-103.

ACADÉMIE ROYALE  
D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE  
KONINKLIJKE ACADEMIE  
VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

**EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX  
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN**

SÉANCE ORDINAIRE DU 19 MARS 1983

*Présents* : M. De Schryver, président, M<sup>me</sup> Dosogne, vice-présidente, M. Lorette, trésorier général, M<sup>me</sup> Dulière, secrétaire générale ; M<sup>mes</sup> Chartrain, Jottrand, Lemaire, Martens, Mariën, Smolar, Sulzberger, Véronée ; MM. De Smet, De Valkeneer, Duchesne, Duphénéux, Duverger, Joosen, Mariën, Simonet, Trizna, B. van de Walle. *Excusés* : M<sup>mes</sup> Clercx, Dacos-Grifò, Piérard, van de Winckel, Walch ; MM. Cauchies, Colaert, Coekelberghs, Culot.

Le Président ouvre la séance à 10 h. 15. Après lecture, les procès-verbaux des séances du 22 janvier et du 26 février 1983 sont approuvés.

Le Président félicite M<sup>me</sup> Véronée-Verhaegen et M. Duverger élus membres titulaires et leur remet la médaille de l'Académie. Il souhaite la bienvenue aux nouveaux membres correspondants : M<sup>me</sup> Smolar-Meynaert et MM. Cauchies, Colaert et Simonet.

M. De Schryver procède ensuite à l'installation des nouveaux membres du Bureau : M<sup>me</sup> Dosogne-Lafontaine, présidente, et M. Van Molle, vice-président. M<sup>me</sup> Dosogne remercie le président sortant qui a accepté de rester membre de la Commission des publications ainsi que M. De Valkeneer qui assure désormais le secrétariat du prix Simone Bergmans (à décerner en 1985).

Selon la tradition, la nouvelle présidente fait une communication :

Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE, *L'illustration de la première partie de l'Hymne Akathiste. Une réflexion iconologique.*

L'Hymne Akathiste est un hymne en l'honneur de la Mère de Dieu, un des plus célèbres de la liturgie byzantine. Il se chante debout (*ἑξάθιστος*), aujourd'hui encore, le cinquième samedi de Carême. On l'attribue à Romanos le Mélode (VI<sup>e</sup> siècle) et son thème central est l'Incarnation. Il se compose de vingt-quatre stances précédées d'une dédicace dont la seconde partie aurait été ajoutée par le patriarche Serge, en action de grâces à la Vierge pour la protection accordée lors du siège des Perses et des Avars en 626. Les douze premières stances concernent l'Enfance du Christ, les douze suivantes glorifient le Christ et la Vierge. L'Akathiste ne semble pas avoir été illustré avant l'époque des Paléologues (1261-1453). A partir du XIV<sup>e</sup> siècle, on en trouve des cycles complets dans des manuscrits et dans la peinture d'église. La plupart des auteurs ont estimé que cette illustration remontait aux environs de 1340 et que la première partie en était banale, puisqu'il s'agit de thèmes connus de l'Enfance, depuis l'Annonciation jusqu'à la Présentation au temple. Or, dans une étude sur le cycle de l'En-

fance dans les mosaïques de la Kariye Djami à Constantinople (1315-1320), l'orateur avait décelé des liens iconographiques avec les thèmes correspondants de l'Akathiste, ce qui supposait à la fois une spécificité de l'iconographie de l'Enfance selon l'Akathiste et une datation antérieure à 1315 (cf. *The Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, dans P. UNDERWOOD, Ed., *The Kariye Djami...*, IV. *Studies...*, Princeton, 1975, p. 195-241).

Ce double problème est reconsidéré ici par l'étude de chacun des thèmes ainsi que de l'illustration de la dédicace, qui est soit une Vierge, soit le Siège de Constantinople, à Byzance et dans les pays para-byzantins y compris la Russie, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Il en ressort que l'iconographie de la première partie de l'Akathiste, quoique liée à celle issue des évangiles canoniques et surtout apocryphes, a d'importants aspects originaux. La diversité des solutions plastiques, l'originalité plus grande des miniatures par rapport à la peinture d'église, la probable antériorité de la création du cycle dans les manuscrits ressortent également de l'examen des documents. Quant à la date, le cycle a pu être constitué dans le dernier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle, à la faveur de circonstances historiques favorables — la reprise de Constantinople aux Latins en 1261. Cette étude paraîtra dans le volume LIV,2 (1984) de *Byzantion*.

Le nouveau vice-président M. Van Molle félicite l'orateur pour cette communication qui a suscité l'intérêt général. Une réception clôture la séance qui est levée à 12 h. 30.

Cécile DULIÈRE,  
Secrétaire générale.

Jacqueline DOSOGNE,  
Présidente.

### SÉANCE ORDINAIRE DU 23 AVRIL 1983

*Présents* : M<sup>me</sup> Dosogne, présidente, M. Van Molle vice-président, M. Lorette, trésorier général, M<sup>me</sup> Dulière, secrétaire générale ; M<sup>mes</sup> Chartrain, Jottrand, Ninane, Smolar, Sulzbeiger, Van de Winkel, Walch ; MM. Balis, Colaert, Delmarcel, De Schryver, De Smet, Duphénieux, Duverger, Jadot, Joosen, Martiny, Mariën, Sosson, van de Walle.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Bonenfant, Dacos-Crifò ; MM. Culot, Duchesne, Duvosquel.

La Présidente ouvre la séance à 10 h. 15. Après lecture, le procès-verbal de la séance du 19 mars 1983 est approuvé.

La parole est donnée au premier orateur :

Nicole WALCH, *À propos de deux expositions à Paris : Claude Gellée dit Le Lorrain (Grand Palais) et les collections du comte d'Orsay : dessins du Musée du Louvre.*

De voorzitter geeft het woord aan de tweede spreker :

Erik DUVERGER, *De 16<sup>e</sup>-eeuwse tapijtkunst en haar Antwerpse patroonschilders.*

Van de tweede helft van de 15de eeuw af is Antwerpen het belangrijkste centrum van de Vlaamse tapijthandel. Vrij vlug heeft het ook een voorname rol gespeeld in de tapijtnijverheid. Zoals te Brussel hebben de tapijtwevers in de Scheldestad aanvankelijk wellicht zelf hun patronen getekend of daarvoor een beroep gedaan op de tussenkomst van graveurs of van andere kunstenaars, die daarom nog geen patroonschilders in de strikte zin van het woord waren.

De rol van de Antwerpse patroonschilders in de 16de eeuw werd echter tot op heden onderschat, ja zelfs miskend. Het is duidelijk dat de aard en de oorzaken van de evolutie van de Nederlandse tapijtkunst van het einde van de 15de eeuw af tot aan de tijd van Rubens te uitsluitend in Brussel werd gezocht. Ook Antwerpen met zijn vlakke Metsijs-stijl, met het Italianisme van Pieter Coecke, met de grotesken uit de school van Floris, met de vrij verwarde voorstellingen zonder diepte uit het einde van de 16de eeuw heeft zijn aandeel gehad in en zijn weerslag op de evolutie van de tapijtkunst.

Verder is het duidelijk dat de tapijthandelaars in de Scheldestad een belangrijke rol hebben gespeeld inzake het bestellen van kartons. Zij hebben geregeld een beroep gedaan op de bekwaamheid, de vindingrijkheid en de

scheppingskracht van schilders te Antwerpen geboren of erheen gelokt door de vele taken die er te begeven waren.

La Présidente remercie l'orateur de cet exposé qui suscite une discussion où interviennent MM. De Schryver, Delmarcel, Joosen, Sosson et Van Molle.

Cécile DULIÈRE,  
Secrétaire générale.

Jacqueline DOSOGNE,  
Présidente.

## SÉANCE ORDINAIRE DU 28 MAI 1983

*Présents* : M. Van Molle, vice-président, M<sup>mes</sup> Chartrain, Greindl Jottrand, Ninane, Schneeberg, Sulzberger, Walch ; MM. Cauchies, Delmarcel, De Smet, Duphénieux, Jadot, Naster.

*Excusés* : M<sup>me</sup> Dosogne, présidente, M. Lorette, trésorier, M<sup>me</sup> Dulière, secrétaire générale ; M<sup>mes</sup> Bonenfant, Dacos-Crifò, Clerex, Mauquoy ; MM. Colaert, De Schryver, Duverger.

Le vice-président ouvre la séance à 10 h. 15. Il demande à l'assemblée d'observer une minute de silence à la mémoire de M. Firmin De Smidt dont les funérailles ont lieu le jour même.

Il donne la parole à M<sup>me</sup> Nicole WALCH qui poursuit son exposé sur « *Les collections du comte d'Orsay. Dessins du musée du Louvre* ». L'orateur qui a su mettre en évidence l'inédit de cette manifestation doit répondre à de nombreuses questions.

De ondervoorzitter daarna geeft het woord aan :

Dhr. Guy DELMARCEL, *De Brusselse wandtapijten naar modellen van P. P. Rubens te Malta (1699-1700). Nieuwe gegevens en documenten.*

In de St.-Janskathedraal te Valetta, Malta, bewaart men nog steeds *in situ* de volledige reeks van 29 Brusselse wandtapijten, geweven bij Judocus de Vos in 1699-1700 op bestelling van Ramon Perellos, grootmeester van de Maltezer Orde van 1697 tot 1717. De vijftien weefsels van groot formaat tonen het leven van Christus (8 stuks), eucharistische allegorieën (6 st.) en het portret van de schenker. Elf van de veertien gehistorieerde weefsels zijn ontleend aan gravures naar christologische schilderijen van P. P. Rubens en naar diens wandtapijtreeks met de *Apotheose van de Eucharistie* ; andere onderwerpen komen van Poussin en Le Brun. Op veertien smalle wandtapijten is een *apostolado* afgebeeld — Christus, Maria en de 12 apostelen — naar analogie met de barokke beeldhouwde cycle in de Zuidelijke Nederlanden, vooral deze in de St.-Michiels-kathedraal te Brussel (werken van L. Faydherbe en J. Duquesnoy jr.).

Een onuitgegeven briefwisseling van Charles-Antoine de Fourneau, agent-generaal van de Orde te Brussel, gevonden tussen 1697 en 1700 en bewaard te Malta, brengt nieuwe element over de genesis van de reeks. Gans de reeks werd gemaakt op maat, en plans van de kathedraal van Malta werden hiervoor naar Brussel gezonden. De smalle apostelreeks ontstond in een tweede fase, op het laatste ogenblik, en werd in enkele maanden geweven. Het levensgroot model van het geweven portret van Perellos werd te Malta gemaakt, doch moest te Brussel verbeterd worden in functie van de omkering bij het weven. De originele kartons van de Rubens-reeks waren op dat ogenblik nog in handen van Jan-Frans Van den Hecke, die de editie leverde voor de kathedraal van Toledo op bestelling van kardinaal Portocarrero.

De reeks te Malta is thans in een slechte staat van bewaring, veroorzaakt door het droge en stoffige klimaat en tevens door het ondeskundig opstellen in een nieuw museum met te veel daglicht. De restauratie wordt kortelings begonnen met de steun van de Unesco.

De resultaten van het nieuw onderzoek, gevoerd door de spreker, verschijnen eerlang in het *Ringling Museum of Art Bulletin* (Sarasota, U.S.A.), I, 1983 en in *Artes Textiles*, XI, 1983.

L'exposé suscite un vif intérêt et plusieurs membres prennent la parole pour aborder les problèmes tant du sujet que de la conservation de ces œuvres peu connues chez nous.

La séance est levée à 12 h. 30.

Cécile DULIÈRE,  
Secrétaire générale.

Jacqueline DOSOGNE,  
Présidente.

## SÉANCE ORDINAIRE DU 22 OCTOBRE 1983

*Présents* : M<sup>me</sup> Dosogne, présidente, M. Van Molle, vice-président, M. Lorette, trésorier général, M<sup>me</sup> Dulière, secrétaire générale ; M<sup>mes</sup> Casteels, Chartrain, Lemaire, Lemoine, Ninane, Piérard, Sulzberger ; MM. De Schryver, De Smet, De Valkeneer, Duphénieux, Jadot, Sosson, B. van de Walle.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Dacos-Crifò, De Keyzer, Folie, Jottrand, Walch ; MM. Colaert, Culot, Delmarcel, Duchesne, Joosen, Martiny, Roberts-Jones.

La Présidente ouvre la séance à 10 h. et souhaite la bienvenue en ce début d'année académique. Elle évoque la mémoire d'un des plus anciens membres de l'Académie récemment disparu : M<sup>me</sup> Germaine Faider-l'eytmans. L'assemblée se recueille dans le souvenir.

Elle adresse ses félicitations à M. Ph. Roberts-Jones reçu ce jour même à l'Académie royale de lettres et de littérature françaises. Elle signale que l'article de M<sup>lle</sup> Calberg sur les tapisseries représentant « le triomphe des vertus chrétiennes », paru dans la Revue en 1960, va être réédité sous forme de plaquette par la Caisse Nationale de Crédit professionnel, actuel propriétaire des tapisseries.

Elle rappelle que le prix Simone Bergmans sera décerné en 1985 et que le secrétariat est assumé par M. A. De Valkeneer.

La Secrétaire générale donne ensuite lecture du procès-verbal de la séance du 28 mai qui est approuvé.

La parole est donnée à l'orateur du jour :

Claudine LEMAIRE, *La guerre de Troie au moyen âge*.

Le récit de la guerre de Troie au moyen âge ainsi que celui de la fondation de villes en Europe occidentale des réfugiés troyens est bien plus qu'un thème littéraire ou iconographique. Lorsque vers 1160, Benoit de Sainte More compose son *Roman de Troie*, ces thèmes font déjà partie d'une tradition bien établie. On peut suivre leur évolution : 1. Chez les annalistes et les historiographes, en latin d'abord, dans les langues vernaculaires ensuite, à partir du VII<sup>e</sup> siècle. 2. Dans des manuscrits auxquels nous attribuons un rôle didactique (enseignement du latin) où figurent soit des résumés de l'histoire de Troie, soit le texte complet de Darès, source principale du récit troyen pendant tout le moyen âge. Ces manuscrits comportent fréquemment des généalogies des empereurs romains depuis Énée. Les plus anciens datent du début du IX<sup>e</sup> siècle. 3. Dans toutes les littératures d'Europe occidentale à partir de la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

Des données historiques et des généalogies impériales apparaissent également dans certaines tables de comput. Selon F. Ganshof, d'abord et à partir du VIII<sup>e</sup> siècle, dans des manuscrits insulaires. Elles sont susceptibles d'avoir également joué un rôle dans le succès des généalogies. La première trace écrite de la combinaison du récit de la chute de Troie avec celui de la descendance troyenne des Francs (ou des Sicambres) figure chez Frédégarus Scolasticus vers 650. L'historien Wallace Hadrill a démontré que Frédégaire n'est pas un fabulateur, mais qu'il rapporte une tradition orale déjà fixée. Des généalogies des familles régnantes européennes ont été établies sur le modèle des généalogies impériales. Les rois de France, comme les ducs de Brabant, y sont présentés comme des descendants, non d'Énée, mais des Troyens. Parfois, il est question de filiation directe avec Énée et Hector. Enfin des étymologies fantaisistes mettent en rapport les *Franci* et les *Phrygii*, alliés des Troyens et donc avec Darès le Phrygien. Un certain nombre de villes : Trèves, Xanten, Paris et Londres ont porté au cours du moyen âge l'épithète « troyenne ». Même Bruxelles a bénéficié une fois — du moins à notre connaissance — de cette épithète dans un texte littéraire datant de 1462 (Prologue de la Première Béatitude de Marie, Bruxelles, B.R. IV 192).

Parmi les manuscrits destinés probablement à l'enseignement du latin, l'attention s'est portée sur l'*Excidium Trojae*. Le plus ancien manuscrit connu date du IX<sup>e</sup> siècle et la B.R. en possède une version remarquable datée de 1118, comportant une iconographie sommaire mais typique, découlant peut-être de sources antiques (ms 3897-3919). Chez les chroniqueurs, on a relevé ceux qui appartiennent à nos régions. On constate chez eux de nombreuses variantes au récit de l'arrivée des Troyens en Europe occidentale. En 1601 encore, un ouvrage est publié à Paris où il est affirmé que « les vrais français » descendent des Troyens par l'intermédiaire des « Sicambres et de leur chef Francion » (Claude Dupré). Le thème troyen est ensuite suivi à travers la littérature,

l'enluminure et la gravure du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. En littérature, il culmine au début du XVI<sup>e</sup> siècle avec le grand ouvrage de Jean Lemaire de Belges : *Illustrations de Gaule et singularité de Troie*. (La partie relative aux tapisseries tournaisiennes sur le thème de la guerre de Troie a été supprimée de l'exposé par manque de temps).

La séance est levée à 12 h.

Cécile DULIÈRE,  
*Secrétaire générale.*

Jacqueline DOSOGNE,  
*Présidente.*

## SÉANCE ORDINAIRE DU SAMEDI 19 NOVEMBRE 1983 À LIÈGE

*Présents* : M<sup>me</sup> Dosogne, présidente, M. Lorette, trésorier général, M<sup>me</sup> Dulière, secrétaire générale ; M<sup>mes</sup> Bonenfant, Casteels, Chartrain, Clerx, Jottrand, Lemaire, Lemoine, Piérard, Schneebald, Sulzberger, U'rix-Closset, van de Winckel ; MM. Colman, Culot, Duchesne, Gaier, B. van de Walle.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Danthine, De Pauw, Folie, Ninane ; MM. Cauchies, Colaert, Delmarcel, Duphénieux, Jadot, Joosen, Naster, Sosson, Van Molle.

Les participants sont accueillis à 10 h. 30 au Cabinet des Estampes de la Ville de Liège par M<sup>me</sup> Françoise Clerx-Léonard-Etienne, conservateur, et M. Claude Gaier, conservateur du Musée d'armes. Ce dernier introduit la visite de l'exposition dont il est commissaire général : « Visages du Japon Ancien » organisée dans le cadre du Synergium Japon 1983. M<sup>me</sup> Françoise Clerx-Léonard-Etienne présente ensuite le Cabinet des Estampes de la Ville de Liège : son histoire, son rôle ainsi qu'une sélection d'œuvres représentatives de ses collections. Elle commente ensuite l'exposition « Hommage à Jean Donnay, graveur ».

Après un agréable déjeuner, les membres visitent sous la conduite de M. Pierre Colman l'Hôtel Torrentius, construit par Lambert Lombard en 1565 pour l'humaniste liégeois Liévin Van der Beke. Le bâtiment a fait récemment l'objet d'une restauration audacieuse et controversée par son actuel propriétaire l'architecte Charles Vandenhove (cf. P. COLMAN *et alii*, *Architecture pour Architecture. Hôtel Torrentius*, éditions du Ministère de la Communauté Française, 1982). De nombreuses questions sont posées à MM. Colman et Vandenhove, que la Présidente remercie à l'issue de la visite vers 16 h. 30. Certains membres se rendent alors rue Hors-Chateau avec M. Colman pour voir d'autres travaux de restauration en cours de l'architecte Charles Vandenhove.

Cécile DULIÈRE,  
*Secrétaire générale.*

Jacqueline DOSOGNE,  
*Présidente.*

## SÉANCE ORDINAIRE DU 17 DÉCEMBRE 1983

*Présents* : M<sup>me</sup> Dosogne, présidente, M. Lorette, trésorier général, M<sup>me</sup> Dulière, secrétaire générale ; M<sup>mes</sup> Chartrain, Lemaire, Lemoine, Mariën, Sulzberger, van de Winckel, Walch ; MM. Colaert, Duphénieux, Jadot, Joosen, Mariën, Van de Vivere, B. van de Walle.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Dacos-Crifò, Folie, Jottrand ; MM. Cauchies, Culot, De Smet, Duvosquel, Roberts-Jones.

La Présidente ouvre la séance à 10 h. 15.

La secrétaire générale donne lecture des procès-verbaux des séances du 22 octobre et du 19 novembre 1983 qui sont approuvés par l'assemblée.

M. Adelin De Valkeneer demande aux membres de l'aider à assurer une diffusion maximale au prix Simone Bergmans notamment à l'étranger. Afin de susciter le plus grand nombre de candidats intéressants, il propose d'élargir le sujet du concours. M<sup>lle</sup> Sulzberger signale son opposition à toute modification des volontés de la légataire.

La parole est donnée à l'orateur du jour :

Marie-Jeanne CHARTRAIN, *Evenepoel face à Manet*.

Henri Evenepoel (1872-1899) a la révélation de l'œuvre de Manet (1832-1883) devant quarante de ses tableaux présentés Galerie Durand-Ruel à Paris en 1894 ; c'est l'année des polémiques autour du legs Caillebotte, Manet est alors encore très discuté. Evenepoel parle avec admiration de cette exposition dans une lettre à son père du 13 mai et à son ami Charles Didisheim, le 16. Dans les deux textes, il met l'accent sur les qualités plastiques de Manet : couleurs, matières, facture. Il cite six toiles : *Le guitarero*, *La musique aux Tuileries*, *Le bon bock*, *Le Christ aux anges*, *La femme au parasol*, et *Le fifre*. Pour les autres œuvres on ne peut faire que des suppositions.

Des diapositives alternativement d'œuvres de Manet et d'Evenepoel montrent d'évidentes affinités entre les deux artistes. On retrouve chez Evenepoel le goût des belles pâtes posées en larges touches, un coloris raffiné qui n'exclut ni les mille nuances des blancs ni les noirs profonds, la construction de formes simplifiées et cependant vivantes par l'arabesque et aplats de couleur. Evenepoel a été impressionné par Manet à 22 ans. Mais remarquons, d'une part, que dans ses œuvres algériennes il va beaucoup plus loin dans la transposition plastique, d'autre part, que Manet commence sa carrière à 27 ans alors que celle d'Evenepoel est accomplie au même âge. (Le texte de cette communication sera publié dans la Revue).

La qualité et l'originalité de l'œuvre de cet artiste prématurément disparu suscitent un grand intérêt et de nombreuses questions.

M<sup>lle</sup> Sulzberger commente ensuite le catalogue de l'exposition « L'enfant dans l'art belge de 1800 à nos jours ».

La séance est levée à 12 h. 15.

Cécile DULIÈRE,  
Secrétaire générale.

Jacqueline DOSOGNE,  
Présidente.

## SÉANCE ORDINAIRE DU 21 JANVIER 1984

**Présents :** M<sup>me</sup> Dosogne, présidente, M. Lorette, trésorier général, M<sup>me</sup> Dulière, secrétaire générale ; M<sup>mes</sup> Bonenfant, Chartrain, Casteels, Jottrand, Mariën, Ninane, Schneebalg, Smolar, Sulzberger, van de Winckel, Véronée ; MM. Colaert, De Ruyt, De Smet, Duphénieux, Jadot, Mariën, Martiny, B. van de Walle.

**Excusés :** M<sup>mes</sup> Dacos-Crifò, De Pauw, Folie, Greindl, Lemaire, Piérard, Walch ; MM. Culot, De Valkeneer, De Schryver, Duvosquel.

La Présidente ouvre la séance à 10 h. 30. Elle annonce la sortie de presse de la Revue. La Secrétaire générale donne lecture du procès-verbal de la séance du 17 décembre, qui est approuvé.

La parole est donnée à l'orateur du jour :

Anne Marie MARIËN-DUGARDIN, *L'hôtel Bellevue et ses collections*.

La communication a pour but de retracer les différentes étapes et transformations de l'hôtel Bellevue, devenu dépendance des Musées royaux d'Art et d'Histoire depuis 1978. Il fut à l'origine un hôtel pour voyageurs fondé en 1776 par Philippe de Proft, marchand de vin. Un vaste projet urbanistique avait été mis sur pied à l'époque. Il était destiné à créer une place à proximité du palais de Charles de Lorraine qui avait acquis l'ancien palais de Nassau. Le parc de Bruxelles allait être tracé à la même époque. Ainsi allait naître un quartier royal sur le vaste espace occupé autrefois par le palais des ducs de Brabant dont il ne restait plus que les ruines, la place des Bailles et la Warande. Les acquéreurs des terrains qui délimitaient la future place royale étaient soumis à une réglementation sévère, toutes les façades devant avoir la même ordonnance néo-classique.

Le luxueux hôtel Bellevue fut fréquenté par la haute société européenne. Malgré le changement de propriétaire en 1866, l'hôtel resta en activité jusqu'en 1902, date à laquelle il fut acquis selon le désir du roi Léopold II qui voulait en faire un hôtel de maître pour une de ses filles, la princesse Clémentine. Cette dernière ne l'habita que de 1909 à 1910. En 1926, le duc de Brabant, futur Léopold III et sa jeune épouse, la princesse Astrid, s'y installèrent pour quelques années. Puis la destinée de Bellevue devint assez triste, servant d'abord à abriter un

ouvroir dirigé par la reine Astrid, puis en 1953, mis à la disposition de services de la Croix-rouge. La dégradation du bâtiment s'accroît encore lorsqu'en 1960 on y logea des services destinés à porter assistance aux réfugiés du Congo. Les locaux furent par la suite véritablement abandonnés et leur remise en état ne fut entreprise par les Travaux publics qu'en 1975, moment où il fut décidé, fort heureusement, de faire de l'hôtel Bellevue un musée.

La question se pose de savoir ce qui subsiste aujourd'hui du bâtiment du XVIII<sup>e</sup> siècle. Probablement peu de chose, hormis le gros-œuvre. Les transformations successives apportées à l'époque de Léopold II, pour qui travailla l'architecte Maquet, de même que la rénovation entreprise par l'architecte Flanneaux, vers 1925, ont dû changer partiellement la disposition intérieure et complètement la décoration. Seules les archives du Palais, qui malheureusement n'ont pas encore été dépouillées, pourraient donner des réponses précises. Mais l'étude de l'ornementation révèle cependant qu'elle est typique du début de ce siècle, quand on aimait la réminiscence des styles antérieurs. Ne prenons pour exemple que les dessus de portes peints, les frises de stuc et les pilastres des salons du premier étage, ou les dessus de portes en bas-reliefs du couloir rappelant le style de Godecharle. Le grand escalier monumental remonte certainement à l'époque de Léopold II ; la fontaine aux putti et dauphin ornant un des paliers, bien qu'elle ait été conçue dans l'esprit du XVIII<sup>e</sup> siècle, est probablement de la même époque. Les fenêtres murées qui se trouvent derrière la fontaine en témoignent. Quant aux collections, elles proviennent pour la plupart des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Dans les couloirs, cependant, quelques sculptures font partie des collections royales. L'exposé est suivi d'une visite des lieux qui suscite d'autant plus d'intérêt que le bel immeuble est le siège actuel de l'Académie.

La séance est levée à 12 h. 15.

Cécile DULIÈRE,  
*Secrétaire générale.*

Jacqueline DOSOGNE,  
*Présidente.*

## ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 18 FÉVRIER 1984

*Présents* : M<sup>me</sup> Dosogne, présidente, M. Van Molle, vice-président, M. Lorette, trésorier général, M<sup>me</sup> Dulière, secrétaire générale ; M<sup>mes</sup> Bonenfant, Chartrain, Folie, Greindl, Jottrand, Mariën, Schneeberg, Véronée ; MM. De Schryver, De Smet, De Valkeneer, De Ruyt, Duchesne, Duphénieux, Jadot, Naster, Mariën, Martiny, Van de Velde.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Clerx-Léonard-Étienne, Dacos-Grifò, Lemoine, Piérard, Risselin, Roberts-Jones, van de Winkel ; MM. Cauchies, Colman, Duvosquel, Gaier, Sosson, Trizna, Vandevivere.

La Présidente ouvre la séance à 10 h.

La Secrétaire générale présente le rapport d'activité de l'année académique 1983-1984.

Le Trésorier général expose les comptes et le projet de budget 1984, qui sont approuvés.

Sur proposition du Conseil d'administration, le montant de la cotisation pour 1984 est fixé à 1000 frs.

L'Assemblée approuve une modification des statuts concernant la création de correspondants *honoraires* (article 8) : « Le correspondant, nommé depuis plus de dix ans, peut, si les circonstances ne lui permettent plus de participer activement aux travaux de l'Académie, demander à devenir honoraire. La Revue lui sera envoyée moyennant le paiement annuel d'une somme équivalente au montant de la cotisation en cours ».

On procède ensuite aux élections. Le mandat de Trésorier général de M. Lorette est prolongé de deux ans.

Au Commissariat aux comptes, M. Joosen, démissionnaire, est remplacé par M. Jadot. Les mandats des membres du Conseil d'Administration renouvelables en 1984 sont reconduits pour six ans.

A la Commission des publications, le mandat de Secrétaire de rédaction de M. Sosson est renouvelé pour trois ans, ainsi que le mandat de membre de M. Jadot. Les mandats de membres de M<sup>lle</sup> Folie et de M. van de Walle sont prolongés de deux ans.

Est élu membre correspondant : M. Arpag Mekhitarian, Secrétaire général de la Fondation égyptologique Reine Elisabeth.

On procède pour la première fois à l'élection d'un associé étranger : M. Robert Genaille, Président d'honneur de la Société de l'Art français et spécialiste du l'art de nos régions au xvi<sup>e</sup> siècle.

La séance est levée à 11 h. 30.

Cécile DULIÈRE,  
Secrétaire générale.

Jacqueline DOSOGNE,  
Présidente.

## RAPPORT DE LA SECRÉTAIRE GÉNÉRALE

*Année académique 1983-1984*

Nous avons eu la tristesse de perdre deux de nos membres : M. Firmin De Smidt et M<sup>me</sup> Germaine Faider-Feytmans.

Il y eut sept séances au cours desquelles nous avons eu le plaisir d'entendre M<sup>me</sup> Jacqueline Dosogne-Lafontaine, M. Erik Duverger, M<sup>lle</sup> Nicole Walch, M. Guy Delmarcel, M<sup>mes</sup> Claudine Lemaire, Marie-Jeanne Chartrain, Anne-Marie Mariën. Nous allons écouter dans quelques instants la communication de M<sup>me</sup> Nicole Véronée.

La séance du mois de novembre a eu lieu à Liège où nous ont accueillis M<sup>me</sup> Françoise Clercx-Léonard-Étienne et MM. Pierre Colman et Claude Gaier.

Le tome LII (1983) de la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* est sorti de presse et a été envoyé aux membres en règle de cotisation.

Le Conseil d'administration s'est réuni le 13 janvier 1984 et a préparé les élections de ce jour.

Le Bureau était composé de M<sup>me</sup> Dosogne-Lafontaine, présidente, M. Van Molle, vice-président, M. Lorette, trésorier général et M<sup>me</sup> Dulière, secrétaire générale.

Cécile DULIÈRE,  
Secrétaire générale.

## SEANCE ORDINAIRE DU 18 FÉVRIER 1984

*Présents* : M<sup>me</sup> Dosogne, présidente, M. Van Molle, vice-président, M. Lorette, trésorier, M<sup>me</sup> Dulière, secrétaire générale ; M<sup>mes</sup> Bonenfant, Chartrain, Folie, Greindl, Jottrand, Mariën, Schneeberg, Véronée ; MM. De Ruyt, De Schryver, De Smet, Duchesne, Duphénieux, Jadot, Martiny, Mariën, Naster, Van de Velde.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Clercx-Léonard-Étienne, Dacos-Crifò, Lemoine, Piérard, Risselin, M. et M<sup>me</sup> Roberts-Jones ; MM. Cauchies, Colman, Duvosquel, Gaier, Sosson, Trizna, Vandevivere.

La Présidente ouvre la séance à 11 h. 20.

En raison de l'heure tardive, la communication de M. Duphénieux est reportée à la séance prochaine et la parole est donnée à

M<sup>me</sup> Nicole VÉRONÉE-VERHAEGEN, *A propos du Jugement dernier de Beaune : après Rogier, Memlinc.*

Il s'agit du second volet d'une communication antérieure (20 mars 1982) qui portait sur quelques aspects nouveaux de l'étude de l'œuvre ouverte à l'histoire de l'art par l'examen systématique du polyptyque de Beaune à l'aide des méthodes dites de laboratoire. Il nous reste, en effet, parmi les œuvres des Primitifs flamands, deux grands retables intégralement conservés représentant le « Jugement dernier », le second étant le triptyque peint par Hans Memlinc entre 1466 et 1473 pour le Florentin Angelo Tani, actuellement exposé au Musée National de Gdańsk. Ce retable a été, lui aussi, étudié selon les mêmes méthodes en vue de son étude dans le *Corpus des Primitifs flamands* (J. BIAŁOSTOCKI, *Les Musées de Pologne (Gdańsk, Krakow, Warszawa)*. (*Les Primitifs flamands*, I. I. *Corpus de la Peinture des anciens Pays-Bas au xv<sup>e</sup> siècle*, 9), Bruxelles, 1966 ; la comparaison entre les deux retables vient d'être discutée par N. VÉRONÉE-VERHAEGEN, *D'un « Jugement dernier » à l'autre...*,

dans *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Biatostocki sexagenario dicata*, Varsovie, 1981, p. 171-178). La comparaison des résultats s'impose donc.

Les études ont porté d'abord sur l'*état de conservation*. Au contraire de celui du polyptyque de Beaune, l'état du triptyque de Gdańsk est dans l'ensemble exceptionnellement bon, malgré quelques dégâts et usures qui ont amené des restaurations locales. Deux dommages marquants : la tête du donateur Tani et celle de l'élu dans la balance, qui a les traits bien connus de Tommaso Portinari. Ces deux dégâts localisés semblent révéler un transfert dans la donation.

Les études ont porté ensuite sur l'*attribution* et ont confirmé l'opinion majoritaire qui reconnaît les deux grands maîtres, Rogier à Beaune, Memlinc à Gdańsk. La comparaison de leurs caractéristiques personnelles avec celles qu'on observe dans d'autres œuvres de base est concluante. C'est ainsi que le dessin préparatoire sous-jacent révélé par la photographie à l'infrarouge apparaît chez Memlinc — au contraire de chez Rogier — abondant, nerveux et impulsif. Il préfigure le modelé par de nombreuses hachures, est souvent corrigé et permet de suivre la création des formes. L'exécution picturale atténue ensuite l'expression, calme et équilibre la composition — au lieu de l'accentuer et de la rendre plus expressive comme chez Rogier. Si l'attribution doit se nuancer, chez Rogier, d'une importante participation de l'atelier, rien de tel ne s'observe chez Memlinc.

Les études ont enfin porté sur certaines étapes qui ont marqué l'*élaboration* de l'œuvre : recherches de formes, changements de détails, changements de structures importantes. Les deux retables en montrent. Parmi les plus importantes de ces étapes de création, il faut citer, à Beaune, l'inversion de la position du fléau de la balance dans le psychostase ; à Gdańsk, l'insertion de la figure du Christ-Juge, copiée littéralement d'après celle de Beaune, dans une composition par ailleurs tout-à-fait différente.

La Présidente remercie vivement l'orateur pour son exposé qui suscite de nombreuses questions.

La séance est levée à 12 h. 30.

Cécile DULIÈRE.  
*Secrétaire Générale.*

Jacqueline DOSOGNE,  
*Présidente.*



## IN MEMORIAM

### GERMAINE FAIDER-FEYTMANS (1903-1983)

En sa séance du 8 juin 1941, l'Académie accueillait comme membre correspondant Germaine Faider-Feytmans, docteur en philologie classique de l'Université de Gand en 1926. Les circonstances tragiques de la Deuxième Guerre Mondiale venaient de marquer plus particulièrement Germaine Faider-Feytmans. En effet, attachée depuis 1938 au Musée de Mariemont, elle venait de succéder à la tête de l'institution à son époux Paul Faider, ancien professeur de latin à l'Université de Gand qu'il avait abandonnée en 1934 quand l'Alma mater gantoise devint unilingue flamande, pour accéder au poste de conservateur du Domaine de Mariemont, légué à l'État belge par Raoul Warocqué, disparu en 1917. Mme Faider avait été la collaboratrice de son mari jusqu'à son décès prématuré en octobre 1940 ; Paul Faider était membre de notre Académie depuis 1929 et venait d'être élu membre effectif en 1939.

Germaine Faider-Feytmans n'avait pas attendu d'être membre pour confier à notre Revue l'une de ses premières publications scientifiques dans le domaine de l'archéologie gallo-romaine et mérovingienne, qui devait devenir par la suite le domaine privilégié de ses recherches : *Les verreries des époques romaine et mérovingienne au Musée de Mariemont* (X, 1940, p. 211-229, 8 pl.), qui concernaient les pièces rassemblées par Raoul Warocqué, provenant de trouvailles faites en Hainaut : Fayt, Hulchin, Houdeng-Goegnies, Trivières et Ciplly. Elle rédigeait régulièrement l'un ou l'autre compte-rendu d'ouvrages. En 1942 à la séance du 3 mai, elle proposait un essai de synthèse sur l'archéologie du cours supérieur de la Haine : *Les cimetières d'époque mérovingienne dans le bassin de la Haine* (*Ibid.*, XII, 1942, p. 76) ; en 1942 encore, elle donnait à la Revue un « status quaestionis » sur des objets découverts en 1941 à Tertre et qui venaient d'être donnés au Musée de Mariemont : *Le cimetière mérovingien de Tertre* (p. 113-130, 4 ill.) ; en 1951, elle étudiait avec A. France-Lanord *Le casque mérovingien de Trivières*, conservé à Mariemont (*Ibid.*, XX, 1951, p. 265-272, 3 ill.).

Au fil des années, l'assiduité de Germaine Faider-Feytmans aux séances de l'Académie devait s'atténuer. C'est qu'entre-temps, la Deuxième Guerre Mondiale enfin terminée, ses activités devaient se multiplier. La partie la plus importante de son temps serait désormais consacrée à l'aménagement et à la présentation de manière nouvelle et rationnelle des collections mariemontoises, dont certaines étaient restées encore telles que Raoul Warocqué les avait laissées. Presque chaque année, à la bonne saison, une nouvelle section ou une nouvelle salle était inaugurée ; tantôt c'était une exposition temporaire qui était présentée, celle sur *Les chefs-d'œuvre de la Rhénanie romaine* en 1948, celle des *Verres antiques de la collection Ray Winfield Smith* en 1954, occasion d'un colloque. Par ailleurs, Mme Faider avait le souci de faire connaître les collections dont elle avait la charge par des catalogues scientifiques. Le premier parut en 1952 : *Les antiquités égyptiennes, grecques, étrusques, romaines et gallo-romaines du Musée de Mariemont* ; l'ouvrage, rédigé par des spécialistes des plus qualifiés, comprenait la description par le conservateur d'antiquités gallo-romaines, ainsi que des objets en céramique, en verre et des bijoux romains. En 1958 était édité le catalogue des porcelaines de Tournai rédigé sous sa direction par Christiane Deroubaix. Mme Faider devait entre-temps préparer le catalogue des objets fouillés dans les cimetières du Hainaut conservés au Musée, qui sortira de presse en 1970 : *Les nécropoles mérovingiennes* (Les collections d'archéologie régionale du Musée de Mariemont II).

Germaine Faider-Feytmans s'était encore fait une spécialité de l'étude des bronzes dont un exemplaire remarquable est conservé à Mariemont, la *Maler* trouvée à Bavai, décrite par elle dans la revue *Gallia* en 1948 ; elle devait aboutir à en réunir plus de trois cents pour les publier dans son *Recueil des bronzes de Bavai* en 1957 (suppléments à *Gallia* VIII), complété en 1958 et en 1963 dans *Gallia* ; puis elle éditera ses *Bronzes romains de Belgique* en 1979 sous les auspices de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique et le Römisch-Germanisches Zentralmuseum zu Mainz.

La bibliographie de Germaine Faider-Feytmans comprend notamment quelque septante études comportant l'« apparatus » scientifique, dont plusieurs ont trait aux fouilles qu'elle menait à Fontaine-Valmont en Hainaut. Deux sont des essais de synthèse : l'un, *De Romeinse beschaving in de Nederlanden*, parut dans le t. I de l'*Algemene Geschiedenis der Nederlanden* en 1949 : l'autre est *La Belgique à l'époque mérovingienne*, un volume de la collection *Notre passé*, à La Renaissance du livre, 1964.

Mais ce travail de recherches devait être brusquement interrompu pour un long temps quand un incendie se déclara en fin d'après-midi de la Noël 1960 au Musée de Mariemont, anéantissant les efforts déployés pendant des années pour présenter les collections, lesquelles devaient heureusement survivre en grande partie à l'épreuve du feu et de l'eau. Mme Faider fit face avec courage et détermination ; à huit ans de la retraite, elle était persuadée de quitter son musée entièrement reconstruit et renové. Son optimisme et son obstination devaient permettre la réouverture provisoire du musée dans les locaux de fortune six mois après l'incendie, mais être mis en brèche par les complications administratives, ne pouvant aboutir à hâter la reconstruction. En 1968, Germaine Faider-Feytmans quittait Mariemont sans pouvoir aménager les collections dans un bâtiment neuf conçu pour elles comme elle l'avait ardemment souhaité. Le musée ne sera inauguré que le 8 octobre 1975. Après 1968, ses activités ne se ralentirent guère : elle continua les fouilles entreprises à Fontaine-Valmont, fréquenta assidument l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique dont elle avait été élue correspondant de la Section d'Histoire et de Critique de la Classe des Beaux-Arts à la séance du 6 décembre 1962 ; elle devint directeur de la Classe pour 1974, et en même temps président de l'Académie.

Cette femme d'exception devait avant sa mort ajouter encore des gestes concrets au bilan qui vient d'être évoqué : confier au Séminaire d'archéologie de l'Université de Gand le soin de publier les rapports des fouilles de Fontaine-Valmont, à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique celui de la correspondance échangée avec Marguerite Yourcenar : quant à la Bibliothèque de l'Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art de l'Université catholique de Louvain, elle bénéficie d'une partie de sa collection d'ouvrages d'archéologie.

Par-delà la mort, le souvenir de Germaine Faider-Feytmans se maintiendra grâce à des travaux scientifiques de grande valeur et grâce à ces legs généreux.

Paul CULOT

## LISTE DES MEMBRES — LEDENLIJST

**Protecteur**  
S. M. LE ROI

**Beschermheer**  
Z. M. DE KONING

### **Bureau — Bestuur** (1984-1985)

Présidente - Voorzitter : M<sup>me</sup> Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE ; Vice-président - Ondervoorzitter : Dhr. Frans VAN MOLLE ; Secrétaire générale - Algemeen Secretaris : M<sup>lle</sup> Cécile DULIÈRE ; Trésorier général - Algemeen Penningmeester : M. Jean LORETTE.

### **Conseil d'Administration — Raad van Beheer**

1. Administrateurs rééligibles en 1986 — In 1986 herkiesbare leden :  
M<sup>mes</sup> BONENFANT, CHARTRAIN, DOSOGNE, M<sup>lle</sup> NINANE, MM. LORETTE et VAN DE WALLE.
2. Administrateurs rééligibles en 1988 — In 1988 herkiesbare leden :  
M<sup>lles</sup> DULIÈRE et JOTTRAND, MM. JADOT, DE VALKENEER, HH. DE SCHRYVER et DE SMET.
3. Administrateurs rééligibles en 1990 — In 1990 herkiesbare leden :  
M<sup>me</sup> LEMOINE, M<sup>lle</sup> MARTENS, Dhr. JOOSEN, MM. MARTINY et VANDEVIVERE, Dhr. VAN MOLLE.

### **Membres honoraires — Ereleden <sup>(1)</sup>**

- |   |        |      |
|---|--------|------|
| 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**

- |   |        |      |
|---|--------|------|
| VAN DE WALLE, Baudouin, professeur émérite de l'Université de Liège, av. d'Auderghem 57, bte 8, 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 18 février 1984 — Bijgewerkte lijst tot op 18 februari 1984.

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
MASTER, Paul, ere-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 Château 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, Meidoorn-dreef 28, 9219 Gent.	(1965)	1969
MARIËN, Marc E., ere-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, bld Louis Schmidt 14, bte 7, 1040 Bruxelles.	(1966)	1969
DE SMET, Antoine, ere-conservator bij de Koninklijke Bibliotheek, Georges Le-cointelaan 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 émé. à l'Université cath. de Louvain, av. Charles Verhaegen 39, 1950 Kraainem.	(1935)	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 hon. 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
SOREIL, Arsène, professeur émérite à 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
DACOS-CRIFÒ, 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 I <sup>er</sup> , 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 1 <sup>er</sup> , 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 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

#### Correspondants honoraires — Erecorrespondenten

CLERCX-LEJEUNE, Suzanne, professeur hon. à l'Université de Liège, rue du Rèwe 2bis, 4000 Liège.		1941
GILISSEN, John, emer. auditeur gen., ere-hoogleraar aan de Vrije Univ. van Brussel, Beeldhouwerslaan 155, 1180 Brussel.		1966
BRAGARD, René, professeur hon. à l'Université libre de Bruxelles, rue Paul Lauters 38, bte 1, 1050 Bruxelles.		1967

#### Membres correspondants — Correspondenten leden

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 hon. à l'Université de Liège, rue du Parc 67, 4000 Liège.		1951
COLLON-GEVAERT, Suzanne, professeur émérite de l'Université de Liège, rue des Venues 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 1 <sup>er</sup> , Pachthofdreef 27, 1970 Wezembeek-Opem.		1958
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
THÉRY, 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-PEPLIER, 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, erebibliothecaris, Rijksdomein van Gaasbeek, Tervuerenlaan 106, 1040 Brussel.	1976
EECKHOUT, Paul, ere-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 <sup>on</sup> 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 Département 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, werkleider bij de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, Bergstraat 150, 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 <sup>er</sup> 124, 4280 Hannut.	1981
LEMAIRE-DE VAERE, Claudine, att. scient. à la Bibliothèque roy. Albert I <sup>er</sup> , 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
SCHAEERS, Simone, bevoegd verklaard navorsers 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
MEKHITARIAN, Arpag, secrétaire gén. de la Fondation égypt. Reine Élisabeth, av. E. Cambier 27/37, bte 5, 1030 Bruxelles.	1984

#### Associés étrangers — Buitenlandse geassocieerden

GENAILLE, Robert, président d'honn. de la Soc. de l'Histoire de l'Art français, Les Eaux Vives 401, F - 91120 Palaiseau.	1984
--	------



## **PRIX SIMONE BERGMANS**

### **Extrait du règlement**

1. Le prix est décerné à une étude inédite sur le xvi<sup>e</sup> 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<sup>er</sup> 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 16<sup>e</sup> 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 — BIJDRAGEN

Jean SOULBECK, <i>Le chef-reliquaire du pape Alexandre aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Critique historique et examen des formes</i> . . . . .	3
Paul PHILIPPOT, <i>Jalons pour une histoire de la sculpture polychrome médiévale</i> . . . . .	21
Claire DUMORTIER, <i>Un retable brabançon de la Passion du XVI<sup>e</sup> siècle aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles</i> . . . . .	43
Robert GENAILLE, <i>Qui a peint La Tentation (Lockere Gesellschaft) du Musée de Karlsruhe?</i>	67
Nicole DACOS, <i>Fortune critique de Pedro Campaña. De Pacheco à Murillo et à Const ntin Meunier</i> . . . . .	91

### MISCELLANEA

Guy DELMARCEL, <i>Les tapisseries des Chasses de Maximilien : rêve et réalité</i> (S. SCHNEEBALG-PERELMAN, <i>Les Chasses de Maximilien. Les énigmes d'un chef-d'œuvre de la tapisserie</i> )	119
---	-----

### COMPTES RENDUS — RECENSIES

#### I. ●uvrages d'intérêt national

D. COEKELBERGHS - P. LOZE, <i>Un ensemble néo-classique à Bruxelles : le Grand Hospice et le quartier du Béguinage</i> (X. DUQUENNE) . . . . .	129
<i>Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV (1981)</i> (J. FOLIE) . . . . .	130
E. GREINDI, <i>Les Peintres flamands de nature morte au XVII<sup>e</sup> siècle</i> (M. CASTEELS) . . . . .	132
<i>Jan de Smet na een kwarteeuw. Handeling van het Symposium mei 1979</i> (M. CASTEELS)	133
M. KOHNEMANN, <i>Auflagen auf Raerener Steinzeug. Ein Bildwerk</i> (M. MARIÉN) . . . . .	134
P. LOZE, <i>Le Palais de Justice de Bruxelles</i> (X. DUQUENNE) . . . . .	136
M. MAUQUOY-HENDRICKX, <i>Les Estampes des Wierix. Catalogue raisonné, III, 2</i> (S. SULZBERGER) . . . . .	137
<i>Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon</i> (Cl. DUMORTIER) . . . . .	138

II. Ouvrages divers

Chr. ÉLUÈRE, <i>Les Ors préhistoriques</i> (M. MARIËN)	141
<i>Les Gabriel</i> , par M. GALLET et Y. BOTTINEAU (M. VAN DE WINCKEL)	142
Ph. GRIERSON, <i>Byzantine Coins</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	142
<i>Adolf Loos</i> , par divers AA. (M. VAN DE WINCKEL)	143
Br. MALMER, <i>Den senmedeltida penningen i Sverige</i> (P. NASTER)	144
A. S. MELIKIAN-CHIRVANI, <i>Islamic Metalwork from the Iranian World</i> ; J. W. ALLAN, <i>Islamic Metalwork. The Nuhad Es-Said Collection</i> (C. MONTGOMERY-WYLAUX)	145
G. NACHTERGAEL, <i>Les Galates en Grèce et les sôtéria de Delphes</i> (P. NASTER)	147
J. M. PEROUSE DE MONTCLOS, <i>L'architecture à la française</i> (M. VAN DE WINCKEL)	148
R. PLUNZ, <i>Habiter New York</i> (M. VAN DE WINCKEL)	149
H. J. ZIEMKE, <i>Das Städtelsche Kunstinstitut. Die Geschichte einer Stiftung</i> (G. DELMARCEL)	149

BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL  
BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS

<b>Sommaire — Inhoud</b>	153
I. Préhistoire et antiquité — Prehistorie en Oudheid	155
II. Moyen âge et temps modernes — Middeleeuwen en moderne tijden	155
III. Époque contemporaine — Hedendaagse tijden	175

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE  
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

<b>Procès-verbaux — Verslagen</b>	181
Communications — Mededelingen : J. LAFONTAINE-DOSOGNE, <i>L'illustration de la première partie de l'Hymne Akathiste. Une réflexion iconologique</i> ; N. WALCH, <i>A propos de deux expositions à Paris : Claude Gelée dit le Lorrain (Grand Palais) et les Collections du comte d'Orsay (dessins du Musée du Louvre)</i> ; E. DUVERGER, <i>De 16de eeuwse tapijtkunst en haar Antwerpse patroonschilders</i> ; G. DELMARCEL, <i>De Brusselse wandtapijten naar modellen van P. P. Rubens te Malta (1699-1700). Nieuwe gegevens en documenten</i> ; Cl. LEMAIRE, <i>La guerre de Troie au moyen âge</i> ; P. COLMAN, <i>L'Hôtel Torrentius à Liège</i> ; K.-J. CHARTRAIN, <i>Evenepoel face à Manet</i> ; S. SULZBERGER, <i>L'exposition « L'enfant dans l'art belge de 1800 à nos jours »</i> ; A.-M. MARIËN-DUGARDIN, <i>L'Hôtel Bellevue et ses collections</i> ; N. VERONEE-VERHAEGEN, <i>A propos du Jugement dernier de Beaune : après Rogier, Memline</i>	
<b>In Memoriam</b> : Germaine Faider-Feytmans (P. CULOT)	191
<b>Liste des membres — Ledenlijst</b>	193
<b>PRIX SIMONE BERGMANS — PRIJS SIMONE BERGMANS</b>	199
<b>TABLE DES MATIÈRES — INHOUDSTAFEL</b>	201





## 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°.

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

Tomes XXXI à XL (1875-1886) et du BULLETIN (1875-1886) : Bulletin de 1886 (3<sup>e</sup> 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 LIII (1984). Continue.

---

