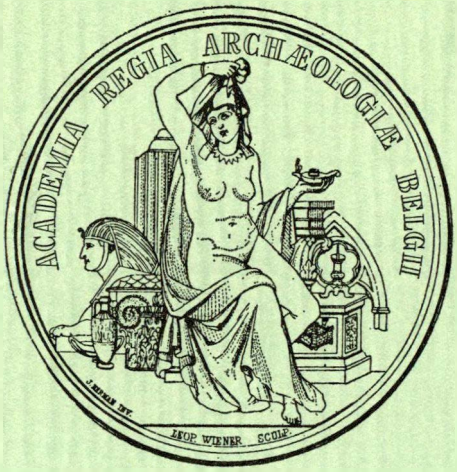
REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LIV - 1985

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 1985-1986 / Dienstjaar 1985-1986

Président/Voorzitter : M. Victor MARTINY ; *Secrétaire/Secretaris* : M. Jean-Pierre SOSSON ; *Membres/Leden* : Mme Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE, Mlle Jacqueline FOLIE, Dhr. Antoine DE SCHRYVER, MM. Jean JADOT, Jean LORETTE, Dhr. Marc MARIËN, M. Baudouin van de WALLE.

AVIS / BERICHT

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

Briefwisseling, werken ter recensie en handschriften bestemd voor het *Tijdschrift*, moeten franco geadresseerd worden tot de Directeur van het Tijdschrift :

Mme J. DOSOGNE-LAFONTAINE,

Musées royaux d'Art et d'Histoire,
parc du Cinquantenaire 10,
B 1040 BRUXELLES.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis,
Jubelpark 10,
B 1040 BRUSSEL

Les commandes doivent être adressées au Trésorier général :

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

Gelieve alle bestellingen te richten tot de algemene Penningmeester :

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

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

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

Les auteurs de *mémoires* insérés dans la *Revue* reçoivent gratuitement 25 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 25 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.

CULTURA · WETTEREN

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

LIV — 1985

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

BRUXELLES - BRUSSEL

CULTURA · WETTEREN

TABLE DES MATIÈRES — INHOUDSTAFEL

ARTICLES — BIJDRAGEN

Paul Eeckhout, *Un tableau de Philippe de Champaigne retrouvé : « La Translation des reliques de saint Arnould »* 5

Erik Larsen, *Jan Vermeer van Delft and the Art of Indonesia* 17

Guy Delmarcel, *Nieuwe gegevens over de wandtapijten van het Nieuwe Testament door Judocus De Vos te Malta (1699-1700)* 29

Christiane Piérard, *Le beffroi et l'architecture de Mons au XVII^e siècle. À propos d'une restauration en cours* 45

Albert Duchesne, *Jean Portaels, peintre de la famille royale de Belgique* 59

Marie-Jeanne Chartrain-Hebbelinck, *Henri Evenepoel face à Manet* 71

COMPTES RENDUS — RECENSIES

I. Ouvrages d'intérêt national

G. Bekaert, *Architecturae Liber XI : Cogels-Osylei* (M. van de Winckel) 85
Bouwen door de eeuwen heen in Vlaanderen (H. Joosen) 85
L. De Ren, *De familie Robijn-Osten* (Cl. Dumortier) 86
N. Forti Grazzini, *Arazzo Ferrarese ; Museo d'arti applicati. Arazzi* (G. Delmarcel) . . 87
Kultureel Jaarboek voor de provincie Oost-Vlaanderen (G. Delmarcel) 87
B. Lane, *The Altar and the Altarpiece* (J. Folie) 88
Musées vivants de Wallonie et de Bruxelles (H. Joosen) 88
Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie (H. Joosen) 89
Province de Hainaut, arrondissement de Thuin (M. van de Winckel) 89
R. J. Tys, *Rubens en Jordaens, barok in eigen huis* (M. van de Winckel) 89
M. Simon, *Architecture modern-style à Namur* (M. van de Winckel) 90
F. Van Tyghem, *Het stadhuis van Gent* (A. De Smet) 91

II. Ouvrages divers

T. Bechert, *Römisches Germanien zwischen Rhein und Maas* (M. Mariën) . . . 92
A. Colquhoun, *Recueil d'essais critique. Architecture moderne et changement historique* (M. van de Winckel) 92
L.-Fr. Genicot, *Architecture contemporaine* (Chr. Piérard) 93

H. Geretsegger et M. Peinter, *Otto Wagner* (M. van de Winckel) 94
E. Larsen, *Rembrandt, peintre de paysage* (E. De Keyser) 94
W. Menghin, *Das Schwert im frühen Mittelalter* (M. Mariën) 95
Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern (J. Lafontaine-Dosogne) 95
D. Rouillard, *Le site balnéaire* (M. van de Winckel) 96
J.-M. Sansterre, *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne* (J. Lafontaine-Dosogne) 97
W. Szambien, *J. N. L. Durand* (M. van de Winckel) 97
A. Windsor, *P. Behrens, architecte et designer* (M. van de Winckel) 99

BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL
BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS

Sommaire — Inhoud 101

I. Préhistoire et antiquité — Prehistorie en Oudheid 103

II. Moyen âge et temps modernes — Middeleeuwen en moderne tijden 103

III. Époque contemporaine — Hedendaagse tijden 124

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

Procès-verbaux — Verslagen 133

Communications — Mededelingen : G. Duphénieux, *A propos d'un ouvrage à paraître sur les poinçons du Hainaut* ; A. Vanrie, *Un voyage en Terre Sainte au XVIII^e siècle* ; H. Joosen, *Vlaamse Primitieven en museum-problemen te Mechelen* ; B. de Gaiffier, *A propos de l'existence des martyrs de Cardeña* ; J.-M. Duvosquel, *A propos de la genèse des Albums du duc Charles de Croÿ* ; A. De Schryver, *Le rôle et l'activité des peintres au service des ducs de Bourgogne, principalement sous Charles le Téméraire* ; Chr. Piérard, *Le beffroi de Mons et son temps. Autour d'une restauration* ; A. Mekhitarian, *A propos des faux dans l'art égyptien* ; S. Sulzberger, *Deux copies du retable de l'Agneau mystique conservées en Belgique* ; Fr. De Ruyt, *Sculptures d'Alba Fucens. Pierre, marbre, bronze. Catalogue raisonné.*

Modifications aux Statuts — Wijzigingen aan de Statuten 143

In Memoriam : R. P. B. de Gaiffier d'Hestroy (J. Lafontaine-Dosogne) . . . 144

Liste des membres — Ledenlijst 145

PRIX SIMONE BERGMANS 151

UN TABLEAU DE PHILIPPE DE CHAMPAIGNE RETROUVÉ : « LA TRANSLATION DES RELIQUES DE SAINT ARNOULD »

Paul Eeckhout

Dans son *Rapport sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794*, Charles Piot reprend la *Liste des tableaux appartenant à des mains mortes, qui se trouvent dans la ville de Gand*, liste dressée en septembre 1777, en présence des échevins de la Keure, par Philippe-Lambert Spruyt, premier professeur de l'Académie de peinture, en conséquence du décret de l'impératrice Marie-Thérèse du 3 septembre 1777 (1). Cette liste mentionne notamment les tableaux de la Chapelle des brasseurs que Spruyt décrit ainsi (2) :

« Le tableau d'autel représente : le sacre de saint Arnaut, évêque ; peint par N. Roose (3). Dans la grande chambre de la maison, cinq tableaux représentant : 1° saint Arnaut, qui part pour l'armée ; peint par Roose ; 2° le même saint faisant l'aumône ; 3° la réception au couvent ; ces deux tableaux sont peints par Bernard (4) ; 4° la mort du même saint ; peint par Vander Mandel (5) et 5° son enterrement ; peint par P. de Champagne ».

Notre confrère Eric Duverger a publié la *Description des tableaux qui se trouvent dans les églises et couvents de Gand*, rédigée par le même Philippe Spruyt entre 1789 et 1791 (6). Dans ce second inventaire, Philippe Spruyt reprend la liste des six tableaux de la gilde des brasseurs. Depuis lors, on a perdu leur trace. Ils ne figurent pas dans la *Liste des tableaux enlevés à la Belgique en 1794*, ni encore moins, bien entendu, parmi ceux qui nous furent restitués entre 1802 et 1817 ou qui sont restés en France. Aussi avons-nous été très heureux de retrouver récemment et de pouvoir identifier le tableau de Philippe de Champaigne de la gilde des brasseurs de Gand intitulé par Spruyt *L'enterrement de saint Arnaut* (7).

(1) Ch. Piot, *Rapport à Mr le Ministre de l'Intérieur sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794 et restitués en 1815*, Bruxelles, 1883, p. 134-162.

(2) Ch. Piot, *op. cit.*, p. 157.

(3) Nicolas Roose de Liemaekere, Gand, 1601-1646.

(4) Philippe Beernaert, peintre gantois, franc-maître en 1640, actif jusqu'en 1662.

(5) Karel Van Mander, Meulebeke-lez-Courtrai 1548, Amsterdam 1606. Auteur du *Schilderboek* (1604). Son nom est souvent orthographié *Van der Mander*, *Van de Mandele*, *Vermander* ou *Vermandel*. Cf. Edmond De Busscher, *Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gand, XVI^e siècle*, Gand, 1866, p. 25, n. 1. Léopold Plettinck, *Studiën over het leven en de werken van Karel Van Mander*, Gand-Anvers, 1886, p. 12.

(6) Dans *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*, XIX, 1961-1966, p. 151-240.

(7) En latin, *Arnulfus*. En français, son nom se rencontre sous la forme de *Arnould*, *Arnou*, *Arnold*, *Arnolphe*, *Arnual*, *Ernol*, *Ernoul*, *Romulphe*. Cf. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III. *Iconographie des saints*, Paris, 1958, p. 141-142.

Dans son magistral ouvrage consacré à Philippe de Champaigne (8), notre collègue et ami Bernard Dorival ne mentionne pas ce tableau parmi les *Œuvres connues par le texte*. Il fut toutefois le premier à suggérer son origine gantoise, se rappelant la mention de Piot, pour autant qu'il s'agisse bien de l'enterrement de saint Arnaut, ne s'expliquant pas la scène qui se déroule à l'avant-plan de la composition et le miracle auquel elle fait allusion.

***

Le premier local de réunion de la gilde des brasseurs de Gand était situé près de l'église Saint-Michel. Il fut démoli au début du XVI^e^ siècle pour permettre l'agrandissement de l'église. Frans De Potter (9) nous apprend que la corporation des brasseurs s'installa alors dans la Onderstraat et s'y fit construire une chapelle. C'est par erreur que Kervyn de Volkaersbeke, dans son ouvrage sur les églises de Gand (10), écrit que leur local fut « transféré en 1502 dans la rue des Sœurs noires, où elle existe encore aujourd'hui », confondant la rue Onderstraat avec la rue Onderbergen dans laquelle donne la rue des Sœurs noires.

Tout comme les autres corporations gantoises, les brasseurs virent leur local confisqué par Charles-Quint après la révolte de 1539. Il fut vendu publiquement en 1542. Il semble que les brasseurs, jusqu'en 1637, n'eurent pas d'autre local leur appartenant, mais bien une chapelle dans l'église des Augustins. C'est en 1637 qu'ils acquirent l'ancien couvent des Sœurs grises, ou Annonciades, au coin de la rue de la Vallée (Onderbergen) et de la rue des Sœurs noires, face au couvent des Dominicains appelé aujourd'hui le Pand (11). Ils y donnèrent leur premier banquet en 1638 et ne regardèrent pas à la dépense pour orner leur nouveau local. Un de leurs comptes, datant de 1640, mentionne une somme de 5 livres et 6 schellings *pour la peinture et le marbre du manteau de cheminée et la peinture d'Arnault*. Le compte ne précise pas de quel tableau il s'agissait. Sans doute était-ce celui qui ornait le manteau de cheminée. Le même compte de 1640 (et non pas 1644 comme le signale Frans De Potter) fait état d'un paiement *à Nicolas Roose* (de Liemaekere) *pour la confection et la peinture du tableau de la chapelle* (12).

(8) Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne 1602-1674. La vie, l'œuvre et le catalogue raisonné de l'œuvre*, 2 vol., Paris, 1976.

(9) Frans De Potter, *Geschiedenis van de gemeenten der Provincie Oost-Vlaanderen*, 8^e^ sér., *Gent, van den oudsten tijd tot heden*, 15^e^ livr., Gand, 1901, p. 51.

(10) Kervyn de Volkaersbeke, *Les églises de Gand*, Gand, 1858, II, p. 46.

(11) Frans De Potter, *op. cit.*, p. 52-53.

(12) Archives de la Ville de Gand, Série 160, n° 30. *Comptes de la Gilde des Brasseurs*, 1640, f° 4, r-v : *Item betaelt aan Mr niclays roose, schildere, over het maecken ende schilderen van de schilderije inde cappelle, XXXIII lib. VI s. VIII d.* — *Item betaelt aan Pr v. d. meulen, schildere, over het schilderen ende marberen van den schouwmantele, ende van het schilderen van Arnault, ende het portael, metten glorietten in den hof, de som van 5 pond, 6 sch, 8 gr.* — Cf. Edmond De Busscher, *op. cit.*, p. 322-324 : « Le peintre Pierre Van der Meulen, qui en 1599-1600 coopéra... aux peintures décoratives faites pour la Joyeuse Entrée et l'Inauguration d'Albert et Isabelle à Gand, avait un talent spécial et transcendant pour l'imitation des marbres. Il fut élu pour 1600-1601 sous-doyen de la corporation des peintres et sculpteurs gantois ... et fut réélu pour l'exercice de 1619 ».

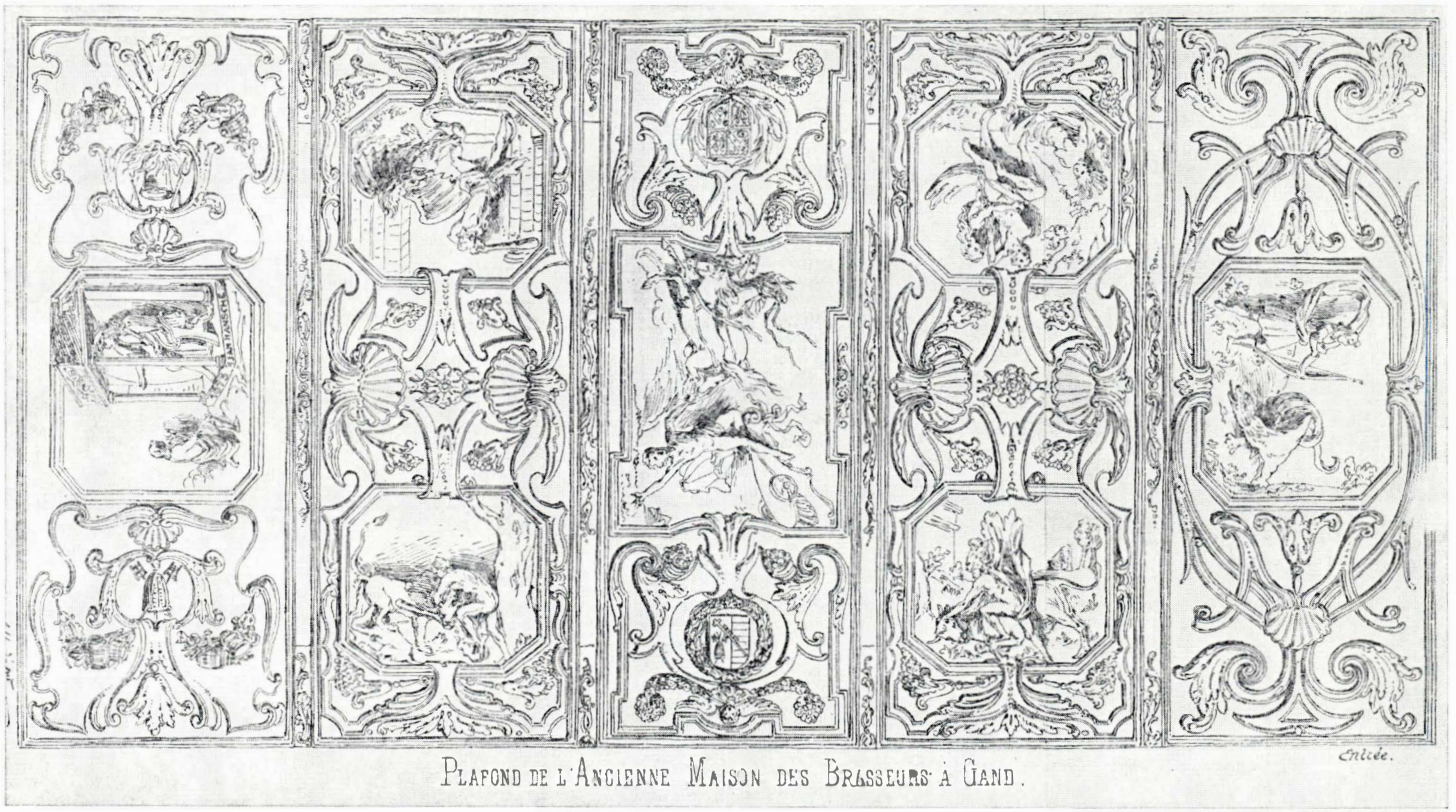


Fig. 1. Jan Hanssche. Plafond de la grande salle de la gilde de brasseurs à Gand (1673). Dessin d'Armand Heins, 1899.

Si leur chapelle a disparu, la grande salle de réunion existe toujours, ayant son entrée dans l'actuelle Jonkvrouw Mattestraat, rue parallèle à la Zwarte Zusterstraat (rue des Sœurs noires). C'est une grande salle de 16 × 7 m et de 4,75 m de haut, ornée d'un remarquable plafond en haut-relief daté de 1673, signé Jan Hanssche et représentant en cinq compartiments les travaux d'Hercule (fig. 1). Il porte encore le blason de la corporation des brasseurs et les armoiries de Pierre della Faille, premier échevin de la Keure à cette époque.

Saisi par les républicains français en 1793, le local des brasseurs fut vendu comme bien national. Au cours du XIX^e siècle il servit tour à tour d'estaminet, de salle de ventes publiques, de local à la loge maçonnique « La Félicité Bienfaisante » et d'atelier de carrosserie. Il est occupé aujourd'hui, depuis 1943, par une fabrique de parfums. En 1974, la ville de Gand entama des pourparlers en vue de son rachat, mais ceux-ci n'aboutirent pas (13).

Dans son *Rapport sur les tableaux enlevés à la Belgique*, Charles Piot rappelle que dès la première conquête de la Belgique par les Français en 1792 et 1793, nos objets d'art ne furent pas épargnés. Les commissaires nationaux de France en Flandre orientale écrivirent au Magistrat de la ville de Gand, le 2 février 1793, pour obtenir l'inventaire de tous les meubles et immeubles appartenant aux ci-devant corps de métiers, confréries laïques et religieuses, et les mirent sous séquestre. Pendant la seconde invasion des Français, note encore Piot, nos provinces furent dévalisées au profit du Musée établi à Paris. Des commissaires furent désignés pour recueillir dans les édifices publics et monastères les tableaux et objets d'art qu'ils jugeraient utiles de voir figurer dans les collections du Musée de la République et de les expédier à Paris. L'arrêté qu'ils signèrent donna lieu à un vandalisme sans bornes. Des gardiens furent placés dans les édifices supprimés, mais bien souvent ceux-ci volaient eux-mêmes. *Le Comité de salut public*, écrit Voisin (14), *envoya en Belgique les membres de la commission temporaire des arts qui . . . visitèrent les couvents . . . et dépôts publics et s'emparèrent de tout ce qu'ils y trouvèrent de plus curieux... Il est difficile de constater leur importance et la valeur des objets soustraits.* Les personnes appartenant aux établissements menacés de la suppression générale firent à leur tour disparaître bon nombre d'objets d'art ; les uns les emportèrent à la suite des armées autrichiennes en retraite, d'autres les cachèrent. Les tableaux appartenant à la gilde des brasseurs ne figurant pas sur la liste des tableaux enlevés à la Belgique par les commissaires français, il semble donc bien qu'ils furent soustraits à leur mainmise, soit qu'ils furent cachés, soit qu'ils furent emportés à l'étranger.

Des six tableaux décrivant des scènes de la vie de saint Arnould, seul jusqu'à présent, et tout récemment, *L'Enterrement* a pu être retrouvé (fig. 2). Il s'agit d'une grande toile mesurant 2,20 × 2,80 m, en parfait état de conservation. Bien qu'elle ne soit pas signée, il ne fait aucun doute qu'elle soit l'œuvre de Philippe de Champaigne — ce que nous a confirmé Bernard Dorival — et qu'elle représente le soi-disant *Enterrement de saint Arnould*, patron des brasseurs, déjà mentionné par Spruyt en 1777 comme œuvre de ce maître né à Bruxelles en 1602, décédé

(13) Cf. Prosper Claeys, *Communication* publiée au *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand*, 7e année, n° 7, Gand, 1899, p. 280-281 et reproduction. Prosper Claeys, *Plafond de l'ancienne Maison des brasseurs*, dans *Inventaire archéologique de Gand*, p. 128. Gand, 16 oct. 1899.

(14) Frans De Potter, *op. cit.*, p. 52-53.

Fig. 2. Philippe de Champaigne. *La translation des reliques de saint Arnould et le miracle de la multiplication de la bière* (Coll. privée, Genève).
Cliché courtoisie Galerie Heim.

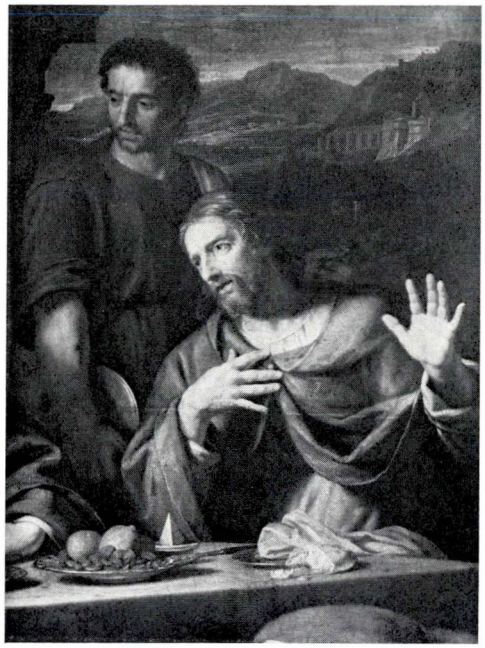


Fig. 3. Philippe de Champaigne.
Le souper à Emmaüs (1664) (217 × 226), détail.
Musée des Beaux-Arts, Gand.
Copyright A.C.L. Bruxelles.

à Paris en 1674. En fait, comme nous l'expliquerons plus loin, il ne s'agit pas de l'enterrement mais de la translation des reliques de saint Arnould.

L'œuvre présente toutes les caractéristiques des grandes compositions religieuses de Philippe de Champaigne, dont l'art, note Bernard Dorival, dérive « d'une formation première flamande, de l'enseignement de l'antiquité, de celui de l'Italie du XVI^e^ et du XVII^e^ siècles et de l'influence du milieu culturel français contemporain ». Ce qui frappe dans nombre d'œuvres de Philippe de Champaigne, c'est un certain réalisme bien flamand allié à une sévérité, à une retenue qui l'éloignent du baroque d'un Rubens et le rapprochent du classicisme d'un Poussin. Caractéristique aussi est le langage des mains. Elles sont généralement plus parlantes, plus éloquentes que les visages, que les jeux de physionomie. Elles expriment tour à tour la tristesse, l'émotion, la crainte, la dévotion, l'émerveillement. C'est le cas dans le tableau de saint Arnould où, par exemple, deux personnages à l'avant-plan témoignent, par le geste des mains, de leur stupeur et de leur émotion au moment du miracle qui vient de se produire et dont nous parlerons plus loin. Nous retrouvons cette même expression des mains, exprimant la même émotion, dans la toile *Le souper à Emmaüs* du Musée de Gand (fig. 3).

La composition du tableau de saint Arnould rappelle clairement celle de *La translation des reliques de saint Gervais et saint Protais* du Musée du Louvre (fig. 4), sujet très proche du tableau de saint Arnould. On y retrouve même certains détails très similaires, tel le jet de fleurs sur la

Fig. 4. Philippe de Champaigne. *La translation des reliques de saint Gervais et saint Protais.* Tapisserie (475 × 755) exécutée dans les ateliers du Louvre pour l'église Saint-Gervais à Paris, d'après le carton de Ph. de Champaigne (1660) du Musée du Louvre. Appartient à la Ville de Paris.

dépouille des saints. Nous constatons aussi une similitude frappante entre le personnage agenouillé, les bras tendus devant lui, et cet autre personnage à l'avant-plan du tableau du Musée de Bruxelles représentant le miracle de *L'enfant ressuscité* (fig. 5), dans la suite des tableaux de la vie de saint Benoît, attribués autrefois à Philippe de Champaigne, puis à Louis Silvestre. Dans son article paru au *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts* ([15]), Bernard de Montgolfier a clairement démontré que ces huit tableaux provenaient en fait de deux séries différentes, l'une due à Philippe de Champaigne (y compris *L'enfant ressuscité*), l'autre à Louis Silvestre et Louis Galloche. Même similitude dans l'attitude du personnage agenouillé à l'avant-plan du tableau du Musée de Genève représentant *Saint Léonard refusant les présents du roi de France* (fig. 6).

*
* *

(15) Bernard DE MONTGOLFIER, *Deux suites de peintures sur la vie de saint Benoît. Essai de regroupement,* dans *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts,* Bruxelles, juillet-décembre 1962, nos 3-4, p. 285-304.

Que représente en fait ce tableau et de quel saint Arnould s'agit-il? Les *Acta Sanctorum* en mentionnent de nombreux. Louis Réau, dans son *Iconographie de l'art chrétien*, en cite quatre, notamment saint Arnould de Metz et saint Arnould de Soissons ([16]).

Saint Arnould de Metz naquit près de Nancy, à Lay-Saint-Christophe, vers 582 et joua un rôle important sous les derniers mérovingiens. Élu évêque de Metz, il occupa le siège épiscopal de 619 à 627. Il mourut en 640 à Remiremont, dans les Vosges, où il s'était retiré comme ermite. Ses restes furent transportés à l'église de Metz qui porte son nom.

Quant à saint Arnould de Soissons, il naquit à Tieghem, près d'Audenaerde, au début du XI[e] siècle. Entré au monastère de Saint-Médard de Soissons, il en devint abbé en 1072, puis évêque de Soissons en 1080. Envoyé en mission en Flandre par le pape Grégoire VII, Arnould fonde à Oudenburg, près de Bruges, une abbaye bénédictine et y meurt en 1087. Il fut canonisé en 1120. « Très populaire dans la France du Nord et en Flandre, écrit Louis Réau, saint Arnould est le patron des brasseurs et a pour attribut un tonneau ». Ce détail nous confirme que le tableau retrouvé concerne bien saint Arnould, mais que représente-t-il? On y voit bien la dépouille d'un saint évêque porté en procession, mais à quoi font allusion les personnages qui, à l'avant-plan, s'agitent autour d'un tonneau et transvasent une boisson? Le propriétaire du tableau n'en trouvait pas d'explication, pas plus qu'il ne s'expliquait la présence de ce qu'il prenait pour un joug, mais qui en fait est l'instrument appelé *tinel*, encore employé de nos jours dans les brasseries pour porter les tonneaux de bière.

Le geste des mains du personnage agenouillé à l'avant-plan et la main levée de celui qui, à gauche, aide à porter le corps du saint, expriment leur surprise, leur émotion, face à un événement qui tient du miracle. Le catalogue de l'exposition organisée l'an dernier à Oudenburg, à l'occasion du neuvième centenaire de la fondation de l'abbaye bénédictine par saint Arnould de Soissons, nous donna la clef de l'énigme. Nous lisons en effet ceci, sous la plume de J. L. Meulemeester, dans son introduction à l'iconographie de saint Arnould : « En Flandre et en Wallonie, saint Arnould [de Soissons] est généralement considéré comme le patron des brasseurs.... Certains auteurs mentionnent pour leur part saint Arnould de Metz comme patron des brasseurs. De longue date il y eut confusion entre les deux saints et Jules Ferrant ([17]) se demande auquel des deux saints le patronage peut être attribué ». Certains biographes, mêlant la vie de l'un à celle de l'autre, n'hésitent pas à l'enjoliver en y ajoutant le récit de miracles qui tiennent plus de la légende que de l'hagiographie.

L'auteur du catalogue d'Oudenburg commet la même erreur et confond la vie des deux saints quand il écrit : « Plus belle encore est l'histoire des porteurs qui, après la mort d'Arnould, devaient transporter ses reliques et qui, aux environs du village de Champigneulles, eurent grande soif. A l'auberge, il n'y avait plus de bière. Qu'à cela ne tienne : une main invisible leur remit à chacun une cruche de cette divine boisson » ([18]). Cette confusion devait nous permettre de

(16) L. Réau, *op. cit.*, n. 7.

(17) J. Ferrant, *Un Saint de la Flandre au XI[e] siècle. Vie de Saint Arnold ou Arnulphe, Évêque de Soissons*, Bruges, 1887.

(18) Jean Luc Meulemeester, *Een inleiding tot de Sint-Arnoldusikonografie en -devotie*, dans Catalogue *Sint-Arnoldus en de Sint-Pietersabdij te Oudenburg, 1084-1983*, Oudenburg, 1984, p. 109-171.

Fig. 5. Philippe de Champaigne. *La vie de saint Benoît. L'enfant ressuscité* (132 × 198). Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles. *Copyright A.C.L. Bruxelles.*

donner une explication à la scène représentée par Philippe de Champaigne et du même coup confirmer qu'il s'agissait du tableau intitulé *L'Enterrement de saint Arnould.*

En fait, il ne s'agit donc pas de l'enterrement de saint Arnould de Soissons, originaire de Oudenburg, mais bien de la translation des reliques de saint Arnould de Metz. Les recherches que nous avons entreprises à ce sujet le prouvent. Voici en effet ce que nous apprend la *Vita* du saint dans les *Acta Sanctorum* publiés par les Bollandistes (19) :

« Après le décès du bienheureux Arnould, une année s'étant déjà à peu près écoulée, l'évêque Goëricus, son successeur, homme éminent, après avoir pris conseil et avoir réuni un grand nombre de clercs et de laïcs, deux évêques étant aussi présents, partit vers l'ermitage. En cet endroit, montant la garde avec respect, ils enlevèrent les saintes reliques de la tombe de pierre et les déposèrent sur une civière. Aussitôt ils reprirent la route et retournèrent joyeusement vers la ville. Une odeur suave se dégageait de la dépouille embaumant tous les porteurs. Alors que

(19) *Acta Sanctorum*, Paris-Rome, 1868, IV, p. 439-440.

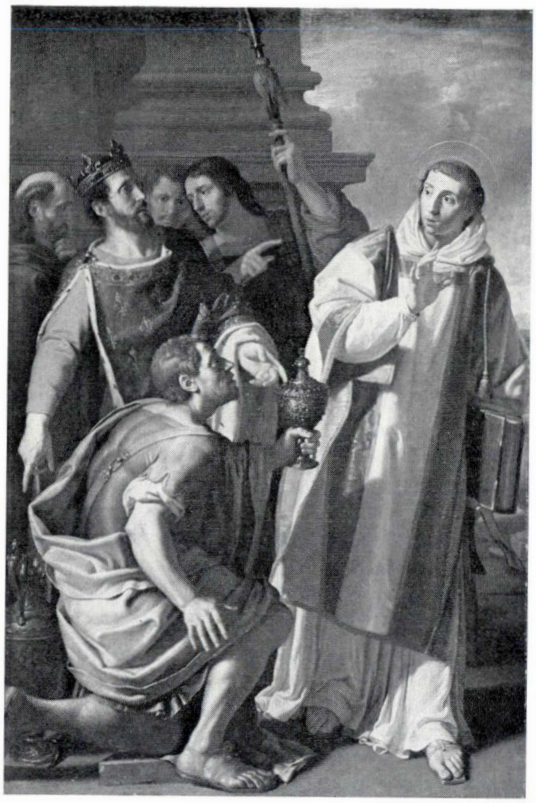


Fig. 6. Philippe de Champaigne. *Saint Léonard refusant les présents du Roi de France* (220 × 145).
Musées d'Art et d'Histoire, Genève.

les porteurs arrivaient à un cours d'eau, dans un vallon exigu et glissant, ceux qui portaient la civière à l'arrière firent une lourde chute. Mais, ainsi que je le crois, des anges reprirent aussitôt leur place, car les premiers porteurs ne furent nullement arrêtés et continuèrent à marcher librement, la civière restant soulevée. Le vallon ayant été franchi, ceux qui étaient tombés vinrent rejoindre leurs collègues.

Après ce premier signe, un second se produisit le long du même chemin. Un homme du village de Chaumont, nommé Cunita, avait commis le crime de l'inceste. Alors qu'il (St Arnould) lui avait reproché à plusieurs reprises sa faute et n'était pas parvenu à le mener à s'amender et à faire pénitence, il l'avait abandonné à sa vie impénitente. Il y avait, par hasard, un oratoire dans la villa de ce pécheur et il aurait été facile pour la troupe des marcheurs d'y faire halte, car le corps du saint devait continuer à être honoré par des gardes dans une basilique. Lorsqu'ils arrivèrent aux limites des terres de ce pécheur, les porteurs se trouvèrent immobilisés, incapables de bouger leurs membres. Les clercs et tout le peuple ne savaient plus où aller et le jour déclinait déjà. Alors le duc Noddo, qui était parmi eux, leur dit : 'Voyez, il refuse de pénétrer sur les

terres de cet homme incestueux. Mon domaine est tout proche, mais la nuit vient et nous surprendra avant d'y parvenir. D'autre part je n'ai pas assez de boisson ni de quoi nourrir une telle foule. Je n'ai qu'un peu de cervoise dans un petit vase'. Entendant cela, la foule toute entière reprit la route. Ils marchèrent avec une telle rapidité que les porteurs se sentaient comme eux-mêmes portés et ils arrivèrent à destination avant la tombée du jour. Alors Noddo leur dit : 'Puisse maintenant le bienheureux Arnould nous réconforter durant la nuit et nous procurer ce qui nous manque'. Et voici qu'aussitôt le peu de boisson qu'ils avaient se multiplia en telle abondance que tous purent boire à leur soif et qu'il leur en resta encore pour le lendemain.

Après cela, ils parvinrent à la ville en excellente santé et pleins de joie. Et voici que toute la ville en fête et remplie d'admiration vint à leur rencontre avec des croix et des cierges. Et ils retrouvèrent leur pasteur comme un saint régnant au ciel, lui qui peu de temps avant s'était enfui. Et ils confièrent à nouveau à la tombe, avec grande révérence et exultation, le saint corps d'Arnould dans la basilique des saints Apôtres ».

Et c'est ainsi que saint Arnould devint le patron des brasseurs. Il ne fait donc aucun doute que le miracle de la bière évoqué par Philippe de Champaigne se rapporte bien à saint Arnould de Metz, et non à notre saint Arnould décédé à Oudenburg, localité située à près de 500 km de Remiremont.

***

Le thème de la translation des reliques de saint Arnould et du miracle de la bière est tout à fait unique et insolite dans l'histoire de l'art. On n'en connaît aucun autre exemple (20). Pour que Philippe de Champaigne l'ait traité, il a fallu qu'il en reçoive la commande. Celle-ci lui fut plus que probablement faite par la gilde des brasseurs de Gand. Mais quand et dans quelles circonstances ? Nous avons vu que c'est en 1637 que les brasseurs gantois achetèrent l'ancien couvent des Sœurs grises pour en faire leur local, et qu'en 1640 ils effectuèrent un paiement à Nicolas Roose de Liemaekere pour la peinture du tableau de la chapelle. Philippe de Champaigne était décédé en 1674, son tableau dut donc être exécuté entre 1637 et 1674. Le 18 octobre dernier, Bernard Dorival m'écrivait : « Je suis ravi que vous ayez découvert la source de ce tableau de Philippe de Champaigne. Je croirais volontiers pour ma part que Champaigne l'a peint lors de son voyage dans les Pays-Bas en 1656. Il a travaillé alors pour le gouverneur, pourquoi ne l'aurait-il pas fait aussi pour les brasseurs de Gand ? ». Félibien nous apprend en effet (21) que Philippe de Champaigne vint à Bruxelles après le mois d'avril 1654, sans doute en 1655-56, à l'occasion de l'élection au poste d'échevin de la ville de Bruxelles de son frère Evrard. C'est au cour de ce séjour que l'archiduc Léopold-Guillaume lui commanda le tableau *Adam et Ève pleurant la mort d'Abel*, grande toile de près de quatre mètres sur trois, signée et datée 1656, aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne (fig. 7).

(20) Dans une brochure intitulée *La belle légende de Saint Arnou, patron des brasseurs*, Nancy, 1938, G. Clanché, curé de Dieulouard, signale à Nançy, 48 rue Saint-Jean, un vitrail moderne du maître-verrier Georges Janin représentant le miracle de la Multiplication de la bière à Champigneulles.

(21) Cf. Bernard Dorival, *op. cit.*, t. I, p. 48, et Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1666-1688, p. 175-176.

Fig. 7. Philippe de Champaigne. *Adam et Ève pleurant la mort d'Abel* (1656) (Toile, 312 × 394).
Copyright Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Il est possible que le tableau de la gilde des brasseurs fut commandé à Philippe de Champaigne vers 1656, lors de son séjour aux Pays-Bas, mais il est probable qu'il fut exécuté par après, en son atelier de Paris. Nous nous imaginons en effet avec peine l'artiste, en plus du tableau commandé par Léopold-Guillaume, composer et exécuter une autre œuvre d'une telle importance et de telles dimensions, au cours d'un séjour relativement court dans nos provinces. Les comptes de la gilde des brasseurs de 1666 à 1678 ont malheureusement disparu. De 1637 à 1666 ils ne mentionnent que le seul paiement à Nicolas Roose de Liemaekere. Aucune mention de Philippe de Champaigne. Sans doute peut-on en déduire que le tableau ne fut livré et payé qu'après 1666.

La comparaison du tableau de saint Arnould avec d'autres œuvres de l'artiste : *La translation des reliques de saint Gervais et saint Protais*, exécuté en 1661, *Le souper à Emmaüs* du

Musée de Gand, daté de 1664 ([22]), ou le *Saint Léonard* du Musée de Genève, que certains auteurs datent de 1669, trois œuvres de style très proche du tableau de saint Arnould, confirmerait cette supposition, à défaut de documents d'archives. Comme l'a suggéré l'un de nos collègues, il serait intéressant, à ce sujet, de pouvoir comparer la nature de la toile originale du tableau de Vienne, exécuté en Flandre en 1656, et celle du tableau de saint Arnould, la toile utilisée en Flandre étant sensiblement différente de nature et de texture de celle utilisée en France à cette époque.

Qu'est-ce qui décida la gilde des brasseurs de Gand à commander à Philippe de Champaigne le tableau de saint Arnould? Seul pourrait l'expliquer le fait qu'il est à cette époque un des artistes les plus en vue et originaire de notre pays. Professeur de l'Académie des peintres et sculpteurs de Paris depuis 1653 puis recteur, peintre du Roi, chargé de commandes tant par le Palais Royal et le Val-de-Grâce que par Richelieu, Mazarin et Colbert, il travaille aussi pour l'hôpital de Pontoise, pour la cathédrale de Soissons et celle de Rouen, pour l'évêque de Saint-Flour et même celui de Bruges, « preuve, écrit Bernard Dorival, que sa notoriété avait dépassé les frontières de France ».

*
* *

Nous regrettons certes que ce chef-d'œuvre de Philippe de Champaigne ait quitté notre pays, mais nous nous réjouissons d'avoir pu le retrouver et de pouvoir ajouter cette œuvre capitale à l'actif du plus flamand des peintres français et du plus français des peintres flamands ([23]).

ABSTRACT : **Discovery of a lost Painting by Philippe de Champaigne : « Translation of the relics of St. Arnould ».**

In the list of pictures in the town of Ghent which belonged to properties in mortmain dressed in 1777 by Philippe Spruyt, a picture by Philippe de Champaigne is mentioned hanging in the house of the brewers-guild : « The burial of St. Arnould ». The picture was not taken to Paris by the French and we recently traced it back in the art-trade. In fact, the subject is not the burial of the saint, but the translation of the relics of St. Arnould from Metz and the subsequent miracle of the multiplication of beer which should have taken place on this occasion, a miracle mentioned in the *Acta Sanctorum*. The canvas which measures 2.20 x 2.80 m is not signed, but its attribution to Philippe de Champaigne makes no doubt and has been corroborated by Bernard Dorival.

The painting is of outstanding quality and may be dated about 1660-65, during the period the painter carried out the cartoons for the tapestries of the life of St. Gervais and St. Protais.

P. E.

(22) Nous avons pu découvrir, au bas du pied de la table, l'inscription : *A° 1664*.

(23) En plus des ouvrages cités dans les notes, nous avons consulté les ouvrages suivants : Henri LEPAGE, *Les communes de la Meurthe*. 1, *Lay-Saint-Christophe*, Nancy, 1853, p. 562-571 ; U. BERLIÈRE, *Le huitième centenaire de saint Arnoul d'Oudenburg*, dans *Revue bénédictine*, 1887, p. 222-226 ; Hector CLAEYS, *Sint Arnold, Bisschop van Soissons*, Tielt, 1890 ; Abbé J. SEYTRE, *Histoire de Saint Arnoux, évêque de Metz*, Nîmes, 1892 ; M. GROSDIDIER DE MATONS, *Saint Arnould et son temps*, Metz, 1929 ; Chanoine A. LAURENT, *Comment saint Arnould ... est devenu patron des brasseurs*, dans *Saisons d'Alsace*, 1962, n° 3, Strasbourg, p. 285-286 ; Marcel GOCAR, *Cette bonne vieille bière*, Bruxelles, 1968, p. 91-96 ; Wilfried PATROONS, *Alles over belgische bier*, Brussel, 1983, p. 22 ; Sylvie GIRARD, *Guide de la bière et de ses à-côtés*, Paris, 1983.

JAN VERMEER VAN DELFT AND THE ART OF INDONESIA

Erik Larsen

Dutch Painting of the 17th century is a trilogy in its highpoints and there could hardly be a greater discrepancy than the representative personalities. Rembrandt, the dreamer, interpreter of deep humanity and profound psychological insight. Concerned with Man in all his aspects, as well as with his integration into nature. An artist, who created with the greatest depth and attained sometimes the sublime. For him, brush, pen and burin, were only means by which he succeeded in expressing universality, and hence reached undisputed greatness. Frans Hals was his complete opposite. He was a joyous extrovert, and to him the brush became the almost exclusive way of manifestation. Depiction, in his approach, surpasses content, and where Rembrandt sought philosophical realization with the intensity of all his soul, Hals was content with throwing upon canvas a dazzling array of strokes achieving unheard of surface brilliancy. In his own way, he proved to be an executant of the greatest bravura, foreshadowing future trends and articulations of painting. As an artist, he was a striking technician, but as a person he stood second to the creator of the *Nightwatch*.

Nevertheless, in both instances, we have to do with painters who attempted to convey some message, to reach the viewer with reflections of their conception and to impress upon him the primacy of spirit over matter. Rembrandt radiates soul and vibrant emotional qualities. Frans Hals, especially in his earlier and middle periods, stands out for swagger and *bragadoccio*. He becomes more inner-directed in his late portraits. Both, Rembrandt and Frans Hals, touch upon the hidden springs of genius.

Vermeer van Delft did not attain national renown during his lifetime, although he was far from being unknown. Nevertheless, by the time of his death at the age of 43 in 1675, he left his widow little else but twenty-six unsold pictures. At an auction in Amsterdam on May 16th, 1696 (probably after her demise), twenty-one of his pictures were listed and attained comparatively low prices. Then came oblivion for about a century and a half, until an exiled Frenchman by the name of Theophile Thoré, who wrote under the pen name of W. Bürger, rediscovered the artist from Delft in 1842. It took the French author until 1866 before he was ready to publish his research. His catalog still contained many erroneous attributions — works by a number of extraneous masters, such as Koedijck, C. de Man, Vrel and Pieter de Hooch, who by the way in certain of his best canvases comes closest to the master of Delft. Other French critics followed Thoré-Bürger in his admiration for Jan Vermeer and contributed to his renewed fame. Maxime du Camp and Charles Blanc can be cited in this context, while H. Havard brought out in 1883, a remarkable monograph with a much improved catalog.

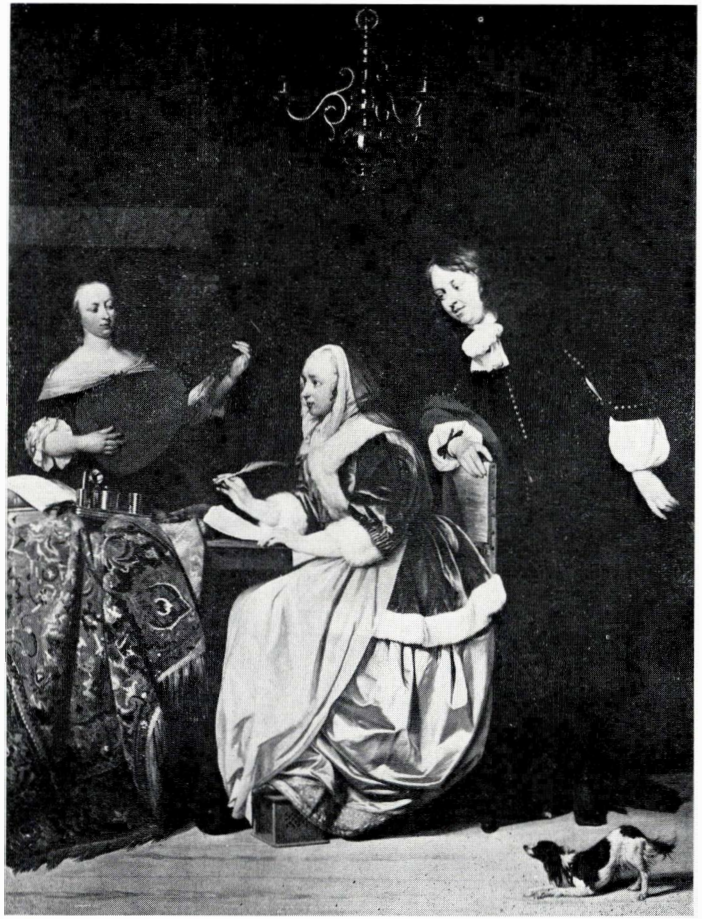


Fig. 1. Gabriel Metsu, *Amateurs of Music.* Mauritshuis, The Hague. (Catalog 1914, No. 94).

Fig. 2. Pieter de Hooch, *The Country House.* Rijksmuseum, Amsterdam. (Catalog 1960, No. 1251).

What impressed the French critics was the parallelism of Vermeer's artistry with their own 'moderns,' the painters that had chosen a path divergent from that of the Academy ; and were wrestling with problems of light, freedom of brushstroke and the broken color palette. Not everybody in France or elsewhere approved of such pursuits, but it must have been a striking coincidence to find all of a sudden a 17th century artist who quite evidently was more preoccupied with painterly rendition than with subject matter, and thereby could be considered a matching complement to the striving of the 'irregulars.' Also, if such an approach had been possible almost 200 years ago, Vermeer furnished all of a sudden not only a justification but established a hallowed tradition for the outlook of Manet, Monet, Sisley and all the other 'impressionists.' An evident kinship could be traced to his detachment from content, to his curious stillness and monumentality, and abstraction from anything that was not space, light and color. Verily, here was the great ancestor!

In our own time, the revolutionaries of the second part of the 19th century have become the classics of modern art. Consequently, despite the spate of monographs recently devoted to Vermeer, much of the initial excitement has abated. In truth, a re-evaluation from the esthetical standpoint would be indicated, which is greatly helped by the fact that the Delft master's production amounts only to some 35 works which belong in their overwhelming majority to public collections. Hence, our judgment remains based on approved and generally accepted paintings.

Most of the modern literature on Vermeer deals with problems of iconography, influences and borrowings from other artists, and description of his technique. Few authors have been able to elucidate what constituted Vermeer's claim to artistic greatness or analyzed his personality, Lawrence Gowing being in that respect the glowing exception (1). Even he devotes much space to a work catalog, which, give or take one or the other canvases, does not adduce much new material.

Thus, we ask ourselves, why is Vermeer exceptional and what reason do we have to link him to immortality?

It certainly was not inventiveness. His subject matter features, aside from a few paintings from his beginnings, an interior, a room that mostly seems to have been the same, either closed with a window that lets in the light ; or the typical perspective view into another chamber providing intimation of space. A single or at the utmost very few figures are shown in domestic occupations, or making music. The formula is well known from the works of De Hooch, Ter Borch, Metsu and a multitude of contemporaries, from whom borrowings as to content abound. Occasionally we encounter a bust portrait of a girl by Vermeer, and in two isolated instances, townscapes that represent the ultimate in landscape art. The originality of the artist resides therefore not in an attempt to dazzle the beholder by flights of imagination. It is solely by the perfection of the rendering that Vermeer becomes unique. The break with the contemporary painters of interiors in Holland appears immediately in the complete dehumanization of the figures. None of them is an individual statement, but quite evidently a generalization bereft of expression and bathed in complete stillness and detachment. They represent « A Cook, »

(1) Lawrence Gowing, *Vermeer*, New York and Evanston, 1952, 1970.

Fig. 3. Jan Vermeer, *Maidservant Pouring Milk*. Rijksmuseum, Amsterdam. (Catalog 1960, No. 2527-AI).

Fig. 4. Jan Vermeer, *A Young Woman with a Water Jug*. Metropolitan Museum of Art, New York.

« A Lady at the Virginals », « A Woman Reading a Letter », and never a distinct personality. The detachment and the monumentality of his subjects are completely outside the norm of his times, and for this reason alone, the artist finds himself pursuing a path that nobody had ever ventured to tread before him. Another characteristic is the complete spiritual aloofness of all his figures. Each one is contained in itself, and even when two or more are grouped together, each person might be defined as playing a solo. There is hardly any communication or interaction. Whether it be the « Music Lesson », « The Concert », or « A Lady Receiving a Letter from her Maid », the actors seem posed individually and in particular, and no spark flies from one to the other. Barely a gesture of the hand, or turn of the head, to indicate the theme.

Added to this peculiar concept of humanity comes now a highly personal manner of execution. It is there that lies Vermeer's greatness. Essentially, the artist must be hailed as a never-to-be-matched technician, excelling in the finesse of the rendering of details, the jewel-like precision and consummate perfection of parts. Eduard Plietzsch summed up Vermeers superiority in a penetrating manner, when he stated that one cannot speak of genius with respect to the master of Delft unless willing to equal « genius » with « application ». A. B. de Vries abounds in the same vein « ... the creative impetus springs not from the vitality of the artist who seeks to incarnate ideas and events, but from the intuitive certainty that contemplation is the sole source of painting... ». Even Lawrence Gowing has to admit that in certain instances, such as the Berlin picture « ... the figures ... have a mummified quality, shrouded and unmoving. The scene as we look at it takes on the character of an exquisite tomb ».

In modern terminology thus, Vermeer is primarily a remarkable *luminist*. The love for and meticulous execution of details can be found in other masters of the period, such as Gerard Dou. However, the handling of light and shade, the careful and plastic modelling of bodies and faces, all these are outstanding features of the master of Delft. Technically, one can state that Jan Vermeer was the first to introduce the use of the blurred contour, the melting of pigments of different colors into an absorption of dividing line, with no overt separation of, e.g., the borders of a face from the dark background. Rather, the fleshtones on one side and the low-keyed zones from which the face stands out, are characterized only by the lesser radiation of light. This is opposed to the work of other masters, where there is a clean blocking off of the color particles. Thus, the light is allowed in Vermeer's paintings, to flicker and play around the figures, thereby conveying a telling effect of plasticity. The artist has elevated this feature to masterly heights of execution. It is by far no simple trick of craftsmanship, but amounts to an entire gamut of very personal expressiveness. In addition to the skill of the brushwork, Vermeer made use of an attractive color scheme of complementaries — which, again, seems to be adapted from extraneous sources. Blue and yellow dominate the palette, and are especially effective in those instances where, in imitation of Carel Fabritius, he avails himself of light backgrounds. Altogether, though coming through as a cold and distant personality, the artist excels in the handling of hues, light and shade, fusing of pigments, and superior craftsmanship in the depiction of all parts of his paintings.

An artist who owes so much to others when it comes to inventive ideas, and even to his adopted color scheme, may very well, like the bee gathering honey from diverse flowers, have drawn upon other cultures for inspiration in his artistic psychology. Indeed, we know that Vermeer was well acquainted with the painting of Italy, and we even find his name mentioned as an expert in that field in 1672. Certainly, an early work such as « Christ in the House of Martha and Mary » at Edinburgh, bespeaks knowledge of cisalpine prototypes, as well as with a work by Erasmus Quellinus the Younger at the Museum of Valenciennes.

Another stimulus, first tentatively suggested by this author in 1955 (2) has certainly played a considerable role in Vermeer's formation. We refer to the art of what were than the Dutch East Indies, of which examples abounded during the artist's lifetime in Delft private collections, as evidenced by the numerous documentation to that effect unearthed and published, a.o. by Abraham Bredius (3). The Dutch East Indies Company already had its seat in Batavia in 1602. It traded with many islands and the Asian continent, and thrived on the exchange of exotic products — among them works of art — with the homeland, The Dutch public took great interest in such *exotica*. We can find an appropriate parallel in Frans Post's Brazilian landscapes

(2) Erik Larsen, *The D'Arenberg Vermeer Redivivus*, in *Apollo*, October 1955, p. 102-104.

(3) See A. Bredius, *Künstler-Inventare*, III, The Hague, 1917, p. 875 ff., p. 880, 881, 884. Also Max Eisler, *Alt Delft, Kultur und Kunst*, Amsterdam-Vienna, 1923, p. 92 ff., p. 98. Both authors mostly mention furniture, glasswere and ceramics forthcoming from the Dutch East Indies, but there *might* well have been smaller sculpture in both stone and metal, available. We find thus in Bredius, p. 884 : « Op't schilder-Camerken. Oostindische porceleynen, glasen *ende anders* (my italics) etc ». Eisler, *op. cit.*, p. 98 points out : « Delft war ja jetzt (middle of the 17th century) geradezu ein Dorado der Raritätenkammern ».

Fig. 5. Jan Vermeer, *Head of a Girl*. Mauritshuis, The Hague.

Fig. 6. Jan Vermeer, *Head of a Young Woman*. Formerly Wrightsman Collection, Metropolitan Museum of Art, New York.

for which he found a lifelong market after his return to Holland. Another example of Asiatic prototypes influencing native painting are the, at least, 28 copies by Rembrandt after Moghul miniatures. If examples of Indian art were accessible without major difficulty in Amsterdam at the time, surely Indonesian works, from the region then administered by the Dutch, must have been available in fairly large numbers. These must have aroused Vermeer's attention in Delft, where many of the retirees from these colonies had settled. To return for an instant to Post however, there existed no appreciable indigenous art which would have influenced him. He therefore remained a typical Hollander painting Brazilian scenery. The Dutch East Indies, on the other hand, and particularly Java, were the home of articulate and highlevel artistic forms, especially in sculpture and the crafts, which were based on the art of India. One has only to recall such major monuments as Barabudur, in order to stress the cultural plane of native achievements and their undeniable impact upon the ever art-conscious Dutchmen then in occupancy of these territories.

The immigration from eastern and southern India into what is currently known as the Indonesian archipelago began as early as the 4th century A. D. Both, colonists and Brahman and Buddhist missionaries introduced Indian culture and art. They did not come into a vacuum. The native population had achieved by itself a high level of civilization, and their religious rites were in the main based on ancestor worship. Together with the foreign influx, a typically Javanese form of culture and imaginative skill arose. In many instances, Hindu temples on Java are but combinations of a Hindu shrine and monuments to ancestor worship. Starting

with the seventh and eighth centuries, which concorded with the establishment of religious pilgrimages, Buddhist art came to the fore and achieved its heights of efflorescence during the eighth and nineth centuries. Shortly after Gautama's demise, Buddhism split into various schools that differ in their teaching. The one that exercised its foremost impact in Indonesia was Mahayana, which was an evolution from the primitive creed often called « Old Wisdom » or Himayana, which had first established itself in Indonesia but later gave way to the Mahayana school. The latter introduced the notions that Buddhas had existed previously to Gautama. The *bodhisattva* (i.e. a Buddha in his former existence, imbued with the will but not yet achievement of Enlightenment) replaced the *arhant* (followers of Buddha having achieved Enlightenment, a state of *Nirvana*). Aside from Buddhas and Bodhisattvas (the latter with different attributes and of varying significance), Mahayana Buddhism features pantheons of minor deities. For all Buddhist schools however, the main ideal and goal was the attainment of *Nirvana*, which we can characterize as a state of trance, a psychophysiological state that meant liberation from *samsara*, the condition of flux and sorrow. Whereas this explanation is basically true for the arhants of the « Old Wisdom (Himayana) » school, Mahayana « The Greater Vehicle of Salvation » taught that Nirvana was not yet the ultimate consummation but a mere signal of Enlightenment that proves the unreality of all objects.

Essentially, what interests us here, is that the principal sculptures of Buddhist art in Indonesia, as best exemplified by the reliefs from Barabudur, which is the most important monument of this art in the region, reflect styles that are based on the content of the texts from the Maitreya. There were once 505 Buddha figures alone on the open terraces, and still to this day many survive and propound in their gestures and expressions the actions of karma, from the world of desire to the escape from the karma, and the acts of Faith. These were the years when the dynasty of Sailendra who came from the south of India and amalgamated Java, Sumatra and even Cambodia into one mighty empire, ruled. The Indian origin of the dynasty made for Indian stylistic influences : first Amaravati ; then Gupta and Pala. Later on under the same dynasty, a syncretized Hindu-Buddhist art evolved, and elements of Vajrayana Buddhist ideas (another school of Buddhism that mainly held sway in India) were brought back to Indonesia by pilgrims having visited shrines in India.

The worship of Siva flourished in central Java from as early as 750 A.D. with many impressive Hindu shrines built. Both streams, the Buddhist and the Indian continued side by side, with as already mentioned, occasional minglings. All over the archipelago, both in the classic and post-classic periods, mixtures of Hinduism and Buddhism in the same monuments can be observed and occur quite frequently.

The productivity of Indonesia in the artistic field continued into the 17th and 18th centuries, and as already suggested, many such art works : sculpture in stone, bronze and even gold, manuscript illuminations, and others must have been brought back home by Dutch settlers and administrators. We even know of a drawing on copper from Bali, representing the figure of a woman with her child, in a style reminiscent of Ajanta.

Another distinctive aspect of Indonesian art were puppets and masks. There were different variants of what the natives called « wayang », going from puppet theatres to the « wayang wong » — which was theater performed by people wearing masks. In the latter case, we have

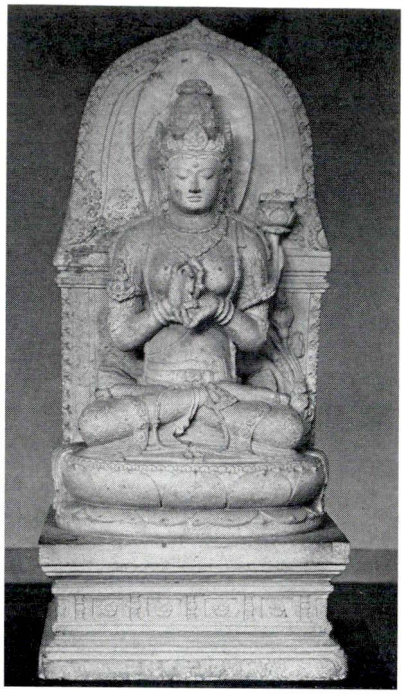


Fig. 7. *Prajñá-Pāramitā*, from Java, c. 1225 A.D. Ethnographic Museum, Leyden. Collection. National Museum of Ethnology, Leiden, Netherlands.

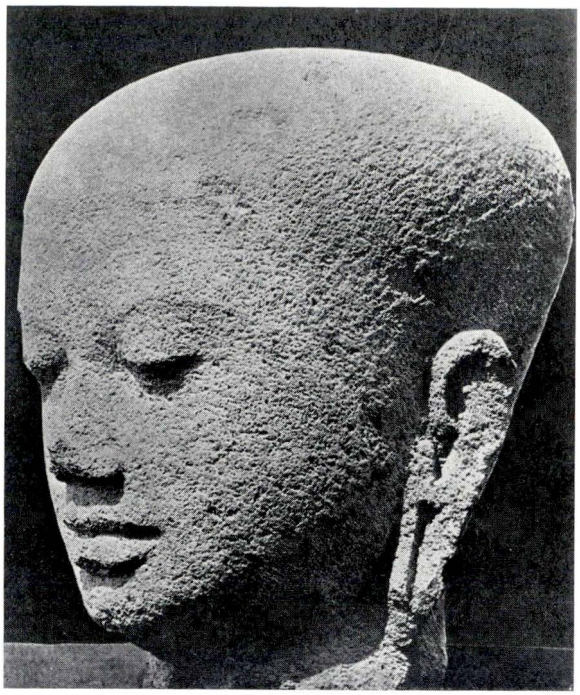


Fig. 8. *Head of a Monk*, from Candi Sewu. Museum, Batavia.

to do with a mixture of acting and dancing. The masks worn by the actors, just like the heads and faces of the puppets, were made of leather, often colored and ornated with gold foil. They are extremely stylized and very close, in the patterning of the eyes, ears and forms of expression, to Buddhist sculpture. Quite obviously, they constitute another facet of Indonesian art, that could easily be transported back to Holland, and may have inspired Vermeer. Similarly, Leo van Puyvelde had pointed out years ago the influence of masks worn at Flemish plays upon the contemporary painters of the 15th century (4).

If we now want to approach the essence of our thesis, let us first state :

Vermeer's figures stand out for depersonalization, a reversal of the normal Western self-assertion. Everybody who studied his art was stricken by the monumentality of his men or women, their stillness and lack of expression. Looking at comparative examples, let us examine

(4) For apposite literature with respect to the preceding see : Oscar Sheftel, *An Understanding of the Buddha*, New York, 1974. Nancy Wilson Ross, *Buddhism, A Way of Life and Thought*, New York, 1980. Heinrich Zimmer, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, ed. by Joseph Campbell, New York and Evanston, 1962. Hans van Weeren-Griek, *Indonesian Art*, The Royal Indonesian Institute, Amsterdam, s.d. Anandra K. Coomeraswamy, *History of Indian and Indonesian Art*, New York-Dover, 1965. Benjamin Rowland, *The Art and Architecture of India*, Baltimore, Md., 1952. Especially Chapter 24 : Java.

the « Amateurs of Music » by Gabriel Metsu at the Mauritshuis, The Hague (fig. 1). We have never suggested that Metsu excelled in the rendering of physiognomies, but each face carries expression and liveliness. The entire composition is connected in such a manner that all of the actors play their part in a pleasant, coherent and logical entity. Or, let us consider Pieter de Hooch's « The Country House » at the Rijksmuseum, Amsterdam (fig. 2). The participants are again vivacious in their gestures, animated in the expressions, and the composition promotes an intimate but stimulating aspect of country vigor.

When we contemplate Vermeer, on the other hand, all these characteristics are lacking or reversed. In the « Maidservant Pouring Milk » from the Rijksmuseum, Amsterdam (fig. 3), the complete epic stillness of the Delft master is what stands out. No movement, a completely contemplative pose, and a perfect disregard for motion, are what comes to the fore. Even the fact of pouring milk into the basin is done with the utmost lack of initiative or enterprise. Another good example of this dehumanization can be found in « A Young Woman with a Water Jug » at the Metropolitan Museum, New York (fig. 4). Again, we encounter a total absence of activity, a still and impersonal stance, that lacks expression and turns the model into a pensive puppet that eschews all exterior participation. The most obvious instances of Vermeer's specific approach can be found in the « Head of a Girl » at the Mauritshuis, The Hague (fig. 5) and « Head of a Young Woman » formerly in the Wrightsman Collection and now at the Metropolitan Museum, New York (fig. 6). In both canvases, the two young women, with wide open eyes, feature oval heads, crisp — like carved — eyebrows, and light, floating draperies. Their faces tend toward aloof withdrawal and serenity. The pose, as well as the distance from feeling or intent, point toward a psychological approach that remains at variance with that of all contemporaneous painting in any European country or school. All the models avow a trance-like immobility that is alien to Western art.

This, to our Occidental eyes completely strange concept finds however numerous parallels in Indonesian art. We might first consider the seated figure of « Prajñá - Pāramitā » from c. 1225, Java, at the Ethnographic Museum, Leyden (fig. 7). She is the female aspect of the Universal Buddha, and both, « The Culmination of the Virtue » and of « Enlightening Transcendental Wisdom » (5) (fig. 7). In fact, she has been described as the « One Transcendental Enduring Essence » of which the great Bodhisattvas and the historical Buddhas were but radiations. I doubt whether Vermeer was well versed in Eastern iconography, but such or similar figures undoubtedly exercised a tremendous impact upon his style and approach. Far from me the idea, that every artist was at the same time a scholar, familiar with all the philosophical and theological intricacies of Christian, not to say Eastern religious dogma. I am not going to repeat here what has been variously affirmed by modern scholarship with respect to Hieronymus Bosch, for instance. However, some very generalized notions of the beliefs current in the then Dutch East Indies certainly have come to the attention of our artist ; strengthened by the alien form language of the art of this region. The oval face, the very specific design of the eyes and their almost closed lids, crisp eye brows and extended ear-lobes ; all are mirrored in Vermeer's

(5) Zimmer, *op. cit.*, p. 98. That piece has recently been sent back to Djakarta, Pushtak Museum (N.D.L.R.)

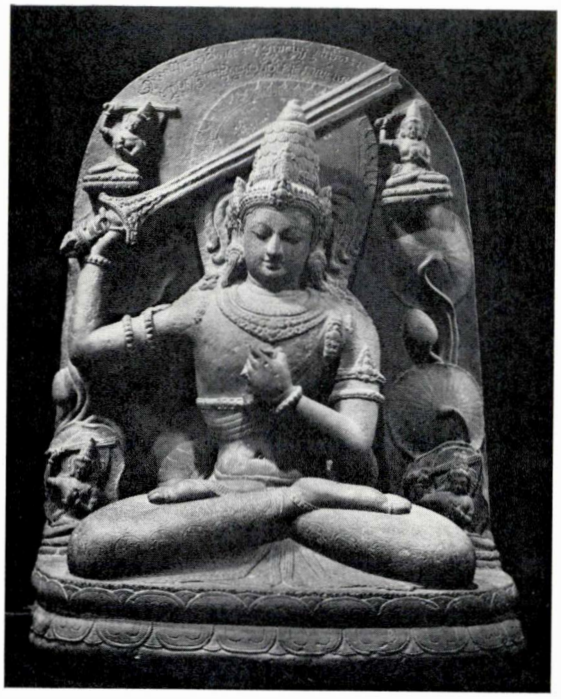


Fig. 9. *Arapacana Mañjuśri*, basalt, Java, c. 1343 A.D.
Museum für Völkerkunde, Berlin.

canvases. Consequently, we see him adopt these oriental canons of beauty, e.g. in figs. 4, 5 and 6 — cited as mere examples. Added to these traits comes the borrowing of serene aloofness, serenity, absolute stillness and a striving for the representation of the attainment of Nirvana.

Another most noteworthy instance of striking similarities can be found in the « Head of a Monk» from Candi Sewu, now at the Museum, Batavia (fig. 8). Again, the reduction to an almost abstract rendition parallels the «Head of a Young Woman» (fig. 6). Nothing but essentials are left for the characterization of the face ; and they are, considering the geographical distance and diversity of material, of a likeness of feeling and thought that are truly amazing. A relatively large basalt statue from a Singasari shrine dating from Java, c. 1343 A.D., belongs to the Museum für Völkerkunde, Berlin (fig. 9). We have to do here with an image of « Arapacana Mañjuśri », done in a style that is a blend of post-romanticism, almost submerging the purely Indian tradition and letting the Indonesian factor triumphantly come to the fore. Here again, style characteristics can be encountered, which, although differing from the Buddhist form language, focus on the expressional mode of the area, and which Vermeer has transposed into his own repertoire.

Hence, in spite of the different trends and style variations flourishing on Indonesian soil, the basics remain constant *qua* cultural outlook — especially in so far as they constitute an antithesis to Western art. One could say that they manifest the formulation of the Eastern

conceptual approach with its recourse to introspection and quiescence, as opposed to Western vibrant expression of life energy.

Vermeer, according to us, underwent this foreign influence and impact to a very large degree. Instructed both, by word of mouth and by the examples easily accessible to him in Delft collections, he became a spiritual adept of Indonesian thought processes. Tenderness, aloofness, oriental canons, permeate his work.

Finally, the same reasoning applies also to the Dutchman's choice of color scheme. The lapis blue, yellow, red and green, obviously derive from the Ajanta paintings. Knowledge and composition of the palette can easily have reached him from Dutch travellers to India ; or indirectly, by dint of Indonesian pilgrims to India, who brought their impressions and narratives of what they had seen, back to their homeland. Thence, they were communicated to him in Delft through the intermediary of returned Dutch colonists. In view of the multiplicity of threads linking Vermeer to the then Dutch East Indies, it becomes therefore more than plausible that his artist's eyes were as much fascinated by the coloristic expression of that cultural entity as by formal spatial structure and spiritual content.

It is only thus, that Jan Vermeer's solitary and highly personal manner and style can be explained. The East left a perpetual mark on his performance, personality and artistic manifestation.

ABSTRACT : **Jan Vermeer van Delft and the Art of Indonesia**

Jan Vermeer van Delft stands alone in his century as to artistic conception and aims. His main interests were concentrated upon a flawless technique and handling of color. Content became of subordinate importance and compositions were often indebted to others. He features in his figures a curious concept of spiritual aloofness, complete lack of individualization, a striving for monumentality and otherworldly serenity. In all this, he is radically different from the artistic expression and notions of his contemporaries. It is this writer's contention that Vermeer was greatly influenced by examples of Indonesian art plentifully available in the private collections of Delft, where he lived and worked. This art, deriving from Hindu, Buddhist and native religious inspiration, transcribes a psychological approach that stresses both, the concept of depersonalization, and physical characteristics, that are at variance with Western culture. Vermeer fell under the spell of Eastern thought and artistic realizations. It is only thus that his solitary and highly personal style can be explained. E. L.

NIEUWE GEGEVENS OVER DE WANDTAPIJTEN VAN HET NIEUWE TESTAMENT DOOR JUDOCUS DE VOS TE MALTA (1699-1700)

Guy DELMARCEL

De grote reeks van 29 Brusselse wandtapijten, geweven en getekend door Judocus De Vos en toebehorend aan de St.-Janskathedraal te Valletta, Malta, heeft reeds meermaals de aandacht van de specialisten weerhouden (1). Laten wij kort herhalen dat deze reeks bestaat uit twee groepen wandtapijten. Groep I, de grootste in afmetingen (6,10 m. × 6,70 m. per stuk), bebehelst veertien gefigureerde weefsels, zelf onderverdeeld in twee reeksen : vooreerst, acht taferelen uit het Leven van Christus (2), vervolgens zes allegorische scenes over het H. Sakrament, bijna allen ontleend aan de reeks van de *Apotheose van de Eucharistie* door Rubens (3). Groep II telt veertien smalle weefsels (6,10 × 1,85/1,91 m. per stuk) met de voorstellingen van Christus, Maria en de twaalf Apostelen, geweven in bruine en beige wol en zijde, in nabootsing van een beeldengalerij.

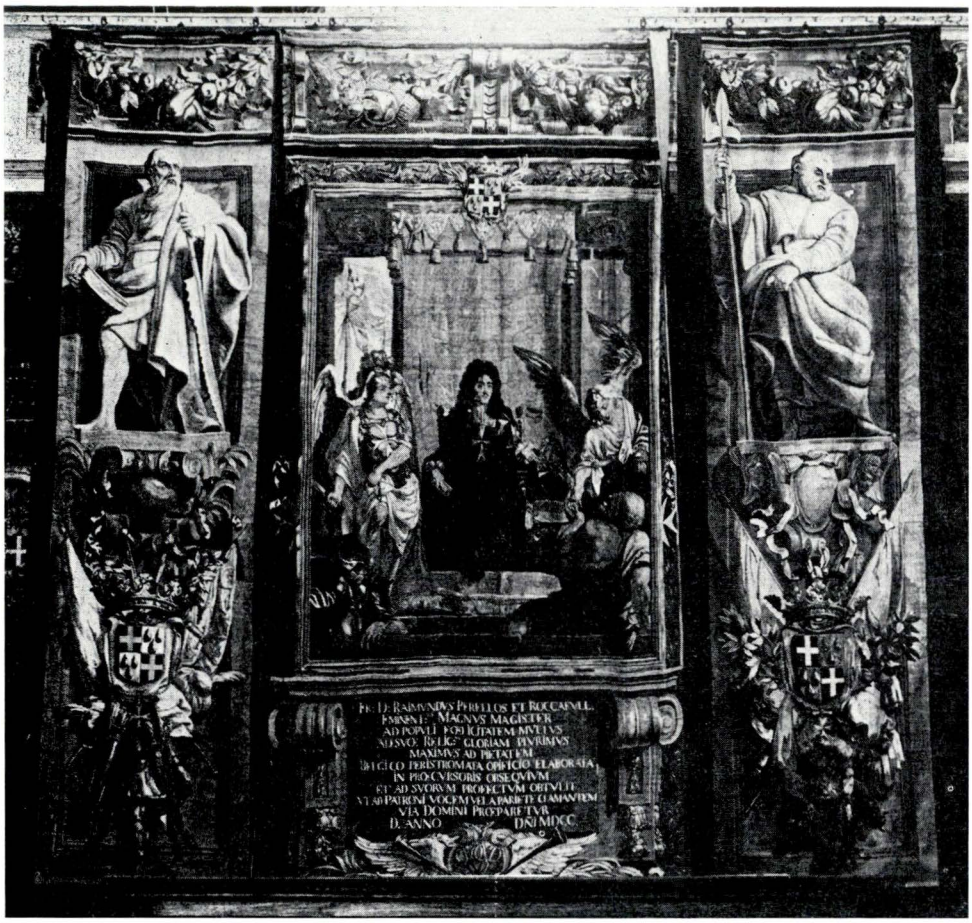
Bij groep I hoort een nogal uitzonderlijk stuk, het *Portret van de schenker, Ramon Perellos y Rocafull*, Grootmeester van de Ridderorde van Sint-Jan van Jeruzalem te Malta van 1697 tot 1719 (afb. 1). Het dedicatieopschrift, geweven onder dit staatsieportret, vermeldt duidelijk zijn naam, zijn functie, de oorsprong en het jaartal — 1700 — van zijn schenking (4). Op de bovenste

(1) Zie F. V. INGLOTT, *The Flemish Tapestries of the Church of the Grand Masters*, Malta, 1893 ; J. GUIFFREY, *Les tapisseries de Malte*, in *Gazette des Beaux-Arts*, XXXII, 1904, p. 299-310 ; H. GOEBEL, *Wandteppiche, 1. Die Niederlande*, Leipzig, 1923, I, p. 391-392. ; H. SCICLUNA, *The Church of St. John in Valletta*, Rome, 1955, p. 189-195 ; M. JARRY, *Les Tentures du Nouveau Testament de l'église Saint-Jean de Malte*, in *Le Jardin des Arts*, nº 41, mars 1958, p. 329-338 ; ID., *New Testament Tapestries in St.John's, Malta : Triumphs after Rubens*, in *The Burlington Magazine*, CII, 1960, p. 149-152 ; N. DE POORTER, *The Eucharist Series* (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, II), Brussel, 1978, I, p. 253-254 ; G. DELMARCEL, *The Rubens' Tapestry Set in Valletta, Malta. Some New Facts and Documents*, in *The Ringling Museum of Art Journal*, 1983, p. 192-203 (= Papers Presented at the International Rubens Symposium, April 14-16, 1982).

(2) Nl. de Vier Evangelisten, de Boodschap aan Maria, de Aanbidding der Herders, de Aanbidding der Wijzen, de Intocht te Jeruzalem, het Laatste Avondmaal, de Kruisoprichting en de Verrijzenis.

(3) N. DE POORTER, *loc. cit.* ; bij deze taferelen werd toegevoegd de *Realiteyt van den heiligen Sacramente* naar Rubens' schilderij in de St.-Pauluskerk te Antwerpen, cf. H. VLIEGHE, *Saints I* (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, VIII), Brussel, 1972, p. 56.

(4) Een transscriptie van deze tekst vindt men bij J. GUIFFREY, *art. cit.*, p. 307 en bij M. JARRY, *art. cit.*, 1960, p. 151, nota 3.



Afb. 1. Portret van de Grootmeester Perellos, met apostel Taddeus (links) en apostel Simon (rechts). Brusselse wandtapijten, Judocus De Vos, 1700. Valletta, St. Janskathedraal.

boord van elk wandtapijt prijkt bovendien zijn wapenschild, en de weefsels van groep I zijn ook voorzien van zijn initialen, geweven in elke hoek, en het Maltezerkruis in het midden van elke zijboord (afb. 3) (5).

Alle historische en allegorische onderwerpen gaan terug op gravures naar schilderijen van P. P. Rubens en andere meesters, zoals Poussin en Le Brun, en niet op de originelen zelf (6). De *apostolado* van groep II leunt bovendien duidelijk aan bij de gebeeldhouwde cycli die in menig bedehuis van de Spaanse Nederlanden tijdens de zeventiende eeuw werden aange-

(5) De wapens van Perellos zijn : in 1 en 4, een getand kruis van zilver op keel, in 2 en 3, drie peren van sinopel op goud. Dit « sprekend » wapen (*Perellos*, Spaans *pera* = peer) staat ook op zijn mausoleum in de St.-Janskerk, uitgevoerd door G. Mazzuoli, cf. H. Scicluna, *op. cit.*, p. 101, en fig. 129.

(6) N. De Poorter, *op. cit.* en verder uitgediept bij G. Delmarcel, *art. cit.*

bracht (7). Verscheidene apostelen te Malta kunnen vergeleken worden met de overeenkomstige figuren in de cyclus van de Sint-Michielskathedraal te Brussel, en met andere bekende voorbeelden van de Vlaamse barokke beeldhouwkunst (8).

Ieder jaar tussen Pinksteren en het naamfeest van de HH. Petrus en Paulus, 29 juni, wordt de ganse reeks uitgestald in de middenbeuk van de kathedraal volgens een sekwens (zie schema) die blijkbaar teruggaat op de oorspronkelijke opstelling. De kristologische onderwerpen beginnen boven de hoofdingang aan de westgevel van de middenbeuk. In het midden hangt aldaar het *Portret van Perellos*, vergezeld aan weerzijden van twee *Apostelen* (Simon en Thaddeus) (afb. 1), van de *Vier Evangelisten* en van de *Boodschap aan Maria* ; deze laatste twee weefsels zijn smaller dan de anderen van groep I, met een breedte van 5,20 meter. Het *Leven van Christus* verloopt vervolgens langs de zijkanten van de middenbeuk, links en rechts alternerend. De breedste wandtapijten hangen vóór de bogen die uitgeven op de zijbeuken, en de smalle stukken van het *apostolado* bedekken nauwkeurig de pijlers die de bogen ondersteunen (9). Men dient deze speciale schikking voor de geest te houden, om bepaalde gegevens uit de hierna volgende teksten te begrijpen.

ALTAAR

NOORDZIJDE	ZUIDZIJDE
14. Eucharistie overwint de heidense offers (Rubens)	13. Overwinning van de Waarheid op de Heresie (Rubens)
(A 1 : Petrus)	(A 2 : Paulus)
12. Zegepraal van het Geloof (Rubens)	11. Zegepraal van de Kerk (Rubens)
(A 3 : Christus)	(A 4 : Maria)
10. Zegepraal van de Liefde (Rubens)	9. « Realiteyt van den Heyligen Sacramente » (Rubens)
(A 5 : Andreas)	(A 6 : Jacobus Maior)
8. Verrijzenis van Christus	7. Kruisoprichting (Rubens)
(A 7 : Johannes)	(A 8 : Thomas)
6. Laatste Avondmaal (Poussin)	5. Intocht in Jeruzalem (Le Brun ?)
(A 9 : Jacobus Minor)	(A 10 : Philippus)
4. Aanbidding der Wijzen (Rubens)	3. Aanbidding der Herders (Rubens)
(A 11 : Bartholomeus)	(A 12 : Mattheus)
2. Vier Evangelisten (Rubens) (A 13 : Simon)	15. Portret van Grootmeester Perellos (A 14 . Taddeus)	1. Boodschap aan Maria (Rubens)

WESTGEVEL

— Schema van de schikking der wandtapijten in de St.-Janskathedraal te Valetta, Malta. A-reeks smalle Apostoltapijten.

(7) Voor deze cycli, cf. C. M. Lawrence, *Flemish Baroque Commemorative Monuments. 1566 1697*, New York-Londen, 1981, p. 73-100.

(8) Aldus verwijst bijv. de Madonna naar de *Mater Dolorosa* van Lucas Faydherbe in Rubens' grafkapel in de St-Jakobskerk te Antwerpen ; nog andere vergelijkingen bij G. Delmarcel, *art. cit.*

(9) Zie ons schema, naar H. Sciclina, *op. cit.*, p. 191 ; volgens deze auteur wordt zulke schikking ononderbroken toegepast sedert de aankomst van de reeks op Malta.

In het rijke archief van de Maltezerorde te Valletta vonden wij enkele onuitgegeven dokumenten die thans meer duidelijkheid brengen over het ontstaan van dit indrukwekkend textiel ensemble. Het betreft een deel van de Franse briefwisseling gevoerd tussen Grootmeester Perellos en zijn algemeen agent in de Spaanse Nederlanden, ridder Charles-Antoine de Fourneau de Cruquembourg. Geboren op 23 december 1658 als zoon van Philippe de Fourneau en Marie-Anne de Berchem, werd Charles-Antoine in 1666, amper zeven jaar oud, reeds *chevalier de minorité* in de Orde. Hij was een begaafde jongeman, want reeds in 1683 werd hij bevorderd tot *procurator in partibus Flandriae*, of algemeen vertegenwoordiger van de Orde in onze gewesten (10). Van hem bleef een portret bewaard uit 1701, het tijdperk van de bestelling van deze wandtapijten (afb. 2) (11).

Van 1697 af, misschien zelfs kort na zijn verkiezing op 7 februari, beveelt Grootmeester Perellos aan zijn agent in Vlaanderen een reeks wandtapijten te bestellen voor de Sint-Janskerk (12). Op Nieuwjaarsdag 1698 voorziet de Fourneau een budget voor deze aankoop, maar slechts in 1699 wordt een definitieve overeenkomst bereikt tussen de Orde en het weefatelier : de Fourneau bedingt een prijs van 24 florijnen per el en hij zendt het kontrakt naar Malta (13).

Tot onze grote spijt hebben wij dit belangrijk document niet weergevonden in de rijke archieven van de Orde te Valletta, maar vijf latere brieven van Charles de Fourneau, verzonden uit Brussel tussen 25 oktober 1699 en 19 juni 1700, bezorgen ons niettemin zeer interessante details betreffende de uitvoering van deze reeks. De gegeven inlichtingen behoren tot drie verschillende kategorieën : vooreerst, het bevel tot uitvoering van de wandtapijten en hun afmetingen ; vervolgens de modellen verschaft door Perellos ; tenslotte gegevens betreffende de meesterwever en zijn klanten.

Uit de eerste twee brieven, verzonden resp. op 25 en 29 oktober 1699, kan men afleiden dat de veertien grote wandtapijten besteld waren, zoniet reeds in uitvoering (doc. I en II). Twaalf stuks moeten 20 *pans* in de hoogte en 26 in de breedte bedragen ; twee moeten in de breedte versmald worden tot 20 *pans*, en bekomen aldus een vierkante vorm, en een vijftiende stuk, dat met het portret van Perellos, zal 20 *pans* bij 15 moeten bedragen. Deze en volgende materiële preciseringen bewijzen dat de wandtapijtreeks op maat werd geweven, in functie van de te versieren ruimte in de kathedraal van Valletta. De twee vierkante wandtapijten, door de Fourneau vermeld, komen overeen met de stukken aan weerszijden van het portret van Perellos, de *Vier Evangelisten* en de *Boodschap aan Maria*, die precies 5,20 meter in het vierkant bedragen als

(10) G. Dansaert, *Histoire de l'Ordre souverain et militaire de Saint-Jean de Jérusalem, dit de Rhodes ou de Malte, en Belgique*, Brussel-Parijs, 1932, p. 234 en 413 en pl. XXVI.

(11) Voormalige verz. graaf Theobald de Lichtervelde, Ternat ; huidige bewaarplaats onbekend. De foto van afb. 2 werd mij vriendelijk bezorgd door graaf Emmanuel de Lichtervelde, Ecaussinnes, en werd afgedrukt van het negatief in het iconografisch kabinet van de « Association de la Noblesse du Royaume de Belgique ».

(12) Valletta, Public Library, *Archives of the Order of St. John of Jerusalem*, dossier 1541 : « Repertoire des lettres escrittes à l'ém. Grand Maitre Dom Reymond de Perellos Roquefull... » : melding van een verloren gegane brief : « 1697, le chr. de fourneaux, agent en flandres, pour la tapisserie a faire pour l'église St.-Jean ».

(13) *Ibidem* : « 1698, id. souhaite la bonne annee, a rettenu une somme pour la tapisserie de St. Jean » — « le chr. de fourneaux (...) pretend prouver aux commissaires qu'il a vaillement servi sur le prix accordé pour la tapisserie de St. Jean a ffl. 24 l'aune, envoye le contract de la dite tapisserie ».

Afb. 2. Charles-Antoine de Fourneau, algemeen agent van de Maltezerorde in de Spaanse Nederlanden. Olieverfschilderij op doek, 1701. Huidige bewaarplaats onbekend.

men er de bovenste fries, 90 cm breed en nadien aan de bestaande boord toegevoegd, niet bijtelt (14).

De wandtapijten van de tweede groep, de veertien smalle stukken van het *apostolado*, werden na dezen van groep I op het getouw gezet, en dit waarschijnlijk op het laatste ogenblik. Perellos schrijft inderdaad slechts op 25 of 26 januari 1700 naar de Fourneau betreffende de maten van de pijlers van de middenbeuk, onmisbaar om de juiste hoogte en breedte van de stukken van groep II te bepalen. De Fourneau verwacht hen met ongeduld op 9 maart (doc.

(14) De *palme* of *pan* van Malta bedraagt 26 centimeter, cf. H. Doursther, *Dictionnaire universel des poids et mesures, anciens et modernes*, Brussel, 1840, p. 375 ; dit komt overeen met de huidige afmetingen van deze wandtapijten. Het wandtapijt met de *Boodschap aan Maria* is afgebeeld bij M. Jarry, *art. cit.*, 1958, p. 334.

III) en hij ontvangt ze uiteindelijk op 30 mei 1700, samen met een grondplan van de kerk en met het model voor het portret van Perellos (doc. IV). Al deze stukken werden dus zoniet geweven, dan toch afgewerkt in enkele maanden tijds, want de ganse geweven cyclus wordt officieel als gift door het kapittel aanvaard op 7 februari 1701, op de vierde verjaardag van de verkiezing van de Grootmeester, schenker van het ensemble ([15]).

De hoogte van de smalle stukken van groep II en hun late uitvoering verklaren de aanwezigheid van de vrij ongewone bovenste fries, die nadien bij de stukken van groep I werden aangenaaid. Daar deze smalle panelen werden uitgewerkt als een galerij van beeldhouwwerken, kon men bezwaarlijk herbruik maken van de boorden van groep I, die vergulden houten lijsten nabootsen ([16]). De beelden staan op consoles met de wapens van Perellos, vóór een achtergrond van nagebootste marmeren platen. Daarom tekende men een sober bloem- en fruitfestoen als bovenste boord en werd deze doorgetrokken tussen voluten op een boord die bovenaan de brede stukken werd toegevoegd. Aldus bekwam men een visuele en organische continuïteit tussen de wandtapijten der twee groepen, die afwisselend boord tegen boord geplaatst werden. Het feit dat deze fries naderhand en schijnbaar op het laatste ogenblik werd toegevoegd aan de wandtapijten van breed formaat, verklaart dat het weven ervan met minder zorg gebeurde en dat zij thans in zeer slechte staat van bewaring verkeert ([17]).

Samen met de maten van de pijlers ontving men te Brussel op 30 mei 1700 ook het portret van Perellos dat in wandtapijt moest vertaald worden (doc. IV). Sedert oktober 1699 verwachtte de Fourneau dit werk met ongeduld, en op voorhand dierf hij aan zijn meester stellig verklaren dat de geweven beeltenis veel beter zou uitvallen dan het geschilderd model (doc. I). Hoe groot was zijn teleurstelling dan ook niet, toen het lang verwacht portret eindelijk toekwam ! Perellos had blijkbaar een natuurgroot portret gezonden, dat geenszins beantwoordde aan de vereisten van een ontwerp voor wandtapijten : een klein formaat ware voldoende geweest, en dan had men het nog moeten schilderen *à gauche*, met de letters *à rebours*, dus spiegelverkeerd ten behoeve van het weven in lage schering. Bovendien moesten de teksten gepenseeld zijn in lichte tonen op een bruine of blauwe grond (doc. IV) volgens de vigerende conventies van de Brusselse wandtapijtkunst. De bemerkingen van ridder de Fourneau werden aanvaard en opgevolgd, want het wandtapijt in zijn huidig uitzicht is inderdaad uitgevoerd volgens de regels van het vak (afb. 1).

Wij nemen hier de gelegenheid te baat om wat dieper in te gaan op de iconografie van dit nogal uitzonderlijk geweven portret, dat een blijvende indruk heeft nagelaten op al degenen die het behangsel te Malta hebben beschreven. Luidens het opschrift schonk Perellos « de serie,

(15) Valletta, Public Library, *Archives of the Order...*, vol. 134, *Liber Conciliorum*, fol. 156 v°, vermeldt duidelijk 7 februari 1701, en niet 1702 zoals opgegeven door H. Sciclуna, *op. cit.*, p. 189, en na hem door M. Jarry, *art. cit.*, 1958, p. 2.

(16) Zie afbn. 1 en 3 — Er zij terloops opgemerkt dat de reeks te Malta een der vroegst dateerbare Brusselse reeksen (1699-1700) is waar dit type van lijst-boord opduikt, een ornament dat nadien in de 18de eeuw een uitzonderlijke bijval zal kennen.

(17) Deze friezen dragen het ganse gewicht van deze grote wandtapijten, elk bijna 40 m² groot, die sedert de 19de eeuw nog overbelast werden met ijzeren staven, in de onderste zoom van elk wandkleed geschoven om het vormen van plooien tegen te gaan. Dit systeem, door J. Guiffrey als « des plus favorables » gewaardeerd (*art. cit.*, p. 310), heeft het loskomen van de slitten bevorderd.

geweven in een atelier der Spaanse Nederlanden (...) tot blijdschap van de toeschouwers, tot de hoogste glorie van zijn godsdienst en van de vroomheid, als gift aan de Voorloper (St. Jan de Doper) en tot baat van de zijnen » ([18]). Dit dedicatieopschrift, alsook de allegorische figuren aan weerszijden van de Grootmeester, verlenen aan dit werk de diepere zin van een memorietafel. Door bemiddeling van dit portret sluit de ganse wandtapijtreeks aan bij de algemene iconografie van de St.-Janskerk te Valletta, die vóór alles bedoeld was als een gedachteniskerk, een collectief mausoleum voor de vrome krijgers van de ridderorde. Het interieur van deze kerk is letterlijk bekleed met grafstenen, sarcofagen en epitafen, want elke Maltezerridder die op het eiland verbleef wou in deze kerk begraven worden ([19]). Zoals de andere Grootmeesters vóór hem, heeft ook Perellos zichzelf laten vereeuwigen in een prachtig mausoleum, uitgevoerd in marmer en brons door Giuseppe Mazzuoli, leerling van Bernini ([20]). Een uitvoerig wijopschrift onder zijn bronzen borstbeeld roemt er zijn deugdzaamheid, zijn vrijgevigheid en zijn schenkingen aan de kerk ([21]). Hij wordt vergezeld van twee allegorische figuren in marmer, verpersoonlijkingen van de Liefde en van de Gerechtigheid, voorzien van hun gebruikelijke attributen ; het zijn inderdaad de twee voornaamste deugden van het staatshoofd, die ook de opperrechter is.

Zulk programma wordt nogal getrouw overgenomen op het geweven *Portret van Perellos* (afb. 1). Het dedicatieopschrift behoort tot hetzelfde type als dat van zijn mausoleum, en de twee groepen aan weerzijden van de schenker beelden dezelfde hoofddeugden uit. Links voor de toeschouwer wordt een geketende Turk verslagen door een gewapende en gehelmde engel, die het Maltezerkruis op zijn harnas draagt : hij verzinnebeeldt de Gerechtigheid van de Orde, die de Islam moest bestrijden en verjagen uit het Heilig Land. Achter deze groep rijzen de toppen van scheepsmasten, waarop de banieren van de Orde wapperen. Het is waarschijnlijk een toespeling op Perellos' vrijgevigheid ten bate van de militaire vloot van Malta : in maart 1700 beval hij de constructie van vier nieuwe galeien, waarvan hij er één persoonlijk bekostigde ([22]). Rechts schenkt een engel een geldstuk aan een neergehurkte grijsaard : deze allegorie van de Caritas verwijst niet alleen naar de gewone vrijgevigheid van de aalmoezen, maar ook naar het vrijkopen van de kristene slaven, door de Turken gevangen genomen, een andere opdracht van de ridders van Malta ([23]).

(18) « Ad populi foelicitatem multus, ad suae religionis gloriam plurimus, maximus ad pietatem, belgico peristromata opificio elaborata, in Proecursoris obsequium et ad suorum profectum obtulit ». — De Griekse term *peristroma* voor « wandkleed » werd reeds in 1582 gebruikt voor de Verduretapijten van de Wawelburcht : « ad venantiam spectantia peristromata », cf. M. Roethlisberger, *La tenture de la Licorne dans la collection Borromée*, in *Oud Holland*, LXXXII, 1967, p. 111.

(19) R. Cavaliero, *The Last of the Crusaders. The Knights of St. John and Malta in the Eighteenth Century*, Londen, 1960, p. 61.

(20) H. Scicluna, *op. cit.*, p. 101-102 en afb. 129 ; zie onze nota 5.

(21) « Templis pretiosa supellectilis ministris insigni habitu decorandis magnopere intentus » (*Ibid.*, p. 267).

(22) *Ibid.*, p. 192 ; R. Cavaliero, *op. cit.*, p. 106-107.

(23) Zowel H. Goebel, *op. cit.*, p. 392 als Scicluna, p. 192, beschouwen dit alleen als het geven van een aalmoes, doch deze groep is de tegenhanger van de Gerechtigheid, waar de kruistocht-idee onweerlegbaar is. — Vergeleken bij Perellos' mausoleum zijn de groepen hier van plaats verwisseld ; men verwacht de Caritas aan de rechterhand van de Grootmeester, dus links voor de toeschouwer. De omkering voor het weven in lage schering werd hier dus niet voorzien, en dit bevestigt de kritiek van de Fourneau terzake.

Afb. 3. De Overwinning van de Eucharistie op de heidense offers.
Brussels wandtapijt, naar P. P. Rubens, door Judocus De Vos, 1700. Valletta, St.-Janskathedraal.

Afb. 4. De Triomf van het Geloof. Brussels wandtapijt, naar P. P. Rubens, door Jan-Frans Van den Hecke, 1700. Toledo, kathedraal.

Dat dit wandtapijt duidelijk bedoeld was als een dedicatiestuk wordt o.i. nog bijkomend bewezen doordat het geflankeerd wordt door de smalle panelen van het *apostolado*, een reeks geweven in nabootsing van de gebeeldhouwde cycli in de Nederlanden. Het funerair karakter van deze cycli werd onlangs nog duidelijk beklemtoond, daar deze beelden in de meeste gevallen besteld werden als epitafen (24).

Het valt wel te betreuren dat het oorspronkelijke geschilderde portret van Perellos niet bewaard is gebleven. Was dit het ultieme werk van Mattia Preti, *il cavalier calabrese*, schilder en Orderidder, de grote decorateur van de St.-Janskerk? Of de Fourneau deze schilder voor de geest had als hij spreekt van *le meilleur pinceau d'Italie* (doc. I), kan niet bewezen worden. Daar Preti reeds op 3 januari 1699 overleden is, heeft hij wellicht niet meer dit portret gepenseeld, dat slechts op 30 mei 1700 te Brussel aankomt (doc. IV). Perellos liet zich trouwens ook konterfeiten door andere kunstenaars, zoals bijv. de nauwelijks gekende Gio-Nicola Buhagiar (25). Wat er ook van weze, de kritiek van ridder de Fourneau wijst er op dat het geschilderd model werd uitgevoerd te Malta door een artiest die niet vertrouwd was met de wetmatigheden van het tapijtweversambacht.

Benevens deze technische gegevens verschaffen de brieven van de Fourneau ook beknopte doch waardevolle details betreffende Judocus De Vos en diens klanten. De steller van deze brieven is wel geneigd de kwaliteiten van het weefatelier en van de eigenaar of meester-wever ietwat te overdrijven. Dit is niet verwonderlijk in dit epistolaire genre, waarin de gezant te Brussel verplicht is zijn beslissingen en het goede verloop van zijn zending te verantwoorden tegenover zijn verre doch almachtige opdrachtgever.

De loftuitingen van de Fourneau openbaren ons evenwel enkele onbekende aspekten in de bedrijvigheid van deze belangrijke wever en handelaar in wandtapijten. De oudste brief is slechts fragmentarisch bewaard, en de laatste zin, onderbroken in haar midden, zegt het volgende over de wever : *n'estant que ieune homme et demeurant aux Gobelins a Paris soub la direction de mr. Lebrun, il a fait* (... onderbroken ...) (doc. I). Indien wij deze omschrijving mogen geloven, zou Judocus De Vos een niet nader omschreven werk- of leertijd bij de Gobelins hebben doorgebracht, en dit ten laatste tot in 1683, toen Charles Le Brun in ongenade viel of tot diens dood in 1690 (26). Het lijkt weinig waarschijnlijk dat hij er zal vertoefd hebben tot aan de sluiting van de manufactuur in 1694, wanneer talrijke landgenoten terug naar het Noorden trokken (27).

Deze bewering kan niet verder gestaafd worden, maar zij is geenszins onwaarschijnlijk. Men weet zo goed als niets over de aanvangsjaren van Judocus De Vos. Was hij de zoon en

(24) C. M. Lawrence, *op. cit.*, p. 73-78, stelt vast dat 12 op 15 reeksen geplaatst tussen 1610 en 1675, en 4 op 5 reeksen uit de 18de eeuw, helemaal uitgevoerd werden als gedachtenisepitafen.

(25) Preti wordt zonder enig afdoend bewijs voorgesteld door Scicluna, *op. cit.*, p. 192 ; N. De Poorter, *op. cit.*, I, p. 253, herneemt deze artiest voor de algemene ordonnantie. — Het portret van Perellos door Buhagiar (1670-1745) is afgebeeld bij Scicluna, p. 208 en afb. 317.

(26) M. Jarry, *La tapisserie des origines à nos jours*, Parijs, 1968, p. 215 en 219.

(27) J. Guiffrey, *Les manufactures parisiennes de tapisseries au XVII^e siècle* (*Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, XIX), Parijs, 1892, p. 272 : een der werklieden die in 1694 paspoorten aanvragen om naar Vlaanderen weer te keren, is een zekere Cornelis De Vos met zijn 5 kinderen ; hij keert evenwel terug naar Brugge.

opvolger van Marcus De Vos, bedrijvig rond 1655, zoals Göbel het laat vermoeden? ([28]). Alleen de homonymie kan hiervoor pleiten. Zodra de archivalia hem vermelden, vanaf 1699, blijkt Judocus De Vos een wever te zijn met reputatie en een zeer bedrijvige handelaar in wandtapijten, hetgeen reeds talrijke jaren praktijk en ervaring in deze nijverheids- en handelstak laat veronderstellen. Alle meldingen van De Vos' transacties, evenals zijn dateerbare wandtapijtreeksen, vallen in de periode van 1699 tot ongeveer 1724 ([29]). Zo men veronderstelt dat hij rond 1700 ongeveer 35 jaar oud was, dus in de jaren wanneer hij belangrijke opdrachten toegewezen krijgt zoals de serie te Malta of de *Vier Werelddelen* voor de heer van Salm ([30]), dan is een verblijf in de Franse staatsmanufactuur der Gobelins tijdens de periode 1680-1690 niet uitgesloten.

Rond 1700 geniet Judocus De Vos te Brussel een wel bekende faam. Zo de Fourneau het waagt te beweren dat deze meester-wever *a la grande vogue et il ne sort de sa main que des chefs d'œuvre, ce qui luy donne la plus haute reputation qu'un homme de sa profession puisse acquerir*, dan wordt zijn waardering klaarblijkelijk gestaafd door de grote belangstelling van andere kerkvorsten voor de produkten van dit atelier (doc. III). Inderdaad, wanneer het eerste stuk voor Malta van het getouw valt, nl. de *Sacrifice des idolastres paiens* of de Overwinning van de Eucharistie op de heidense offers (afb. 3), dan vergelijkt de Fourneau dit stuk met een van hetzelfde onderwerp *que l'ambassadeur dom Bernardo de Quiros fait fabricquer pour l'eglise de Tollede a l'instance du cardinal Portocarrero* ([31]). Een deel van deze serie is nog bewaard ; het gaat nl. om een heruitgave, in vijf stuks, van Rubens' *Apotheose van de Eucharistie*, die enkele weken voordien op 12 januari 1700 verkocht werd aan de ambassadeur van Spanje, don Francisco Bernardo de Quiros, en die, naar de Fourneau hier beweert, door deze gezant besteld werd voor kardinaal Luis-Manuel Fernandez de Portocarrero, aartsbisschop van Toledo ([32]). Enkele stukken van de reeks bestaan nog te Toledo, zoals de Triomf van het Geloof en de Triomf van de Liefde (fig. 4). In de onderste boord staan de wapens van de kardinaal alsook de initialen van Jan-Frans Van den Hecke, de Brusselse wever die eigenaar was van de getrouwe kopieën naar de originele ontwerpen van Rubens ([33]).

(28) H. Goebel, *op. cit.*, p. 390.

(29) J. Denucé, *Les tapisseries anversoises. Fabrication et commerce*, Antwerpen-Den Haag, 1936, *passim*, tussen p. 129 en 394 ; de andere gedateerde series van De Vos zijn de *Geschiedenis van Alexander* (1707-1709) en de *Exercitie van de Oorlog* (1712-1717) voor de hertog van Marlborough, alsook de *Slag van Tunis* (1712-1721) thans te Wenen, Kunsthistorisches Museum.

(30) E. J. Kalf, « *Vier Deelen van de Weereldt als andersints* », in *Artes Textiles*, X, 1981, p. 245, nota 7.

(31) De originele versie van dit stuk, de *Eucharistie verdrijft de heidense offers*, is afgebeeld bij N. De Poorter, *op. cit.*, II, fig. 199.

(32) J. Denucé, *op. cit.*, p. 147-148.

(33) Dank zij deze melding in ons doc. III kan de bestelling van de Quiros onweerlegbaar verbonden worden met de reeks te Toledo. Zie hierover N. De Poorter, *op. cit.*, I, p. 237, 240, n. 13, 331, 343. — Over Portocarrero en diens wapenschild, cf. E. Pardo Canalis, *El Cardenal Portocarrero y la medalla de Juan Hamerano*, in *Goya*, nr. 143, maart-april 1978, p. 278-279. — Zelfs bij de specialisten heerst nog altijd onzekerheid over het juiste aantal en de onderwerpen van deze Rubensreeks te Toledo. Het is daarom interessant hier te melden dat, bij de processie op Sacramentsdag (6 juni) 1985, de volgende stukken in de straten van Toledo uitgestald waren : benevens de twee vermelde triomfen van Geloof en Liefde, ook de Eucharistie overwint de heidense Offers (vermeld in ons doc. III), de Triomf van de Kerk, de Heilige Verdedigers van de Eucharis-

De bewering van de Fourneau tegenover Grootmeester Perellos dat *au iugement des curieux, on a trouué celle de votre Eminence meilleure au centuple*, is niet alleen door vleierij ingegeven. Het wandtapijt van Van den Hecke, dat zeer precies Rubens' compositie van rond 1625 weergeeft, moest wel, met zijn kolommen en draperieën, zeer zwaar en archaïsch overkomen in vergelijking met dit van De Vos voor Malta, dat weliswaar ontrouw geworden was aan de rubensiaanse stijl maar dat wél aangepast was aan de eigentijdse smaak, met zijn 'moderne' boord als schilderslijst en met zijn weidse diepteperspectieven (34).

Een van de vermelde *curieux* was de agent van de bisschop van Würzburg. De nieuwe compositie beviel hem zozeer dat hij ze ook aan zijn meester wou voorleggen (doc. III). Johann Philipp von Greiffenclau, prinsbisschop van Würzburg van 1699 tot 1719, was inderdaad een groot liefhebber van Vlaams legwerk. Van 1700 tot 1705 kocht hij talrijke series in onze gewesten : 8 stuks met de *Vier Werelddelen* van Auwercx en *8 Verdures met figuren uit de Metamorfosen* van Ferdinand Brandt te Oudenaarde in 1700, alsook zes andere *Metamorfosen* in 1701, allen voorzien van zijn wapens ; drie reeksen *Verdures*, samen 18 stuks in 1702, en zes *Boerkens naar Teniers* in 1705 (35). Niet één van deze reeksen, die de bisschoppelijke residentie op de burcht van de Marienberg moesten sieren, is tot ons gekomen, uitgezonderd misschien één *Verdure met personage* in het museum te Frankfurt (36). Een behangsel in zeven stuks met de *Geschiedenis van Alexander*, gesigneerd door Gerard Peemans en voorzien van de wapens van Greiffenclau die hen bestelde rond 1700, wordt op heden nog bewaard in de Neue Residenz te Würzburg (37).

Naar de Fourneau beweert, schijnt de prinsbisschop van Würzburg eveneens zinnens geweest te zijn een wandtapijt met zijn portret te laten wever bij Judocus De Vos (doc. III). Deze geweven en geschilderde portretten zijn helaas verdwenen, zodat een vergelijking met de geweven beeltenis van Perellos te Malta (afb. 1) niet meer mogelijk is (38). De briefwisseling

tie, en Abraham en Melchisedech. Naast deze 6 stuks naar P. P. Rubens zijn er nog 6 stuks, voorzien van dezelfde Rubensiaanse boord, de handtekening van J. F. van den Hecke en de wapens van Portocarrero, met thema's uit het leven van lokale heiligen : de H. Ildefonsus, H. Julianus, H. Aelocius (?), H. Helladius, en 2 met de H. Eugenius. Is dit geheel van 14 stuks volledig, of zijn er nog andere wandkleden in de schat bewaard? Onderwerpen en foto's werden mij vriendelijk verschaft door Claire Dumortier, waarvoor mijn beste dank.

(34) Vermoedelijk werd De Vos omwille van 2 redenen gedwongen nieuwe kartons te laten maken : 1) de originelen van de Eucharistie-reeks, nog in de handel, waren in handen van zijn concurrent Van den Hecke ; 2) de composities moesten op de preciese maten van de kathedraal te Valletta gezet worden. De schilder van deze nieuwe kartons is (nog) niet gekend ; men kan evenwel denken aan Louis Van Schoor of Jan Van Orley, cf. G. Delmarcel, *art. cit.*

(35) J. Denucé, *op. cit.*, p. 162-163, 192, 214, 275. De *Vier Werelddelen* zijn nog vermeld in de inventaris van 1778, cf. H. Kreisel, *Der Würzburger Gobelinmanufaktur und ihre Erzeugnisse*, in *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst*, IV, 1952, p. 154, nota 10.

(36) *Museum für Kunsthandwerk. Frankfurt-am-Main. Erwerbungen 1949-1956*, p. 20, nr. 69.

(37) H. Kreisel, *Die Alexanderwirkteppiche in der Würzburger Residenz*, in *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, n.r., II, 1925, p. 230, 240-243, fig. 6 tot 9 ; E. Bachmann, *Residenz Würzburg und Hofgarten*, München, 1978, p. 51, 59 en 60, pln. 26-27.

(38) Vele kostbare inlichtingen over bisschop Greiffenclau en diens kunstverzamelingen werden mij bereidwillig verschaft door Dr. Lorenz Seelig, München, waarvoor mijn welgemeende dank.

van ridder de Fourneau geeft ons alvast een bondige schets van de levendige belangstelling die verscheidene Europese kerkvorsten rond 1700 betoonden voor de wandtapijten uit de Brusselse ateliers, en zelfs van hun onderlinge wedijver om ze te bekomen. De merkwaardige wandtapijtserie te Malta biedt ons ongetwijfeld een der meest indrukwekkende getuigenissen van dit culturele fenomeen.

Tot besluit kunnen wij nog even wijzen op twee interessante voorbeelden van de nawerking van de wandtapijtserie te Malta. Vijf onderwerpen uit het Leven van Christus werden rond 1721 terug op het getouw gezet voor koning Filips V van Spanje, die hen bestemde voor zijn grafkapel in het paleis van La Granja de San Ildefonso, waar zij nog steeds uitgestald zijn (39). Zij dragen alleen het Brussels stadsmerk, doch zij werden ongetwijfeld geweven bij Judocus De Vos, want hun boorden zijn dezelfden als dezen van twee andere reeksen uit dit atelier, nl. de heruitgave van de *Slag van Tunis* (1712-1721) thans te Wenen, en het gesigneerd behangsel van de *Twaalf Maanden*, in het Černin - paleis te Praag (40). Een laatste naklank van de reeks te Malta is tenslotte waarneembaar op de acht wandtapijten met het *Leven van Christus*, ontworpen door Jan Van Orley en geweven voor Hendrik-Jozef Van Susteren, bisschop van Brugge, die hen schonk aan zijn kathedraal in 1730. De voorstellingen van de *Aanbidding der Koningen*, de *Intocht in Jeruzalem* en de *Verrijzenis* zijn rechtstreeks afgeleid van de overeenkomstige composities in de reeks geweven door Judocus De Vos voor Malta in 1699-1700 (41).

ABSTRACT : **New Data about the New Testament Tapestries by Judocus De Vos in Malta (1699-1700).**

This article deals with an unpublished correspondence from Ch. A. de Fourneau, the representative of the Order of Malta in Brussels, to Grand Master Perellos concerning the weaving of the 29 Brussels tapestries still preserved in St. John's Cathedral in Valetta. Several hitherto unknown facts can be deduced from these letters. The 14 small weavings of the apostolado were made at the last moment, from 30 May 1700 onward. A painted model for Perellos' woven Portrait was sent to Brussels from Malta, but it resulted to be not suitable for the weaver's use. Judocus De Vos was probably trained at the Gobelins before he started his own workshop in Brussels. The letters provide also interesting material concerning an identical set of Rubens' tapestries for the archbishop of Toledo, and concerning the prince-bishop of Würzburg, Johann Philipp von Greiffenclau, who also collected Brussels tapestries in the same period. G.D.

(39) P. JUNQUERA, *Los tapices de la Pasion*, in *Reales Sitios* (Madrid), III, nr. 7, 1966, p. 61-62 en ill. op p. 51 : het betreft de Aanbidding der Herders, de Intocht te Jeruzalem, het Laatste Avondmaal, de Kruisoprichting en de Verrijzenis.

(40) Voor de Slag van Tunis, cf. R. BAUER, *Historische Schlachten auf Tapisserien aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien*, tentoonstellingscat. Halbturn, 1976, p. 15-18 ; voor Praag, cf. J. BLAZKOVA, *Deux tentures des Mois à Prague*, in *Artes Textiles*, X, 1981, p. 210-215 en fig. 7-12.

(41) J. VERSYP, *De tapijtenreeks : Het Leven van Christus*, in *West-Vlaanderen*, 1959, p. 75-78 ; L. DEVLIEGHER, *De Sint-Salvatorskerk te Brugge* (*Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen*, 8), Tielt-Amsterdam, 1979, p. 205-207, 258 en ill. — Daar Jan Van Orley de modellen van Malta hier herwerkt, heeft hij misschien mee de hand gehad in deze eerste reeks van 1699-1700.

BIJLAGEN

Brieven van Charles-Antoine de Fourneau, algemeen agent van de Maltezerorde in de Spaanse Nederlanden, aan Ramon Perellos y Rocafull, Grootmeester van de Orde te Malta.

Document I - *25 oktober 1699. de Fourneau wacht op het portret van de Grootmeester om het te laten weven, en hij prijst de meester-wever.*

Monseigneur,

J'ay receu hier les ordres de votre Eminence en date du 1er de ce mois que i'ai aussitôt exécuté au suiet des deux dernières pièces dont il faut oster six pans de leur largeur, de sorte qu'il ne restera que 20 pans de mesme que la hauteur. Il n'y aura point d'abus dans les mesures car i'ay le plan de l'esglise très bien tiré par le sr Mottet. Il ne s'agit plus, Monseignuer, que du portrait de vostre Eminence pour une quinzième pièce. Elle peut y employer le meilleur pinceau d'Italie ie puis l'assurer par advance qu'il n'y aura point de comparaison de la peinture a la tapisserie et que celle la surpassera de beaucoup. Le maistre que i'employe n'estant que ieune homme et demeurant aux gobelins a paris soub la direction de mr. lebrun, il a fait [... ....] [verso ;] Bruxelles, ce 25 octobre 1699

PUBLIC LIBRARY VALLETTA, *Archives of the Order of St. John of Jerusalem*, dossier 1228, fol. 7 ro.

Document II. - *29 oktober 1699. de Fourneau geeft bevestiging van de gewenste maten van de wandtapijten, en hij stelt voor de voering ervan te Brussel te laten aanbrengen.*

Monseigneur,

En execution des ordres de votre eminence en datte du 1er de ce mois dont i'ay eu l'honneur de lui donner advis il y a quattre iours, scavoir il faut douze pieces de tapisserie a vint pans de hauteur et vint six de largeur, deux pieces a 20 pans en quarrée et puis une quinziesme piece laquelle doit contenir son portrait 12 pans de largeur et 20 de hauteur ; voilà, monseigneur, le contenu des ordres du 1er de ce mois qui seront executes ponctuellement. Ie desirerais scavoir si vostre eminence ne trouveroit pas aproprie que lors que la tapisserie sera achevé (sic), de la faire doubler car iapprehende qu'a Malte on ne scauroit le faire comme il convient ; i'attenderay le dit portrait et ses ordres la dessus et me diray avec tout le respect possible, Monseigneur, de

de vostre Eminence,

le tres humble et tres obeissant serviteur et religieux

le chr. des fourneaux

Bruxelles, ce 29 8bre 1699

PUBLIC LIBRARY VALLETTA, *loc. cit.*, fol. 8

Document III. - *9 maart 1700. de Fourneau wacht op de maten van de pijlers van de St.-Janskerk ; hij meldt de afwerking van het eerste wandtapijt en hij vergelijkt het met dat van de kardinaal van Toledo.*

Monseigneur,

J'ay fort bien receu les deux lettres de votre eminence en datte du 25 et 26 ianvier dernier : i'ay beaucoup d'impatience de recevoir les cassettes et les mesures des pilastres dont elles font mention. I'escris sur ce suiet auiourdhuy a msr. le comdt de Cullan de me l'envoyer incessamment. L'instruction du sr. mottet m'a aussi esté rendue, ie n'en diray rien presentement iusqu'à la reception de ladite cassette.

La premiere piece de la tapisserie de vostre eminence estant achevee, scavoir le sacrifice des idolastres payens, elle a esté tendue a costé d'une pareille que l'ambassadeur dom bernardo de quiros fait fabricquer pour l'esglise de tollede a l'instance du cardinal portocarrero. Au iugement des curieux, on a trouué celle de v.e. meilleure au centuple, et l'agent de l'evesque de wurtzbourg en a esté si charmé qu'il m'a fait des fortes instances de la pouvoir porter avec lui et de la faire voir a son maistre qui est le prince d'allemagne le plus riche. Il m'a dit qu'il employe en achapt des meubles six cent vingt cinq mille escus. Il m'a aussi fait voir le portrait dudist prince qu'il doit faire travailler en tapisserie par le mesme maistre tapissier que vostre eminence, qui a la grande vogue et il ne sort de sa main que des chefs d'œuvres ce qui luy donne la plus haute reputation qu'un homme de sa profession puisse acquerir, mais ie l'ay gaigné entierement, il m'a promis de me donner la preference de sorte que i'ay beaucoup d'impatience de recevoir ladite cassette. Nous avons trouvé la peinture dudit evesque admirable et nous avons souhaité que celle de vostre eminence fut d'une pareille beauté. Quant a moi ie ne negligeray aucun soin pour la bien servir, puisque c'est la plus grande passion que i'ay au monde en qualité, Monseigneur, de vostre eminence (etc.)

le chr. des fourneaux

(verso) : à bruxelles le 9e mars 1700

Public Library Valletta, *loc. cit.*, fol. 74-75

Document IV. - *30 mei 1700. de Fourneau heeft de afmetingen van de pijlers ontvangen, alsook het geschilderd portret van Perellos, dat hij op de korrel neemt.*

Monseigneur,

Je viens de recevoir tant presentement la casette avec le portrait de votre eminence que i'ay fait ouvrir en presence de messrs les Comdts de fleurigny et de bachivilliers qui sont icy : i'ay esté surpris de le voir de la grandeur que doit estre la tapisserie, ce qui n'estoit pas necessaire a cause qu'il ne peut servir en aucune maniere a cet usage. Il suffisoit qu'il fut esté en petit, car avec les mesures et les instructions ie ne pouvois manquer. Supposé que la peinture fut vive et bonne, il falloit encore qu'elle fut peint (sic) a gauche et les lettres a rebours pour pouvoir estre travaillé en tapisserie. Outre ce, Monseigneur, le fond blanc dans lequel est linscription ne vaut

rien suivant l'art a cause qu'il detruit la principale figure ; il faut qu'il soit brun ou bleu et les ltres (sic), d'ou il sera fait quelque autre changement, le tout suivant les advis des gens entendus et de mondit seignr le Comdt de fleurigny. Quant aux mesures des pilliers ie les ai receu en bonne forme avec le plan de l'esglise qui est fort bien fait, de sorte que cela ne souffre aucune difficulté. Iespere d'executer le tout a la satisfaction de vostre eminence dont ie suis avec tres profond respect, monseigneur, (etc.)

le chr. des fourneaux

Bruxelles, le 30 may 1700

PUBLIC LIBRARY VALLETTA, *loc. cit.*, fol. 119

Document V. - *19 juni 1700. de Fourneau herhaalt zijn kritiek op Perellos' portret, hij zendt een kopij van het kontrakt en hij betaalt 5 gulden meer per el.*

Monseigneur,

Je me suis donné l'honneur de mander a votre eminence il y a quelques jours que j'avois receu son portrait, mais qu'il ne pouvoit servir en aunce maniere pour estre travaillé en tapisserie non seulement parce qu'il n'est pas peint a rebours ou a gauche, mais a cause que la peinture n'est pas bonne. Quant a ce qui concerne les mesures des pilliers et le plan de l'esglise de St. Jean, il est fort bien fait de sorte que i'espere qu'il n'y aura aucun abus a cet, et que voicy une copie authenticque du contract que nous avons passé et comme la raison y est deduite pourquoy on paye audit maistre tapissier cinq florins de plus par aulne, ie ne le repeteray point icy. I'assureray seulement votre eminence que ie ferai de mon mieux pour qu'elle soit bien servie puisque ie suis avec un tres profond respect, monseigneur de votre eminence (etc.)

le chr. des fourneaux

a bruxelles le 19 juin 1700

PUBLIC LIBRARY VALLETTA, *loc. cit.*, fol. 124-125.

LE BEFFROI ET L'ARCHITECTURE DE MONS AU XVII[e] SIÈCLE : À PROPOS D'UNE RESTAURATION EN COURS (*)

Christiane PIÉRARD

Depuis le début d'août 1984 la silhouette du beffroi est oblitérée par un échafaudage (fig. 1) : cette vision tronquée de la tour sera offerte aux Montois pendant plusieurs années car la restauration du monument (classé par A.R. du 15 janvier 1936) est importante et vise non seulement à remettre en état la toiture d'ardoises sur les bulbes mais à consolider et réparer la maçonnerie de pierre ; le coût de la première tranche des travaux entamée le 6 août 1984 est de 10.792.825 Frs (évaluation à la soumission), et l'ensemble des opérations prévues est évalué à environ 90 millions (trois phases totalisant 89.677.723 frs). Ce n'est pas la première restauration fondamentale du beffroi ; en effet, de 1849 à 1866, des échafaudages ont entouré la tour communale dont l'état de vétusté avait été signifié aux autorités par Sury, architecte de la ville, dès 1846 ; la lecture des *Rapports sur l'administration et la situation des affaires de la ville de Mons*, rapports annuels couvrant la période 1849 à 1866, donne toutes les informations et les précisions sur ce grand œuvre qui correspond aussi à l'aménagement du square du beffroi et à la plantation d'arbres dont cent vingt ans plus tard, nous jouissons encore. Le rapporteur de la section des travaux publics en 1865 (rapport publié en 1866) conclut ces vingt années de suivi de la restauration par ces deux phrases : « L'année [1866] ne s'écoulera donc pas sans que notre magnifique tour soit complètement restaurée. Nous avons d'autant plus de motifs de nous applaudir de la parfaite exécution de cette restauration que, pendant les seize années qu'elle a duré, nous n'avons pas eu à déplorer le plus léger accident ». Le montage de l'échafaudage date de 1849-1850 ; les travaux de restauration ont effectivement commencé en 1850-1851.

Le budget prévu en 1848 était de 60.000 frs à provenir en parts égales de l'État belge et de la ville de Mons, tandis que la province de Hainaut votait un crédit de 13.750 frs à verser en cinq ans (évaluation du coût de la consolidation et de la restauration par l'architecte communal, en 1845 : 60.377,44 frs ; au cours des travaux cette prévision se trouvera largement dépassée : 141.000 frs en 1854).

La restauration du XIX[e] siècle fut, en une certaine mesure, une véritable reconstruction (les plans et levés ont été dressés par les architectes Sury et Fonson) (fig. 2) : à titre d'exemple, l'angle sud-ouest fut démonté et refait sur une hauteur de 33 mètres et une largeur de 4 mètres, en 1851 (il en fut de même aux autres angles et façades, aux divers niveaux) ; l'échafaudage unique

(*) Une communication sur les tendances architecturales montoises au XVII[e] siècle a été faite en séance ordinaire, le 15 décembre 1984. Toutes les photos sont de l'Auteur.

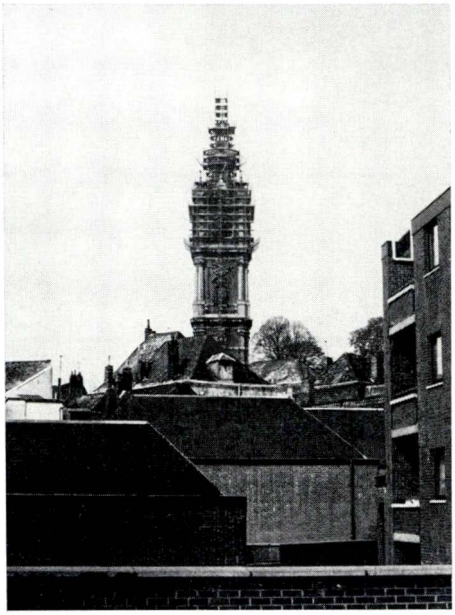


Fig. 1. Le beffroi en voie de restauration, vu de l'esplanade du Dragon (1985).

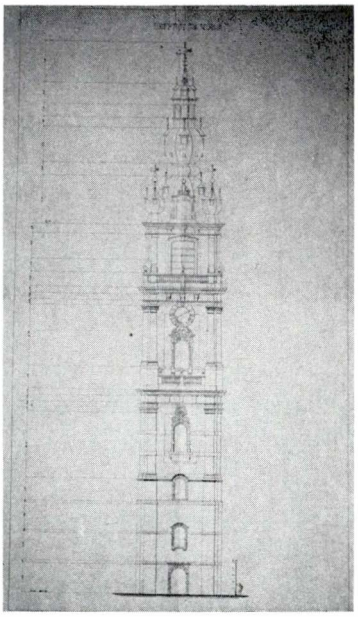


Fig. 2. Levé du beffroi par Fonson avant la restauration de 1849.
Journal belge de l'Architecture, 1855.
(Université de Mons-Hainaut, Bibl. E 144).

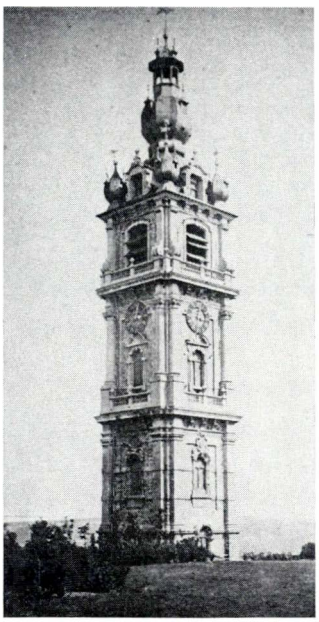


Fig. 3. Le beffroi vu du square du Château.
Phot. 1880-1890.
(Université de Mons-Hainaut, Bibl. E 132).

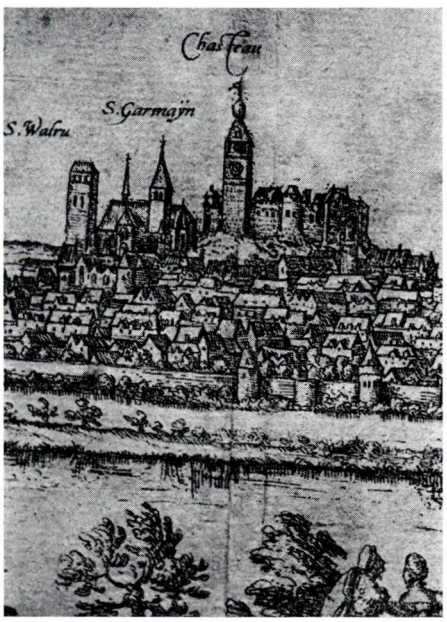


Fig. 4. La tour à l'horloge. GUICHARDIN, *Description de touts le Païs-Bas*,
Anvers, Plantin, 1582.
(Université de Mons-Hainaut, Bibl. E 796).

était démonté et remonté à chaque angle ou à chaque face au fur et à mesure des besoins de l'avancement du travail, en partant de l'angle S.-O. vers le N.-O., la face occidentale, puis l'angle S.-E. (1855) ; on termine par le S.-E. et la face S., par le N.-E. et les faces N. et E, le comble (charpente) et les girouettes et épis (redorés) (fig. 3).

Les membres de la Commission royale des Monuments visitèrent régulièrement le chantier ; ainsi que le dit un texte officiel, les autorités montoises espèrent « que le gouvernement appréciant l'étendue des sacrifices que la ville de Mons s'impose pour la conservation d'un monument qui présente en réalité un caractère national ... augmentera » le subside attendu de l'État (1854).

L'intérêt majeur porté par les autorités tant au XIX^e^ qu'au XX^e^ siècle pour cette tour qui domine la ville, est le reflet de celui qui présida au cours des siècles précédents à l'érection et à la conservation de ce beffroi. La tour de 87 m. de haut fait partie du paysage quotidien montois tant visuel (il donne à la butte de Mons sa silhouette élégante et pittoresque) que sonore (son horloge sonne les quarts, les demies et les heures et des concerts de carillon égaient les soirées d'été et animent la Ducasse).

Dans les villes médiévales des Pays-Bas, le beffroi était, dès la fin du XII^e^ siècle - début XIII^e^ siècle, souvent le signe matériel de la commune, au même titre que l'hôtel de ville ou maison de la paix, que le sceau scabinal et la cloche ou banclocke ; il servait de prison, de salle de réunion aux échevins, de trésorerie, de lieu de publication des édits communaux ; il était la tour de guet où siégeaient les vigiles et enfin, la banclocke et l'horloge qui réglait la vie de la cité, s'y trouvaient. Telle est la situation-type, idéale qui ne fut que rarement la réalité, une partie de ces fonctions étant remplies par d'autres bâtiments. Qu'en est-il à Mons ? La tour qui est parfois qualifiée de beffroi est co-gérée par les chapitres de Sainte-Waudru, Saint-Germain et par la ville, les frais d'entretien en sont partagés et les conflits de compétence sont fréquents entre les co-propriétaires et co-utilisateurs ; il ne s'agit pas d'une tour proprement communale. Elle était située entre les églises de Sainte-Waudru et de Saint-Germain dès la fin du XIII^e^ siècle au moins (mention d'une restauration en 1327 dans les comptes de la massarderie) ; elle fut appelée beffroi puis tour de brique (la base était de pierre tandis que les parties hautes avaient été édifiées en briques au XVI^e^ siècle) ; implantée sur le territoire placé sous le juridiction capitulaire, ce bien, considéré pendant la période française comme ecclésiastique, fut voué à la démolition au même titre que l'église Saint-Germain ; adjugée le 31 mars 1799 à l'ex-moine de Saint-Martin de Tournai, Dominique Dutrieux, par recours public, la tour fut sapée le 13 juin 1799 et s'écroula, fournissant des matériaux revendus aussitôt par l'adjudicataire (fig. 5).

Les fonctions d'un beffroi-type ne furent pas illustrées par la tour montoise : les prisons communales étaient situées dans les sous-sols de la maison de la paix et ses annexes ; les réunions judiciaires et administratives du collège des échevins se tenaient soit au château soit à l'hôtel de ville soit chez un échevin (suivant les époques) et la trésorerie communale était dans la maison de la paix (coffres contenant les chartes, actes et documents précieux et les avoirs en monnaie sonnante et trébuchante) ; la bretèche ou balcon d'où les échevins publiaient, à haute et intelligible voix, leurs édits était en façade de l'hôtel communal, sur le Grand-Marché (actuelle Grand-Place) ; la banclocke se trouvait pendue dans ce même bâtiment et fut déménagée lors de la construction du nouvel hôtel de ville (celui de 1458 qui existe encore) et y pendue (à l'heure présente cette cloche de 1390 est dans le campanile de Caffiaux et Tirou de 1717-1718) ; quant à

l'horloge, si importante pour régler la vie économique et quotidienne de la ville, elle se trouva dès le XIVe siècle à la Maison de la Paix et, au XVe siècle, en haut de la tour ronde dite aussi tour à l'horloge, au château ; c'est aussi cette tour qui remplissait les fonctions du guet et qui fut, même si elle n'en porta pas le nom, le vrai beffroi de Mons dès la fin du XVe siècle (élevée dès 1497 avec des pierres provenant de la démolition du donjon castral alors sans utilité).

Ainsi, il est évident que le beffroi médiéval de Mons qui n'était pas communal n'a pas rempli complètement son rôle théorique et que l'hôtel de ville est le bâtiment communal par excellence qui cumule les fonctions dévolues ailleurs au beffroi et à la Maison de la Paix ; le Hainaut ne fut pas une terre de beffrois, Mons n'est pas un cas isolé (le cas de Valenciennes, d'Ath, d'Avesnes, de Bavai, de Binche, du Quesnoy et d'autres « bonnes villes » hainuyères est similaire sinon identique à celui de Mons).

Pourquoi dès lors, cette volonté de construire le beffroi lorsque s'écroule la tour à l'horloge, en 1661 ? Tout d'abord, pour une question de prestige sans doute (il ne faut pas perdre de vue que le chapitre de Sainte-Waudru avait conçu le projet de doter la collégiale en construction depuis 1450, d'une tour de près de 100 m. de haut et qui aurait dominé la cité ; par manque de moyens financiers, l'édification de cette tour fut arrêtée au niveau de la base en 1690, c'est-à-dire au moment où le beffroi était reconstruit). Les chanoinesses avaient été sollicitées en 1661 pour construire le beffroi sur la base de leur tour mais elles eurent des exigences non admissibles par le pouvoir communal (elles voulaient se réserver exclusivement l'usage des cloches) et ce projet fut abandonné par les échevins (fig. 6).

Ensuite pour doter la ville d'un symbole visible de loin (à présent encore, la silhouette de la colline est caractéristique grâce à son beffroi et visible de tous les alentours même plusieurs kilomètres à la ronde, y compris de l'autoroute E 10 - E 40 d'où un panorama sur Mons est perceptible et comparable à la vision qu'avaient de la ville, les voyageurs du XVIe siècle) ; un symbole des libertés communales, une réminiscence médiévale au XVIIe siècle ! Enfin et surtout par nécessité, celle d'avoir un poste élevé pour le guet : dans une ville-forte telle que Mons cette exigence est évidente et à elle seule, elle justifie sans doute l'érection du nouveau beffroi ; l'importance de l'horloge visible par tous les habitants de la colline, est une autre raison.

La tour à l'horloge ou tour ronde du XVe siècle était édifiée aux confins du château comtal et sa gestion était co-partagée entre la ville et le comte de Hainaut (frais d'entretien du bâtiment et de fonctionnement de l'horloge). Lors du Grand Feu du 5 septembre 1548 (incendie qui réduisit en cendres plusieurs rues de la ville entre l'église Saint-Germain et le marché au Filet, la rue des Telliers) la tour fut ravagée ; reconstruite dès 1549, (peut-être y eut-il un projet de tour élaboré par Jacques Dubroeucq à ce moment) il semble que les parties hautes furent en briques et que la charpente était en bulbe. Elle figure sur les gravures qui silhouettent Mons au XVIe (Braun et Hogenberg pour illustrer Guichardin) (fig. 4).

Le 21 avril 1661 donc, la tour ronde s'écroule ; Gilles de Boussu qui écrit en 1725, raconte ainsi l'accident : « La grande Tour, appellée vulgairement le château de Mons, tomba le 21 d'Avril à trois heures et un quart du matin, sans avoir cependant fait d'autres dégâts que d'écraser une maison ou deux qui y tenoient, appartenans à Jean Petit, parce qu'elle s'abîma sur ses fondemens. Une chose assez remarquable arriva c'est que le Guet qui étoit au bout ne fut pas tué ».

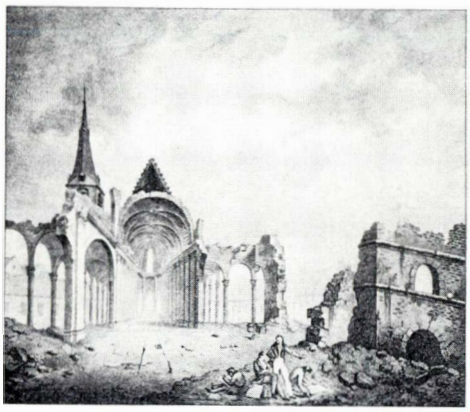


Fig. 5. Saint-Germain et la tour de brique après sa démolition en 1799. Lithographie de Lheureux, Liez, Wauquière, vers 1820, d'après un dessin antérieur. (Université de Mons-Hainaut, Bibl. E 351).

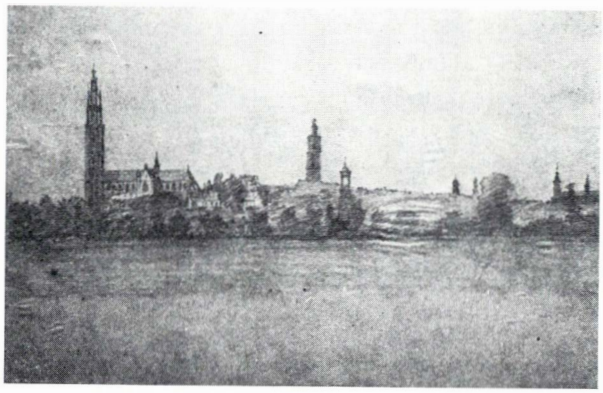


Fig. 6. Panorama fictif de Mons avec la tour de Sainte-Waudru. Dessin de Léon Dolez, 1880. (Université de Mons-Hainaut, Bibl., E 1145).

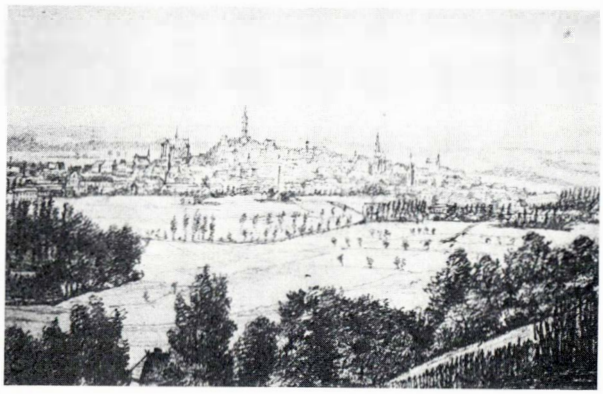


Fig. 7. Profil de Mons vu du Mont Panisel. Dessin de Léon Dolez, 1881. (Université de Mons-Hainaut, Bibl., E 869).

Les échevins décident aussitôt de la reconstruction et un accord étant impossible avec le chapitre, ils implantent le beffroi au même endroit que la tour ronde (la base du beffroi est constituée de pierres de grès de Bray provenant du donjon médiéval et déjà remployées en 1497 ; ce matériau local est très résistant et le remploi est de tradition dans l'architecture sous l'ancien régime, les exemples sont fréquents) ; le terrain choisi est administré par la ville mais est domanial, les armes du comté et celles du châtelain seront donc appliquées sur le beffroi tandis que le comte de Hainaut (alors le roi d'Espagne Charles II) accordera un crédit pour la construction et que la première pierre du nouvel édifice sera marquée aux armes du grand bailli de Hainaut et la deuxième à celles du premier échevin.

Malgré cette dualité de pouvoirs et de compétences, ce sont les échevins donc la ville de Mons qui assumeront toutes les responsabilités inhérentes à la construction de la tour Blanche (nom donné au beffroi par les assiégeants français en 1691). Cet emplacement jouxtant le mur d'enceinte du château explique l'expression montoise métonymique « no catiau » quand il s'agit de désigner le beffroi.

Le premier problème qui se posa fut le déblaiement des décombres vite résolu semble-t-il. Il fallut ensuite élaborer un projet et choisir, parmi plusieurs maquettes, la tour qui serait élevée.

Les échevins se trouvent à ce moment confrontés avec plusieurs tendances illustrées par des bâtiments construits au cours de la première moitié du XVII^e siècle par des architectes montois ou étrangers à la ville et presque tous anonymes.

Quelles étaient ces tendances architecturales ? Quels choix firent les échevins ? Au XVII^e siècle s'épanouit le courant classique ou renaissant qui avait été introduit à Mons à l'extrême fin du XVI^e siècle (la Grande Boucherie de 1589 par exemple) : le couvent des Visitandines vers 1650, en sa façade arrière en est le témoin le plus convaincant ; cette façade équilibrée et quadrillée par les trumaux et les allèges de briques, est allégée par les baies aux meneaux de pierre et toutes surmontées d'un fronton alternativement triangulaire et courbe tant en horizontale à chaque niveau, qu'en verticale par travée, qu'il s'agisse des deux étages hauts ou de l'attique ; la porte avec son imposte, reste dans la tradition gothique du XVI^e siècle (fig. 8). Parallèlement à cette architecture, soignée, nerveuse, très dessinée, se développe un courant que nous qualifions d'« économique » car il met en œuvre essentiellement le matériau local le moins onéreux, la brique (la pierre est réservée dans certains cas pour tracer les larmiers et les chaînages d'angles en harpe, ainsi à la Sodalité du collège des Jésuites de 1618-1623, rue des Gades-Marguerite Bervoets) ; l'exemple le plus achevé en est le Mont-de-Piété (fig. 9) élaboré comme tous ceux des Pays-Bas sous le règne d'Albert et Isabelle, par le surintendant Wenceslas Coebergher, en 1625 : architecture massive, très colorée car la brique locale a cette chaude couleur rose-orangé qu'on lui connaît déjà au XVI^e siècle ; de solides barreaux de fer aux fenêtres et aux lucarnes de la haute toiture sous-tendue par une robuste charpente de chêne, expriment extérieurement, la fonction de coffre-fort de cette bâtisse ; les arcs en plein cintre avec retour, surmontent les portails d'entrée ; la nouveauté dans ces édifices est l'escalier qui n'est plus hélicoïdal ou en vis (à l'instar de celui de l'hôtel de ville au XV^e siècle en pierre ou ceux des maisons privées du XVI^e s., en bois) : désormais les cages d'escalier en hors-d'œuvre, ont un plan carré ou rectangulaire et les volées sont droites, séparées par des paliers donnant ou non accès aux divers niveaux, ces escaliers évoluant autour d'un noyau de maçonnerie pleine dans la plupart des cas ; les marches en

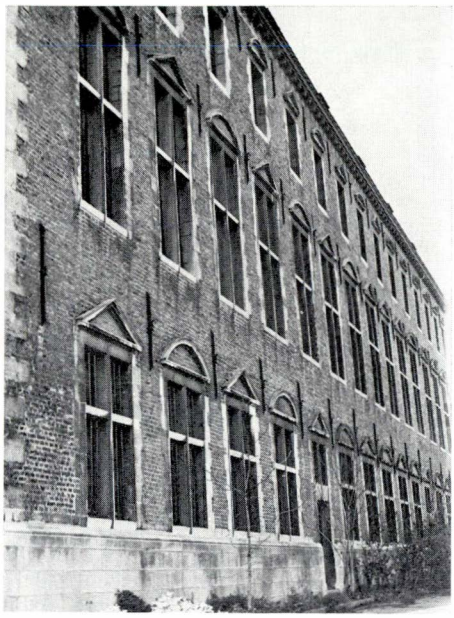


Fig. 8. Façade arrière du couvent des Visitandines, vers 1650. (Actuellement dépôt des Archives de l'État et de la ville).

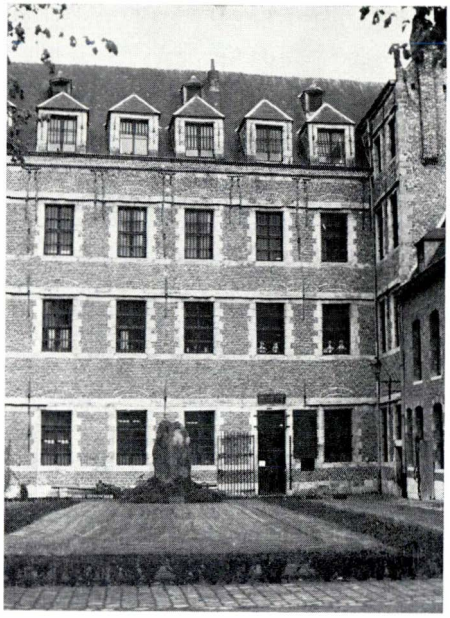


Fig. 9. Le Mont-de-Piété de 1625, par Wenceslas Coebergher. (Actuellement musée du Centenaire au Jardin du Mayeur).

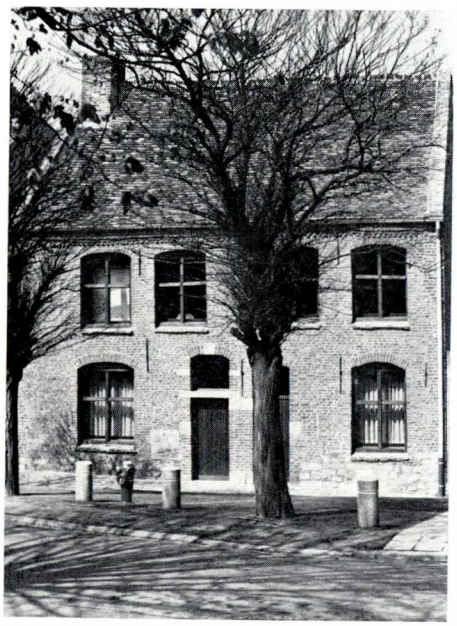


Fig. 10. Maison en « architecture économique » impasse du Cerf Blanc. (Actuellement Centre culturel de l'Univ. de Mons-Hainaut).

Fig. 11. « Maison espagnole » de la rue des Clercs, 32. (Actuellement Maison de la Presse).

pierres finement taillées sur toutes leurs faces sont visibles même par en-dessous, chaque volée formant couverture à la volée inférieure (à noter que la Sodalité avait un escalier de ce type mais en chêne). Mons a conservé plusieurs exemples de cette architecture de brique où les baies ont conservé leurs croisées fixes à meneaux de pierre ou de bois (citons encore le couvent des Filles Notre-Dame, 1619-1670, actuel Conservatoire royal de Musique, rue de Nimy, en complète restauration depuis 1982 pour le Fonds des constructions scolaires par le bureau d'études de l'architecte Saintenois, et des maisons privées même modestes dont celles de l'impasse du Cerf Blanc des abords de 1650, récemment rénovées pour l'Université de Mons par les architectes Dupire-Godart et associés) (fig. 10).

Un troisième courant assez proche du précédent est celui qui couramment et erronément est qualifié d'espagnol. Les maisons dites espagnoles n'empruntent rien à l'architecture de la péninsule ibérique mais elles furent construites pendant la période de gouvernement espagnol qui s'achève avec le traité d'Utrecht, en 1713 ; elles sont en brique et leur pignon sur rue emprunte ses gradins ou ses pas-de-moineaux, aux pignons latéraux des grands immeubles du XVI^e^ et début XVII^e^ siècle (Grande Boucherie de 1589 et Sodalité des Jésuites de 1623) ; elles ont pignon sur rue comme les maisons de colombage des siècles antérieurs (avant le Grand Feu de 1548 et les mesures d'urbanisme visant les matériaux de construction, prises par les échevins), et certaines maisons gothiques construites en « dur » au XVI^e^ siècle ; à ces maisons elles empruntent aussi le décor en briques émaillées (résille, croix latine et de Saint-André ou de Bourgogne, autres ornements) ; parfois, celles édifiées au début du XVII^e^ siècle présentent encore l'arc en accolade aux portes tandis que la croisée fixe reste de rigueur aux baies (fig. 11) ; rue des Clercs et rue de la Grosse Pomme de telles maisons à pignons à gradins illustrent cette tendance (même si pour deux d'entre elles il est permis de douter de l'authenticité de ce pignon sur rue).

Enfin, la dernière et quatrième tendance architecturale est le baroque qui fait une entrée fulgurante à Mons dès 1601 à la chapelle échevinale Saint-Georges (fig. 12), télescopant presque la Renaissance coincée entre les dernières expressions gothiques (Blan Levrié, maisons de la rue du Miroir) du XVI^e^ siècle et les premières manifestations baroques du début du XVII^e^ siècle. Cette mode architecturale se maintint jusqu'au XVIII^e^ siècle (un exemple de 1711). Le baroque montois ne fut jamais débordant, échevelé ou hyperbolique ; toutefois, il introduit la surcharge décorative, l'association de formes antinomiques telle que l'insertion d'un fronton courbe à l'intérieur d'un fronton triangulaire, les éléments interrompus (frontons brisés), l'accumulation de formes sur une même surface restreinte : niche, coquille, volutes, frontons courbes et triangulaires brisés ou non au-dessus d'un portail à arc plein-cintre, par exemple (voir notamment la façade du refuge de l'abbaye de Liessies au Marché-aux-Poulets-rue de la Peine Perdue, de 1655) ou bien le relief grâce aux pierres en bossage (Toison d'or, 1659, portail de la basse-cour du château actuellement Externat Saint-Joseph, milieu du siècle (fig. 13) ; portail de la Bonne Maison de Bouzanton, 1605-1663), ou encore la transposition des colombes dans l'architecture en dur : les traverses de pierres décoratives et gratuites qui quadrillent le pignon sur rue de la chapelle échevinale de 1601 (notons que la nef unique de cet oratoire est couverte de voûtes à nervures dans la pure tradition gothique sauf que les culots de retombée sont en carotte, à la mode qui se développe au XVII^e^ siècle).

La surcharge décorative met en œuvre la pierre calcaire ou pierre bleue comme dans tous les édifices exprimant les autres tendances dans ce siècle (le grès de Bray semble abandonné dès le début du XVI^e siècle) ; l'origine en est surtout les carrières de Feluy, d'Ecaussinnes et d'Arquenne.

C'est dans ce contexte varié que le choix des échevins dut s'opérer, orienté par l'*advis des ingénieurs mandés en cette ville* ; c'est, en fait, un choix entre le statisme, la composition symétrique et ordonnée ou humaniste et, d'autre part, le dynamisme ou l'expression d'une tension, d'une liberté utilisant la courbe et la contre-courbe et faisant appel à l'ornementation gratuite ; c'est un choix entre l'art du plan et l'art de l'espace, entre le classicisme et le baroque tous deux perçus à travers les œuvres des architectes montois ou des Pays-Bas, à travers des tempéraments tout compte fait, assez sobres. Et parmi les divers projets et maquettes présentés pour la tour à construire, les échevins choisissent la *tour toute simple et sans ornement a hauteur du chasteau*, dès le 15 avril 1662 soit un an après l'écroulement, le goût des autorités responsables étant lui aussi, sobre et empreint de sagesse et de calme ; à l'intérieur de cette construction, des résurgences de la tradition médiévale se retrouvent : l'escalier qui permet d'atteindre l'étage des cloches est en pierre, de révolution hélicoïdale, c'est un escalier en vis dans la lignée de ceux du XV^e et du XVI^e siècle (ce n'est cependant pas l'espace qui manque dans le vaste volume de chaque niveau de ce beffroi, pour y implanter un escalier à volées droites). Parmi les quatre projets de Louis Le Doulx désigné dès octobre 1661 comme architecte, c'est le *model* (maquette) de plan carré qui est retenu par les échevins ; la première pierre est posée solennellement le 13 juin 1662.

Louis Le Doulx, né à Mons dans la paroisse de Saint-Germain en 1616 était à la fois architecte et sculpteur (comme l'avait été au siècle précédent Jacques Du Brœucq) ; il avait été élève de François Duquesnoy à Rome et avait à son actif plusieurs œuvres réputées à Mons (notamment le célèbre tombeau de François Van der Burch) ; le beffroi sera sa dernière production car il mourra avant l'achèvement des travaux, le 27 mars 1667 ; l'œuvre sera terminée par le Bruxellois Vincent Anthony qui déjà le suppléait et qui travaillait alors à la reconstruction de l'église de Saint-Nicolas-en-Havré incendiée en 1664 (les deux pignons baroques notamment, à côté de la tour au profil médiéval malgré son rhabillage du XVII^e siècle) (fig. 14).

Le beffroi fut terminé en 1669 c'est-à-dire qu'il fallut sept ans seulement pour élever cette tour de pierre et de brique (à l'intérieur) de 86, 79 m de haut, couronnée d'une charpente particulièrement compliquée en cinq bulbes (l'inauguration eut lieu le 5 juin 1669) ; aussitôt il eut une réputation flatteuse et en partie surfaite ; le texte que de Boussu lui consacre est l'expression de cet enthousiasme qui poussait les plus sereins à y voir une œuvre extraordinaire (fig. 15) : « Cette tour est une des plus belles du païs ; elle se trouve si élevée de sa situation, qu'on n'a osé achever l'étage où sont les cloches, à cause de la region d'air que le tonnere parcourt ordinairement. Le dessein portoit un étage au-dessus de celui des cloches, qui sont en nombre de trente-six en tout, dont trente-cinq servent au carillon ». Ces cloches furent pendues en 1673 (la plus ancienne des quarante-sept cloches de l'actuel carillon date encore de 1673).

Il est vrai que cette œuvre magistrale avait été une charge financière particulièrement lourde pour la massarderie et que la ville avait dû solliciter une aide du souverain, aide qui se justifiait puisque la tour servait au guet en cas d'invasion étrangère ce qui relevait du pouvoir « national » plus que de l'autorité communale et servait aussi à la vigile en cas d'incendie tant à Mons que dans les villages proches (du haut du beffroi édifié presque au sommet de la colline vers

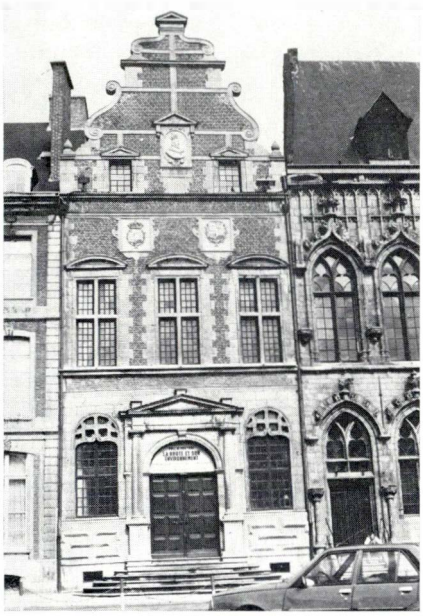


Fig. 12. Chapelle échevinale Saint-Georges, 1601.

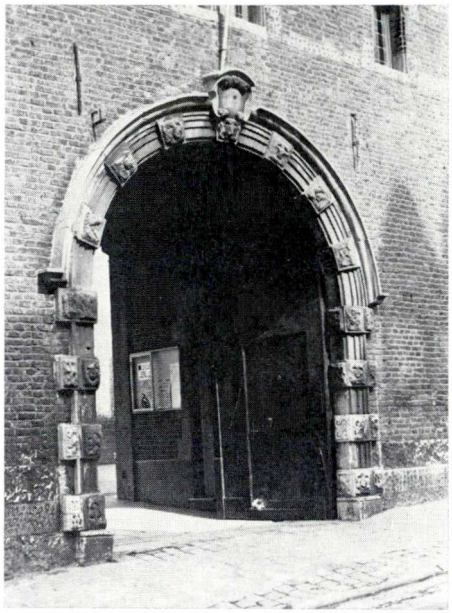


Fig. 13. Portail baroque de la basse-cour du château, rue des Clercs.
(Actuellement Externat Saint-Joseph).

Fig. 14. Pignons de Saint-Nicolas-en-Havré, réédifiés par Vincent Anthony en 1664.

75 m. d'altitude, le regard porte à plusieurs km. à la ronde, jusque Condé notamment, à 20 km.) ; tandis que l'horloge qui réglait la vie de la cité y était installée, horloge qui indiquait aussi l'heure d'ouverture et de fermeture des portes de l'enceinte. Le coût à charge de la ville fut d'abord, en 1661, de 800 florins pour financer le déblaiement de la tour effondrée ; ensuite, Le Doulx recevra 1700 florins lorsqu'il est question de commencer les fondations tandis que 6000 florins, destinés primitivement aux travaux généraux, sont octroyés au beffroi ; le 14 juin 1662, 6000 autres florins sont débloqués *pour la structure du beffroy* et 3000 autres, en octobre, sont prélevés sur le budget de la garnison. Les maîtres d'œuvres qui recevaient 400 florins par semaine, en reçoivent 500 dès le 9 avril 1663 car l'achat des pierres et des autres matériaux est plus coûteux que prévu (à cette époque les maîtres-d'œuvre maçons et charpentiers sont chargés à la fois de l'achat des matériaux et de la rétribution des manouvriers et ouvriers, le massard ou receveur communal remet donc hebdomadairement une somme importante aux maîtres à charge pour ceux-ci de la répartir). Au cours des années suivantes, les dépenses continuent au même rythme, au point que en 1660, Charles II, roi d'Espagne, comte de Hainaut, proroge la maltôte sur le grain des brassins et en attribue la recette à l'édification de la tour, justifiant cette faveur par l'utilité publique du beffroi (guet et horloge).

La construction de cet édifice prestigieux obérera les finances communales comme autrefois la construction de l'hôtel de ville mais, cette fois, le bâtiment sera achevé, jusqu'au sommet de la charpente, jusqu'aux girouettes et épis dorés. Vincent Anthony qui prend la direction du chantier à la mort de Le Doulx (après avoir suppléé ce dernier pendant quelques mois) recevra en juin 1669, une gratification particulière de 200 florins.

En 1691, soit vingt-deux ans après son achèvement, le beffroi jouera complètement son rôle de tour de guet et de nid aux vigiles des incendies : du 15 mars au 10 avril 1691, les Français de Louis XIV et de Vauban assiègent la ville, la bombardent à boulets rouges et incendient tant de maisons et d'immeubles que la reconstruction de Mons pendant l'occupation (1691-1697) et sur les instructions urbanistiques de l'Intendant Voisin, sera l'occasion d'y introduire les styles du royaume ; désormais Mons, comme le Hainaut, ne suivra plus l'évolution architecturale des Pays-Bas mais celle de la France avec un retard de vingt-cinq ans sinon plus sur le modèle, et donc le beffroi peut être considéré comme un des derniers monuments publics élevés dans la tradition locale (il est évident que l'architecture sous influence française sera toujours mâtinée de traditionalisme tant les architectes hainuyers ou montois avaient une inspiration originale mais celle-ci s'imposera désormais sur un substrat étranger).

Le beffroi ou tour blanche permettra aux guetteurs d'annoncer les troupes étrangères en 1708, 1746, 1792 (Mons est alors ville ouverte et les Français y entrent aisément après la bataille de Jemappes), 1814, 1914 et 1918 ; c'est aussi un des points géodésiques de la triangulation des bassins houillers belges et depuis le milieu de ce siècle (avant 1940) le lieu d'accrochage de la sirène d'alarme.

Une description rapide de cette haute construction s'impose à présent : 87 m. (86, 79 m. d'après le levé de Fonson ou 85,7 m. d'après le dernier levé de 1977) de haut pour une largeur à la base de 13,25 m., c'est à la fois le beffroi le plus récent du pays et un des plus élevés (celui de Bruges atteint 80 m., il fut construit en plusieurs campagnes du XIII^e^ au XV^e^ siècle ; celui de Tournai, le plus ancien puisque élevé au XII^e^-XIII^e^ siècle, est haut de 72 m.).

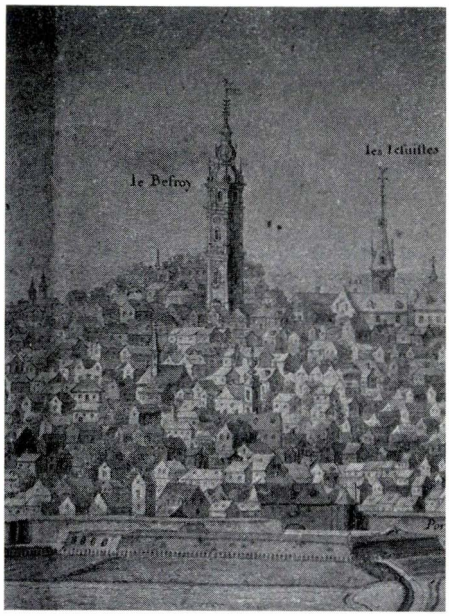


Fig. 15. Le beffroi. Aquarelle de 1691. (Musées du Chanoine Puissant).

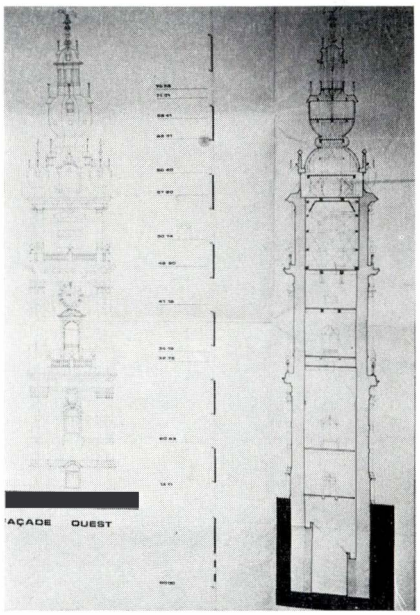


Fig. 16. Levé de la façade occidentale du beffroi par les architectes Dupire-Godard et associés, 1984.

La base en grès au niveau de la rue des Gades, est enclavée dans la muraille médiévale du château et là s'ouvre un portail à claveaux en bossage marquant dès le départ de la construction, la volonté baroquisante de Le Doux. Les trois niveaux supérieurs, au départ du square du château sont à la fois en grès (pans de murs) et en pierre bleue (éléments ornementaux) ; ils affichent trois « ordres » différents : d'abord un décor sobre qui peut être assimilé au toscan, avec pilastres engagés, bases et chapiteaux à tores et scoties simples ; le niveau intermédiaire est franchement ionique, avec colonnes d'angles à fûts lisses et chapiteaux à volutes ; quant au troisième niveau, il n'est pas corinthien comme le voudrait l'inspiration classique mais marqué de hautes volutes aplaties et engagées, aux spires comprimées ; ces trois étages ont des baies à décor chargé où la coquille, le bossage, le cartouche à volutes, le fronton brisé côtoient l'encadrement sobre et simple ; les lucarnes du niveau des combles sont, elles aussi décorées abondamment, les cadrans de l'horloge (un sur chaque face orientée aux quatre points cardinaux) ont un diamètre de 4 m. (l'ancien mouvement d'horlogerie à poids est d'une grande qualité à la fois technique et esthétique ; il existe toujours même si les aiguilles des cadrans sont mues à l'électricité depuis plusieurs années).

Les niveaux sont séparés par les corniches saillantes et soutenues par de larges consoles et dotés de balustrades bien membrées (balustres bombés et sphères de pierre avec protubérances). Ce qui caractérise le plus spécifiquement le beffroi est sans doute la charpente en bulbes qui le domine ; ce type de couronnement n'est pas unique en Hainaut et dans les anciens Pays-Bas voire dans l'évêché de Cambrai dont le comté faisait partie ; cette tradition venue d'Orient, de Con-

stantinople (Byzance) et introduite en Europe par Venise et l'exarchat de Ravenne passa les Alpes et, d'Autriche en Bavière, de Forêt Noire en Luxembourg et Namur, elle parvint en Hainaut au plus tard au XV^e siècle (des exemples en sont encore nombreux tels Dinant, Walcourt, Chimay, Havré, et beaucoup d'autres ; à l'Ouest du Hainaut on peut encore citer Solre-le-Château et la région de Cambrai où semble s'éteindre cette structure). Le bulbe principal est surmonté d'une lanterne d'où la vue s'étend sur les environs lointains, le Borinage et les terrils, le Nord de la France (Condé était en Hainaut avant 1678), la vallée de la Haine et de la Trouille, le bassin minier du Levant de Mons (terrils d'Havré et de Bray), les craies et cimenteries d'Obourg, les collines voisines de la butte de Mons, les monts Saint-Lazare, Panisel, Bois-là-Haut et Héribus (et son terril du XX^e siècle).

Si de Boussu par chauvinisme considère la tour comme une des plus belles, ce n'était pas l'avis de Victor Hugo (dont on célèbre cette année le centenaire de la mort) qui dans une lettre du 18 août 1837 à sa femme Adèle, lui décrit ce« ... toit vraiment étrange. Figure-toi une énorme cafetière flanquée au-dessous du ventre de quatre théières moins grosses. Ce serait laid si ce n'était grand. La grandeur sauve ».

Le lion belgique, les armes du Hainaut (les quatre lions), celles de la ville et celles du dernier châtelain sont à présent visibles sur les quatre faces de la tour ; au moment de son édification, celles des châtelains (les Havré, Croy) et du grand bailli y étaient sculptées ; elles furent martelées en 1794, les autorités républicaines ayant décidé le 8 janvier d'oter toutes les marques, armoiries et signes rappelant la féodalité et l'ancien régime ; une partie des cloches avaient aussi été enlevées en 1794. L'actuel carillon de quarante-sept cloches (dont neuf datent encore du XVII^e siècle) se trouve à 78 m. du sol ; il sera rénové, restauré et peut être complété grâce à une campagne entreprise par l'association des « Montois Cayaux » qui a permis de recueillir une somme importante à laquelle la ville de Mons ajoutera sa part ainsi que le ministère de la Culture de la communauté française de Belgique.

La restauration du beffroi qui est en cours a fait l'objet de levés précis et d'études préparatoires minutieuses du bureau d'études des architectes Dupire et Godart et associés (fig. 16) ; ce sont les entreprises Lixon en association momentanée avec la firme Golinvaux de Bertrix (pour la couverture d'ardoises des bulbes) qui sont chargées de cet important et long travail de remise en état de la tour, symbole de Mons et aussi chère au cœur des Montois que le singe du grand-garde ou le « ropïeur » (fig. 7).

ABSTRACT : **The Belfry and the Architecture of Mons in the 17th Century**

The Belfry of Mons is the youngest in Belgium and the only one in baroque style. It was built between 1662 and 1669 in accordance to the design of a Mons architect, Louis Ledoux. After Ledoux' death in 1667, Vincent Anthony ended the work. It was rebuilt after the clock-tower had tumbled down in 1661. The plan is a square one, the tower is 87 meter high and is adorned with a profusion of baroque elements, which were fashionable at that time. The belfry

was built on behalf of the town with an aid of the king of Spain, who was also Count of Hainaut. Its importance indeed outpassed the town limits. Mons was an important place in the defense system against France and a guard was placed on the tower.

The sheriffs had the choice between four architectural tendencies proposed by the Mons architects. The first was a classicist design in Renaissance tradition, another was an economical design in bricks, a third one was called « Spanish » and the last one was a baroque project, a style which was used all over in Mons since 1601 for public and private constructions and for religious and civil buildings.

Chr. P.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Archives de la ville de Mons, R.R.C.V., *Registres aux Résolutions du Conseil de ville*, n° 1316, f° 212 à 255 ; *Comptes communaux* des années 1661 et 1669 ; *Charte* n° 1003, 2 avril 1666.

Bibliothèque de l'Université de l'État à Mons-Hainaut, Fonds Anciens, Section Estampes.

Bulletin Communal de la ville de Mons, 1899.

G. J. De Boussu, *Histoire de la ville de Mons ancienne et nouvelle*, Mons, J. N. Varret, 1725.

G. Casy et F. Redouté, *Le beffroi de Mons. Son horloge, son carillon*, dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. XLVII, Mons, 1924, 53 pages.

L. Guicciardin, *Description de touts les Païs-Bas*, Anvers, Plantin, 1582.

R. Hedicke, *Jacques Dubroeucq de Mons*, traduit de l'allemand par E. Dony, dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. XL, Mons, 1911, p. XIV.

Journal belge de l'Architecture, 8e année, 1855 (étude de Fonson et levé du beffroi).

Le patrimoine monumental de la Belgique, t. IV, *Hainaut-Mons*, Liège, 1975, p. 268.

Ch. Piérard, *L'architecture et les dessins architecturaux à Mons*, dans *Dessins architecturaux des villes historiques de Belgique*, s.l., 1985, p. 92-101.

Ch. Piérard, *L'architecture civile à Mons* (*XIVe-XXe siècle*) (Coll. Wallonie, Art et Histoire), Gembloux, 1974.

Ch. Piérard, *Les plus anciens comptes de la ville de Mons* (*1279-1356*) (C.R.H., in 4°), 2 vol., Bruxelles, 1971 et 1973.

Rapport sur l'administration et la situation des affaires de la ville de Mons, 1845, p. 30-31 ; 1846, p. 32 ; 1847, p. 28 ; 1848, p. 22-23 ; 1849, p. 26 ; 1850, p. 28 ; 1851, p. 27 ; 1853, p. 31 ; 1854, p. 28 ; 1855, p. 29 ; 1856, p. 31 ; 1857, p. 27 ; 1858, p. 29 ; 1859, p. 30 ; 1860, p. 27 ; 1861, p. 29 ; 1862, p. 26 ; 1863, p. 27 ; 1864, p. 27 ; 1865, p. 26.

J. L. Van Belle, *Dictionnaire des signes lapidaires. Belgique et Nord de la France*, CIACO, 1984.

Parmi les entrepreneurs fournisseurs de pierre de taille lors de la restauration du XIXe siècle se trouve Désiré Leclercq dont l'« enseigne », une pierre massive sculptée d'un maillet de tailleur de pierre, d'une équerre et d'un compas, a été donnée aux Musées Chanoine Puissant (Attacat) en 1980, par un descendant de cette ancienne famille montoise, M. François, fils de Mme Solange François-Leclercq ; se trouve aussi J.-B. Hoyaux, dont un descendant Émile Hoyaux entrepreneur à Mons, construisit la cité ouvrière qui porta son nom (1881) et dont la maison-atelier a été démolie en 1984 (rue de la Grosse Pomme).

JEAN PORTAELS,
PORTRAITISTE DE LA FAMILLE ROYALE DE BELGIQUE

Albert DUCHESNE

Jean-François Portaels ou, si l'on préfère, Jan Frans Portaels, n'est pas tombé complètement dans l'oubli. D'octobre à décembre 1979, le Musée d'Art Ancien a consacré à « Jean Portaels et ses élèves » une fort suggestive exposition — à l'occasion du Millénaire de Bruxelles — dont un excellent catalogue prolonge le souvenir. Celui-ci, de même que le choix des œuvres mises en évidence, est dû à l'érudition et au savoir-faire de notre collègue Madame Chartrain-Hebbelinck, une spécialiste de cette période.

Tout autre est donc le propos qui a commandé la rédaction du présent article. Les aléas de la carrière d'historien — mais ne s'agit-il pas plutôt de réelles chances? — m'ont mis en rapport direct avec un certain nombre d'épisodes plus ou moins marquants du passé de notre pays, dans le cadre surtout du XIX^e^ siècle. Au nombre de ceux-ci, il faut compter l'assez extraordinaire expansion belge dans le monde entier, du moins ce qu'on en connaissait alors. Gardons-nous de tomber dans le piège de ceux pour qui est moralement condamnable toute « intrusion » européenne dans la vie des populations d'autres continents : en histoire, le péché d'anachronisme est le plus grave qui se puisse commettre ! Or mes longues recherches au sujet d'une expédition au Mexique, à laquelle furent mêlés près de deux mille de nos compatriotes à côté d'une importante armée française au temps de Napoléon III, — une expédition qu'on peut qualifier aujourd'hui de stupide au point de vue politique, et d'injustifiable sous l'angle des considérations morales —, m'ont permis de découvrir un certain nombre de personnalités belges de premier ou de second plan. Jean Portaels fut de celles-là.

Paradoxal pourrait paraître le fait qu'un artiste-peintre natif de Vilvorde, devenu successivement directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Gand, puis de celle de Bruxelles, tout en donnant une grande partie de son temps à l'enseignement (nul maître, on le dira plus loin, ne groupa autant de futurs peintres et sculpteurs éminents), ait été mêlé, fût-ce indirectement, à l'évocation de faits militaires de ce genre. C'est le moment de rappeler ici, fort succinctement du reste, le rôle que jouèrent en ces circonstances plusieurs membres de la famille royale de Belgique, en particulier la princesse Charlotte, devenue, par son mariage en 1857 avec Maximilien, frère de l'empereur François-Joseph, archiduchesse d'Autriche. Et aussi un ingénieur des mines namurois, Félix Eloin, qui deviendra en 1864 le secrétaire, puis le chef de cabinet du dit Maximilien, devenu empereur du Mexique pour un règne bien éphémère !

Un peu de lumière doit être jetée sur l'origine de ces relations assez inattendues dans le contexte de l'époque.

Jean Portaels, ne l'oublions pas, est originaire de Vilvorde. C'est alors une bourgade importante sur le plan agricole, où la classe aisée s'exprime en français, à mi-chemin entre Bruxelles, une des deux capitales du royaume des Pays-Bas (nous sommes en 1818), et Malines, le centre religieux du pays. Plus tard seulement, Vilvorde deviendra cette agglomération de près de 35.000 habitants, de langue néerlandaise et disposant de maintes ressources industrielles (1). Le père du futur peintre, Jean-Baptiste, est notaire ; après la Révolution de 1830, il est signalé à la fois comme lieutenant-colonel de la Garde civique locale et membre de la Chambre de discipline des notaires. Il sera bourgmestre de Vilvorde. Pour son fils, né dans une imposante demeure au porche pittoresque et surmontée d'une tour carrée (à présent : de Brouwerij *De Ster*), le notaire Portaels a le choix — dès que se manifestent les aptitudes du jeune Jean-François pour le dessin et la peinture, — entre l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, centre de la nouvelle école romantique, et celle de Bruxelles, un peu plus proche géographiquement. C'est ici, dans la capitale, que l'adolescent commencera son apprentissage. Il entre dans la classe de François-Joseph Navez, à la fois directeur de cette Académie et professeur de peinture. Pour Jean Portaels, ce fut une rencontre qu'on peut qualifier de providentielle. Mais qui aurait pu affirmer alors que, non content de devenir un jour le gendre du grand portraitiste et peintre de genre, il serait son continuateur le plus direct sur le plan de l'enseignement?

En 1839, à vingt et un ans, le fils du notaire de Vilvorde conquiert le premier prix de dessin, le programme de l'institution prévoyant qu'il s'agit d'une composition historique. L'année suivante, Portaels enlève le premier prix de dessin d'après nature. Parmi les meilleurs élèves du maître carolorégien, ce Brabançon commence à faire parler de lui. A cheval sur deux générations, Navez, par l'enseignement de son atelier personnel et par celui de l'Académie qu'il dirigera jusqu'en 1863, prolongera son influence à travers tout le XIX^e siècle. Les deux Alfred : Stevens et Cluysenaer, Eugène Smits, Théodore Baron, Charles Degroux, Charles Hermans et, bien entendu, Constantin Meunier sont autant de noms dont nos musées — et ceux d'autres pays — sont fiers d'exposer les œuvres. Portaels ne leur est pas inférieur, même si une certaine mode feint de ne plus saluer en lui qu'un maître de l'orientalisme ou de l'africanisme (2). Son œuvre

(1) C'est en 1855 qu'une décision ministérielle créera à Vilvorde l'École pratique d'horticulture et d'arboriculture de l'État qui, réorganisée par l'arrêté royal du 14 août 1875, deviendra au fil du temps la *Rijkstuinbouwschool* (A. de Bavaylaan) que l'on connaît aujourd'hui. Mon grand-père paternel y enseigna de 1883 à 1891, et mon père — au soir de sa longue existence, — me conduisit à la rue du Glacis (Bolwerkstraat) d'où, enfant, il partait à l'école où il apprit les premiers éléments de « flamand ». — Nous fûmes ensuite visiter l'église Notre-Dame qui avait été sa paroisse, et l'une des premières œuvres d'art qui retint notre attention fut le triptyque de Portaels : « l'Annonciation à Marie » ! Au sujet de Vilvorde et des environs, notamment le canal de Willebroek, en 1876, on vient de rééditer, sous le titre *Canaux et rivières*, les souvenirs d'un voyage chez nous de l'Anglais R.-L. Stevenson (Éditions « Encre », Paris, collection « Itinéraires », 1985). Pour la ville d'aujourd'hui et l'omniprésence de Portaels, qui y a sa statue, cf. J. VAN OVERSTRAETEN, *Gids voor Vlaanderen*, Anvers, 1966, p. 802 sqq.

(2) On ne vise nullement ici la récente et fort suggestive exposition *L'orientalisme et l'africanisme dans l'Art belge* (en la Galerie de la Caisse générale d'Épargne et de Retraite à Bruxelles, 14 septembre - 11 novembre 1984). Tout comme ses excellents catalogues français et néerlandais, elle a mis en valeur plusieurs de nos sculpteurs et de nos peintres dont Portaels ; le *Portrait d'une jeune Nord-Africaine*, réalisé par lui à Tanger en 1874, figurait à la fois sur les affiches et la couverture du catalogue. Par contre, j'ai repéré, dans *Le Guide*

est quantativement trop considérable, tant les scènes de genre que d'innombrables portraits, pour qu'on se puisse contenter d'une pareille simplification sous l'angle de la critique. Mais nous n'en sommes pas encore là dans la décennie qui a suivi les événements de 1830 et l'arrivée, l'année suivante, du premier roi des Belges.

Dès 1838, Portaels peint *L'aumône* et *Moïse exposé sur les eaux* qu'il exhibera, en 1839, au Salon de Bruxelles. Comme il se doit, le couple royal y fait une visite et sans doute complimente les artistes. A plusieurs reprises et en particulier en cette année 1985 (les Musées royaux d'Art et d'Histoire ont célébré les cent cinquante ans de leur fondation), l'accent a été et sera mis sur cette préoccupation commune de nos rois et de nos reines d'encourager toute manifestation artistique nationale. Les deux compositions de Jean Portaels se présentent bien ordonnées, dessinées et peintes dans un style d'influence néo-classique peut-être un peu froid, mêlé de certaines réminiscences du XVII^e^ siècle flamand.

En 1840, notre homme part pour Paris. Il cherche à s'y perfectionner dans l'atelier de Paul Delaroche, lui-même disciple de Géricault, un romantique dont les portraits restent excellents et la peinture religieuse appréciée de nos jours encore. Portaels visite, bien entendu, les collections du Louvre ainsi que les Salons alors nombreux. L'occasion lui est offerte d'admirer les toiles d'Eugène Delacroix dont plusieurs inspirées du Maroc, et *L'entrée des Croisés à Jérusalem*. Comme l'a souligné Madame Chartrain, ce n'est pas à ce moment-là que notre compatriote se laisse emporter par l'intérêt croissant pour l'Orient qu'ont entraîné en France les lendemains de certains voyages, tel celui du comte de Mornay au Maroc dont Delacroix a fait partie.

En 1842, Jean Portaels remporte le prix de Rome. Il part pour l'Italie, où le retiennent un temps les monuments et aussi les musées. La fortune dont il dispose — on a dit plus avant son environnement familial, — lui permet d'élargir ses horizons. Durant de longs mois, il parcourt l'Espagne, la Hongrie, la Norvège, d'autres régions d'Europe mais surtout l'Asie Mineure et l'Afrique du Nord : le Maroc, l'Algérie et l'Égypte. Il en rapportera, cela va sans dire, des esquisses peintes et des dessins pris sur le vif. Beaucoup sont exposés de nos jours à l'hôtel de ville de Vilvorde. Et de ces compositions, même longtemps après son retour en Belgique, Portaels s'inspirera dans son atelier. Désormais, il n'est plus guère question de la ligne néo-classique qui a marqué ses œuvres de début ou ses premiers envois de Rome, tels *Ruth* et *Rebecca*. Ce qui triomphe à présent, c'est « une impression de vérité, d'humanité et de couleur locale » (Lucien Solvay, 1905).

A Gand, en 1847, l'occasion est offerte à Portaels, qui n'a pas trente ans, d'exposer *La sécheresse en Judée*, *La fille de Sion*, *Le simoun*, d'autres toiles encore de conception orientale. C'est un grand succès que remportent la perfection du métier néo-classique, le romantisme des sujets, la recherche de la vérité. Car il est bien le premier chez nous à s'être inspiré de contrées

des petites annonces de certains journaux, que l'on recherchait, au nombre de tableaux à « sujets arabes et romantiques » ceux qu'avait signés J. Portaels. A l'hôtel Drouot à Paris, une *Orientale au vase de roses* du même peintre a été adjugée récemment pour 67.010 Fr. français, soit environ 450.000 francs belges ! Le chroniqueur artistique qui a signalé ce fait, dans *Le Soir* du 20 septembre 1984, le met en rapport, à tort ou à raison, avec la mode en vigueur chez les émirs du Golfe persique et également l'abondance de leurs « pétrodollars » !

exotiques observées sur place. Et le voilà presqu'aussitôt après nommé directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Gand.

Il ne la quitte que pour revenir à Bruxelles. Il renoue avec Navez et ne tarde pas à épouser sa fille, Marie. Un enfant naîtra qui mourra jeune, et sa femme décédera à son tour sans lui donner un héritier de son nom. Le peintre poursuit son labeur innombrable.

***

Le moment est venu de nous demander quand et comment Jean Portaels fit sa seconde rencontre historique (la première, on s'en souviendra, fut Navez sur sa route). A quand remonte sa mise en présence d'un membre de notre famille royale? On a fait allusion plus haut à un compliment que Léopold Ier et la reine Louise-Marie avaient adressé aux artistes belges, dont le fils du notaire de Vilvorde, au Salon de Bruxelles de 1839. Il est permis d'imaginer que d'autres Salons eurent lieu, soit dans la capitale, soit à Gand ou ailleurs, qui furent honorés d'une visite du chef de la dynastie ... ou de son fils aîné, le duc de Brabant, futur Léopold II.

Il y a près de dix ans, dans cette même revue, j'évoquais la ténacité de ce dernier. Sous couleur de rappeler *Quelques projets du Duc de Brabant au sujet de la transformation de Bruxelles et en particulier des résidences royales (1853-1865)*, je citais maintes preuves de l'attachement du prince héritier à l'œuvre d'artistes nationaux et à ceux-ci personnellement (3). Le 11 mars 1856, Léopold, qui comptait moins de vingt et un ans, intervenait déjà publiquement en faveur des embellissements de la capitale, et recommandait au gouvernement d'accorder une protection efficace aux arts ainsi qu'aux lettres. A quoi le ministre de l'Intérieur De Decker répondit que le Cabinet avait l'intention de faire dans ce même sens ce que permettrait la situation financière du pays, que de toute façon il encouragerait spécialement la peinture historique et monumentale et comptait créer à Bruxelles un musée d'Art moderne, comme le souhaitait le royal sénateur (4).

Que le futur Léopold II ait eu, dès cette époque, un ou des contacts avec Jean Portaels n'a rien d'étonnant. D'autant que le père du peintre, le bourgmestre de Vilvorde, était devenu un homme influent. Le 6 janvier 1849, il avait présidé, au château de Trois Fontaines, un banquet qui célébrait l'organisation de la Garde civique locale ; il était déjà alors major du bataillon (5). Le peintre, lui, s'était lié d'une solide amitié avec Félix Eloin, ce sous-ingénieur des mines namurois qu'un étonnant hasard transformerait en 1864, on l'a dit plus haut, en chef de Cabinet de l'empereur du Mexique. Ce même Eloin, en 1861, avait été chargé par Léopold Ier et par le duc de Brabant, d'une mission secrète dans des îles du Pacifique, à la recherche d'un « établissement colonial » pour la Belgique (6). Ces deux missions resteraient inexpliquables sans l'inter-

(3) A. Duchesne, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. XLV, 1976, p. 33-50. Depuis lors, notre documentation s'est accrue de nombreux rapports inédits.

(4) L. Hymans, *Histoire parlementaire de la Belgique*, t. III, Bruxelles, 1880, p. 36.

(5) *Moniteur Belge*, partie non officielle, 1849, Ier vol., p. 123, colonne 2.

(6) On renvoie ici non seulement à plusieurs de nos écrits sur F. Éloin (en particulier : A. Duchesne, *Au service de Maximilien et de Charlotte. L'expédition des volontaires belges au Mexique. 1864-1867*, t. I, Bruxelles, 1967, p. 141-144 et *passim*), mais aussi à l'excellent mémoire de licence présenté à Gand par Mlle M.-A. Deprez, *Félix Eloin, privé-secretaris van Maximiliaan van Oostenrijk, Keizer van Mexico* (1981-1982, inédit, Bibliothèque de la R.U.G. : les sources les plus récemment mises à jour y sont répertoriées).

vention, en faveur de Félix Eloin, du général baron Félix Chazal, ministre de la Guerre de notre premier roi et l'un de ses conseillers les plus écoutés. Probablement depuis son séjour à Namur, où son régiment avait tenu garnison, Chazal était lié avec Éloin d'une affection que ce dernier étendra à l'épouse et à la descendance de l'illustre militaire (7). Enfin, car il y a une dernière explication possible, un autre Namurois, Alphonse Balat, architecte promis au plus brillant avenir, était devenu dès 1851 le « maître d'œuvre » du duc de Brabant. Or Balat, contemporain de Jean Portaels (né comme lui en 1818, décédé en même temps que lui en 1895), était un de ses intimes. S'était-il rencontré à Rome ou à Florence, où l'un et l'autre étaient partis à la même époque « prendre leçon des maîtres » de l'Italie? C'est chose probable (8). Un fait est certain : l'admission de notre peintre au Palais royal fut déterminante pour le restant de sa carrière. Quelles que fussent par ailleurs sa productivité et la valeur de son talent, le fait d'être considéré comme un « ami du Roi », un « familier de la Cour de Bruxelles » et un correspondant privilégié de l'impératrice du Mexique (avant que la pauvre Charlotte ne sombrât dans une certaine démence) doit être pris en compte.

Au château de Laeken, c'est chose désormais prouvée, tout le monde était porté à dessiner, voire à peindre, à l'instar de Léopold Ier lui-même (9). Les trois jeunes princes : le duc de Brabant, Philippe comte de Flandre et leur cadette Charlotte, avaient eux-mêmes été souvent les modèles d'artistes belges ou étrangers, qu'ils fussent sculpteurs, graveurs ou peintres. Qu'après d'autres, Portaels ait été invité en 1858 à faire le portrait des deux princes n'est pas pour nous étonner.

C'est au musée de la Dynastie que se trouve à présent celui de l'héritier du trône, en uniforme de général belge, de trois quarts à gauche (fig. 1). Également en grande tenue à pied de général-major, debout et aussi de trois quarts à gauche, le portrait de son frère le comte de Flandre, son cadet de deux ans, est conservé au palais du Roi (10).

Un troisième personnage manque à cette évocation picturale. C'est la princesse Charlotte, devenue à dix-sept ans archiduchesse d'Autriche par son mariage, le 27 juillet 1857, avec Maximilien, frère cadet de l'empereur François-Joseph. Jean Portaels l'avait déjà rencontrée au palais de Bruxelles, lors du grand bal de cour qui avait marqué, le 6 janvier précédent, les fiançailles de la fille de Léopold Ier. Au milieu de nombreux invités, le peintre était là à côté de son

(7) Au sujet de Chazal, qui avait commandé le 9e régiment de ligne à Namur de 1837 à 1842, on se référera à A. Duchesne, *op. cit.*, t. I et II, *passim*, mais aussi à l'*Inventaire du Fonds d'archives « P. E. F. Chazal »* (Centre d'histoire militaire du Musée royal de l'Armée, n° 4, 1980) par M.-A. Paridaens. De celle-ci encore : la notice sur P. E. F. Chazal dans la *Biographie Nationale*, t. XLII, fasc. I, Bruxelles, 1981, col. 159-167, qui ne peut reléguer tout à fait dans l'oubli celle qu'avait rédigée L. Leconte pour le t. XXXIX, col. 350-385, imprimé (peu après 1945?) mais non diffusé.

(8) Déjà en septembre 1851 Balat fut nommé chevalier de l'Ordre de Léopold. La construction d'un palais dans la rue de la Science, pour le marquis d'Assche, aurait décidé de sa brillante carrière au service des projets de Léopold II. Cf. J. Clément, *Alphonse Balat, architecte du Roi*, Bruxelles, 1956.

(9) Par souci de simplification, on se contente de citer le catalogue de l'*Exposition nationale Léopold Ier et son règne, organisée par le Gouvernement à l'occasion du 100e anniversaire de la mort du Roi*, Bruxelles, 1965, p. LXVIII, 96-99 et *passim*.

(10) *Ibid.*, p. 91 (n° 392) et p. 97 (n° 420).

Fig. 1. Jean Portaels, Le duc de Brabant, futur roi Léopold II, 1858. Bruxelles, Musée de la Dynastie. *Copyright A.C.L., Bruxelles.*

beau-père Navez et de ses confrères Louis Gallait, Eugène Verboekhoven et E. De Biefve (11). On a le droit d'affirmer que Portaels, sans doute présent à nouveau aux réceptions nuptiales, fut convié par Charlotte à venir exécuter son portrait en Italie. L'archiduc venait d'être nommé par son frère vice-roi de la Lombardie-Vénétie et allait résider avec son épouse et sa petite cour près de Milan, au château de Monza.

Portaels entreprit, cette année même, dans la péninsule un voyage (12) qu'il mit à profit pour faire de la nouvelle vice-reine le portrait qu'elle désirait. Elle y est représentée portant le costume des femmes de Brianza, un district entre les deux bras méridionaux du lac de Côme, parfois appelé « le jardin de la Lombardie » (fig. 2). Quand, en 1859, François-Joseph mit un terme assez brutal à la souveraineté de Maximilien, le couple archiducal se retira dans son château de Miramar, près de Trieste, au bord de l'Adriatique. La toile de Portaels, avec deux autres exécutées par lui, prit place dans le boudoir de Charlotte, un pièce octogonale dans l'aile orientale que peut admirer chaque visiteur de cet émouvant musée d'État (13). Peu avant de quitter Bruxelles, notre peintre avait réalisé quelques portraits de personnalités de l'entourage de la princesse quand elle habitait encore Laeken. Ce fut le cas de la comtesse Eugène de Hemricourt de Grunne (née Caroline de Christyn de Ribaucourt) ; dame du Palais sous Léopold Ier, celui-ci l'attacha à sa fille en 1852 et jusqu'à son mariage. Il n'est nullement exclu que, compte tenu de la profonde affection qui s'était nouée entre elles deux (en 1867, la comtesse sera promue grande-maîtresse de la Cour de la malheureuse impératrice), cette dernière ait demandé à posséder chez elle un portrait de sa « bien chère amie » (14).

***

(11) M. Kerckvoorde, *Première princesse de Belgique, dernière impératrice du Mexique : Charlotte. La passion. La fatalité*, Paris-Gembloux, 1981, p. 40 et 70. Référence y est faite à de précieuses notes du vicomte de Conway, homme de confiance de Léopold Ier, dans les Archives du palais royal de Bruxelles (Fonds *Léopold Ier : Papiers Conway*, 101).

(12) Parmi les documents qui terminent sa plaquette *Jean Portaels et ses élèves*, Madame Chartrain cite une lettre du peintre à son oncle, datée de Bruxelles 23 décembre 1857. Il y raconte son périple récent en Italie et son séjour chez l'archiduchesse Charlotte (p. 89).

(13) Mention de ce tableau par tous ceux qui ont visité Miramar, notamment J. Haslip, *Imperial Adventurer. Emperor Maximilian of Mexico and his Empress*, Londres, 1971, p. 123-124 (reproduction : p. 213). Une photo du boudoir avec le même tableau de Portaels se trouve également dans S. Desternes et H. Chandet, *Maximilien et Charlotte*, Paris, 1964, après la p. 256 ; et une description des salles (dont le boudoir) dans une brochure de S. Libutti, *Miramare Castle*, Trieste, s.d., p. 12-28. J'ajouterai que lors de ma récente visite du château de Miramar, officiellement désigné « Museo Storico del Castello di Miramare », sous la conduite de son conservateur, la Dottoressa R. Fabiani, j'ai repéré, outre le curieux portrait de l'archiduchesse Charlotte reproduit ici, deux autres œuvres de J. Portaels, non datées mais signées. L'une est « La Juive du Caire » ; l'autre représente une jeune femme, poitrine nue, avec un couvre-chef arabe de teinte écarlate.

(14) On trouvera une médiocre reproduction de ce portrait de la comtesse de Grunne dans le bel ouvrage de H. de Reinach Foussemagne (comtesse), *Charlotte de Belgique, impératrice du Mexique*, Paris, 1925, p. 81. Ce livre, resté, après soixante années, le meilleur sur la tragédie mexicaine et ses préambules, comporte de nombreux documents disparus depuis. Une partie seulement de ceux-ci (les originaux ont été déposés au Rice Institute in Texas à Houston, U.S.A. ; à ce sujet, cfr A. Duchesne, *L'expédition des volontaires...*, t. I, p. 47-48) est actuellement consultable à Bruxelles, aux Archives générales du Royaume et à celles du ministère des Relations extérieures.

Fig. 2. Jean Portaels, L'archiduchesse Charlotte en costume régional de Brianza (Lombardie), en 1857. Castello di Miramare.

On sait, par une page intensément tragique de l'histoire générale, que les archiducs Maximilien et Charlotte n'étaient pas destinés à terminer leur existence au bord de l'Adriatique. L'heure allait sonner où, en avril 1864 et après de longs pourparlers, ils s'embarqueraient pour le Mexique. Un trône impérial les y attendait, du moins ils s'étaient plu à l'imaginer, ainsi que l'affectueuse reconnaissance de tout un peuple prêt, leur avait-on répété, à acclamer en eux un couple de sauveurs! Il ne peut être question que l'on redise ici, même brièvement, à quel point tout cela se révélera sans délai une aventure et, pour être franc, une duperie. Les victimes principales en seront bientôt la population mexicaine elle-même et — avec quelques personnalités militaires et civiles de second plan, — l'empereur Maximilien, fusillé là-bas en 1867, et l'impératrice Charlotte qui finira en 1927 seulement, dans un château de sa Belgique natale, une existence assombrie par la folie (15).

On n'en est pas encore là, et de loin, lorsque la jeune souveraine s'avise — dans les appartements qu'elle occupe avec son époux, soit au palais impérial de Mexico, soit de préférence

(15) Le livre le plus récent et un des mieux documentés est celui, déjà cité, de Mme M. Kerckvoorde. Il a paru en version néerlandaise : *Prinses Charlotte van België*, Gand, 1983, et comporte un certain nombre d'erreurs, généralement vénielles.

au château de Chapultepec en dehors de la capitale, — de chercher à se créer un « coin » personnel. Elle n'a point d'enfant à entourer de soins, et Maximilien, s'il lui confie la régence durant ses absences, n'est pas prêt à partager réellement le pouvoir avec elle. Souvent, ses lettres à Laeken en font foi, Charlotte repense à sa jeunesse et à sa famille, surtout au « bon Philippe », le comte de Flandre, qu'elle a toujours préféré à l'aîné de ses deux frères, Léopold, le duc de Brabant. Parfois, le prince, dont commence la surdité irrévocable, a séjourné à Miramar. Sa sœur, d'accord avec leur père, s'est mise en tête de le marier (1862-1863). S'il consentait à traverser l'Atlantique et à débarquer au Brésil, Dieu seul sait s'il ne finirait pas par rencontrer une des deux filles de Pedro II, l'empereur de ces lieux? (16). Le comte de Flandre s'est fâché, protestant qu'on en voulait à sa liberté. Il n'empêche que Charlotte l'invite à Chapultepec dès son installation en août 1864. En attendant cette visite qui n'aura jamais lieu, l'impératrice insiste auprès du « gros » Philippe pour qu'on n'oublie pas à Laeken de quoi orner son appartement « Belgique », en sa fastueuse résidence. « Sais-tu quelque chose des portraits en pied que j'ai demandés à cher Papa, de chère Maman et de lui? », interroge-t-elle le 20 novembre suivant. Et elle continue : « Je me recommande aussi pour le tien ; ce palais sera si beau lorsqu'il sera arrangé, qu'il ne s'accommode que de portraits en pied pour la grande galerie qu'il y aura. On pourrait ajouter des pieds (*sic*) au portrait de Portaels si tu ne veux pas en faire un nouveau » (il s'agit, bien entendu, du portrait du comte de Flandre peint par Portaels en 1858, comme on l'a déjà dit). Et Charlotte de terminer ce chapitre comme suit : « Dans tous les cas, j'insiste pour la grandeur (de cette toile) que j'espère de ta générosité »! (17).

Ce qu'il faut retenir — dans le cadre biographique du présent article, — de ce qui vient d'être rappelé, c'est l'attachement de la princesse, archiduchesse puis impératrice Charlotte envers Portaels. Incontestablement, elle l'a considéré comme le meilleur portraitiste qui fût alors à Bruxelles et même en Belgique. Nous n'oserions affirmer qu'elle désirait que lui aussi traverse l'océan et vienne planter son chevalet dans la capitale et les faubourgs du jeune empire. Probablement y a-t-elle pensé. Maximilien comprit du reste le peintre brabançon dans la liste des premiers chevaliers de l'Ordre de la Guadeloupe fondé par lui en 1864 (18).

On voit d'ailleurs malaisément Portaels abandonner — pour devenir le peintre de Leurs Majestés Mexicaines, — Bruxelles et les honneurs et charges qui lui étaient désormais réservés. Depuis sa démission de l'Académie de Gand, son retour dans la capitale et son mariage avec Marie Navez, sa carrière s'était poursuivie de manière plus que brillante. Comme l'a écrit

(16) De la passionnante correspondance entre la sœur et le frère que conservent les archives du Palais royal, j'ai extrait jadis la matière d'un long article : *A propos du refus du comte Philippe de Flandre de se laisser entraîner au Brésil. Une page inconnue des relations Belgique-Brésil*, dans *Bulletin des séances de l'Académie royale des Sciences d'Outre-Mer*, Bruxelles, 1978-2, p. 114-150.

(17) Extrait de la correspondance du comte de Flandre aux Archives du Palais royal. Sans réponse est restée ma lettre au conservateur du Musée national qu'est aujourd'hui l'ancienne résidence du couple impérial, pour savoir si des œuvres de J. Portaels y sont conservées. Assez curieusement Charlotte, si avide de posséder les portraits peints de ses parents et de son frère cadet, se contentait d'une photographie du duc de Brabant : « Je ne la lui demande pas directement car Dieu sait s'il sera à Bruxelles » (P.S. de la lettre au comte de Flandre du 20 novembre 1864) !

(18) *Almanach royal* (de Belgique), 1866, p. 342. Nombre d'anciennes « relations » de la princesse Charlotte à Bruxelles et à Miramar furent honorées de la même manière !

judicieusement Madame Chartrain, « les compositions à sujets bibliques, les figures exotiques isolées, les scènes de genre de la vie moderne ont du succès. Il est recherché dans le milieu de la bourgeoisie cossue pour ses portraits des grâces féminines et de la gravité masculine un peu compassée ». Il n'a pas tardé à être appelé à siéger, au côté de Navez, son maître et son beau-père (Portaels a perdu sa femme en 1855), à l'Académie royale de Belgique. Et une partie considérable de son temps est vouée à l'enseignement. Dès 1858, — l'année même où se sont noués ses rapports avec la Cour de Bruxelles, — il a ouvert un atelier privé dans l'impasse Sainte-Apolline (débouchant rue de l'Abricot), dans de vieilles maisons appartenant à Navez ; il y pratiquera, nous dit sa biographe la plus récente, « un enseignement libéral débarrassé de tout esprit doctrinaire » (19). C'est dans le même esprit que Jean Portaels donne cours, entre 1863 et 1865, à l'Académie des Beaux-Arts, celle dont il fut l'élève autrefois. Plus tard, en janvier 1878, il en deviendra directeur en même temps que premier professeur de peinture quand l'institution sera installée dans ses nouveaux locaux de la rue du Midi. Très nombreux, on l'a laissé entendre, seront ses disciples. Parmi eux, il y a là matière à hésiter quant à l'ordre de présentation : Émile Wauters, Jef Lempoels, James Ensor, Théo Van Rysselberghe, Eugène Laermans, Jacques de Lalaing (futur sculpteur) et aussi Alfred Bastien. Je ne cite celui-ci en dernier lieu que parce que je l'ai encore connu quand, au soir de sa vie, il dirigeait la rénovation de son immense *Panorama de la bataille de l'Yser* (aujourd'hui tombé en ruines) au Musée royal de l'Armée !

Et combien d'autres excellents artistes dont il conviendrait de reparler, même s'ils sont passés de mode ou oubliés des critiques d'art — ou prétendûment tels — des dernières années de notre siècle ! (20).

Les relations de Jean Portaels avec la famille royale s'étaient du reste resserrées. En juin 1866 — avant même le retour de l'impératrice Charlotte à Miramar, — le peintre accompagna le comte de Flandre, son frère, en Italie. De Rome en particulier, il rapporta des études jugées remarquables par ce prince, mais aussi par les connaisseurs (21).

(19) On se réfère, une fois de plus, au contenu de la belle plaquette : *Jean Portaels et ses élèves* (1979), sans oublier ce que l'auteur, M^me^ J. Chartrain, doit à ses devanciers, en particulier Lucien Solvay, *Notice sur Jean-François Portaels*, dans *Annuaire de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1903, p. 99-128 (dans la brochure, une « Bibliographie succincte », p. 103-110, est à épingler).

(20) Cf. une fois de plus *Jean Portaels et ses élèves* (par J. Chartrain-Hebbelinck), thème de la belle exposition de 1979 au Musée d'Art Ancien à Bruxelles. Portaels a fait l'objet d'une brève notice dans l'ouvrage collectif *Les grandes figures de la Belgique indépendante. 1830-1930*, Bruxelles, 1930, p. 199-200, et dans le mémorial de l'Académie royale de Belgique : *De Ingres à Paul Delvaux*, Bruxelles, 1973. Son nom est repris dans le *Dictionnaire encyclopédique Larousse* (en cours de publication), et dans P. Caso, *Histoire de la peinture wallonne*, éditée tout récemment (1985). Il est aussi à l'honneur dans *150 ans de peinture* de Jo Gérard (col. 1830-1980, Bruxelles 1980), p. 22 et 55, et dans ses étonnants recueils *La grande aventure de la peinture belge* (Bruxelles, 1984) et *Histoire de la peinture belge, des origines à nos jours* (en collaboration avec R. de Bertier de Sauvigny, Bruxelles, 1984). En France et dans les pays anglo-saxons et germaniques, Portaels reste pratiquement un inconnu !

(21) Papiers de Félix Eloin, conservés (on l'a dit plus haut) au Rice Institute de Houston (Texas). Photocopie en ma possession (1866).

A cette époque ou un peu plus tard, nous ne pouvons préciser, Portaels serait devenu le maître de dessin de l'archiduchesse Marie-Henriette, épouse depuis 1856 du duc de Brabant. Le peintre brabançon réalisa du reste un portrait de la jeune princesse, peut-être une simple réplique de celui qu'avait exécuté von Angeli, portraitiste en vogue des têtes couronnées vers 1870 (22).

Plus tard, Portaels fut choisi par le comte et la comtesse de Flandre, fixés en leur hôtel de la rue de la Régence, pour exécuter les portraits de deux de leurs enfants : le prince Baudouin, décédé à la fleur de l'âge (23), et l'une de ses sœurs, Joséphine, la future religieuse (d'abord l'épouse peu comblée de son cousin Charles de Hohenzollern-Sigmaringen). Ces deux peintures se trouvaient au palais de la rue de la Régence (aujourd'hui siège du Conseil d'État), dans la chambre où la belle-sœur de Léopold II accoucha (en avril 1875 : le futur roi Albert) et où elle décéda le 26 novembre 1912 (24).

Avant l'exécution de ces portraits, Jean Portaels avait été chargé d'autres travaux, plus spectaculaires ceux-là. Il s'agissait de parfaire l'ornementation de la paroisse royale : l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg, par des tableaux à l'intérieur du temple, et une fresque au fronton à l'extérieur. Dans une lettre du 15 novembre 1885, on apprend que « On n'a pas encore commencé à placer les tableaux de M. Portaels dans l'église Saint-Jacques » (25). D'autre part, il fallut quelque temps encore pour qu'on érige, au sommet des six colonnes du portique, sur le fronton triangulaire, « la fresque sur fond d'or, peinte au *wasser-glass*, par J. Portaels et représentant la Vierge consolatrice des affligés ». Ce fut chose faite peu après. La renommée du peintre ne s'en trouve pas renforcée, et de loin. Il est permis de penser qu'en cette circonstance comme en d'autres notre homme bénéficia de l'appui de l'entourage direct du roi Léopold II (26).

***

(22) H. de Golesco et H. de Weismes, *Marie-Henriette, reine des Belges, 1836-1902*, Bruxelles, 1944, p. 111.

(23) Au sujet des circonstances réelles de la mort de ce prince, on se permet de renvoyer à notre étude (basée sur des documents originaux retrouvés aux Archives centrales de l'État à Potsdam, Allemagne de l'Est, en 1966) : *Enigme historique ou simple vérité? La mort en 1891 du prince Baudouin, frère aîné du roi Albert*, dans *Cahiers historiques*, Tervuren, Série IX, n° 3, 1974, p. 18-35.

(24) Maria Biermé, *La vie d'une princesse*, Bruxelles, 1913, p. 123.

(25) L. Wilmet, *Le prince Baudouin*, Marcinelle-Charleroi, 1937, p. 243-244, et G. Desmarez, *Guide illustré de Bruxelles*, réédition de 1970, p. 255 et p. 257 ; ces tableaux ont pour titres « l'Adoration de la Sainte-Croix » (1886) et « le Coup de lance » (1885).

(26) Plusieurs toiles de Jean Portaels figurent dans les collections royales, tant à Laeken qu'au palais de Bruxelles, et sans doute aussi au château d'Argenteuil. H. de Reinach Foussemagne a trouvé quelque part (*op. cit.*, p. 200, n. 1) que Portaels aurait appartenu à la même « loge » maçonnique que Félix Eloin, ce qui expliquerait que ce dernier l'aurait « poussé » à la Cour de Bruxelles ; cet auteur, toujours si précise, ne cite pas la source de pareille affirmation qui nous laisse sceptique. M. Fernand Borné, un spécialiste, n'a rien trouvé à cet égard, et notre peintre n'a jamais cessé d'obtenir les commandes d'églises et de communautés religieuses ! Sait-on jamais toutefois ! Nous connaissons, par ailleurs, un portrait d'Eloin exécuté par Portaels (dédicace : « A mon ami F. Eloin », sans date) ; il se trouvait vers 1950 chez la baronne Cartuyvels de Collaert (une des héritières de l'ingénieur), boulevard L. Schmidt à 1040 Bruxelles. Enfin, dans la correspondance laissée par le général baron Chazal (archives du Musée royal de l'Armée), nous avons retrouvé deux lignes assez curieuses à lui adressées de Nice le 24 février 1884 par l'avocat bruxellois Xavier Olin : « Nous avons eu ici ce bon Portaels dont le charme personnel est moins discutable que le talent.... »!?!

Un dernier mot. Jean-François Portaels décéda en 1895, la même année que son ami Alphonse Balat, lui aussi un « ami du Roi ». C'est au cimetière de Laeken qu'il fut inhumé dans la concession de la famille de Navez, son beau-père. Léopold II tint à s'associer à cette perte de l'art national en se faisant représenter aux funérailles ([27]).

ABSTRACT : **Jean Portaels, painter of the Belgian Royal Family**

Portaels was a fertile artist, who had many pupils. He is not yet forgotten, although he died ninety years ago. In 1979, an exhibition in the Musée d'Art ancien from Brussels was devoted to Portaels and his pupils. In 1984, another exhibition organized by the Caisse Générale d'Épargne et de Retraite, pointed out that Portaels was a pioneer in introducing orientalism in Belgian painting of the XIXth century.

One aspect of Portaels has been absent from both exhibition : his career as a portraitist and more especially his portraits of many members of the Belgian royal Family. Portaels was introduced very early to Leopold I. He was asked to picture the two daughters of the king and also of his two sons, Leopold, the heir to the throne and Philippe, count of Flanders. When princess Charlotte became Empress of Mexico in 1864, Portaels was called to her castle of Miramar. There is still a portrait of the Empress by Portaels hanging there, on which Charlotte is wearing a peasant's dress from Brienza (Lombardy). Thanks to his relations to King Leopold II, Portaels received several orders, f.i. for the church of Saint-Jacques-sur-Coudenberg. Portaels executed also the portraits of the two daughters of the Count of Flanders. He may have teached painting to the queen to be Marie-Henriette. A. D.

(27) Au moment de corriger l'épreuve du présent article, je reçois de M^me^ Mia Kerckvoorde (citée dans les notes précédentes 11 et 15) une précision qui répond, en fait, à la question que j'ai posée en son début. Dans une note, non datée, à Conway (revoir n. 11), la reine Louise énumère des tableaux dont elle voudrait connaître le prix parce que son époux les avait inscrits ; après quoi la souveraine continue : «Je voudrais bien quelque chose de Portaels, dans le genre de *La Bohémienne* ». Mon aimable correspondante gantoise, qui fait des recherches sur Louise-Marie aux archives du Palais royal, a trouvé cette précieuse information dans le Fonds *Léopold I^er^* : III. *Papiers Conway*. Sans doute est-ce à Gand, en 1847, que notre première reine remarqua cette toile de Portaels dont le souvenir paraît perdu.

HENRY EVENEPOEL FACE À MANET

Marie-Jeanne Chartrain-Hebbelinck

La rétrospective Manet ouverte en 1983 à Paris d'abord, à New York ensuite, pour commémorer le centenaire de sa mort, déroulait un panorama presque complet de son œuvre, ce qui en soulignait encore l'importance (1).

S'il va de soi aujourd'hui que Manet est une figure de proue dans l'histoire de l'art de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, il est encore discuté après sa mort. Ainsi, quand par décret du 17 novembre 1890, la première œuvre de Manet, *Olympia*, entre au Musée du Luxembourg, c'est à la suite de la souscription publique ouverte par Claude Monet, fin 1888. Cette initiative rencontre l'approbation de nombreuses personnalités du monde des arts, des lettres et des amateurs éclairés, mais elle se heurte à l'hostilité de l'Administration, de l'Institut, de la critique conservatrice et des artistes en place (2).

Même combat entre les mêmes adversaires autour du testament d'Auguste Caillebotte, mort le 2 février 1894 ; Gérôme, membre de l'Institut et professeur à l'École des Beaux-Arts (3), mène le clan des opposants à l'acceptation du legs de soixante-cinq impressionnistes dont quatre Manet (4). Les remous de l'affaire Caillebotte ne sont pas encore calmés, quand en mai de la même année, onze ans après la mort de Manet, Paul Durand-Ruel organise une exposition de l'artiste dans deux salles de sa galerie — celui-ci n'avait plus été vu à Paris dans une manifestation d'ensemble depuis sa rétrospective de janvier 1884 (5) à l'École Nationale des Beaux-Arts.

(1) Catalogue de l'exposition *Manet 1832-1883*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 22/4-1/8 1983. Metropolitan Museum, New-York 10/9-27/11 1983 : F. Cachin, *Introduction* ; A. Coffin-Hanson, *La technique de Manet* ; Ch. S. Moffet, *Manet et l'impressionnisme* ; M. Melot, *Manet et l'estampe*. Catalogue proprement dit rédigé par F. Cachin, Ch. S. Moffet, J. Wilsin-Bareau. 221 numéros, 138 reproductions en couleurs.

(2) Le tableau entrera au Louvre sur ordre de Clémenceau le 6 janvier 1907 alors qu'il aurait dû y être dix ans après la mort de Manet, c'est-à-dire en 1893. Pour le dossier complet de l'affaire de l'*Olympia*, voir G. Geffroy, *Claude Monet, sa vie, son œuvre*, Paris, 1924, t. I, p. 221-258.

(3) Jean-Léon Gérôme (1824-1904) exprimera son indignation de voir l'acceptation de quarante toiles sur les soixante-sept léguées, notamment dans *L'artiste* du 8 juillet 1897, où il traite les impressionnistes « d'anarchistes et de fous ».

(4) Deux Manet : *Le balcon* et *Angelina*, sont acceptés ; *La partie de croquet* et *Chevaux de course* sont refusés. Voir dans Catalogue, *op. cit.*, n° 115, p. 307, l'historique du *Balcon* et le résumé de l'affaire Caillebotte.

(5) L'Exposition du 5 au 28 janvier 1884 avait eu lieu à l'École nationale des Beaux-Arts après une démarche d'Antonin Proust, vieil ami de Manet, ancien ministre des Beaux-Arts, auprès de J. Ferry, alors ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le directeur de l'École Kaempfen ayant d'abord refusé de prêter ses locaux. Voir Catalogue, *op. cit.*, p. 528.

C'est là que Henri Evenepoel découvre Manet dont il ne connaissait jusqu'alors qu'une seule œuvre *Olympia*, vue au Musée du Luxembourg, et dont le nom était rarement prononcé — toujours avec réprobation — à l'École des Beaux-Arts qu'il fréquente aussitôt arrivé à Paris en octobre 1892. Né en 1872, il a alors vingt ans et vient de Bruxelles où il a passé son enfance, son adolescence et sa prime jeunesse dans un milieu bourgeois cultivé (6). Orphelin de mère, il a été élevé par son père, haut fonctionnaire et musicologue distingué avec lequel il échangera une correspondance régulière dès son installation à Paris en 1892 et jusqu'à sa mort en 1899 (7). Bruxelles est à l'époque un centre artistique, littéraire et musical très actif et les salons annuels du cercle d'avant-garde, les XX, y jouent un rôle majeur depuis 1884 en montrant ce qui se fait de neuf et de valable tant en Belgique qu'à l'étranger (8). Evenepoel, engagé dans la voie artistique à la fin de ses études secondaires, élève du peintre Ernest Blanc-Garin, du décorateur Adolphe Crespin, a sans aucun doute visité les Salons des XX, et s'il l'a fait de 1889 à 1892, c'est-à-dire à partir de ses dix-sept ans et jusqu'à ses vingt ans, il aura vu les Belges comme Ensor, Khnopff, Vogels, Van Rysselberghe ; les impressionnistes français Monet, Pissarro, Renoir, Sisley ; les néo-impressionnistes Seurat, Signac ainsi que Cézanne, Gauguin, Toulouse-Lautrec et bien d'autres (9). Mais jamais de Manet, mort en 1883, l'année même de la fondation des XX (10).

Il n'est donc pas préparé à admirer Manet. Bien au contraire, il vit en effet, comme nous l'avons vu, une partie de ses journées dans un des centres de la résistance aux impressionnistes et à Manet, l'École Nationale des Beaux-Arts où, élève de décorateurs — d'abord de Victor Galland ensuite de Mayeux — il est entré aussi, en mars 1893, dans l'atelier de Gustave Moreau pour la peinture (11). Dès lors, il abandonne progressivement sa formation de décorateur et poursuit activement celle de peintre : il fait des copies de maîtres anciens au Louvre, des études d'après le modèle vivant et des dessins d'après l'antique à l'École, des esquisses peintes. Tous ces travaux sont corrigés et commentés judicieusement par Moreau. Comme la plupart de ses camarades d'atelier — certains d'entre eux se nomment Bussy, Desvallières, Marquet, Matisse, Rouault — Evenepoel a beaucoup de considération pour son professeur, il écoute ses avis avec

(6) La demi-sœur de la mère d'Evenepoel, née Sophie Van Gelder, était l'épouse du sculpteur C. Fraikin, apparenté au peintre Charles Hermans. Voir *La généalogie maternelle*, établie par Charles De Mey, son fils, manuscrit aux Archives de l'Art Contemporain, Service des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

(7) Les Archives de l'Art contemporain possèdent 393 lettres originales de Henri Evenepoel à son père Edmond Evenepoel. Il y parle de sa vie, de peinture et de musique.

(8) Sur les activités des XX, voir M. O. Maus, *Trente années de lutte pour l'Art*, Bruxelles, 1926. Rééd. Lebeer-Hossmann, Bruxelles, 1980, précédée d'une note de R. L. Delevoy.

(9) Cette énumération d'artistes n'est pas exhaustive. A consulter les catalogues édités chaque année au moment des Salons par Imprimerie Veuve Monnom, Bruxelles, ou *Catalogue des dix expositions annuelles*, ouvrage réalisé à partir des originaux par le Centre international pour l'Étude du XIXe siècle, Bruxelles, 1981, préface R. L. Delevoy.

(10) Les XX n'invitaient que des artistes vivants. Manet avait été reçu aux Salons des Beaux-Arts de Bruxelles en 1869, où *Le Balcon* fait scandale, en 1872 ; au Salon d'Anvers, en 1879.

(11) Gustave Moreau avait succédé à Elie Delaunay en 1892, comme professeur d'un des trois ateliers de peinture non payants de l'École des Beaux-Arts, les autres étant ceux de L. Bonnat et de J. L. Gérôme.

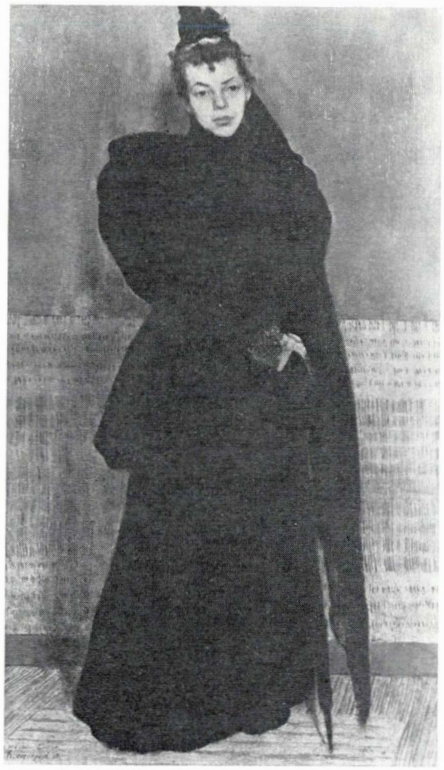


Fig. 1. Henri Evenepoel, *Portrait de Louise en deuil*. Anvers, Koninklijk museum voor Schone Kunsten. *Copyright A.C.L. Bruxelles.*

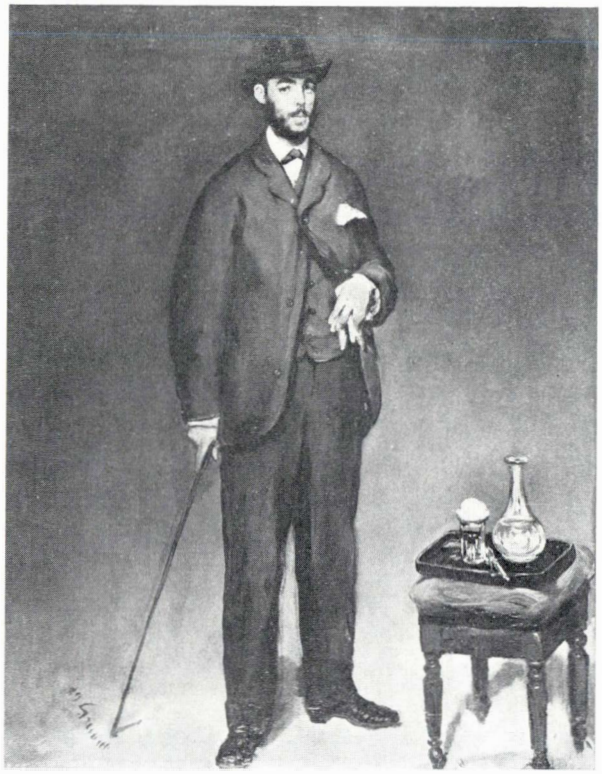


Fig. 2. Edouard Manet, *Portrait de Théodore Duret*. Paris, Musée du Petit Palais. *Photographie Bulloz, Paris.*

attention et s'étonnera de son parti pris contre Manet car Moreau, par ailleurs si intelligemment compréhensif des individualités de ses élèves, demeure hostile à Manet comme ses confrères.

Le talent de notre artiste se révèle précoce : c'est ainsi qu'en mars 1894, conseillé par Moreau, il envoie pour la première fois un tableau au Salon, celui des Champs-Élysées, où il sera reçu (12). Il avait montré préalablement le *Portrait de Louise en deuil* (fig. 1) à Moreau, et écrit à ce propos à son père, le 16 mars « ... il dit que la qualité du ton est bonne et que c'est très bien dessiné », mais note une réserve « ... il dit que je suis impressionné là-dedans par Manet et Whisler » (13). Devant la toile de son élève, les beaux noirs habilement modulés du vêtement, l'arabesque élé-

(12) Exposition ouverte le 1er mai 1897. Avec le n° 703 sous le titre de « *Portrait de Mme D...,* » Evenpoel s'y présente comme élève de MM. G. Moreau et Blanc-Garin. Il y avait 1887 numéros de peintures à ce Salon.

(13) Lettre n° 107, invent. 14622/3.

gante d'une silhouette se détachant sur un fond beige presque uni, Moreau avait fait sans doute des rapprochements avec l'une ou l'autre toile de Manet, comme par exemple le *Portrait de Théodore Duret* (fig. 2), et perçu des affinités entre les deux artistes, ce qu'il déplore.

Il y aura indubitablement une part subjective dans l'admiration enthousiaste d'Evenepoel pour son grand aîné, le sentiment instinctif d'une parenté de tempérament quand, en mai, il se trouve en présence de son œuvre chez Durand-Ruel. Il parle de cette confrontation, dans une lettre à son père, le 13 mai ([14]), et le 16 mai à son ami Charles Didisheim ([15]).

Il écrit à son père : « J'ai été aussi cette semaine voir une exposition qui m'a fait profondément impression. C'est celle de Manet, chez Durand-Ruel . . . cela a été une révélation... Plusieurs des tableaux que tu connais de lui, je crois, étaient là, entre autres *Le bon bock* et *La femme au parasol* ! Mais ce ne sont pas les meilleurs. Parmi les quarante toiles rassemblées là, il y en a de tout à fait remarquables, au point de vue de l'esprit, de la distinction du ton et de la beauté de la matière. Il y a entre autres choses, un petit flûtiste de l'armée ou plutôt un *fifre*, qui est une merveille. C'est d'un maître et il tiendrait sa place à côté des plus belles toiles du Louvre. Il est d'une pâte truculente, d'une finesse de ton, d'une simplicité de facture, d'une vie dont on a peine à se faire une idée. Je pourrais te citer toutes les toiles les unes après les autres quelquefois un peu brutales, mais dans toutes, la distinction du ton et la matière sont merveilleuses.... ». Dans sa lettre à Didisheim, il énumère : « *Un petit fifre*, *Les Champs-Elysées*, *Le Christ avec deux anges*, *Le bon bock*, *La femme au parasol*, *Le guitariste* » et reprend les mêmes considérations « une finesse de couleur, des matières pleines à pâtes superbes, nourries, onctueuses, profondes, une franchise, des harmonies... ».

Dans ces textes, Evenepoel dénombre quarante tableaux exposés mais note les titres de six d'entre eux seulement. Quelles étaient les trente-quatre œuvres qui avaient dû concourir à étayer son jugement. Le service des archives de la Galerie Durand-Ruel nous a envoyé la photocopie d'une liste dactylographiée portant comme en-tête : Exposition Manet (avril-mai 1894) et comportant *soixante-cinq titres* d'œuvres, sans dimension, mais suivies du nom des propriétaires ([16]). Est-ce une première liste dressée en vue de l'exposition et qui aurait été allégée par la suite, ou la liste définitive et, en ce cas Evenepoel se serait trompé de vingt-cinq numéros ? À moins que, à côté des tableaux, on ait aussi montré des dessins et des gravures. Il n'y a pas eu malheureusement de catalogue imprimé, ce qui aurait tranché la question.

Ce document d'archive est cependant d'un grand intérêt, même si tout ce qu'il propose n'a pas figuré aux cimaises de la galerie. Il en ressort d'abord que Durand-Ruel a voulu réaliser une véritable rétrospective Manet qui s'ouvre sur le premier tableau refusé au Salon de 1859, *Le buveur d'absinthe* et va jusqu'à *La femme à l'ombrelle* de 1881 et *Bar* (l'esquisse du Bar des Folies-Bergère) de 1881-1882. Cette liste nous apprend ensuite le nom des principaux détenteurs français de Manet et ce que Durand-Ruel se propose de leur emprunter : à Madame Manet, entre autres choses, son grand pastel *Madame Manet sur un canapé bleu* ; à Antonin Proust,

(14) Lettre n° 118, invent. 14632.

(15) Archives de l'Art contemporain, photocopie de la correspondance d'Evenepoel à son ami Charles Didisheim, lettre n° 61.

(16) Je remercie vivement le service des Archives Durand-Ruel de nous avoir envoyé ce document peu connu.

son *Portrait* ; à M. Leclanché, *Le portrait de M. Moore* ; au comte de Camondo, *Le fifre* et *La Lola* (Lola de Valence). Vingt-deux œuvres proviennent du principal collectionneur de Manet le baryton Faure, qui possède *Le bon bock*, *Le guitariste*, *La femme à l'ombrelle*, *Le buveur d'absinthe*, *Café concert*, des natures mortes, un vase de fleurs. Parmi les quinze tableaux qui appartiennent encore à Durand-Ruel et qui ont certainement été exposés, signalons : *Le portrait de Rouvière dans le rôle d'Hamlet*, *Chez le père Lathuille*, *Le repos* (portrait de Berthe Morisot), *Vue de Venise*, *Torero saluant*, *Le Christ aux anges*, *Jardin de Manet*, *Bar* (17).

Evenepoel a donc pu approcher tous les aspects de l'œuvre de Manet, il en perçoit l'unité fondamentale dans sa complexité ; « ... je pourrais te citer *toutes* les toiles ... dans *toutes*... » écrit-il. Sans s'attarder aux sujets d'inspiration de Manet, qui seront plus ou moins les siens — portraits, scènes de la vie contemporaine, accessoirement natures mortes et paysages, il insiste sur les qualités d'ordre purement plastique : couleur, matière, facture. Toutefois, il ajoute qu'il y a des toiles « ... tout à fait remarquables, au point de vue de *l'esprit*... », il entend par là que l'intelligence est présente quand s'élabore l'œuvre, toujours strictement construite, même si la couleur y joue un rôle de premier plan, posée avec liberté, d'une touche lisible et franche. Il voit là, réalisé, ce qu'il veut arriver à faire quand il écrira en 1896 : « ... unir la couleur à la forme et à la matière en même temps qu'au style, n'est pas chose facile... » (18).

La rencontre d'Evenepoel avec Manet est un événement capital pour notre jeune artiste et elle survient à un moment particulièrement opportun car l'année 1894 est celle d'une étape décisive dans sa vie et son œuvre. En effet, si ce qui subsiste de ses travaux antérieurs n'est pas négligeable (19), c'est en 1894 qu'il va mener à bien ses premiers tableaux marquants. Au seuil de sa maturité, l'exemple de Manet lui fait prendre plus clairement conscience de sa personnalité et complète heureusement l'enseignement de Gustave Moreau à l'École des Beaux-Arts qu'il continuera à fréquenter assidûment.

Parmi les toiles entreprises dans le courant de 1894, après l'exposition Durand-Ruel, l'influence de Manet se marque dans les portraits. Notons d'abord *La fillette à la poupée* (20), portrait d'Henriette, la fille aînée de la cousine d'Evenepoel, Louise De Mey, chez qui il habite à Paris. La toile est exécutée entre juin et juillet. Le 11 juin, Evenepoel la décrit : « ... elle est par terre avec une poupée, le casque de ses jolis cheveux blonds laisse voir le bas de sa figure, elle est en chemise de nuit... ». Comme l'enfant remue beaucoup, le peintre se propose : « ... J'en ferai comme une étude de rapport de tons... » (21), signifiant qu'il est moins soucieux de ressemblance que d'accords de couleurs, blancs du vêtements, rouge sombre de la tapisserie murale, ocre du sol. Il y a une recherche dans la mise en page : la figure est établie au premier plan, à droite, dans un triangle rectangle ; la facture est plus libre qu'antérieurement : les blancs sont

(17) D'autres noms de collectionneurs figurent encore dans cette liste : Gallimard, Manzy, Goupy etc..., ainsi que des titres parfois imprécis d'œuvres qui n'étaient pas de nature à intéresser particulièrement Evenepoel.

(18) Lettre à son père, nº 249, invent. 19341.

(19) Notons de nombreux carnets de croquis : *Coin de l'atelier*, daté de 1891 ; *Le poête à l'atelier ; Le grand-père malade*, 1892 ; *Portrait d'Edmond Evenepoel, assis lisant, ca* 1893.

(20) Huile sur toile 64,8 × 81 cm. Dédicace, signature et date en bas à gauche : *A ma chère petite Henriette h. evenepoel. 94.* Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Invent. 6794.

(21) Lettre à son père, nº 124, invent. 14638.

traités en pleine pâte, de larges coups de brosse bâtissent la forme structurée par quelques traits, et strictement délimitée. La façon de traiter les blancs peut se comparer avec celle dont Manet peint le linceul du *Christ aux anges* (22), tableau cité par Evenepoel. Remarquons en passant que le thème de cette composition a vraisemblablement aussi attiré l'attention d'Evenepoel qui, à l'époque, s'inspire de la Passion du Christ dans plusieurs esquisses (23) en vue d'une composition de grand format, *Le Christ montré au peuple*, qui ne verra jamais le jour (24).

En novembre de la même année 1894, Evenepoel commence *L'homme en rouge. Portrait du peintre Paul Baignères* (25), un camarade de l'atelier Moreau. Avant même le début de la réalisation du tableau, il l'imagine, « ... je le vois dans ma tête... », et comme il a demandé à son modèle de se faire faire un costume rouge, il ajoute : « ... je vois une savoureuse tache de rouge sur un fond gris verdâtre, avec une fort jolie tête, très fine de Français élégant... » (26). Dans son premier portrait de grand format, la présentation de sa figure, vue de face en pied, au centre de la toile, est la même que celle notamment du *Buveur d'Absinthe* (27) et du *Portrait de Rivière dans le rôle d'Hamlet* (28) qu'il a vus chez Durand-Ruel et dont les sombres silhouettes, aux contours étudiés avec soin, se détachaient sur un fond de couleur contrasté et uniforme. Evenepoel a substitué le rouge au noir, mais avait pensé sa figure campée aussi devant un fond uni, et envisagé de peindre un petit chien aux pieds de son modèle, se rappelant la bouteille sur le sol du *Buveur d'Absinthe* et l'épée doublée de son ombre de Rivière. Mais en cours d'exécution, le petit chien meurt, et l'arrière plan abstrait est remplacé par une verdure ; la présence de cette tapisserie, si elle accentue avec bonheur le contraste entre le rouge du costume et le vert du fond, rapprocherait plutôt le portrait de Baignères d'autres Manet, *La femme à l'ombrelle*, par exemple, où Jeanne Demarsy se profile sur un fond de feuillage naturel.

C'est au *Fifre* (fig. 3) (29) qu'Evenepoel s'est référé pour le choix de la couleur dominante et surtout pour l'exécution par grands aplats de couleur sans modelé. Dans la lettre à son père, il avait insisté sur l'intérêt du *Fifre*, non seulement pour la beauté de la pâte, la finesse du ton, mais aussi pour « la simplicité de la facture et la vie », exprimant ainsi qu'il admirait en Manet l'audace de construire une forme par des surfaces uniformément colorées, enserrées dans un contour tel qu'il donne l'illusion du volume et la vibration de la vie.

(22) Huile sur toile 179 × 150 cm. 1964. New-York, The Metropolitan Museum of Art. Reproduit en couleurs dans Catalogue, *op. cit.*, n° 74, p. 199.

(23) Notamment *Le Christ à la colonne*, huile sur toile 56 × 81 cm. Signature et date 94 ; *Le Christ aux outrages*, huile sur toile 27 × 35 cm. Collections particulières.

(24) Il entreprend cette composition en 1894 sur une toile de 189 × 298 cm. L'abandonne dès novembre 1895 et emploie la toile pour peindre *Ouvriers revenant du travail. Crépuscule.* Lettre à Adolphe Crespin du 29 décembre 1895. Lettre originale dans les Archives de l'Art contemporain.

(25) Huile sur toile 225 × 151 cm. Dédicace, signature et date en bas à droite : *A Paul Baignères h. evenepoel 94.* Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Invent. 3755.

(26) Lettre à son père n° 153 Inv. 14667.

(27) Reproduit en blanc et noir dans R. Huyghe, *La relève du réel*, Paris, 1974, pl. 26.

(28) Huile sur toile 187,2 × 108 cm. 1865. Washington, D. C. National Gallery of art. Reproduit en couleurs dans Catalogue, *op. cit.*, n° 89, p. 233.

(29) Huile sur toile 160 × 98 cm. 1866. Reproduit en couleurs dans Catalogue, *op. cit.*, n° 93, p. 245.

Fig. 3. Edouard MANET, *Le Fifre.*
Paris, Musée d'Orsay, Galeries du Jeu de Paume.
Photographie Bulloz, Paris.

A partir de 1894, notre artiste va rapidement s'affirmer. Dès 1895 il expose régulièrement au Salon du Champ-de-Mars (30), plus moderniste que celui des Champs-Élysées, et ses motifs se diversifient. A côté de ses portraits, partie majeure de sa production, il va peindre des compositions inspirées de la vie parisienne : *Le noyé du Pont des Arts* (31) est daté de 1895, *Ouvriers revenant du travail. Crépuscule* (32) et *Le caveau du Soleil d'or* (33) de 1896 ; il continue de peindre des petits paysages, des fleurs mais qui sont pour lui accessoires. Il accumule ainsi en quelques années une œuvre importante en nombre et en qualité. Au cours des années et jusqu'à sa mort, Evenepoel n'oubliera pas Manet, mais son souvenir se révèle tantôt nettement, tantôt avec ambiguïté selon les motifs et les circonstances.

(30) Le Salon de la Société nationale des Beaux-arts ou du Champs de Mars s'était séparé de celui des Champs-Élysées en 1890. En 1895, Evenepoel est reçu avec quatre portraits dont *La poupée* (n° 485) et le *Portrait de M.P.B.* (Baignères, n° 487).

(31) Huile sur toile 47 × 55 cm. 1895. Waregem, Gemeentebestuur.

(32) Huile sur toile 189 × 298 cm. 1896. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. 2796.

(33) Huile sur toile 73,5 × 92 cm 1896. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. 7668.

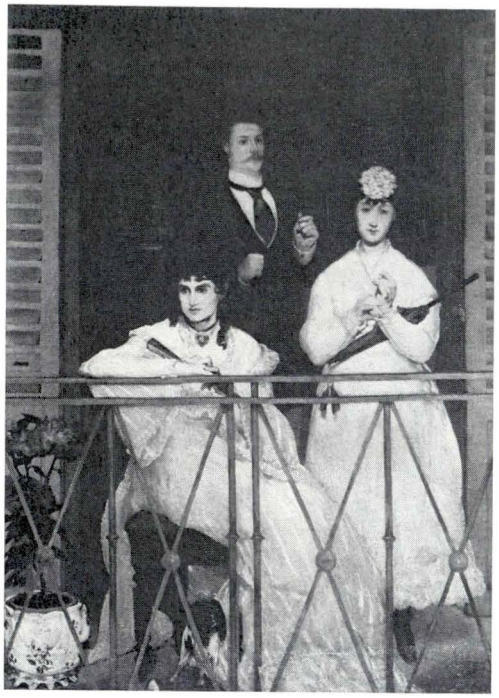


Fig. 4. Edouard MANET, *Le balcon*.
Paris, Musée d'Orsay,
Galeries du Jeu de Paume. *Photographie Bulloz,Paris.*

Fig. 5. Henri Evenepoel, *Monsieur et Madame Maurice Evenepoel*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. *Copyright A.C.L., Bruxelles.*

Dans le domaine du portrait, Manet est souvent présent. Dès 1896, le legs Caillebotte est exposé au Luxembourg, où, Evenepoel voit *Le balcon* (fig. 4) ([34]). *Monsieur et Madame Maurice Evenepoel* (fig. 5) ([35]), portrait du frère et de la belle-sœur de l'artiste, peint en 1898, est un témoignage de l'intérêt que notre artiste porte toujours à Manet. Dans les deux tableaux, les personnages sont des portraits, ils sont trois chez Manet, deux chez Evenepoel, et un intérieur se devine dans l'ombre derrière eux. De la toile de Manet, Evenepoel a retenu une partie de la composition : l'homme debout au centre du tableau mais au second plan, la femme assise placée au bord du cadre ; il a noté aussi le subtil contraste entre les beaux noirs du costume masculin et les blancs de la robe de la jeune femme. Mais l'armature du balcon et les volets d'un vert acide, ont disparu et en même temps leur effet décoratif délibéré. Rien ne sépare le peintre de ses modèles qui le regardent, un lien les unit et l'atmosphère intimiste est renforcée par l'esquisse de la table servie. L'évidente analogie est purement formelle, car tout imprégné de la sensibilité de notre

(34) Huile sur toile 169 × 125 cm 1868-1869. Paris, Musée d'Orsay. Galeries du Jeu de Paume. Reproduit en couleurs dans Catalogue, *op. cit.*, n° 115, p. 303.

(35) Huile sur toile 57 × 47 cm. Dédicace, signature et date en bas à droite : *A Maurice et Kikine souvenir affectionné h. evenepoel 98*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. 6169.

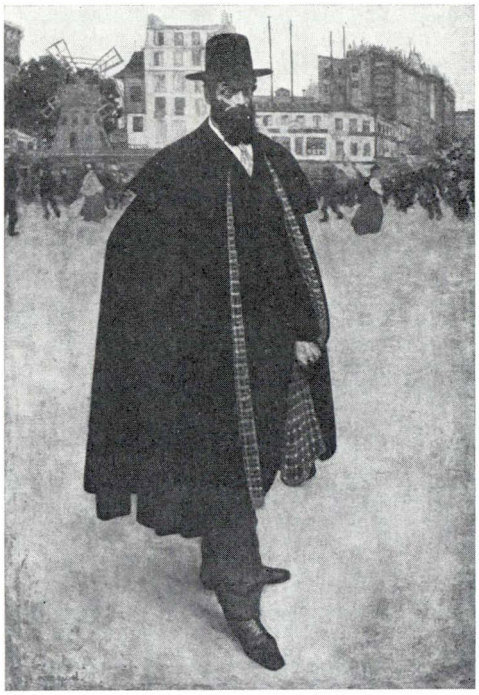


Fig. 6. Henri Evenepoel, *L'Espagnol à Paris. Portrait du peintre Francisco Iturrino.*
Gand, Museum voor Schone Kunsten.
Copyright A.C.L., Bruxelles.

artiste, ce double portrait est un Evenepoel. Ce sont d'ailleurs les valeurs plastiques qu'il admire avant tout chez Manet, comme nous l'avons vu en analysant ses lettres de 1894, et il y revient quand, en conclusion, il écrit à son père : « ... à part les maîtres tels que Velasquez, Titien, Rembrandt et quelques autres, je ne vois dans tout l'art moderne (de ce siècle) aucun autre que Manet qui puisse leur être comparé, comme beauté de pâte et sensibilité de la matière ». En citant Velasquez et Titien, il évoque des sources iconographiques de Manet que l'on a beaucoup étudiées aujourd'hui ([36]). En s'appuyant sur Velasquez, Titien et Goya, Manet a peint des Manet, de même Evenepoel exécutera d'authentiques Evenepoel sans renier Manet.

A cet égard *L'Espagnol à Paris. Portrait du peintre Francisco de Iturrino* (fig. 6) est exemplaire. Œuvre de maîtrise, de grand format ([37]), exécuté cinq ans après *L'homme en rouge*, notre

(36) Dans le Catalogue, *op. cit.*, les sources iconographiques de chaque œuvre de Manet ont été soigneusement étudiées. On remonte pour chacune à des maîtres anciens. Evenepoel cite les principaux.

(37) Huile sur toile 215 × 150 cm. Signature et date en bas à gauche : *h.j.e. evenepoel 99*. Gent, Museum voor Schone Kunsten. Reproduit en couleurs dans Catalogue, *Hommage à Henri Evenepoel*, exposition des œuvres de collections publiques de Belgique. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 13/10-10/12 1972, p. 47.

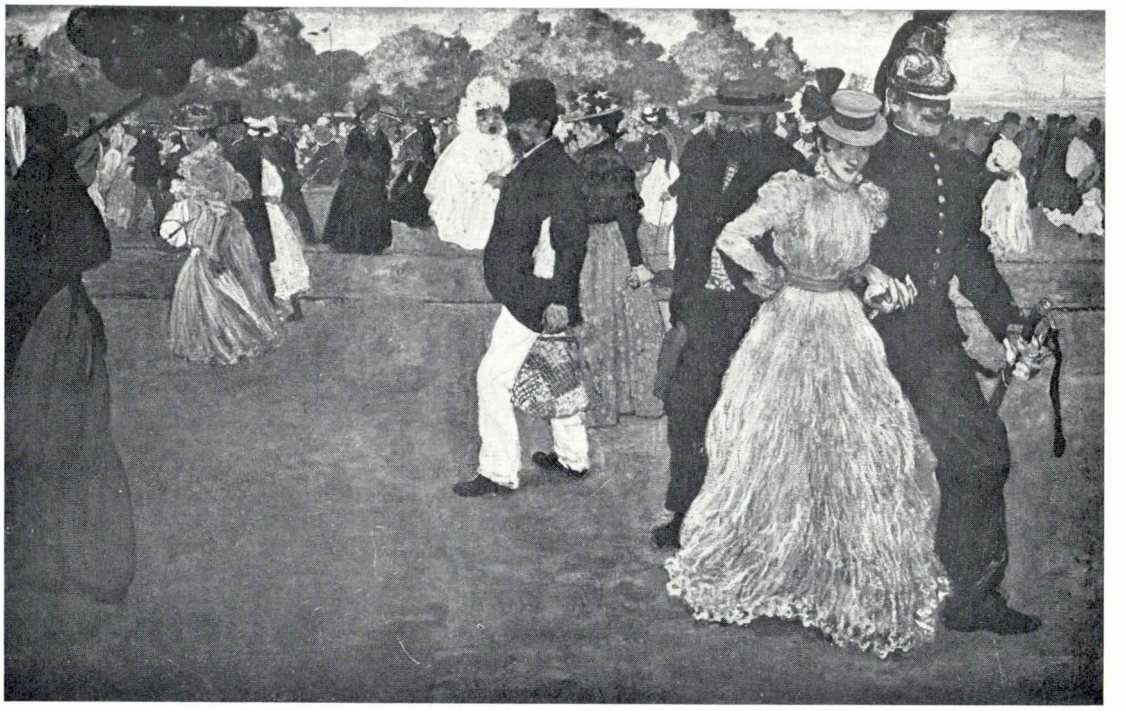


Fig. 7. Henri Evenepoel, *Promenade du dimanche à Saint-Cloud*. Liège, Musées des Beaux-Arts. *Copyright A.C.L., Bruxelles.*

artiste s'y révèle à vingt-sept ans dans sa pleine maturité. Faut-il faire un rapprochement iconographique avec les motifs d'inspiration espagnole de Manet? Peut-être, mais *Le Guitarero*, *Lola de Valence*, *Le Matador saluant* (38) sont plus brillamment colorés et spécifiquement espagnols. On serait enclin à imaginer qu'Evenepoel retrouvant à Paris Iturrino qu'il avait connu à Bruxelles (39) est d'abord séduit par son allure et voit le parti qu'il pourrait tirer d'un tel modèle, de sa grande taille accentuée par la haute calotte du chapeau, de sa carrure drapée dans l'ample « capa ». Dans le tableau, monumental, Iturrino s'avance au premier plan. On peut voir des réminiscences de Manet dans la manière de peindre la figure s'enlevant en sombre sur le clair du sol et du fond d'architecture, remonter au *Fifre* pour la façon d'établir une forme en larges aplats d'un noir qui est couleur, et d'en suggérer le volume et le mouvement par le

(38) Reproduits en couleurs dans Catalogue, *op. cit.* : *Le Guitarero*, n° 10, p. 65 ; *Lola de Valence*, n° 50, p. 147 ; *Le Matador saluant*, n° 92, p. 241.

(39) Dans une lettre du 1er juillet à A. Crespin. Lettre originale n° d'inventaire 9307, Archives de l'Art contemporain. Evenpoel écrit : « ... tu te rappelles, sans doute il venait au cours du soir chez Lorrand, au café du Cerf, place Saint-Josse ». Iturrino (1864-1924) expose à Paris pour la première fois en 1901 chez Vollard. A. Derain fait son portrait en 1914.

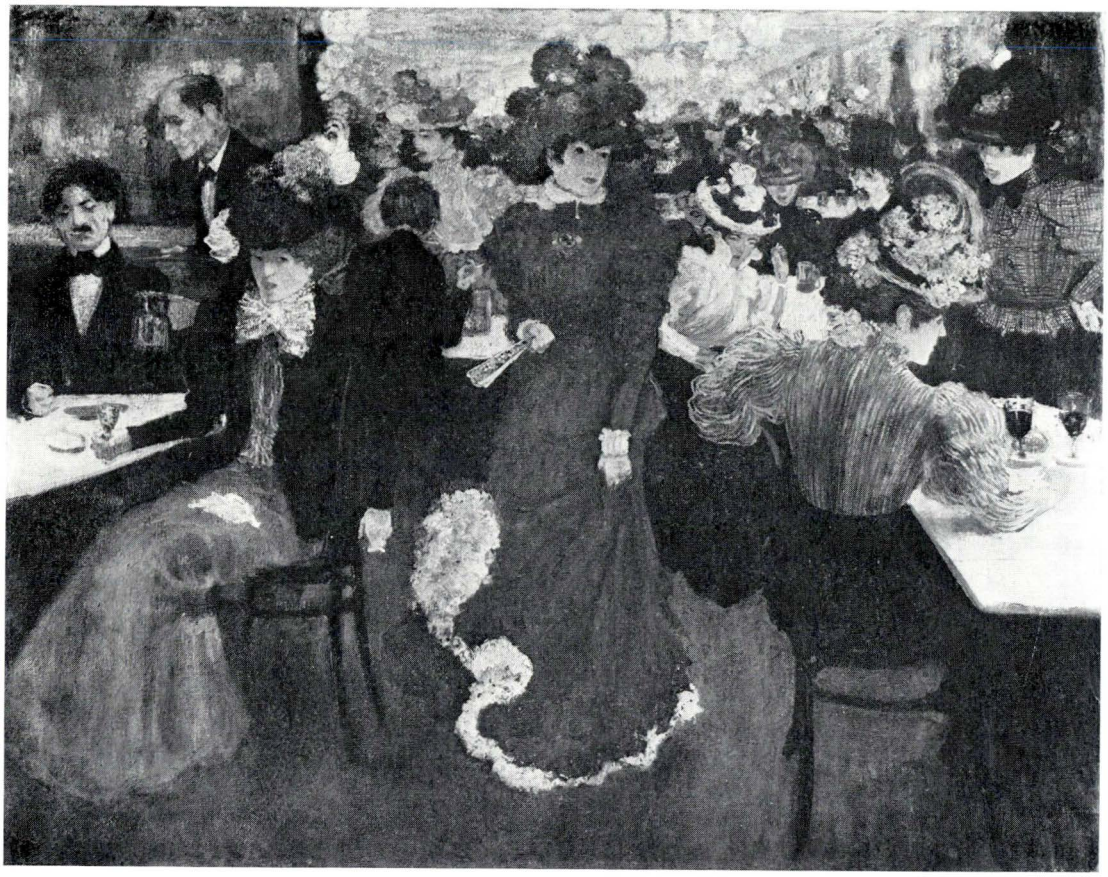


Fig. 8. Henri Evenepoel. *Le café d'Harcourt au quartier latin*. Frankfurt-Am-Main, Städelschen Kunstinstitut. *Photographie Edelmann, Frankfurt-am-Main.*

contour. Mais la leçon de Manet est ici parfaitement assimilée et on doit parler de parallélisme dans la conception et le faire plutôt que d'analogie consciente. Le coloris est celui d'Evenepoel, raffiné et discret sans grands éclats, à base d'ocres chauds ; il a choisi un tissu à petits carreaux bleus et blancs comme doublure de la capa, et la tache du Moulin-Rouge dans le fond est un accent d'un rouge un peu passé. Sa toile en cours d'exécution s'est modifiée, des photographies d'atelier témoignent de ses différentes étapes. Primitivement, Iturrino était placé devant un mur portant des inscriptions dont *Corrida de ... ros*, ensuite ce mur avait été remplacé par la place Blanche avec le Moulin-Rouge, la foule entourant Iturrino est d'abord à son échelle et distincte. Dans l'œuvre finie la ligne d'horizon est remontée, la foule s'est éloignée, est devenue floue et la figure est restée seule dans un espace dégagé.

Pour son portrait, Iturrino a posé dans l'atelier ; et le paysage urbain dans lequel il est censé évoluer est comme une toile de fond tendue derrière lui. De ce décor, on connaît au moins une

esquisse peinte, des dessins pris sur le vif (40) et des photographies (41). Telle est la manière de procéder de notre artiste dont le travail à l'atelier reste l'essentiel, mais qui se rend aussi à l'occasion sur le motif, consigne des observations prises sur le vif, dans de nombreux croquis et des pochades ; il utilisera ces documents dans ses compositions, comme il l'a fait pour l'*Espagnol à Paris*. Ce tableau est à la fois un portrait exceptionnellement présenté dans le plein air qui, de ce fait, devient aussi une composition à un personnage, une scène de la vie contemporaine, thème aux multiples facettes dont notre artiste s'est inspiré depuis 1895.

Par le choix de ses motifs, on a dit qu'Evenepoel tenait des impressionnistes, ainsi qu'à certains d'entre eux, comme Degas, par une mise en page audacieuse influencée par l'instantané photographique. Cependant, le problème de l'intégration de figures dans l'atmosphère s'est posé tout autrement chez Evenepoel et chez les impressionnistes. Chez ces derniers les formes, soumises à l'action de la lumière, ont tendance à se fondre en elle ; tandis que notre artiste ne sacrifiera jamais la forme au profit de l'atmosphère qui les diluerait. Dans ses divergences devant l'Impressionnisme, Evenepoel rejoint Manet. Bien qu'il soit considéré comme le promoteur de ce mouvement, celui-ci demeurera partisan d'une forme solide et bien délimitée ; même quand il sera converti à la peinture claire, il ne proscrira jamais de sa palette les noirs, les blancs et les gris, et ne pratiquera la fragmentation de la touche que dans des paysages comme *Le jardin de Manet* (42), et même cette fragmentation sont des variations dans le même ton, le vert par exemple allant du plus clair au plus foncé. Dans *Chez le père Lathuille* (43), où le fond est tout ruisselant de lumière, les personnages se dessinent solides, vêtu l'un de clair, l'autre de sombre. Ces quelques considérations éclairent la réaction d'Evenepoel à la réputation de Manet quand il écrira à Didisheim en 1894 : « ... Çà un impressionniste ? Jamais de la vie, c'est bien autre chose ! Un maître oui ! ».

Dans ses compositions de plein air, comme *La Fête aux Invalides* (44), ou *Promenade du dimanche à Saint-Cloud* (fig. 7) (45), il résout le problème de l'intégration de ses figures dans le plein air à peu près de la même façon que dans *L'Espagnol à Paris*. Dans la promenade, la ligne d'horizon est élevée pour dégager l'espace, un décor d'arbres est tendu dans le fond ; des grandes figures s'imposent au premier plan dont l'arabesque suggère la forme, le volume et le mouvement,

(40) *Le Moulin Rouge*, huile sur papier 13 × 20 cm 1899 ; *Place Pigalle. Le Moulin Rouge*, crayon sur papier 13 × 20 cm. *Place Pigalle*, crayon sur papier 13,2 × 20 cm. Les 3 œuvres à Gent, Museum voor Schone Kunsten.

(41) Depuis l'achat d'un petit Kodak en 1897, après la vente du *Caveau de Soleil d'Or*, Evenepoel faisait de nombreuses photographies instantanées, qui lui servaient dans l'élaboration de ses œuvres. On possède de lui des vues de la place Blanche avec le Moulin Rouge.

(42) Appelé aussi *Mon jardin* ou *Le banc*, huile sur toile 65,1 × 81,2 cm. 1881. Reproduit dans Catalogue, *op. cit.*, n° 210, p. 477. Collection particulière.

(43) Huile sur toile, 92 × 112 cm. 1879. Tournai, Musée des Beaux-Arts.

(44) Huile sur toile 80 × 120 cm. 1898. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. 4316. Reproduit en couleurs dans le Catalogue *Hommage à Henri Evenepoel*, exposition des œuvres des collections publiques de Belgique. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique 13/10 - 10/12 1972, p. 32-33.

(45) Huile sur toile 190 × 300 cm. Signature et date en bas vers la gauche : *h.j. evenepoel Paris 1899*. Liège, Musée des Beaux-Arts.

Fig. 9. Henri Evenepoel. *Marché d'oranges à Blidah.*
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. *Copyright A.C.L., Bruxelles.*

tandis que la profondeur est indiquée par une foule de petites figures, dont les détails s'estompent au fur et à mesure de leur éloignement ; la composition, très étudiée, est conçue pour donner une impression d'instantané ; dans son coloris raffiné, à base d'ocre, l'artiste a réparti harmonieusement les taches de couleurs rouge, ocre, jaune, vert, sans oublier le noir, et quelques accents de blanc ; la lumière est étale et les figures n'ont pas d'ombres portées.

Evenepoel avait déjà défini son attitude devant « certains impressionnistes » dans une lettre à son père, du 18 juin 1897 (46). Il a terminé en juillet 1896 *Le caveau du Soleil d'Or*, et entrepris *Le Café d'Harcourt au Quartier Latin* (fig. 8) (47). Il compare d'abord l'atmosphère enfumée du premier tableau avec le milieu éclairé de multiples becs Auer du second, et dit ses difficultés à peindre des figures en pleine lumière se détachant sur un fond lumineux et il commente « Il ne faut pas tomber dans l'excès de certains impressionnistes que nous vîmes autre-

(46) Lettre 283, inv. 19377.

(47) Huile sur toile 148 × 148 cm. Signature et date en bas à gauche : *h. evenepoel 1897*. Frankfurt-am-Main, Städelschen Kunstinstitut.

fois au XX, qui furent tellement exaspérés par cette impuissance de reproduire l'éclat des lumières qu'ils abandonnèrent tout, dessin, métier, couleur pour atteindre cette chimère, la représentation éclatante et aveuglante du soleil ou de la lumière artificielle ».

Evenepoel sera bientôt confronté avec le problème de rendre la lumière « éclatante et aveuglante du soleil », quand, entre octobre 1897 et mars 1898, il séjourne en Algérie. Il remarque que la vive lumière découpe plus durement les formes, supprime l'imprécision et tous détails. Il a compris, d'autre part, que l'éclat solaire ne peut pas se reproduire mais peut être représenté par une équivalence, en l'occurrence, par la couleur. C'est ainsi que, contraint par la brutale lumière africaine, il peint des œuvres qui constituent une série à part dans l'ensemble de sa production. Il y pousse la transposition plastique beaucoup plus loin qu'il ne l'avait jamais fait, et dépasse ici Manet. Dans *Le marché d'oranges à Blidah* (fig. 9) ([48]), la couleur vive et subsidiairement l'arabesque sont espace, volume, lumière, conception qui sera celle de Matisse et des fauves, quelques années plus tard.

Au terme de cette rapide confrontation Manet-Evenepoel, une remarque s'impose. *Le buveur d'absinthe* de Manet est refusé au Salon en 1859, il commence sa carrière, il a vingt-sept ans. Evenepoel meurt en 1899, il a vingt-sept ans et son œuvre est accomplie.

ABSTRACT : **Henry Evenepoel face to Manet**

Henri Evenepoel (1872-1899) discovered the work of Manet at an exhibition in the Durand-Ruel gallery in may 1894. It aroused his enthusiasm as shows a letter written on the 13th of may to his father and another one, three days after, to his friend Charles Didisheim. In both he insists on the sheer plastic qualities of Manets painting : coulour, working up of material and touch. In the letter to his friend he wonders if Manet belongs really to Impressionism. Evenepoel mentions only six pictures, among which *Le Fifre*, but thanks to a record imparted by the office of the Durand-Ruel archives, we know that Evenepoel has seen a retrospective exhibition. The lesson he caught from Manet is to be traced mostly in his portraits and in his compositions. In his brief career of only five years, the process of assimilation of Manets influence on Evenepoel went on. Even in the paintings Evenepoel made in Algeria, he went beyond Manet in the plastical transposition and we may already call it fauvism. M.-J. Ch.-H.

(48) Huile sur toile 81 × 125 cm. Signature en bas au centre : *h. evenepoel*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. 6171. Reproduit en couleurs en couverture de Catalogue *Hommage à Henri Evenepoel*, *op. cit.*

COMPTES RENDUS — RECENSIES

I. Ouvrages d'intérêt national

G. Bekaert, *Architecturae Liber XI : Cogels-Osylei*. Liège, Mardaga, 1984. Gd in-8, 144 p., 128 ill. dont 60 en couleurs (texte en anglais, néerlandais et français). Prix : 1250 FB.

Pour la première fois un important ouvrage de photographies est consacré à la « Cogels-Osylei » à Anvers. Cette étonnante avenue avec ses rues avoisinantes — le « quartier fou » ou le « quartier des fous » comme l'appelaient les Anversois à cause de toutes ses maisons extravagantes datant de la fin du siècle dernier — a bien failli disparaître au début des années soixante, lorsque la Société royale d'Architecture d'Anvers projeta, en accord avec la commune de Berchem, de tout raser pour y édifier un ensemble moderne et luxueux à proximité de la nouvelle gare internationale. Ce projet rencontra une très forte opposition qui aboutit finalement, après bien des péripéties, à faire classer définitivement l'intégralité du quartier (arrêté de classement de 1984).

Le bel ouvrage de G. Bekaert, grâce aux très belles photographies de Ch. Bastin et J. Evrard, nous entraîne pour une véritable promenade dans ce qui est sans doute un des témoins les plus parfaits de la Belle époque. Un regret : l'auteur se contente de nous donner une liste des architectes en fin de volume sans rien nous dire de leurs doctrines, de leurs sources d'inspiration, de leurs principales réalisations.

Madeleine van de Winckel

Bouwen door de eeuwen heen in Vlaanderen. Inventaris van het cultuurbezit in België. Architectuur.

De meer dan ooit noodzakelijk geworden inventarisering van het cultuurbezit inzake architectuur leidde sedert 1971 tot de verschijning van een aanzienlijk aantal delen in deze reeks. Kwamen reeds aan de beurt : de steden Antwerpen, Gent, Brussel-hoofdstad (urgentie-inventaris) en de arrondissementen Leuven, Nijvel, Halle-Vilvoorde, Aalst, Hasselt, Sint-Niklaas, Veurne.

Op een verantwoorde wetenschappelijke basis en volgens een zelfde werkmethode opgebouwd, vertonen al deze inventarissen een gelijkend algemeen verzorgd uitzicht. Ter inleiding worden in elk deel de historische evolutie en de karaktertrekken van de plaatselijke of regionale architectuur beklemtoond. Daarna volgt de beschrijving, per gemeente, van de wereldlijke en kerkelijke gebouwen, zowel in stedelijk als in landelijk milieu, met, eventueel, een bondige opgave van de inboedel en van de voornaamste bibliografische gegevens.

Het laatst verschenen deel betreft uitsluitend de stad Mechelen : *Stad Mechelen. Binnenstad.* (*Coll. cit.*, IX. Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap. Administratie Ruimtelijke Ordening en Leefmilieu. Monumenten- en Landschapszorgen Gent, Snoeck-Ducaju en zoon, n.v., 1984. In-8, lxxix-662 p., ill.). De criteria die in de voorgaande delen werden toegepast, kregen hier ook hun uitwerking, dank zij de lovenswaardige inspanningen van drie auteurs : M. Eeman, H. Kennes en L. Mondelaers. Een inleidende tekst toont aan in hoeverre de stadsontwikkeling sedert de wording van de pre-stedelijke kern rond het jaar 1000 tot de ontmanteling, de uitbreiding en de

stedebouwkundige vernieuwing in de XIX^e eeuw, door economische en sociale faktoren sterk werden beïnvloed. Daaraan wordt een overzicht van de architectuurgeschiedenis, van de gotische stijl tot de hedendaagse vormen vastgeknoopt, met de klemtoon op Mechelse eigenaardigheden, die vanuit de late middeleeuwen doorheen de barok lang bleven voortleven. Straat na straat en/of plein brengt de eigenlijke inventaris eerst een algemeen straatbeeld, gevolgd door de beschrijving zowel van gerangschikte en merkwaardige gebouwen als van gewone doch typische woonhuizen, zelfs uit de XX^e eeuw. Talrijke kleurenplaten, illustratie en plannen verhogen de documentaire waarde van deze publicatie, die met een fotoregister van 964 gevels in kleinbeeld formaat wordt afgesloten.

Deze inventaris mag als een degelijk werkinstrument worden beschouwd, dat ook naar de toekomst is gericht, daar het de nodige informatie verstrekt voor de oplossing van de problemen inzake conservatie, restauratie en stadskernhernieuwing. Ook voor de kunsthistorische studie van het Mechelse bouwkundig erfgoed, dat heel wat unieke stukken bezit, zal het diensten bewijzen, terwijl het de gewone burger meer eerbied voor het verleden zal ingeven. Deze laatste bedenkingen gelden niet uitsluitend voor Mechelen, maar eveneens voor al de andere delen uit de reeks *Bouwen door de eeuwen heen*, die, hopelijk in een nabije toekomst, op dit goed ingeslagen spoor zal voortlopen.

Henry JOOSEN

Leo DE REN, *De familie Robijn-Osten. Ieperse renaissance-kunstenaars in Duitsland.* (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, 44). Bruxelles, Palais des Académies, 1982. In-8, 172 p., 76 ill.

Cet ouvrage est la version revue d'un mémoire de licence, couronné par la Koninklijke Academie en 1979. L'auteur y rend à la famille d'artistes, les Robijn-Osten, originaires d'Ypres, la place qui leur revient dans l'art des Pays-Bas méridionaux. Comme de nombreux artistes du XVI^e siècle, Joris Robijn (*ca* 1522-1592) sculpteur, ingénieur et architecte, son frère Jan II Robijn (*ca* 1525 - après 1600) et leur neveu Peter Osten (*ca* 1545-*ca* 1600), tous deux sculpteurs, émigrèrent en Allemagne où ils exécutèrent des œuvres à Mayence, Wurtzbourg et dans la région de la Weser. Le but de l'auteur est non seulement de retracer la biographie des Robijn-Osten et de faire la synthèse de leurs œuvres, spécialement en Allemagne, mais encore de les inscrire dans le courant maniériste de nos régions, tout en mettant en évidence l'impact de leur production artistique sur les maitres allemands de la fin du XVI^e siècle. À ce point de vue, parmi les apports de ce travail, on notera l'étude comparée des ornements et des grotesques sculptés qui font appel, entre autres, aux répertoires de Jean Mone, Jacques Dubroeucq, Cornelis Floris, Cornelis Bos et Hans Vredeman de Vries.

Tout au long des six chapitres de cette publication, dont trois sont consacrés à Joris Robijn, on remarquera l'analyse à la fois dense et précise des œuvres présentées. Elle comporte l'historique, les aspects matériels (restauration et si nécessaire reconstitution des œuvres), l'iconographie et le style. L'auteur appuie son étude sur les documents d'archives, dans la mesure où ils subsistent, ou sur les références des auteurs du siècle dernier. Toutefois, il nous faut signaler une petite incorrection du texte à la p. 136. La série de gravures *Circulus vicissitudinis*... n'a pas été exécutée, comme le dit l'auteur, d'après les gravures de Martin van Heemskerck, mais bien d'après M. van Heemskerck, qui meurt en 1574 (au lieu de 1547 dans le texte). (Voir F. W. H. HOLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts 1450-1700*, VII, Amsterdam, s.d., p. 240, n^os 128-135).

Le texte est précédé par la table des matières, une bonne bibliographie comportant les sources consultées, l'arbre généalogique de la famille Robijn-Osten et une carte géographique de l'Alle-

magne situant les noms de lieux cités dans le texte. Un résumé de l'étude en anglais et enfin un index des noms de lieux et de personnes complètent utilement l'ouvrage. 76 figures — photos, dessins et plans — illustrent bien le texte, quoique certaines d'entre elles, de par leurs dimensions, soient peu lisibles, notamment lorsqu'il s'agit d'apprécier les ornements. Par son sujet et par la démarche de l'auteur, cette étude intéressera en particulier les spécialistes du XVII^e siècle et de l'influence de l'art flamand à l'étranger.

Claire DUMORTIER

Nello FORTI GRAZZINI, *L'arazzo ferrarese*. Milan, Gruppo Editoriale Electa, 1982. In-4, 239 p., 164 ill. noir-blanc et couleur.

ID., *Museo d'arti applicati. Arazzi* (*Musei e Gallerie di Milano*). Milan, Electa Editrice, 1984. In-8, 232 p. avec 155 planches noir-blanc et couleur.

Ces deux excellentes publications d'un jeune historien de l'art milanais méritent notre attention particulière car elles contiennent une grande richesse de documents et d'œuvres d'art concernant la tapisserie ancienne de nos régions. La première offre une étude approfondie de la tapisserie à Ferrare depuis Niccolo d'Este (1393-1441) jusqu'à la mort d'Alphonse II (1597). Les archives très riches y fourmillent de noms de *fiamminghi*, depuis Jacomo de Flandria cité dès 1436 jusqu'aux célèbres Karcher, venus de Bruxelles, et dont un Luigi est encore actif en 1579. Le catalogue richement illustré et très bien commenté reprend les tentures certainement ferraraises, telles que les Pietà d'après Cosme Tura, les Métamorphoses de Dossi et la Vie de S. Georges et S. Maurille, la seule encore sur place ; il a aussi le courage de rejeter ou de mettre en doute des attributions anciennes, ce qui nous vaut des commentaires judicieux sur les tentures d'Hercule (dont une pièce porte la marque d'Audenarde) et les fameux Jeux d'Enfants de Jules Romain.

La seconde publication est le premier catalogue vraiment scientifique d'une collection de tapisseries dans un musée italien, ici le musée des arts décoratifs au Castello Sforzesco, comprenant 30 pièces flamandes et 15 italiennes ; on y relève des ensembles de Bruxelles (Élie et Élisée), d'Anvers (Marc Aurèle, Samson) et de Bruges (Sept Arts Libéraux). Toutes les pièces sont analysées avec une grande érudition, se fondant sur une bibliographie très large et très complète. On ne peut qu'espérer que ce travail remarquable sera répété pour d'autres institutions italiennes. Tant la présentation technique que les photos sont excellentes, mais on peut regretter que la mise en page en trois colonnes, propre aux éditions Electa, n'ait pas été allégée quelque peu par des sous-titres plus nombreux qui eussent facilité la lecture de ces textes si riches en information.

Guy DELMARCEL

Kultureel Jaarboek voor de provincie Oost-Vlaanderen, 36^e jaargang, 1982, en 37^e jaargang, 1983, Gent, Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, Prov. Kulturele Dienst 1982 en 1983. 2 vol. in-8, 207 en 249 bl.

Deze twee *Jaarboeken*, verschenen in 1984, worden traditiegetrouw zeer verzorgd en luxueus uitgegeven en bieden een grondig overzicht van de kulturele aktiviteiten in de provincie. Verscheidene rubrieken zijn gewijd aan de archeologie en de kunstgeschiedenis, zoals bijv. de nieuwe beschermde monumenten en landschappen (1982, p. 125 e.v. ; 1983, p. 149 e.v.) en de aanwinsten van het eigen kunstbezit van de provincie (1982, p. 114 e.v. ; 1983, p. 139 e.v.). In de rubriek « Musea » worden o.m. uitgebreid voorgesteld het Stedelijk Museum voor Stenen Voorwerpen in de St.-Baafsabdij te Gent (1982, p. 170-174) en de musea te Dendermonde (1983, p. 204-212). Bij de provinciale prijzen vermelden wij Frank Vermeulen met een Archeologisch onderzoek van de gemeente Sint-Martens-Latem, prijs voor kunstgeschiedenis 1983 (1983, p. 105-111). Nuttig zijn

ook de indices bij de Oudheidkundige opgravingen en vondsten in Oost-Vlaanderen (1983, p. 119-125) en de lijst van de Oostvlaamse Kringen voor Geschiedenis (1983, p. 129). Tenslotte worden er in het deel 1983 In memoriam's gewijd aan verdienstelijk archeologen en museummensen, zoals Armand Boudringhien, Prof. Dr. Firmin de Smidt en Roland Verstraelen, de diepbetreurde konservator van het Gentse Schoolmuseum en voorzitter van de Vlaamse Museumvereniging.

Guy Delmarcel

Barbara G. Lane, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting.* New York, Harper and Row, Publishers, 1984. In-8, 180 p., 92 ill.

Un intérêt accru se manifeste ces dernières années pour la symbolique subtile et rigoureuse des tableaux d'autel des Primitifs flamands. Il se reflète en particulier dans les travaux d'historiens de l'art américains tels Lotte Brand Philip, Maurice B. MacNamee, Carla Gottlieb et Barbara Lane elle-même, qui a déjà consacré de pénétrantes études à l'iconographie de Petrus Christus (1970), des « Heures » d'Anne de Clèves (1973), de Hugo van der Goes (1975), du Triptyque Seilern (1975), de Roger van der Weyden (1978 et 1980) et de Hans Memlinc (1980).

Le présent ouvrage montre, en une synthèse de ces travaux enrichie de nouvelles recherches, que les retables peints des Primitifs flamands avaient à l'origine une fonction liturgique, celle de rendre sensibles par l'image les rites qui se déroulaient sur l'autel. Ce rôle explique la fréquence exceptionnelle de certains thèmes, délibérément ritualisés plutôt qu'anecdotiques, choisis presque exclusivement parmi les scènes de l'Enfance et de la Passion du Christ.

Quelques exemples éclaireront cette relation intime entre les peintures et les cérémonies accomplies devant elles. D'innombrables images de la Madone montrent la Vierge comme Trône de la Sagesse, mais aussi comme autel du Christ (Van Eyck, Christus) ou comme tabernacle (Van der Weyden). La fréquence du thème de l'Annonciation dans les retables s'explique par le rapprochement, souvent suggéré par les auteurs anciens à la suite de Jean (6, 51), entre l'Incarnation du Verbe et la Transsubstantiation des espèces. Quant aux scènes de la Passion, les Primitifs flamands ont choisi parmi elles les événements les plus tardifs, de la Crucifixion à la Mise au Tombeau, pour leurs implications sacramentelles plus évidentes. D'autres figurations mettent l'accent sur le sacrifice du Christ, représenté à la fois comme prêtre et offrande.

Shirley Blum, en 1969 (*Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage*, University of California Press) avait étudié la symbolique du triptyque dans sa structure et le rôle qu'y joue le donateur. Barbara Lane approfondit ici le lien intime qui unit les tableaux d'autel des Primitifs flamands aux rites sacrés dont ils doivent rendre la signification visuellement sensible.

Il faut saluer avec plaisir de telles approches du contenu profond des œuvres d'art. Les études exclusivement stylistiques en ont appauvri trop longtemps la substance, et le chemin est long encore avant que se retissent tous les liens qui unissaient les œuvres au milieu auquel elles étaient destinées.

Jacqueline Folie

Musées vivants de Wallonie et de Bruxelles.

Le Centre d'action culturelle de la communauté d'expression française (CACEF) se propose de répandre et de faire apprécier les pièces maîtresses du patrimoine artistique des régions auprès d'un public plus large. À cet effet, il vient de lancer une série de brochures sous le titre général repris ci-dessus. Il s'agit aussi bien de pièces conservées dans les musées que dans des châteaux, des abbayes ou des palais et des maisons particulières, comme en témoignent les titres parus simultanément : C. Malaise-Heger, *Le trésor du prieuré d'Oignies. Chef d'œuvre de l'orfèvrerie romane* ;

G. Delmarcel, *Tapisseries d'Enghien du XVI^e siècle. Verdures avec jeux d'enfants* ; S. Houbart-Wilkin, *Paul Delvaux. Son œuvre aux Musées r. des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles* ; J. Cession-Louppe, *Bijoux mérovingiens de Trivières* (Liège, P. Mardaga, 1983. In-8, 16 p., ill.).

Henry Joosen

Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie.

Entamée en 1971, la collection s'est enrichie successivement des volumes consacrés à la ville de Liège et aux arrondissements de Louvain, Nivelles, Mons, Namur, Tournai-Mouscron, Marche-en-Famenne, Liège et Philippeville. Tous sont conçus selon la même méthode de travail et de présentation. L'introduction retrace l'évolution historique et caractérise l'architecture de la région ou de l'endroit. Vient ensuite, pour chaque commune, l'inventaire descriptif des constructions civiles et religieuses, accompagné, le cas échéant, d'un bref énoncé du mobilier et de quelques données bibliographiques.

Signalons, à titre d'exemple, un des derniers tomes parus : *Hainaut, Thuin* (*Coll. cit.*, 10^1-2. Liège, Solédi, 1983, 2 vol. in-8, 912 p., ill.). Établi selon des critères scientifiques, cet inventaire fournit la description des constructions civiles et religieuses, aussi bien en site urbain qu'en site rural, de l'arrondissement de Thuin, érigées du IX^e au XX^e siècle, e.a. à Lobbes, Thuin, Chimay, Binche, Beaumont et Mariemont. Accompagné d'illustrations appropriées et terminé par un répertoire photographique cet inventaire constitue un instrument de travail pour tous ceux qui s'occupent de la conservation, de la restauration et de la rénovation du patrimoine architectural. C'est également un guide pour les historiens de l'art et même pour les touristes. Bref, une publication qui témoigne d'un revirement positif dans l'état d'esprit général et qui contribuera à renforcer le respect que méritent les témoins de la vie culturelle et sociale des générations passées.

Henry Joosen

Province de Hainaut, arrondissement de Thuin. (Le patrimoine monumental de la Belgique, 10). Liège, Mardaga, 1983. 2 vol. in-8, 912 p., 2.132 ill.

Par comparaison aux premiers volumes de cette série, les deux tomes consacrés à l'arrondissement de Thuin sont plus largement illustrés. Les témoins d'architecture industrielle et d'habitations ouvrières y ont également trouvé place. La cité Lison à Ressaix, les corons et le charbonnage de Péronnes sont illustrés.

L'élargissement de la notion de patrimoine à des ensembles liés à l'industrie ouvrira une plus large audience aux deux tomes présents et aux volumes qui suivront. Ces ouvrages de référence méritent de plus en plus l'intérêt qu'ils suscitent. (Voir ci-dessus le compte rendu de H. Joosen).

Madeleine van de Winckel

Rutger J. Tys, *Rubens en Jordaens, barok in eigen huis.* Anvers, Fonds Mercator-Plantijn, 1983. In-fol., 400 p., 350 ill., résumés en français, anglais, allemand, espagnol et italien. Prix : 2500 FB.

Le rôle de Rubens et de Jordaens dans la diffusion et le développement de l'architecture d'inspiration italienne n'avait jamais fait l'objet de recherches aussi approfondies. R. J. Tys est architecte, il axe sa démonstration sur les deux belles maisons aménagées par ces maîtres du baroque anversois pour leur usage personnel.

Une introduction générale met en lumière les sources de leur inspiration et tout particulièrement les ouvrages et traités d'architecture dont ils disposaient. Rubens avait dans sa bibliothèque

les classiques : Vitruve, Serlio, Scamozzi mais aussi les livres récents comme *Les raisons des forces mouvantes* de Salomon de Caus (1615) et *Diverses inventions de portes* de J. Francquart (1616) (la preuve en est donnée par les comptes conservés au Musée Plantin). Peut-être pouvons-nous regretter que l'auteur n'ait pas fourni plus d'exemples d'architecture anversoise de la fin du XVI^e^ s. afin de mieux montrer l'originalité des deux maisons des peintres.

Le corps du travail se divise en deux parties ; la maison de Rubens et la maison de Jordaens. L'auteur retrace l'histoire de ces deux propriétés à partir des actes et transactions dont il nous donne la transcription. Ce sont des sources instructives pour connaître les coutumes relatives à la propriété foncière au XVII^e^ s., comme les cartes de l'époque nous renseignent sur la disposition des rues et des parcelles à cette même époque. Une abondante illustration et la reproduction de textes, de tableaux, dessins et gravures soutiennent la démonstration pour la maison de Rubens.

En dépit de ces patientes recherches, l'auteur n'est pas parvenu à fixer la date de construction du portique et du pavillon dans le jardin. Peut-être faudrait-il songer à une maquette à grandeur, faite de matériaux légers, comme il y en avait dans les réserves de la ville pour les entrées triomphales. L'usage de ces modèles était fréquent pour pouvoir juger de l'effet avant de passer à la réalisation définitive.

Le problème de la rotonde qui abritait la collection d'antiquités de Rubens et celui d'une galerie qui bordait une aile des bâtiments sur jardin sont abordés, mais il n'y a aucune conclusion définitive. La dernière partie du grand chapitre consacré à la maison de Rubens retrace l'histoire de la maison, de sa dégradation et même de son « image » qui figurait à l'exposition de 1910, avant de détailler les étapes de sa mise en valeur sous l'égide de l'architecte Émile Van Averbeke.

Les textes consacrés à la maison de Jordaens, mieux conservée dans son authenticité, sont aussi riches d'enseignements. Le rôle de Jordaens dans l'architecture ne se dégage pas clairement. Les contrats et conventions sont publiés ici pour la première fois. Du survol de ces textes s'était dégagée l'impression que le caractère de Jordaens était ombrageux. En découvrant la succession des textes, il ressort qu'il suivait la tradition et les coutumes, peut-être avec une grande circonspection. Le rôle de Jordaens décorateur est ici merveilleusement démontré par l'étude et surtout l'abondance des photographies qui reproduisent les deux remarquables plafonds dont les caissons imitent des ouvertures au travers desquelles on aperçoit les signes du Zodiaque ou des scènes de la mythologie. L'histoire de ces deux maisons est complémentaire dans cette étude de très haute qualité.

Des notes très larges et une bonne bibliographie permettent aux spécialistes de pousser la recherche pour éclaircir divers points de détail. Nous regrettons que les résumés en langues étrangères soient aussi succincts, ils ne reflètent pas la qualité de ce très bel ouvrage, édité avec soin qui nous fait découvrir, dans l'abondante production des deux maîtres, des éléments d'architecture qui jusqu'ici n'avaient jamais été aussi clairement dégagés.

Madeleine VAN DE WINCKEL

M. SIMON, *L'architecture modern-style à Namur*. Namur, Wesmael-Charlier, 1982. In-4, 70 p., nombreuses ill. en noir et blanc.

Depuis la fin de la dernière guerre, une partie du patrimoine architectural des XIX^e^ et XX^e^ siècles a été détruite dans l'indifférence générale. C'est en 1969 que la conscience de la valeur des bâtiments s'est réveillée. Le bref inventaire consacré à Namur doit sensibiliser les propriétaires et les administrations aux qualités de l'architecture « Art Nouveau ». Il n'y a pas que les grands architectes pour réussir de belles œuvres ; des hommes de talent ont interprété à leur manière les modes en vogue dans les capitales.

Ces architectes méconnus ont doté la ville de Namur de maisons qui confèrent à la cité une grande part de son image. Les architectes régionaux tels Lalière, Ledoux, Lebrun et Corthouts

nous sont présentés. Les photographies de leurs œuvres permettent de percevoir les sources dont ils s'inspirèrent (principalement les œuvres de Hankar).

À Namur, un grand nombre de constructions modestes sont anonymes, elles sont également passées en revue et attiseront certes la curiosité de quelques chercheurs. L'auteur dresse l'inventaire des constructions modern-style et demande qu'on lui communique les références de bâtiments régionaux intéressants.

Madeleine Van de Winckel

Frieda Van Tyghem, *Het stadhuis van Gent.* (Verhandelingen van de Kon. Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Kl. Schone Kunsten, jg. XL, nr. 31). Brussel, Paleis der Academiën, 1978. In-4, 2 delen, 406 p., 296 afb., 8 pl. + 629 p. Prijs : B.F. 4900.

Zoals de bijtitel aanduidt worden alle aspecten van de geschiedenis, vooral de bouwgeschiedenis van dit voor de stad Gent, door de eeuwen heen, zo centraal en belangrijk burgerlijk gebouw, behandeld in de mate van de gevonden documentatie, zowel de geschreven bronnen als de archeologische en kunsthistorische. Het onderwerp wordt aangevat vanaf de oudste verdwenen schepenhuizen tot de laatste geplande restauraties.

Vanaf het einde der XII^{e} eeuw bestond een schepenhuis en in 1301 waren er twee schepenbanken met elk 13 schepenen. Aldus worden behandeld het schepenhuis van de Keure en dit van Gedele. Toen het oudste in 1321-1322 verkocht werd, moesten de schepenen van de Keure een nieuw gebouw betrekken gelegen langs de Hoogpoort. Het werd vergroot en groeide uit tot een vierkantig geheel tussen de Hoogpoort, de Botermarkt, de Poeljemarkt en de Stadhuissteeg (zie plaat nr. 8, einde deel 1) ensemble dat tot op heden bewaard werd. Hoe de gebouwen tot stand kwamen in de XIV^{e} eeuw en verder voltooid en verfraaid tot in de XV^{e} is moeilijk te achterhalen.

Over de schepenhuizen van Gedele bestaat nog minder klaarheid ; het eerste zou zich bevonden hebben tussen de Botermarkt, de Hoogpoort en het huidige St-Baafsplein. Het tweede schepenhuis van Gedele dateert de auteur vanaf *ca* 1343-44 tot *ca* 1350 en situeert het aan de Botermarkt.

De bouwgeschiedenis van hetgeen nu nog bestaat begint eerst in de 2^{e} helft van de XV^{e} eeuw met de middenvleugel, het oudste stuk van het huidige stadhuis, deel van het schepenhuis van de Keure. De gegevens over de constructie laten niet toe zich een duidelijk idee te vormen over het verloop van de bouw wegens de verbouwingen in de XIX^{e} eeuw met o.m. het aanbrengen van een neo-gothisch uitzicht (invloed van E. Viollet-le-Duc). De grootse plannen ontworpen in het 2^{e}, 3^{e} en 4^{e} decennium van de XVI^{e} eeuw door Dominicus de Waghemakere en Rombout Keldermans, werden slechts voor een deel uitgevoerd o.m ten gevolge van de opstand van de Gentenaars tegen Keizer Karel V in 1539-1540. De werken werden naderhand stilgelegd en hernomen naar gelang de politieke en godsdienstige gebeurtenissen en andere omstandigheden.

De rol van de steenhouwers — meesters en arbeiders — was toen zeer belangrijk. Het duurde van 1595 tot 1621 om een nieuw gebouw voor de schepenen van Gedele te kunnen voltooien. Hiermede was de tweede grote bouwfase voltooid. Het huidige geheel geeft er een idee van.

In het begin van de XIX^{e} eeuw, onder het Frans bewind verdwenen verschillende interessante delen van het gebouw o.m. door verbouwingen wegens het officieel bezoek van Napoleon. Wat late kwam het idee van een restauratie van het geheel die begon met de renaissance-gevel van het schepenhuis van Gedele. Vanaf 1869-70 kwamen de laatgothische delen aan de beurt. De Koninklijke Commissie voor Monumenten oefende naderhand een gunstige invloed uit om namelijk alle bestaande oude delen te bewaren. De beschrijving en de vergelijkende stijlanalyse van de verschillende onderdelen die architectonisch belangrijk zijn is met grote nauwkeurigheid en op merkwaardige wijze uitgevoerd en verdient alle lof.

Op een samenvatting in het Frans volgt een uitgebreide bronnenopgave en een bibliografie. Daarna komt de zeer belangrijke lijst van de illustraties (die het eerste deel afsluiten) en een register. Aldus is het werk goed bruikbaar. Deel I eindigt met 296 afbeeldingen en 9 platen. Deel II geeft een schat aan bijlagen : vooreerst uittreksels uit de Gentse stadsrekeningen (p. 7 tot 364), vervolgens (p. 367-605) komt een aanzienlijke reeks documenten met een inhoudsopgave.

Niet alleen de archeoloog en kunsthistoricus maar de historicus van de wetenschappen en de techniek kan er zeer veel interessante gegevens in vinden. Dit zeer belangrijke, zeer leerrijke boek, dat alle aspecten van de bouwgeschiedenis behandelt, ook van het interieur, kan als model gegeven worden voor de burgerlijke bouwgeschiedenis in onze gewesten.

Antoine De Smet

II. Ouvrages divers

Tilmann Bechert, *Römisches Germanien zwischen Rhein und Maas. Die Provinz Germania Inferior.* Munich, Ed. Antike Welt, Raggi-Verlag, Feldmeilen et Hirmer Verlag, 1982. In-4, 290 p., 365 fig. blanc et noir et en couleurs.

L'auteur, conservateur du Niederrheinisches Museum de Duisburg, se propose ici de donner, sur la base de nouvelles études d'archéologues allemands, néerlandais et belges, une image d'ensemble de la province de Germanie Inférieure. Le lecteur est successivement confronté, dans des chapitres bien illustrés de plans et de figures d'excellente qualité, avec les différentes facettes du passé romain, la conquête et la résistance, l'administration, la population et la société, l'armée romaine et les constructions du *limes*, les municipes et la vie urbaine, les *vici* et l'habitat rural, l'infrastructure économique, les métiers et la production, l'art et l'artisanat, la religion d'État, les cultes et le christianisme, la mort et l'Au-delà. La conception de l'ouvrage remisant le déroulement chronologique à l'arrière-plan, l'auteur n'a pas pu échapper à la nécessité de consacrer un chapitre séparé au Bas-Empire. Le lecteur regrettera probablement que le traitement des vestiges de Cologne n'ait pas reçu l'ampleur que méritait la capitale de la province ; en revanche, de nombreuses pages ont été consacrées à la *civitas Tungrorum* et à son chef-lieu *Atuatuca*. Si la bibliographie générale a été réduite au point de ne pas mentionner certains ouvrages de synthèse récents relatifs à la Belgique romaine, le lecteur trouvera de nombreux renseignements complémentaires dans les notes en fin d'ouvrage.

Marc E. Mariën

A. Colquhoun, *Recueil d'essais critiques. Architecture moderne et changement historique.* Liège, Mardaga, 1985. In-8, 224 p., 173 ill.

L'auteur est architecte, il dirige une agence en Angleterre et se consacre à l'enseignement aux U.S.A. On le considère comme l'analyste le plus lucide de la production architecturale des trente dernières années.

Ce recueil d'essais critiques réunit, en traduction, des textes étroitement liés à des circonstances précises. Les articles sont présentés par thème : l'architecture moderne et la dimension symbolique ; le type et ses transformations ; l'architecture et la ville ; l'histoire et le signe en architecture.

Ces articles enrichissent notre sens critique. Ils attirent, par exemple, notre attention sur les transferts de solutions techniques à une signification symbolique. Même la notion de fonction qui a dominé tant de réflexions sur l'architecture depuis le néo-classicisme, est à relativiser puisqu'il

y a une signification de la forme qui n'est autre qu'une convention — elle en perd donc une part de son rationalisme. L'ouvrage est d'une grande richesse, il nous écarte des stéréotypes routiniers.

Madeleine VAN DE WINCKEL

Luc-Francis GENICOT, *Architecture contemporaine*. (U.C.L. Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'art. Document de travail, 14). 2e éd., Louvain-la-Neuve, 1983. In-8, 136 p., ill. par Philippe Bucaut. Prix : 500 FB.

Il s'agit du syllabus d'un cours professé à l'Université catholique de Louvain, ainsi que l'A. le souligne en liminaire ; ce n'est donc pas un manuel ou un traité d'histoire de l'architecture contemporaine, ce qui justifie la présentation du texte, schématique et non continu.

Dès l'abord, l'A. délimite son propos dans le temps (de 1789 aux années 1970), dans l'espace (l'Europe mais aussi les États-Unis et le Japon — ainsi Brasilia ne participe pas à son inventaire), et détermine son sujet centré précisément sur l'architecture (pas d'incursion dans l'urbanisme malgré son importance reconnue). Une bibliographie générale limitée aux principaux traités est complétée ponctuellement par des mentions de monographies spécifiques au cours de chaque chapitre : l'étudiant est amené à compléter son information par la consultation d'ouvrages spécialisés aussi bien que d'études globales. Des illustrations (dessins, croquis, schémas et de rares photos) étayent l'écrit ; il s'agit dans la plupart des cas de documents puisés dans d'autres ouvrages ou articles dont la liste figure *in fine*. Certaines illustrations auraient pu être plus judicieusement choisies pour leur adéquation ou leur qualité graphique.

Chapitre par chapitre l'A. étudie les causes historiques profondes, apparentes ou cachées, les caractéristiques, la chronologie, l'aire d'expansion des styles qui se succèdent pendant cette période : l'éclectisme, l'historicisme qu'il soit néo-roman, néo-gothique, néo-renaissant, néo-classique ou toutes formes de retour à un passé plus ou moins lointain. Puisant aux sources techniques, matérielles, esthétiques, psychologiques du XIXe siècle, une architecture nouvelle se développe au début du XXe siècle. L'A. analyse l'usage des nouveaux matériaux et les techniques mises en œuvre, poussant ses investigations jusqu'à nos jours pour en montrer l'actualité, ne négligeant pas les détails techniques et les études de construction et abordant l'évolution des idées à ce sujet.

Amorces de discussions, de questions, problèmes posés et non résolus : ce livre est bien un syllabus de cours qui laisse à l'étudiant des chemins de recherches et la liberté du choix de la direction à ses investigations. Le problème de l'archéologie industrielle est aussi évoqué et cela est heureux et bienvenu car c'est maintenant qu'il faut sauvegarder des témoins des activités tombées en désuétude, faute de quoi les générations montantes ignoreront tout de l'aspect économico-industriel et de l'architecture fonctionnelle, mais non dénuée d'intérêt et de qualités esthétiques, du siècle écoulé.

Les phénomènes de société, promoteurs de changement dans le mode de vie et dans l'architecture, sont évoqués notamment pour expliquer la genèse et l'épanouissement de l'Art Nouveau. Pour cette période, de courtes biographies mettent en évidence les traits saillants et les originalités des principaux architectes. Un cours sur l'architecture contemporaine ne pouvait passer sous silence l'architecture américaine en hauteur, les gratte-ciel (École de Chicago), son application en Europe et ses conséquences sur l'urbanisme, sur la spéculation et la sociologie. Enfin, des notions particulières sont consacrées à Frank Lloyd Wright, au Bauhaus et ses répercutions hors d'Allemagne ; à Perret, à Le Corbusier et son « modulor ». Le livre se termine avec « l'après-fonctionnalisme » et les tendances parfois contradictoires des quarante dernières années, ainsi que sur une interrogation quant à l'avenir.

Sans doute peut-on regretter que l'A. n'insiste pas plus sur la rénovation urbaine et la réhabilitation des immeubles dont l'impact est de plus en plus sensible sur l'aspect général de l'agglomération (mais cela relève probablement trop directement de l'urbanisme), ni sur les mouvements migratoires entre la ville et la campagne (flux et reflux suivant la conjoncture économique). L'ar-

chitecte contemporain doit souvent transiger avec le passé en restant original dans sa conception et moderne dans le choix des matériaux. Sa tâche n'est pas aisée mais est riche de potentialités.

En conclusion, un petit livre plein d'enseignement, qui peut éclairer aussi bien l'étudiant que tous ceux qui s'intéressent à l'époque dans laquelle ils vivent et en cherchent les racines architecturales.

Christiane PIÉRARD

H. GERETSEGGER et M. PEINTER, *Otto Wagner*, trad. M. BRAUSCH. Liège P. Mardaga, 1984. In-4, 384 p., 416 ill., couv. cart. toilé, jaquette.

Il a fallu attendre vingt ans pour disposer enfin en français de l'ouvrage fondamental sur Otto Wagner. Cet architecte a été un urbaniste visionnaire dont les projets pour la Grande Ville (Vienne) justifient le sous-titre : « La Grande Ville à croissance illimitée. Une origine de l'architecture moderne », annonçant clairement le but du livre dont quasi toutes les illustrations présentent le sujet dans son cadre urbain.

Madeleine VAN DE WINCKEL

Erik LARSEN, *Rembrandt, peintre de paysage : Une vision nouvelle.* (Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université catholique de Louvain, XL). Louvain-la-Neuve, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 1983. In-8, 104 p., 19 pl. en noir et blanc, 9 fig. Prix : 700 FB.

Dans cet ouvrage, à la fois clair et dense, Erik Larsen défend essentiellement deux thèses : il montre d'abord que les paysages dessinés ou gravés par Rembrandt sont tout différents de ses tableaux, ceux-ci, en effet, sont de vastes compositions imaginaires. L'auteur cherchant ensuite les sources d'inspiration de ces œuvres, qui tranchent sur ce qui est habituel dans le milieu hollandais contemporain, avance l'hypothèse d'une référence à des doctrines philosophiques de la Renaissance, celles de Nicolas de Cues et de Giordano Bruno.

Le premier point est établi par la comparaison d'un certain nombre de gravures et de dessins de Rembrandt, représentant des sites localisables, traités de manière réaliste. Seul le petit *Paysage d'hiver* de la Gemäldegalerie de Cassel est similaire aux compositions en noir et blanc, les autres peintures, comme le montre très bien l'auteur, sont d'une toute autre veine. Il s'agit de larges synthèses qui expriment une vision panthéiste du monde. Les figures, lorsqu'il s'en trouve, sont totalement englobées dans l'organisation de l'espace, souvent dans l'ombre. Les lumières sont distribuées dans la partie centrale et l'étendue apparaît à la fois dynamique et infinie.

L'auteur étudie avec pertinence le cheminement du peintre et les influences qu'il a subies. Il met en lumière la part d'Hercule Seghers, dont Rembrandt possédait des œuvres qu'il a retravaillées de sa main. Son originalité éclate avec le *Paysage avec le Baptême de l'Eunuque*, conservé à Hanovre et daté de 1636. L'auteur analyse ensuite la technique et le style des œuvres postérieures, en soulignant les rapports avec l'École anversoise et plus particulièrement avec Rubens, cependant que le peintre s'éloigne des traditions hollandaises.

On peut effectivement se demander, avec E. Larsen, comment Rembrandt en est venu à exprimer cette unité cosmique, ce mouvement de la totalité de l'univers, comment il a pu concevoir l'homme, non comme un élément majeur de la création, mais comme une parcelle de l'infini. Très justement l'auteur écarte comme source et le calvinisme et l'humanisme, tel qu'il s'est propagé à partir de l'Académie de Florence, pour envisager des doctrines panthéistes.

Il lui paraît qu'on peut envisager la connaissance par le peintre des thèses (sinon des textes) de Nicolas de Cues et de Giordano Bruno. Le premier a affirmé que l'unité du cosmos n'est rien d'autre que l'unité créatrice de Dieu — comme il s'est toujours défendu de tout panthéisme avéré, ses ouvrages n'ont pas subi de condamnation et étaient encore répandus au début du XVII^e siècle.

Mais les théories plus radicales de Bruno semblent plus proches de ce qu'exprime Rembrandt. Le philosophe, qui fut condamné au bûcher et fut exécuté en 1600, avait largement dépassé les thèses de Nicolas de Cues, en déclarant que l'univers était infini et que, dans son dynamisme même, il peut être identifié à Dieu. Ce caractère dynamique du monde dans l'immanence divine, nous semble effectivement remarquablement exprimé par les paysages de Rembrandt.

Une question reste ouverte toutefois : il n'y a pas de preuve matérielle de la connaissance des théories de Bruno ou même de Nicolas de Cues par Rembrandt. L'auteur montre qu'elle est possible, non qu'elle est certaine. Il reste pourtant qu'il démontre, par ses analyses, que les formes utilisées dans les grands paysages cosmiques, la structure de l'espace, la distribution des lumières manifestent, de la part de Rembrandt, une croyance parallèle à celle qui est affirmée dans les textes de Bruno et que, par conséquent, une vision panthéiste du monde a pu se faire jour dans la peinture hollandaise plus de trente ans après la mort du philosophe.

Eugénie De Keyser

Wilfried Menghin, *Das Schwert im Frühen Mittelalter.* (Wissenschaftl. Beiträge zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1). Stuttgart, Konrad Theiss-Verlag, 1983. In-4, 368 p., 24 cartes, nombreuses ill. dans le texte.

Le sous-titre de l'ouvrage « Chronologisch-typologische Untersuchungen zu Langschwertern aus germanischen Gräbern des 5. bis 7. Jahrhunderts n. Chr. » délimite clairement le but et le contenu de l'ouvrage. Dans les p. 22 à 61, l'auteur confronte les chronologies de J. Werner et de K. Böhner avec celles de Schmidt, Fingerlin, Ament et U. Koch (Schretzheim, 1977) pour aboutir à la délimitation de six phases, A à F, entre les dates limites de 430 et 680. La seconde partie de l'ouvrage (p. 62 à 150) traite les différents éléments constituants de la spatha sous l'angle typologique, la poignée avec le pommeau, la fusée et la garde, ensuite le fourreau avec sa chape d'entrée, son système de suspension et sa bouterolle, enfin la buffleterie avec ses appliques.

Le catalogue des épées comporte la mention des pièces constituant le mobilier en son entièreté et est accompagné de la figuration de l'ensemble. Constituant ainsi une documentation des plus précieuses qui englobe des mobiliers funéraires d'Allemagne, de Suisse, du nord de la France et de Grande-Bretagne, le catalogue comporte aussi des sépultures belges, e.a. la tombe de Childéric, les tombes 11 et 12 de Samson, les tombes 13 et 16 de Haillot, toutes appartenant au groupe chronologique A (430-490) ; le matériel d'Harmignies, toujours non publié, n'a malheureusement pas pu être pris en considération. Relevons ici que Haillot doit être localisé dans la province de Namur, non dans celle de Liège. Dans l'étude des pommeaux, des fusées à feuille d'or, des gardes à cloisonné, des chapes, des pontets, des bouterolles, des perles de dragonne, des appliques de ceinturon et des boutons pyramidaux on retrouvera à mainte reprise les noms de Tournai, Haine-Saint-Paul, Ciply et Trivières, Pry, Samson, Éprave Rouge-Croix, Franchimont et Haillot, Vieuxville, Anderlecht, Lede et Lutlommel, ce qui indique clairement la place que tient le matériel belge dans cette étude de base de haute qualité. Une série de 24 cartes illustre la répartition des types étudiés.

Marc E. Mariën

Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern, par un Comité de rédaction sous la direction de R. Ginouvès. Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, 1983. In-4, broché, 374 p., ccxxxvii pl. dont 8 en couleurs.

Cet imposant recueil a été offert à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire au savant archéologue Henri Stern, qui fut entre autres le fondateur de l'Association internationale pour l'Étude de la mosaïque antique (AIEMA) — mais ses intérêts se sont portés aussi sur l'art paléochrétien et médiéval, ainsi que le révèle sa bibliographie, aux pages 7 à 12. Il est le résultat d'une

collaboration pour moitié française, pour moitié internationale, et couvre un large éventail d'œuvres antiques, médiévales et une moderne, provenant d'Europe occidentale, du Proche-Orient et d'Afrique du Nord. Cette variété des collaborateurs et des sujets confère à l'ouvrage un intérêt particulier dans le domaine de l'étude de la mosaïque.

Les contributions sont rangées par ordre alphabétique des noms des quarante-quatre auteurs : une formule qu'on pourra contester, car un regroupement par centres d'intérêt ou suivant la chronologie aurait sans doute mieux rendu compte de l'apport de cet ouvrage qui apparaît ainsi très fragmenté. Beaucoup de contributions concernent la mosaïque de pavement aux époques antique et paléochrétienne, mais la mosaïque médiévale, pavimentale et pariétale, est représentée par plusieurs études importantes. Des recherches d'ordre iconographique font usage de documents conservés dans la mosaïque et dans d'autres techniques. Des documents inédits sont révélés, ou une approche nouvelle de monuments connus et proposée. Des problèmes méthodologiques sont abordés tandis que certains articles offrent des considérations stylistiques. D'une manière générale, le niveau scientifique est très élevé.

Un Index détaillé permet une consultation aisée de l'ouvrage et en fera découvrir les richesses. Une illustration généreuse et de bonne qualité constitue le support des démonstrations des auteurs tout en offrant aussi une mine documentaire précieuse, en grande partie nouvelle.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

D. ROUILLARD, *Le site balnéaire.* Liège, Mardaga, 1984. In-4, 357 p., 223 ill. noir et blanc et couleur. Rel. toile sous jaquette.

L'architecture des sites balnéaires comme celle des villes d'eau jouit depuis peu d'un intérêt croissant qui nous a valu ce très intéressant ouvrage qui lui est entièrement consacré. L'auteur est architecte et docteur en histoire de l'art, ce qui nous vaut une approche du sujet sous ses divers aspects : historique, sociologique, urbanistique et artistique. Il est toutefois limité aux seuls sites balnéaires français des bords de la Manche (ce que le titre de l'ouvrage n'indique pas).

L'histoire et le développement des sites constituent la première partie de l'ouvrage. Le développement des villes de bains est étroitement lié aux facilités de transport ferroviaire des Parisiens vers l'Ouest. L'auteur pose comme hypothèse que les cités balnéaires se sont inspirées de quartiers distincts de Paris. Les citadins se retrouvent comme chez eux au bord de la mer, dans un cadre familier et entourés des mêmes personnes — leurs voisins !

Ces sites, à la limite de l'Europe, n'avaient guère d'importance avant le XIX^e^ siècle. Ils n'ont donc pas d'histoire et même pas de nom. Ce sera l'artiste, en quête de coins sauvages, qui découvre le lieu, il s'en inspire dans sa fougue romantique. Le fondateur de la cité est présenté comme le conquérant qui a vaincu les éléments — hostiles — pour offrir à tous les connaisseurs la possibilité de jouir de ces lieux. C'est le côté épique de la fondation qui sera, en plus, teinté de rationalisme par le choix des tracés des axes de circulation et par le style des bâtiments indispensables : les bains, l'hôtel puis le casino. La cité balnéaire n'a pas de prototype. Ses promoteurs se réfèreront aux stations thermales. L'auteur n'apporte peut-être pas assez de comparaisons entre les grands établissements de ces deux sortes de lieux de villégiature. La compréhension en est d'autant moins aisée que l'image de « la ville », le Paris haussmannien vient se superposer à ces modèles. Cette double référence se complique encore en cours de lecture car il est clair que le tracé des voiries est inspiré des boulevards parisiens mais que les constructions qui viendront les border auront plutôt les caractères des maisons de plaisance construites dans la périphérie verte de Paris.

Toute la seconde partie du livre est consacrée aux villas de bord de mer. L'architecte y fait preuve d'une grande liberté par un éclectisme enrichi de références aux styles exotiques. Il construit avec des matériaux nouveaux comme les briques vernissées, les céramiques décoratives, les éléments de bois sans oublier les détails inspirés de la mer. Une attention particulière est consacrée à la fonction des pièces ; les auteurs de ces projets sont bien les précurseurs des modernistes.

Dans la villa de côte, il est important de voir la mer, aussi, contrairement aux habitudes, les pièces principales sont orientées vers l'Ouest. Mais s'il est important de voir, l'image de la villa est aussi importante, les architectes feront preuve d'invention jusque dans la silhouette du bâtiment qui se découpe sur le ciel.

Le site balnéaire n'offre pas de véritable but de promenade, ce sera la digue ou le bord de mer qui proposera à l'admiration des villégiateurs une histoire complète de l'architecture moderne.

M. VAN DE WINCKEL

Jean-Marie SANSTERRE, *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu du VI^e s. — fin du IX^e s.)*. (Académie royale de Belgique, Mémoires de la Classe des Lettres in-8, 2e série, LXVI, 1). Bruxelles, 1983, 1 vol. texte, 225 p., 1 vol. bibliographie, notes, index 259 p. et 4 cartes, brochés sous jaquette. Prix : 1500 FB.

De nombreuses études ont été consacrées aux Grecs ou Orientaux hellénisés qui s'étaient établis ou séjournaient à Rome au haut moyen âge. Capitale historique de l'Empire et lieu des sépultures des princes des apôtres, Rome fut en effet l'endroit privilégié des relations entre Byzance et l'Occident. Ces études couvrent des aspects très variés d'histoire politique ou religieuse, de civilisation — en particulier le livre et l'écriture — ou du développement du monachisme, mais elles restent généralement limitées à des points particuliers. L'A. propose ici une vue synthétique, centrée toutefois sur les moines, seul groupe suffisamment documenté du VI^e au X^e s. Les limites chronologiques qu'il a adoptées se justifient du fait que les témoignages sur les religieux « grecs » existent déjà avant la création de leurs monastères du VII^e s. et que les travaux de B. Hamilton ont couvert le sujet pour le X^e. Son étude porte ainsi sur les moines gréco-orientaux hellénophones, étrangers au milieu romain, dans leurs diverses relations avec la société d'accueil ; elle se limite à Rome et aux environs, comme l'avait fait G. Ferrari dans ses *Early Roman Monasteries*. Version remaniée d'une thèse doctorale présentée en 1979, l'A. a adopté une optique historique élargie — comme c'est le plus souvent le cas à notre époque, les faits étant replacés dans un contexte de civilisation incluant aussi certains aspects d'histoire de l'art.

Des moines « grecs » sont attestés à Rome dès le VI^e s., hôtes de passages ou entrés dans le clergé romain, et ermites. L'A. démontre que la fondation de monastères grecs à partir de la première moitié du VII^e s. s'explique moins par la crise monothélite que du fait de l'émigration due aux invasions perse et arabe dans les provinces orientales et aux invasions slaves en Grèce. Leur développement jusqu'au milieu du IX^e s. est lié au recrutement dans la population grecque locale ou provenant de Sicile et d'Italie méridionale, mais principalement aux pèlerins et aux réfugiés : les chrétiens melkites jusqu'au début du VIII^e s., ensuite les iconodoules chassés par la crise iconoclaste, puis les partisans du patriarche Ignace au moment de la crise photienne, jusqu'en 867. Aux trois premières fondations — le monastère de Saint-Anastase aux Aquae Salviae, occupés par des Ciliciens, celui de l'Esquilin, par des Arméniens, et celui de Saint-Sabas sur le petit Aventin, par des nestoriens de Nisibe et des moines du Cédron — vinrent s'ajouter dix communautés dont une de femmes. Ces monastères, moins nombreux que les latins, étaient souvent plus importants. La fin du IX^e s. verra le déclin économique et moral des « maisons grecques », causé notamment par la fin de l'immigration et l'insécurité apportée par les Sarrazins dans l'État pontifical.

L'étude du facteur linguistique est fondamentale, car elle permet de distinguer le groupe hellénophone et d'évaluer son intégration. La connaissance du grec était devenue rare en Italie, le latin étant la langue véhiculaire et celle de l'Église, mais tous les moines « grecs » ne le pratiquaient pas, sauf pour les hauts niveaux de fonction ou de culture. Le Concile du Latran (649) est révélateur du rôle qu'y jouèrent les « Grecs » autour de Maxime le Confesseur : ils en rédigèrent les

Actes en grec et en latin. Et la série de papes « grecs » de 678 à 752 s'explique par la prépondérance de l'élément gréco-oriental dans le haut clergé. Les moines « grecs » n'ont pas fait l'objet d'une ségrégation mais leurs fonctions étaient limitées, sauf pour l'assistance aux pauvres. Ils assurèrent cependant la psalmodie à Sainte-Praxède et Saint-Anastase, qui était hors-les-murs, a sans doute eu des activités paroissiales. Les fameux missionnaires byzantins Cyrille et Méthode furent attirés à Rome — Cyrille y mourut et Méthode fut envoyé en Roumanie comme représentant du pape. Dans les conflits entre la Papauté et Byzance, les moines grecs, qui jouèrent des rôles de délégués ou d'interprètes, prirent fait et cause pour celle-là.

Ces moines développèrent, surtout pendant la période byzantine, le culte des saints gréco-orientaux, qui furent d'abord honorés par eux : un cas exemplaire est celui de la relique d'Anastase le Persan (il faut signaler que le chef de ce saint est actuellement conservé à Aix-la-Chapelle, dans un reliquaire byzantin du x^e^ s. fort connu), et auxquels leurs monastères étaient dédiés. Toutefois, la naissance de l'État pontifical s'accompagna d'une exaltation des cultes locaux — dans la principale église byzantine S^te^-Marie-Antique, des séries de saints grecs et romains coexistent. (À propos de ce culte des saints et de leurs représentations, l'A. aurait pu tirer davantage parti de mon étude sur les peintures de S^te^-Marie de Gradellis, l'ancien temple dit de la Fortune Virile ; quant à l'introduction de fêtes au VII^e^ s., il faut ajouter celle de la Nativité de la Vierge, probablement sous Serge I^er^). En revanche, les « Grecs » héritèrent de certaines reliques enlevées aux catacombes aux VIII^e^ et IX^e^ s. Si, sur le plan de l'architecture, la présence d'une prothèse et d'un diaconicon à S^te^-Marie-Antique et à Saint-Sabas, de même qu'ici des tombes de type palestinien, sont les seuls éléments concrets assurés, l'apport de la peinture est de loin plus important, encore que le rôle des moines soit minime à S^te^-Marie-Antique. L'A. reconsidère fort bien ce problème, veillant à distinguer les influences iconographiques et stylistiques. Il note aussi, après le milieu du VIII^e^ s., une *renovatio* des modèles paléochrétiens et un apport occidental, tandis qu'un style plus rigide coïncide avec la période iconoclaste à Byzance.

Une attention particulière est accordée aux livres grecs importés ou copiés à Rome. Les copistes grecs, dont il existe plusieurs mentions, travaillaient pour leurs compatriotes en Italie mais aussi pour l'Orient. Rome était sans doute un centre de distribution de livres grecs comme elle l'était pour les ouvrages latins. Une part notable était constituée par la traduction de légendes hagiographiques mais, outre les ouvrages religieux, il y avait aussi des textes législatifs, des chroniques, des livres profanes (moins pour les moines que pour les laïcs hellénophones). L'A. accorde plus de part aux ouvrages grecs à Rome que d'autres chercheurs, et avec de très bons arguments — il n'en reste pas moins que le degré de culture devait être variable. L'Église romaine utilisa d'ailleurs la compétence des moines versés en théologie dans ses luttes avec Byzance, qu'il s'agisse du monothélisme ou de l'iconoclasme.

En Appendice est étudiée la tradition du symbole en grec dans le rituel pré-baptismal, car on baptisait à Rome des bébés grecs dont le nombre, en tout cas au VII^e^ s., devait être considérable. On verra là l'ébauche d'un élargissement du sujet à la population « grecque » de Rome dans son ensemble, dont on souhaite que l'A. puisse mener l'étude à bien. Le vol. II comporte la bibliographie complète citée dans les notes, les notes par chapitres, des *Addenda* d'ouvrages parus entre le dépôt et l'impression de l'ouvrage, un Index (essentiellement des noms propres, auteurs modernes exclus), et quatre cartes tirées d'ouvrages plus anciens (ce qui ne leur assure pas une lisibilité parfaite) — on aurait souhaité d'y voir jointe une carte ne reprenant que les monastères grecs.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

W. SZAMBIEN, *J. N. L. Durand.* (Collection Architecture). Paris, Picard, 1984. In-4, 336 p., 239 fig., couv. cart. toilé, jaquette.

La *Collection Architecture* des éditions Picard vient de s'enrichir d'un ouvrage qui y trouve tout naturellement sa place après les éditions critiques des œuvres de Ledoux et de Gabriel. Le

« grand Durand » comme plusieurs générations d'étudiants ont appelé le *Recueil* des édifices, publié par Durand en 1799, reste encore aujourd'hui un ouvrage de référence auquel les architectes ont recours comme à une sorte de grammaire du néo-classicisme. Les textes et les modèles de Durand forment les fondements de l'académisme et annoncent l'éclectisme froid des rationalistes par ses projets de bâtiments d'utilité. Écrit à l'époque révolutionnaire et sous l'Empire, l'économie domine tout le propos.

En dépit de la fréquentation régulière de ses *Précis* et du *Recueil*, aucune monographie n'avait été publiée et l'opinion sur Durand était le plus souvent fondée sur une approche superficielle. Les uns voyaient en lui le précurseur du modernisme et d'autres jugeaient sa démarche appauvrissante pour l'esthétique des villes.

L'ouvrage de W. Szambien met en lumière les qualités de l'œuvre théorique de J. N. L. Durand en le replaçant dans son contexte historique et pédagogique. Même si Durand peut être considéré comme le père de l'histoire de l'architecture, son enseignement à l'École polytechnique l'amène à enseigner des procédés de composition qui, par la répétition, aboutissent à une architecture ordonnée, économique, sans faute de goût mais aussi sans cette vie que peut conférer l'inspiration artistique à l'architecture. L'aspect rationnel et mathématique de son enseignement doit permettre d'établir rapidement des projets.

Durand introduit dans son atelier le papier quadrillé et le calque afin de pouvoir dégager du plan l'élévation et la coupe selon une méthode unitaire. Ces leçons tendent à l'économie par la simplicité des volumes, la répétition des détails et l'absence de décors inutiles. La notion d'économie remplace celle de beauté. En cela, Durand est bien le professeur d'une école d'ingénieurs. C'est justement la méthode — la méthode remplaçant le style — qui a engendré « la manière Durand » appliquée avec plus ou moins de bonheur par ses élèves dont l'un des plus réputés est von Klenze.

La troisième partie de l'ouvrage est entièrement consacrée à la diffusion de modèles à travers la méthode. Elle n'est pas approfondie puisque déjà un peu en dehors du sujet.

La manière de Durand sera certes plus accessible aux chercheurs grâce à l'étude de W. Szambien. L'ouvrage est abondamment illustré, le format de certaines figures est peut-être trop réduit mais la consultation des ouvrages de Durand est aisée. Une table de concordance des planches dans les différentes éditions du *Précis* nous y aidera (p. 202). Par contre les petits dessins de *Rudimenta operis magnis* sont tellement réduits qu'ils en deviennent illisibles, ce qui est peut-être regrettable car les œuvres de jeunesse révèlent un tempérament de dessinateur proche des artistes romantiques.

M. VAN DE WINCKEL

A. WINDSOR, *P. Behrens, architecte et designer*, trad. par B. LOYER. (Architecture + Recherches). Liège, Mardaga, 1984. In-8, 229 p., nomb. ill. noir et blanc.

Les éditions Mardaga poursuivent dans la collection « *Architecture + Recherches* », la publication d'ouvrages de référence pour tous ceux qui s'intéressent à l'architecture et à son histoire.

L'étude de A. Windsor analyse la vie et l'œuvre de ce grand architecte hambourgeois qui a fait carrière à Munich puis à Darmstadt. Plusieurs des plus illustres architectes du XX^e s. sont venus travailler dans son agence : Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier... Ensemble ils abandonnent la ligne sinueuse du modern-style pour transformer leur vocabulaire formel en volumes simples. Behrens est considéré comme le fondateur de l'école rationaliste allemande. Jusqu'à la fin de sa vie, ce grand architecte a produit des bâtiments industriels, des logements ouvriers, des églises et des maisons luxueuses. En parallèle avec cette activité architecturale, il poursuivit des recherches en vue d'une fabrication en série d'objets et de meubles.

M. VAN DE WINCKEL

BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL*

BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS*

1983

ET COMPLÉMENTS D'ANNÉES ANTÉRIEURES

EN AANVULLINGEN VAN VORIGE JAREN

SOMMAIRE — INHOUD

I. PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ — PREHISTORIE EN OUDHEID 103

II. MOYEN AGE ET TEMPS MODERNES — MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN 103

1. Études générales — Algemene studies 103
   a) Généralités — Algemeenheden 103
   b) Lieux — Plaatsen 104

2. Architecture — Bouwkunde 105
   a) Généralités — Algemeenheden 105
   b) Lieux — Plaatsen 105

3. Sculpture — Beeldhouwkunst 107
   a) Généralités — Algemeenheden 107
   b) Centres de production — Produktiecentra 108
   c) Sculpteurs — Beeldhouwers 108

4. Peinture, enluminure, dessin, gravure — Schilderkunst, verluchting, teken- en graveerkunst 109
   a) Généralités — Algemeenheden 109
   b) Centres de production — Produktiecentra 111
   c) Peintres, enlumineurs, dessinateurs, graveurs — Schilders, verluchters, tekenaars, graveurs 111

5. Arts décoratifs — Sierkunsten 118

Arts du textile — Textiele kunsten 118
   a) Généralités — Algemeenheden 118
   b) Centres de production — Produktiecentra 118
   c) Artistes — Kunstenaars 119

Arts du métal — Metaalkunsten 119
   a) Généralités — Algemeenheden 119
   b) Centres de production — Produktiecentra 119
   c) Artistes — Kunstenaars 120

Armes et armures — Wapens en wapenuitrustingen 120
   a) Généralités — Algemeenheden 120
   b) Centres de production — Produktiecentra 120

Céramique, verre, vitrail — Keramiek, glas en glasramen 120
   a) Généralités — Algemeenheden 120
   b) Centres de production — Produktiecentra 120

Mobilier — Meubilair 120
   a) Généralités — Algemeenheden 120
   b) Centres de production — Produktiecentra 121

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

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

M. Colaert, C. Dumortier, C. Gaier, F. Leuxe, L. Serck.

6. Numismatique — Numismatiek 121
a) Généralités — Algemeenheden 121
b) Études particulières — Bijzondere studies 121
c) Médailleurs — Medailleurs 123

7. Musique — Muziek 123

8. Muséologie — Museumkunde 123
a) Généralités — Algemeenheden 123
b) Lieux — Plaatsen 123

9. Iconologie 124
a) Généralités — Algemeenheden 124
b) Centres de production — Produktiecentra 124
c) Artistes — Kunstenaars 124

III. ÉPOQUE CONTEMPORAINE — HEDENDAAGSE TIJDEN 124

1. Études générales — Algemene studies 124
a) Généralités — Algemeenheden 124
b) Lieux — Plaatsen 125

2. Architecture — Bouwkunde 125
a) Généralités — Algemeenheden 125
b) Lieux — Plaatsen 125
c) Architectes — Architekten 126

3. Sculpture — Beeldhouwkunst 127
a) Généralités — Algemeenheden 127
b) Centres de production — Produktiecentra 127
c) Sculpteurs — Beeldhouwers 127

4. Peinture, dessin, gravure — Schilderkunst, teken- en graveerkunst 127
a) Généralités — Algemeenheden 127
b) Centres de production — Produktiecentra 127
c) Peintres, dessinateurs, graveurs — Schilders, tekenaars, graveurs 127

5. Arts décoratifs — Sierkunsten 129

Arts du métal — Metaalkunsten 129
a) Généralités — Algemeenheden 129
b) Centres de production — Produktiecentra 129
c) Artistes — Kunstenaars 129

Armes — Wapens 129
b) Centres de production — Produktiecentra 129

Céramique, verre, vitrail — Keramiek, glas en glasramen 129
c) Artistes — Kunstenaars 129

Mobilier, décoration — Meubilair, decoratie 130
c) Décorateurs — Sierkunstenaars 130

6. Numismatique — Numismatiek 130
a) Généralités — Algemeenheden 130
b) Études particulières — Bijzondere studies 130
c) Médailleurs — Medailleurs 130

7. Musique — Muziek 130

8. Muséologie — Museumkunde 130
b) Lieux — Plaatsen 130

9. Iconologie 131
a) Généralités — Algemeenheden 131
b) Centres de production — Produktiecentra 131

10. Archéologie industrielle — Industriële archeologie 131
b) Lieux — Plaatsen 131

I.

PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ
PREHISTORIE EN OUDHEID

DE LA PRÉHISTOIRE AU HAUT MOYEN ÂGE

VAN DE PREHISTORIE TOT DE VROEGERE MIDDELEEUWEN

Pour cette période, nous renvoyons à :

Voor deze periode, verwijzen wij naar :

Th. G. Appelboom, J. Bourgeois, S.-J. De Laet, A. Gob, M. Lefenne et F. Verhaeghe, *Bibliographie archéologique (Belgique, Pays-Bas, Grand-Duché de Luxembourg) 1983 — Archeologische bibliografie (België, Nederland, Groot-Hertogdom Luxemburg) 1983*, in Helinium, 24, 1984, p. 164-183 et 271-291.

II.

MOYEN ÂGE ET TEMPS MODERNES
MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN

1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

a) **Généralités — Algemeenheden**

1. *Congrès de Comines. XLV^e Congrès de la Fédération des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique — XLV^e Congres van de Federatie van kringen voor oudheidkunde en geschiedenis van België — XLV. Kongres des Verbandes von Vereinen für Archäologie und Geschichte Belgiëns. I^er Congrès de l'Association des cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique. 28-31.VIII.1980. — Actes-Handelingen-Akten.* Comines, III, 1982, 423 p., ill. ; IV, 1983, 554 p., ill.

2. D. De Vos, *Catalogus van de belangrijkste aanwinsten 1982*, in Jaarboek 1982 Brugge Stedelijke Musea, p. 27-40, ill.

3. J.-P. Duchesne, Ph. Gilson, J.-L. Graulich et Y. Randaxhe, *Dossier pour l'essor du mécénat en Belgique francophone*, in Art & Fact, 1983, 2, p. 4-11, 10 ill.

4. a) *Een eeuw vrijmetselarij in onze gewesten, 1740-1840. Brussel, Galerij ASLK, 27 mei-31 juli 1983.* Brussel, ASLK, 1983, 8°, 232 ill.
b) *Un siècle de franc-maçonnerie dans nos régions, 1740-1840. Bruxelles, Galerie CGER, 27 mai - 31 juill. 1983.* Bruxelles, Galerie CGER, 1983, 8°, 232 ill.

5. *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his Sixtieth Birthday.* Doornspijk, Davaco, 1983, 4°, 318 p., ill.

6. *Les lumières dans les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège. Exposition. Bibliothèque Royale Albert I^er, 27 juill. - 20 août 1983.* Bruxelles, 1983, 216 p., 109 ill.

7. L. Masschelein-Kleiner, *El Instituto Real del Patrimonio Artistico de Belgica. Realizaciones recientes*, in *Actas de las Jornadas de Patrimonio historico-artistico*, I, Burgos, Consejo General de Castilla y León, 1982, p. 135-141.

8. H. Reinitzer, *Der verschlossene Garten. Der Garten Marias im Mittelalter* (Wolfenbütteler Hefte 12). Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 1982, 55 S., 5 Abb.

9. *Sélection des activités des années 1980 et 1981. Selectie uit de werkzaamheden van 1980 en 1981*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 19, 1982/83, p. 179-228, ill.

10. J.-P. Sosson, *A propos des aspects socio-économiques des métiers d'art aux anciens Pays-Bas méridionaux (XIV^e-XV^e siècles)*, in Revue belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschrift oudheidk. en kunstgesch., 51, 1982 (1983), p. 17-25, 5 graph.

11. *600 Years of Netherlandish Art. Selected Symposium Lectures. Department of Art. Memphis State University. April 22-24, 1982.* s.l., 1982, 79 p., 17 ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

12. [*Antwerpen*] *Tentoonstelling herinneringen aan de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen, uit de verzamelingen van het Museum Vleeshuis, naar aanleiding van de plechtige heropening van de gerestaureerde kathedraal op 20 mei 1983. Vanaf 26 mei 1983.* Antwerpen, Museum Vleeshuis, 1983, 8°, 23 p., 14 ill.

13. [*Brabant*] a) *Napoleon en Brabant. Departement van de Dyle (1792-1815). Provincie Brabant. Stadhuis Brussel. Militiezaal, 20 juli - 7 aug. 1983.* Brussel, Provincie Brabant, 1983, 8°, 104 p., ill.
b) *Napoléon et le Brabant. Département de la Dyle (1792-1815). Province de Brabant. Hôtel de Ville de Bruxelles, Salle des Milices, 20 juill. - 7 août 1983.* Bruxelles, Province de Brabant, 1983, 8°, 96 p., ill.

14. [*Brugge*] *Adornes en Jeruzalem. Internationaal leven in het 15de en 16de eeuwse Brugge. Brugge, Jeruzalemkapel, 9-25 sept. 1983. Catalogus.* Brugge, Gemeentebestuur, 1983, 8°, 142 p., 25 ill.

15. [*Brugge*] *Sint-Walburga, een Brugse kerk vol geschiedenis.* Brugge, Jong Kristen Onthaal voor Toerisme, 1982, 8°, 214 p., 79 ill.

16. [*Brugge*] A. Van Den Abeele, *La vie culturelle dans nos provinces au XVIII^e siècle. La Flandre Occidentale, IV. Arts et métiers d'art à Bruges*, in Bull. trim. Crédit comm. Belgique, 144, 1983, p. 131-141, 12 ill.

17. [*Brugge*] *Van Middeleeuwen tot Heden. Bladeren door Brugse kunst en geschiedenis.* (Brugge), uitg. v/h Jong Kristen Onthaal voor Toerisme, 1983, 170 p., 98 ill.

18. [*Genappe*] *Exposition historique de Genappe. Catalogue de pièces anciennes (trésors d'églises). Église Saint-Jean l'Evangéliste, 2-3 juill. 1983.* Genappe, Syndicat d'Initiative, 1983, 8°, 25 p., ill.

19. [*Gent*] E. Dhanens, *De artistieke uitrustingen van de Sint-Janskerk te Gent in de 15de eeuw*, in Mededelingen Kon. Academie v. Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Kl. der Schone Kunsten, 44, 1983, 1, p. 5-147, 46 ill.

20. [*Hainaut*] *Recueil d'études d'histoire hainuyère, offertes à M. A. Arnould* (Analectes d'histoire du Hainaut), 2 vol. éd. J.-M. Cauchies et J.-M. Duvosquel. Mons, Hannonia, 1983, 8°, 2 vol., 796 + 542 p., ill.

21. [*Liège*] J. Stiennon, *Simples variations sur le thème du mécénat individuel à Liège d'Eginhard à Fernand Graindorge*, in Art & Fact, 1983, 2, p. 12-15.

Liège : cf. aussi/ook 6.

22. [*Meuse*] K. Edmondson Haney, *The Mosan Elements in the Psalter of Henry of Blois*, in Revue belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschrift oudheidk. en kunstgesch., 51, 1982 (1983), p. 3-15, 10 ill.

23. [*Namur*] C. Douxchamps-Lefèvre, *La vie culturelle dans nos provinces au XVIII^e siècle. Namur*, in Bull. trim. Crédit comm. Belgique, 143, 1983, p. 23-32, 16 ill.

24. [*Oost-Vlaanderen*] R. Ruys en J. Dauwl, *Schallen van Oostvlaamse schuttersgilden. Tentoonstelling, 14-30 okt. 1983, Gent.* Gent, Kredietbank, 1983, 4°, 64 p., 6 ill.

25. [*Sint-Truiden*] *Sint-Truiden. De ontwikkeling van het stadsbeeld (Tentoonstelling Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst, Begijnhofkerk te Sint-Truiden, 17 nov. - 2 dec. 1983).* (Sint-Truiden), Prov. Mus. voor relizieuse Kunst, 1983, 4°, n.p.

2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

a) **Généralités — Algemeenheden**

26. A. Chastel (sous la direction de), *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes.* Paris, 1981 — (12 vol. prévus / 12 dln. voorzien).

27. M. Frédéricq-Lilar, *De 18e-eeuwse burgerlijke architectuur in de Zuidelijke Nederlanden*, in Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, 21, 1983, 4, p. 124-137.

28. V. G. Martiny, *Communication. Propos sur la restauration et la rénovation urbaine*, in Acad. roy. Belg. Bull. Cl. Beaux-Arts, 65, 1983, p. 44-53, 40 ill.

29. C. L. Van Groningen, *Introduction. Jardins historiques en Belgique et aux Pays-Bas. Inleiding. Historische tuinen in Nederland en in België*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 59, 1983, p. 2-9, 4 ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

30. [*Anderlecht*] M. Jacobs, *L'histoire de la Maison d'Erasme à travers les archives*, in Bull. trim. Crédit comm. Belgique, 146, 1983, p. 225-232, 7 ill.

31. [*Antwerpen*] F. Baudouin, *Bij de opening van het Rubenianum en het Kolveniershof*, in Antwerpen, 1982, 1, p. 3-10, 11 ill.

32. [*Antwerpen*] P. Van der Wee, *De monumenten Kaasstraat 7 en 9 en 11/13 of : hoe het groeide en nu verdwijnt*, in Bull. Antwerpse vereniging voor bodem en grotonderzoek, 22, 1983, p. 19-26, 4 ill.

33. [*Antwerpen*] J. Van Ghyseghem, *Restauratiewerken aan de Noordeloren van de O.-L.-Vr.-kathedraal*, in Antwerpen, 1982, 3, p. 143-146, 4 ill.

Antwerpen : cf. ook/aussi 41.

34. [*Ath*] J. Dugnoille et M. de Waha, *Ath*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines en Hainaut.* Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1983, 8°, p. 183-198.

35. [*Attre*] J. Delmelle, *Le château d'Attre.* Mons, Fédér. Tourisme, 1983, 8°, 35 p., ill.

36. [*Baugnies*] L. Sarot, *La chapelle Notre-Dame des Affligés à Baugnies*, in Hainaut Tourisme, 221, 1983, p. 205-208, 2 ill.

37. [*Beaumont*] C. Dumont, *Beaumont*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 51-60.

38. [*Binche*] M. de Waha et M. Revelard, *Binche*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 123-134.

39. [*Bon-Secours*] L. Sarot, *La basilique Notre-Dame de Bon-Secours*, in Hainaut Tourisme, 218, 1983, p. 101-108, 7 ill.

40. [*Braine-le-Comte*] G. Bavay et E. Rustin, *Braine-le-Comte*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 155-168.

41. [*Brugge*] B. Beernaert, *Het Steen. Een benadering van de vroegere Brugse gevangenis*, in Van Middeleeuwen tot Heden ... Brugge, 1983, p. 20-28, ill.

42. [*Brugge*] M. Vandermaesen, *Volkse rijmen bij een loterij ten bate van de restauratie van de O.-L. Vrouwekerk (1555)*, in Van Middeleeuwen tot Heden ... Brugge, 1983, p. 37-40.

43. [*Bruxelles-Brussel*] K. Downes, (compte rendu) *D. Coeckelberghs and others, L'église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage à Bruxelles et son mobilier*, in Burl. Mag., 958, 1983, p. 40.

44. [*Bruxelles-Brussel*] J. Victoir, *Het gebouw van de Concert Noble te Brussel. Le bâtiment du Concert Noble à Bruxelles*, in Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj., 57, 1983, p. 50-63, 12 ill.

45. [*Charleroi*] M.-A. Arnould, *Charleroi*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 101-120.

46. [*Châtelet*] M. Nihoul, *Châtelet*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 91-100.

47. [*Chièvres*] M. de Waha et J. Dugnoille, *Chièvres*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 199-206.

48. [*Chimay*] H. Dessart et J. Buchin, *Chimay*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 61-72.

49. [*Damme*] J.-P. Sosson, *Finances urbaines et travaux publics. A propos de Damme au*

XV^e siècle, in Congrès de Comines ... 28-31. VIII. 1980. Actes-Handelingen-Akten, III. Comines, 1982, p. 61-71, 10 graph.

50. [*Deulin*] M. Collart, *Le château de Deulin. Première partie*, in Art & Fact, 1982, 1, p. 48-59, 1 ill.

51. [*Enghien*] Y. Delannoy, *Enghien*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 169-178.

52. [*Enghien*] J. Thiébaut, *Chronique. Le Donjon-Palais d'Enghien (Belgique)*, in Bull. monumental, 141, 1983, p. 80-81.

53. [*Fontaine-l'Évêque*] M. de Waha, *Fontaine-l'Évêque*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 121-122.

54. [*Gent*] B. Bailleul et C. Stevens, *18de-eeuwse tuinen : rustpunten in de Gentse binnenstad. Quiétude en pleine ville : les jardins du 18^e siècle à Gand*, in Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj., 59, 1983, p. 28-35, 10 ill.

55. [*Gent*] M. Frédéricq-Lilar, *De balzaal van het Huis d'Hane-Steenhuyse te Gent. La salle de bal de l'hôtel d'Hane-Steenhuyse à Gand*, in Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj., 60, 1983, p. 2-27, 27 ill.

56. [*Gysegem*] Gh. Lemaigre de Stordeur, *Châteaux disparus. Verdwenen kastelen. Gysegem*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 58, 1983, p. 66-75, 11 ill.

57. [*Hainaut*] G. Bavay, *L'architecture de terre en Hainaut. Typologie et économie*, in Recueil d'études d'histoire hainuyère ..., I. Mons, Hannonia, 1983, 8°, p. 371-402.

58. [*Hainaut*] M. de Waha, *L'apparition de fortifications seigneuriales à enceinte en Hainaut belge aux XII^e et XIII^e siècles*, in Recueil d'études d'histoire hainuyère, I. Mons, Hannonia, 1983, 8°, p. 117-138.

59. [*Hainaut*] Cl. Lemoine-Isabeau, *Fortifications urbaines du Hainaut. Panorama des sources*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 9-14.

60. [*Hainaut*] *Les enceintes urbaines en Hainaut*. (Bruxelles), Crédit communal de Belgique, 1983, 8°, 295 p., ill.

61. [*Herve*] J. Levaux, *Les églises du pays de Herve*. Balland, J. Levaux, 1982, 8°, 208 p., ill.

62. [*Huldenberg*] J. Vanhoren, *In en om het kasteel van Huldenberg* (Woord vooraf G. Vande Putte) (Bijdrage VII tot de geschiedenis van Yse-Lane en Dijleland). Huldenberg, 1983, 8°, 317 p., 163 ill.

63. [*Huy*] L. Malvoz, *L'hôtel de ville de Huy*, in Bull. trim. Crédit comm. Belgique, 143, 1983, p. 33-53, 20 ill.

64. [*Huy*] J. Willems et A. Trobec, *Une cave du 15^e siècle rue Saint-Martin à Huy et le profil de l'enceinte*, in Vie archéologique, 3, 1983, 9, p. 32-52.

65. [*Juzaine-Bomal*] M. Fanon, *La chapelle Saint-Denis à Juzaine-Bomal*, in Terre de Durbuy, 2, 1983, 2, p. 3-11.

66. [*Le Rœulx*] G. Bavay, *Le Rœulx*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 135-140.

67. [*Lessines*] M. de Waha et J. Dugnoille, *Lessines*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 179-182.

68. [*Leuze*] J. Nazet, *Leuze*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 221-222.

69. [*Liège*] M. Bouchat, *Travaux dans la collégiale Saint-Paul en 1750, 1754 et 1766*, in Bull. inform. trim. Amis Musée Art religieux et Art mosan, 11, 1983, p. 9-30, 4 ill.

70. [*Mariemont*] J. Demeester, *Le domaine de Mariemont sous Albert et Isabelle (1598-1621)*, in Ann. Cercle archéol. Mons, 71, 1978-1981 (1983), p. 181-282, 2 ill.

71. [*Mons*] *Les fortifications de Mons du moyen âge au XIX^e siècle. Catalogue.* Mons, Cercle archéologique, 1983, 84 p.

72. [*Mons*] Chr. Piérard et B. Van Mol, *Mons. Une enceinte en mutation constante de 1290 à 1865*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 15-50.

73. [*Namur*] F. Jacquet-Ladrier, *La reconstitution de la porte de Bruxelles en 1660-1661. Un épisode de l'histoire des fortifications de la ville de Namur*, in Ann. Soc. archéol. Namur, 63, 1983, 1, p. 78-95, 7 ill.

74. [*Nivelles*] G. Ladrière et Cl. Donnay-Rockmans, *Les restaurations de la collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles*, in Monumentum, 1982, 20-21-22, p. 97-116, 17 ill.

75. [*Ollignies*] A. Speeckaert, *Ollignies. La ferme du douaire*, in Wavriensia, 32, 1983, 4, p. 97-128.

76. [*Saint-Ghislain*] D. Van Overstraeten, *Saint-Ghislain*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 207-220.
Seneffe : cf. 516.

77. [*Sint-Truiden*] L. Smets, *The Church of the Beguinage of St. Truiden. Conservation and Restoration of the Architecture, Interior and Furniture : a Case-Study*, in Monumentum, 1982, 20-21-22, p. 17-23, 6 ill.

78. [*Soignies*] G. Bavay, *Soignies*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 141-154.

79. [*Soignies*] D. Lesceux, *Enigmes à Soignies : le cloître de la Collégiale Saint-Vincent*, in Hainaut Tourisme, 216, 1983, p. 9-15, 3 ill.

80. [*Sterrebeek*] Cl. Temmerman, *Verdwenen kasteten. Het versterkt-kasteel van Sterrebeek. Châteaux disparus. Le château-fort de Sterrebeek*, in Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj., 57, 1983, p. 66-69, 4 ill.

81. [*Thuin*] J.-M. Horemans, *Thuin*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 73-90.

82. [*Thuin*] *Le patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 10. *Province de Hainaut. Arrondissement de Thuin*. Liège, 1983, 2 tomes, 906 p.

83. [*Tournai*] J. Dumoulin, *Description du chœur de la cathédrale de Tournai au XV^e siècle*, in Mém. Soc. roy. Hist. et Archéol. Tournai, 4, 1983-1984, p. 99-116, 5 ill.

84. [*Tournai*] Chr. Dury et J. Nazet, *Tournai*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 223-254.

85. [*Wanneghem*] B. Issaverdens, *Wanneghem-Lede, het park en zijn schepper. Wanneghem-Lede, son parc, son créateur*, in Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj. 59, 1983, p. 46-63, 22 ill.

86. [*Warneton*] J.-M. Duvosquel, *Warneton*, in cat. expos. *Les enceintes urbaines* ... Bruxelles, 1983, 8°, p. 255-264.

3. SCULPTURE — BEELDHOUWKUNST

a) **Généralités — Algemeenheden**

87. M. Baker, *European Sculpture over three Centuries (National Gallery of Victoria, Melbourne)*, in Apollo, 262, 1983, p. 471-475, 9 ill.

88. J. Baudouin, *Les grands imagiers d'Occident. La sculpture flamande*. Nonette, 1983.

89. P. de Henau et Ch. Fontaine-Hodiamont, *Consolidation des sculptures en pierre et en terre cuite avant un traitement de dessalement*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Bull. Kon. Inst. Kunstpatr. 19, 1982-83, p. 142-153, 7 ill. (Stèle funéraire XV^e s., Louvain).

90. J.-M. Duvosquel, *Un sceau de l'évêque de Tournai Guy de Boulogne appendu à une charte de 1317 pour l'hôpital de Comines*, in Mém. Soc. roy. Hist. et Archéol. Tournai, 4, 1983-1984, p. 91-98, 3 ill.

91. Fr. Jacques, *Une épitaphe curieuse dans l'église de Sclayn*, in Ann. Soc. archéol. Namur, 63, 1983, 1, p. 114-121, 1 ill.

92. A. Lemeunier, *Sculptures sur le « Pontia » de Huy aux XVII^e et XVIII^e siècles*, in Ann. Cercle hutois Sciences et Beaux-Arts, 37, 1983, p. 177-190.

93. B. Roose, *O. L. Vrouw van Tuine, een beeld uit het begin van de zestiende eeuw, in Ieper, tuindag. Zesde Eeuwfeest*. Ieper, Stedelijke Culturele Raad, 1983, 8°, p. 181-211, 9 ill.

94. M. K. Wustrack, *Das 1554 datierte Mechelner Alabaster-Relief in der Kasseler Löwenburg*, in Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 21, 1981, p. 7-21, 23 ill.

Cf. aussi/ook 26, 204.

b) **Centres de production — Produktiecentra**

95. [*Antwerpen*] *The Antwerp Altarpiece. National Gallery of Victoria. Het Antwerps retabel. Le retable anversois.* Antwerpen, Algemene Spaar- en Lijfrentekas, 1983, 8°, 128 p., ill.

96. [*Brabant*] W. D. Wixom, *A Brabantine Boxwood Triptych*, in Bull. Detroit Inst. of Arts, 61, 1983, p. 38-45, 9 ill.

97. [*Hainaut*] R. Didier, *Sculptures des années 1400-1450 en Hainaut*, in Recueil d'études d'histoire hainuyère ..., II. Mons, Hannonia, 1983, 8°, p. 361-400, 38 ill.

98. [*Hainaut*] F. Moens et P. De Win, *Le Hainaut et sa richesse inconnue de piloris*, in Hainaut Tourisme, 220, 1983, p. 153-156, 7 ill.

99. [*Meuse*] J.-Cl. Ghislain, *Un fragment de cuve baptismale romane mosane à Antheit*, in Bull. inf. trim. Amis Musée Art religieux et Art mosan, 10, 1983, p. 11-18, 5 ill.

100. [*Meuse*] J. Thiébaut, *Chronique. Les fonts baptismaux mosans de Merksem-lez-Anvers*, in Bull. monumental, 141, 1983, p. 87.

101. [*Mons*] J. Huvelle, *Clefs de voûte et consoles sculptées de la collégiale Sainte-Waudru à Mons*, in Recueil d'études d'histoire hainuyère..., II. Mons, Hannonia, 1983, 8°, p. 411-432, 33 ill.

102. [*Mons*] L. Tondreau, *La sculpture figurée du XV^e siècle à l'hôtel de ville de Mons*, in Recueil d'études d'histoire hainuyère..., II. Mons, Hannonia, 1983, 8°, p. 401-410.

103. [*Nivelles*] J. Thiébaut, *Chronique. A propos du portail de Samson à Nivelles*, in Bull. monumental, 141, 1983, p. 87-88.

104. [*Tournai*] J.-Cl. Ghislain, *Dalles funéraires romanes tournaisiennes en Belgique*, in Art & Fact, 1983, 2, p. 53-71.

105. [*Tournai*] S. le Bailly de Tilleghem, *Vocabulaire néo-médiéval et monuments funéraires dans les cimetières du grand Tournai. Approche typologique*, in Mém. Soc. roy. Hist. et Archéol. Tournai, 4, 1983-1984, p. 239-276, 10 ill.

c) **Sculpteurs — Beeldhouwers**

106. [*Borreman*] B. d'Hainaut-Zveny, *La dynastie Borreman (XV^e-XVI^e s.). Crayon généalogique et analyse comparative des personnalités artistiques*, in Ann. hist. art et archéol. ULB, 5, 1983, p. 47-66, 9 ill.

107. [*Cocx*] J.-L. Meulemeester, *Jakob Cocx en zijn œuvre in Brugge*, in Van Middeleeuwen tot Heden ... Brugge, 1983, p. 65-114, ill.

108. [*Delvaux*] Ch. Avery, *Laurent Delvaux's Sculpture at Woburn Abbey*, in Apollo, 260, 1983, p. 312-321, 21 ill.

109. [*de Vries*] Z. Wazbinski, *Adriano de Vries e la sua scuola di scultura in Praga. Contributo alla diffusione dell' accademismo fiorentino in Europa alla fine del 16 e inizio del 17 secolo*, in Art. Hist., 4, 1983, 7, p. 41-67, 24 ill.

110. [*Grupello*] W. Hansmann, *Der Kruzifixus in der ehemaligen Ableikirche zu Brauweiler. Ein Spätwerk des Gabriel de Grupello*, in Jahrb. Rheinischen Denkmalpflege, 29, 1983, p. 135-151, 19 ill.

111. [*Grupello*] H.-M. Schmidt und W. Hansmann, *Ein Werk von Gabriel Grupello. Erwerbung eines barocken Kruzifixus*, in Das Rhein. Landesmuseum Bonn, 1983, 4, p. 57-60, 6 ill.

Paludanus : cf. 114.

112. [*Van Delen*] J. Cassart, *Du nouveau sur le sculpteur Jean Van Delen, auteur présumé de la clôture du chœur de la cathédrale de Tournai*, in Bull. Soc. roy. Hist. et Archéol. Tournai, 6, 1982, 4, p. 11.

113. [*Van Delen*] J. Cassart, *Jean Van Delen, auteur de la clôture du chœur de la cathédrale de Tournai, au XVII^e siècle?*, in Bull. Soc. roy. Hist. et Archéol. Tournai, 6, 1982, 2, p. 7-8.

114. [*Van den Broecke*] H. Nieuwdorp en L. Van Remoortele, *Willem Van den Broecke alias Guilielmus Paludanus : beeldhouwer en medailleur*, in Handelingen Kon. Kring Oudh., Lett. en Kunst van Mechelen, 86, 1982 (1983), p. 45-57, 10 ill.

115. [*Van der Veken*] J. Vanderbrugge, *Een Piëta van de Mechelse beeldsnijder Nicolas Van der Veken. 1637-1709*, in Antiek, 16, 1983, 10, p. 529-530, 3 ill.

116. [*Van der Voort*] M. Seidler, *Gregor von Spolelo am barocken Dreikönigenmausoleum*, in Kölner Domblatt, 1983, 49, p. 279-281, 1 ill.

4. PEINTURE, ENLUMINURE, DESSIN, GRAVURE — SCHILDERKUNST, VERLUCHTING, TEKEN- EN GRAVEERKUNST

a) **Généralités - Algemeenheden**

117. *Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden.* München, 1983, 610 p., ill.

118. G. Bazin, *Communication. Mirages du nord dans la peinture européenne du XV^e siècle*, in Acad. roy. Belg. Bull. Cl. Beaux-Arts, 65, 1983, p. 15-29.

119. E. Bermejo Martinez, *La pintura de los Primitivos flamencos en España*, I. Madrid, 1980 ; II. Madrid, 1982.

120. N. Bialler, *Schilderachtige prenten* (Picturesque Prints), in Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his Sixtieth Birthday. Doornspijk, Davaco, 1983, p. 33-37, 9 ill., 4 pl.

121. A. Châtelet, *Chronique. A Book of Hours of Queen Isabel la Catolica*, in Bull. monumental, 141, 1983, p. 90-91.

122. a) *Collections de tableaux anciens du XV^e au XX^e siècles. XXVI^e exposition. Bruxelles, Galerie Robert Finck, 1983.* Bruxelles, Galerie R. Finck, 1983, 4°, n.p., ill.
b) *Tentoonstelling schilderijen van meesters van de 15de tot de 20ste eeuw. XXVI^e tentoonstelling, 1983. Brussel, Galerie Robert Finck.* Brussel, Galerie R. Finck, 1983, 4°, n.p., ill.

123. Chr. De Backer, *Beklede devotieprenten uit het klooster der Penitenten bij St.-Jacobs te Gent*, in Volkskunde, 84, 1983, 1, p. 1-10, 1 ill.

124. J. H. A. de Ridder, *Gerechtigheidstaferelen binnen Brugge, uit de vijftiende en de zestiende eeuw*, in Van Middeleeuwen tot Heden ... Brugge, 1983, p. 41-55.

125. a) *Dessins du XV^e au XVIII^e siècle dans les collections privées de Belgique. Exposition organisée par la Société Générale de Banque et l'a.s.b.l. Amis du Dessin. 27.10-21.12.1983* (Introd. R. A. d'Hulst). Bruxelles, Soc. Générale de Banque, 1983, 8°, 216 p., ill.
b) *Tekeningen van de 15de tot de 18de Eeuw in particuliere verzamelingen van België. Tentoonstelling georganiseerd door de Generale Bankmaatschappij en de v.z.w. De vrienden van de Tekeningen, 27.10 - 21.12.1983* (Inleiding R. A. d'Hulst). Brussel, Generale Bankmaatschappij, 1983, 8°, 216 p., ill.

126. D. De Vos, *Bruges, Musées communaux. Catalogue des tableaux du 15e et du 16e siècle.* Stad Brugge, 1982, 285 p., ill.

127. M. Diaz Padron, *Cinco paisajes de cuatro extranos paisajistas del siglo de Rubens en colecciones españolas*, in Arch. esp. Arte, 1982, 220, p. 375-382, 5 ill.

128. T. A. Dolgodrova, *Flamandskij casoslov 15 veka iz Gosudarstvennogo Ermitaza*, in Muzej, 1983, 4, p. 107-117, 9 ill. (livre d'heures flamand 15e s./Vlaams 15de e. getijdenboek).

129. J. Foucart, *Tableaux des écoles du Nord : un bilan d'acquisitions*, in Revue Louvre et Musées de France, 1983, 5-6, p. 359-370, ill.

130. M. Frédéricq-Lilar, *Les toiles en façon de tapisserie de l'hôtel de Coninck à Gand*, in Études sur le XVIII^e siècle, 10, 1983, p. 87-91, 6 ill.

131. D. Freedberg, *Prints and the Status of Images in Flanders*, in Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte, 8. *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili, Bologna, 1978.* Bologna, 1983, p. 39-51, 25 ill., 9 pl.

132. *A Fruitful Past. A Survey of the Fruit Still Lives of the Northern and Southern Netherlands from Brueghel till Van Gogh. Catalogue by S. Segal. Gallery P. de Boer, Amsterdam, April 22 - May 31, 1983. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, June 15 - July 31, 1983.* (Braunschweig, 1983), 148 p., ill.

133. E. Fucikova, *Veduta v Rudolfinskem Krajinastvi*, in Umeni, 31, 5, 1983, p. 391-398, 7 ill. (la veduta dans le paysage rodolphin / de veduta in het rudolf. landschap).

134. M. Goetinck, *Het « altaarstuk van de Huidevetters » of de kalvarie van het misverstand*, in Het Brugs Ommeland, 1980-1982, p. 101-105.

135. J. Gregory, *The Early Netherlandish School* (*National Gallery of Victoria, Melbourne*), in Apollo, 259, 1983, p. 228-232, 5 ill.

136. E. Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVII^e siècle*. Paris, Vilo-Sterrebeek, Michel Lefebvre, 1983, 4°, 411 p., 341 ill.

137. H. Guratzsch, *Dutch and Flemish Painting*. New York, Vilo, 1981, 302 p., 200 col. repr.

138. G. Gyselen, *Le Livre des peintres (1604) de Karel Van Mander*, in Septentrion, 12, 1983, 1, p. 91-93, 2 ill.

139. *Handschriften uit Diestse kerken en kloosters. Tentoonstelling, Diest, Stedelijk Museum, 25 juni - 25 sept. 1983*. Diest, Vrienden v/h Stedelijk Mus. en Archief, 1983, 8°, 219 p., 44 ill.

140. U. Hoff, *Cross-Currents in Dutch and Flemish Painting in the Seventeenth Century* (*The Thyssen-Bornemisza Collection*), in Apollo, 257, 1983, p. 57-63, 6 ill.

141. S. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, XXVII. *Christoffel van Sichem I to Herman Specht*. Amsterdam, Van Gendt & Co, (1983), 8°, 244 p., ill.

142. A. Janssens de Bisthoven, « *L'affaire des tableaux de Bruges* » *en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908*, in Genootschap voor Geschiedenis. Handelingen, 120, 1983, 3-4, p. 189-222.

143. A. Janssens de Bisthoven, *Musée communal des Beaux-Arts* (*Musée Groeninge*) *Bruges*, I (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 1). Bruxelles, Centre national de Recherches « Primitifs flamands », 3^e éd. fr., revue et augmentée, 1983, 4°, IX-234 p., 243 ill.

144. G. S. Keyes, *Paintings of the Northern Schools* (*The Minneapolis Institute of Art*), in Apollo, 253, 1983, p. 194-200, 9 ill.

145. J. Lammers, *Verkündigung aus dem Messbuch des Robert von Berghes, Bischof von Lüttich, 1557-1563*, in Westfälisches Landesmuseum. Das Kunstwerk des Monats, Sept. 1981, ill.

146. B. G. Lane, *The Interaction of Italian and Northern European Art, 1300-1600*. Abstracts of Papers Delivered in Art History Sessions. 71st Annual Meeting. College Art Association of America, Feb. 17-19, 1983. Philadelphia, (1983), p. 29-32.

147. Dr A. Mayer-Meintschel, *Gerette Meisterwerke der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Deutsche und Niederländische Malerei an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert*, in Dresdener Kunstblätter, 24, 1980, p. 37-44, ill.

148. I. Möller, *Niederländische Zeichnungen in der Schweriner Grafischen Sammlung*, in Bildende Kunst, 1982, 9, p. 429-431, 5 ill.

149. H. Mund, *Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie*, in Ann. hist. art et archéol., 5, 1983, p. 19-31, 7 ill.

150. *Niederländische Malerei aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen. Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum von 19. Jan. bis 27. März 1983*. (Braunschweig, 1983), 117 p., 51 ill.

151. O. Pächt, U. Jenni und D. Thoss, *Flämische Schule. Texband. Tafelband*. Wien, 1983, 4°, 213 p., ill.

152. C. Périer-d'Ieteren, *Dessin au poncif et dessin perforé. Leur utilisation dans les anciens Pays-Bas au XV^e siècle*, Bull. Inst. roy. Patr. art. Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 19, 1982-83, p. 74-94, 12 ill.

153. C. Périer-d'Ieteren, *La technique picturale de la peinture flamande du XV^e siècle*, in La Pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell' analisi tecnica alla storia dell' arte. Bologna, Editrice Clueb, (1983), 8°, 71 p., 25 ill.

154. P. Philippot et C. Périer-d'Ieteren, *Apports des examens technologiques à l'histoire de la peinture*, in Revue de l'Art, 60, 1983, p. 15-34, 30 ill.

155. H. Robels, *Niederländische Zeichnungen vom 15. bis 19. Jahrhundert im Wallraf-Richartz-Museum Köln* (Katalog des Wallraf-Richartz-Museum Graphische Sammlung, I). Köln, 1983.

156. Ch. E. Scillia, *Netherlandish Art of the Early Middle Ages: Form and Meaning*, in 600 Years Netherlandish Art ... 1982, p. 1-16, 4 ill.

157. S. Segal, (compte rendu) *W. J. Müller, Niederländische Stilleben van Brueghel bis van*

Gogh, Ausstellung in Amsterdam und Braunschweig, 1983, in Kunstchronik, 36, 1983, p. 353-357, 4 ill.

158. L. Slavicek, *Prispěvky k Dějinam Nostické obrazoé Sbirky*, in Umeni, 31, 3, 1983, p. 219-243, 21 ill. (hist. coll. Nostitz, Bohême / gesch. Nostitz verz., Bohemia) (Engl. Summ.).

159. J. C. Smith, *Art and the Reformation in Northern Europe*. Abstracts of Papers Delivered in Art History Sessions. 71st Annual Meeting. College Art Association of America, Feb. 17-19, 1983. Philadelphia, (1983), p. 42-46.

160. M. Smith Podles, *Virtue and Vice : Paintings and Sculpture in Two Pictures from the Walters Collection*, in Journal Walters Art Gall., 41, 1983, p. 29-43, 8 ill.

161. J. A. Welu, *Arrangements with Meaning : Dutch and Flemish Still Life*, in 600 Years of Netherlandish Art ... 1982, p. 31-42, 4 ill.

162. A. Zwollo, *Ein Beitrag zur niederländischen Landschaftsmalerei um 1600. Stadtansichten und Antike Ruinen unter Rudolfinischen Kreises*, in Umeni, 31, 5, 1983, p. 399-412, 19 ill.

Cf. aussi/ook 26, 270, 426.

b) **Centres de production — Produktiecentra.**

163. [*Antwerpen*] G. Langemeyer, *Dreikönigsaltar eines Antwerpener Meisters um 1520*, in Westfälisches Landesmuseum. Das Kunstwerk des Monats, Dez. 1981, ill.

164. [*Antwerpen*] P. Maclot, *Een 16de eeuws interieurgeheel teruggevonden : muur en plafondschilderingen in huis « de Sterre », Stadswaag, 20*, in Bull. Antwerpse Vereniging v. Bodem en Grotonderzoek, 22, 1983, p. 27-35.

165. [*Antwerpen*] P. Maclot, *Een 16e eeuwse wanddecoratie met vogelkens en tronies in een huis bij de Voemarkt*, in Bull. Antwerpse Vereniging v. Bodem- en Grotonderzoek, 22, 1983, p. 166-175, 8 ill.

166. [*Brugge*] D. De Vos, *Het verzamelaarsmerk van Peter Stevens (1590-1668) en diens aantekeningen over 15de-eeuwse Brugse meesters*, in Jaarboek 1982 Brugge Stedelijke Musea, p. 253-260, 8 ill.

167. [*Brugge*] M.-Th. Gousset, *Chronique. Signes d'identifications de quelques enlumineurs de Bruges*, in Bull. monumental, 141, 1983, p. 317-318.

168. [*Brugge*] J. C. Wilson, *The Participation of Painters in the Bruges « Pandt » Market, 1512-1550*, in Burl. Mag., 965, 1983, p. 476-479.

Brugge : cf. ook/aussi 124.

169. [*Liège*] P.-Y. Kairis et Cl. Bosson, *Un tableau liégeois énigmatique : le portrait dit de Gérard Douffet, de son épouse et de Bertholet Flémal*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 221-222, 1983, p. 354-365, 5 ill.

170. [*Meuse*] P. Skubiszewski, (compte rendu) *Marie-Rose Lapière, La lettre ornée dans les manuscrits mosans d'origine bénédictine (XI^e-XII^e s.), Paris, 1981*, in Cahiers civilis. méd., 26, 1983, 4, p. 370-372.

171. [*Mons*] L. Tondreau, *Les peintres montois de 1300 à 1600*, in Ann. Cercle archéol. Mons, 71, 1978-1981 (1983), p. 41-62, 1 ill.

c) **Peintres, enlumineurs, dessinateurs, graveurs — Schilders, verluchters, tekenaars, graveurs.**

172. [*Aertsen*] K. M. Craig, *Pars Ergo Marthae Transit. Pieter Aertsen's « Inverted » Paintings of Christ in the House of Martha and Mary*, in Oud Holland, 97, 1983, p. 25-39, 6 ill.

173. [*Bening*] O. Pächt, *Die Evangelistenbilder in Simon Benings Stockholmer Stundenbuch (Kgl. Bibl., A 227)* in Nationalmuseum Bull., 7, 1983, 2, p. 71-92, 30 ill.

174. [*Boeckhorst*] M. Díaz Padrón, *Varia. Una alegoría de la Música de Jean Boeckhorst atribuida a Gaspar de Crayer*, in Arch. Esp. de Arte, 222, 1983, p. 150-151.

175. [*Boeckhorst*] M. Díaz Padrón, *Varia. Un lienzo de Jan Van Boeckhorst en la colección del Conde de Schönborn*, in Arch. Esp. de Arte, 223, 1983, p. 272-275, 2 ill.

Boeckhorst : cf. ook/aussi 247.

176. [*Boel*] L. Konecny, *Überlegungen zu einem Stilleben von Pieter Boel*, in Art. Hist., 1, 1983, 7, p. 125-139, 11 ill.

177. [*Bosch*] a) P. S. Beagle, *The Garden of Earthly Delights*. Leyden, 1982.

b) P. S. Beagle, *Die Garten der Lüste*. Köln, (1983).

178. [*Bosch*] L. S. Dixon, *Alchemical Imagery in Bosch's Garden of Delights*. Epping, 1982.

179. [*Bosch*] W. S. Gibson, *Hieronimus Bosch. An Annotated Bibliography* (A Reference Publication in Art History). Boston, 1983.

180. [*Bosch*] E. Gombrich, *Le Jardin des Délices de Jérôme Bosch*, in *L'écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983, p. 149-176, 17 ill.

181. [*Bosch*] D. M. Joiner, *Hieronymus Bosch and the Esoteric Tradition*. Emony University, 1982, 229 p.

182. [*Bosch*] A.-M. Morganstern, *The Pawns in Bosch's Death and the Miser*, in Studies in the History of Art, 12, 1982, p. 33-41, 8 ill.

183. [*Bosch*] G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhunderl*. Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1980, 319 p., 252 ill.

184. [*Bosch*] G. Vallese, *Il tema della follia nell'arte di Bosch : iconografia e stile*, in Paragone arte, 405, 1983, p. 3-49, 30 ill.

185. [*Bruegel*] N. M. Gersenzon Cegodaeva, *Brejgel'*. Moskwa, Iskusstvo, 1983, 4°, 412 p., ill.

186. [*Bruegel*] L. Kascuk, « *Vremena goda* » *P. Brejgelja. Opyt rekonstrukcii*, in Iskusstvo, 1983, 1, p. 63-70, 14 ill. (Les « Quatre saisons » de P. Bruegel. Essai de reconstitution du cycle).

187. [*Bruegel*] P. Klein, *L'examen dendrochronologique des panneaux peints*, in Revue de l'Art, 60, 1983, p. 71-72, 2 ill.

188. [*Bruegel*] E. Schutt Kehm, *Pieter Bruegels* des *Älteren « Kampf des Karnevals gegen die Fasten » als Quelle Volkskundlicher Forschung*. Frankfurt a.-M., Bern, New-York, 1983, 8°, 224 p., ill.

Bruegel : cf. ook/aussi 190.

189. [*Brueghel*] A. del Campo y Frances, *Brueghel, el Joven, alerciopelado y pitagórico*, in Academia, 1982, 55, p. 145-174, 5 ill., 4 pl.

190. [*Brueghel*] E. de San, *Une « Rixe de paysans » de Jean Brueghel et Gillis Mostaert d'après un dessin du Vieux Bruegel*, in Revue belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschrift oudheidk. en kunstgesch., 51, 1982 (1983), p. 27-56, 18 ill.

191. [*Brueghel*] A. De Schryver, *De interpretatie van de opdracht aan Jan Brueghel van een prent van Lukas Vorsterman*, in Belgish tijdschrift oudheidk. en kunstgesch. Revue belge archéol. et hist. de l'art, 51, 1982 (1983), p. 57-59.

192. [*Brueghel*] K. Ertz, *Jan Breughel der Jüngere. Die Gemälde* (Flämische Maler im Umkreis der grossen Meister, I). Freren, Luca Verlag, 1983, ung. 400 S., 65 Farbtafeln, 240 Abb.

Coxcie : cf. 214.

193. [*David*] M. Wyld, A. Roy and A. Smith, *Gerard David's « The Virgin and Child with Saints and a Donor »*, in Nat. Gall. Techn. Bull., 3, 1979, p. 51-65, 8 ill.

194. [*De Caullery*] I. Sokolova, *Unov' opredelennaja kartina Luisa de Koreli*, in Soob. gos. Ermitaza, 1982, 47, p. 10-12, 1 ill. (Un tableau de L. De Caullery / Een schilderij van L. De Caullery).

195. [*de Coter*] C. Périer-d'Ieteren, *Aspects récents de l'étude des volets de Colijn de Coter, Marie-Madeleine affligée et Saint Jean pleurant du Musée de Budapest*, in Bull. Mus. hongr. Beaux-Arts, 1982, 58-59, p. 107-122 et 195-202, 19 ill.

de Crayer : cf. 174.

196. [*de Lairesse*] E. De Jongh, *The Artist's Apprentice and Minerva's Secret : an Allegory of Drawing by Jan de Lairesse*, in Simiolus, 13, 1983, p. 201-217, 19 ill.

197. [*de Lairesse*] P. Dumaitre, *La curieuse destinée des planches anatomiques de Gérard de Lairesse*, in Nieuwe Nederlandse bijdragen tot de geschiedenis der geneeskunde en der natuurwetenschappen, 1982, 6.

198. [*de Lairesse*] A. M. Luyendijk Elshout, [compte rendu] *Paule Lemaitre, La curieuse destinée des planches anatomiques de Gérard de Lairesse ... 1982*, in Oud Holland, 97, 1983, p. 286-287, ill.

De Momper : cf. 292.

199. [*de Vos*] J. Van Tatenhove, *Een episode uit de fabel van Erysichton gelekend door Maarten*

de Vos, in Oud Holland, 97, 1983, p. 53-58, 3 ill.

Douffet : cf. 169.

200. [*Ducamps*] J.-M. Montias, *A Bramer Document About Jean Ducamps, alias Giovanni del Campo*, in Essays in Northern European Art ... E. Haverkamp-Begemann . . . Doornspijk, Davaco, 1983, p. 178-182, 2 ill., 1 pl.

201. [*Fisen*] A. Lemeunier, *Un « Calvaire » d'Englebert Fisen*, in Bull. inform. trim. Amis Musée Art religieux et Art mosan, 10, 1983, p. 1-8, 3 ill.

Flémalle : cf. 169.

202. [*Francken*] U. A. Harting, *Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II. 1581-1642. Ein repräsentativer Werkkatalog* (Studien zur Kunstgeschichte, 21). Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 1983, 8°, VIII-225 p., 132 ill.

203. [*Fruytiers*] C. Van de Velde, *Another Drawing by Philip Fruytiers*, in Master Drawings, 21, 1983, p. [163-166], 3 ill.

204. [*Garemijn*] D. Devos, *Een ontwerp van Jan Garemijn voor een beeldhouwwerk in de kerk van Pittem*, in Van Middeleeuwen tot Heden ... Brugge, 1983, p. 127-130, ill.

205. [*Garemijn*] A. Van den Abeele, *De kunstverzameling Jan Garemijn*, in Biekorf, 83, 1983, 1, p. 41-61.

206. [*Goltzius*] *Hubertus Goltzius en Brugge 1583-1983. Tentoonstelling ingericht door de Stad Brugge, Gruuthusemuseum, 11 nov. 1983 - 30 jan. 1984*. Brugge, Stadsbestuur, 1983, 8°, 209 p., ill.

207. [*Goubau*] T. Kren, *Some « bambocciate » by Antoine Goubau*, in Essays in Northern European Art E. Haverkamp-Begemann ... Doornspijk, Davaco, 1983, p. 123-126, 8 ill., 4 pl.

208. [*Hoefnagel*] J. Kozak, *Civitates Orbis Terrarum. Panem Francise Knika Měst*, in Umeni, 31, 5, 1983, p. 381-390, 6 ill.

209. [*Isenbrant*] D. Fallon, *Une intervention d'Adriaen Ysenbrant ou de son atelier dans un triptyque maniériste de 1520 conservé à Bruges*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 19, 1982-83, p. 133-141, 8 ill.

210. [*Jordaens*] K. Nelson, *Jordaens and Three Alexander Tapestries at the Ringling Museum*, in The Ringling Museum of Art Journal, 1, 1983, p. 204-219, 13 ill.

211. [*Jordaens*] K. Nelson, *A New Tapestry Cartoon Fragment by Jordaens Identified*, in Essays in Northern European Art E. Haverkamp-Begemann ... Doornspijk, Davaco, 1983, p. 199-202, 5 ill., 2 pl.

Jordaens : cf. ook/aussi 265.

212. [*Maîtres-Meesters*] St. M. Bailley, *A « Holy Kinship » Attributed to the Master of the Magdalen Legend*, in Journal Walters Art Gall., 41, 1983, p. 7-16, 9 ill.

213. [*Maîtres-Meesters*] C. Coppens, *Het Affligems retabel van O.L. Vrouw van Zeven Smarten in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Brussel*, in Eigen Schoon en de Brabander, 66, 1983, p. 191-200, 1 ill.

214. [*Maîtres-Meesters*] M. Diaz Padrón, *Pintores flamencos del 16 : tablas del Maestro de las Medias Figuras identificadas en España, Caracas y Santiago de Chile. Y un Juicio final (sic) de Michel Coxcie*, in Arch. esp. Arte, 1982, 219, p. 273-286, 16 ill.

215. [*Maîtres-Meesters*] J. Dunkerton, *« The Death of the Virgin » : A Technical Approach to an Art-Historical Problem*, in Nat. Gall. Techn. Bull., 7, 1983, p. 20-29, 8 ill.

216. [*Maîtres-Meesters*] E. Frodl-Kraft, *Der Tempel von Jerusalem in der « Vermählung Mariae » des Meisters von Flémalle. Archäologische Realien und ideale Bildwirklichkeit*, in Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki, Paris, 1981, p. 293-316.

217. [*Maîtres-Meesters*] J. O. Hand, *Saint Anne with the Virgin and the Christ Child by the Master of Frankfurt*, in Studies in the History of Art, 12, 1982, p. 43-51.

218. [*Maîtres-Meesters*] H. J. Horn, *Two Rulers, one Throne : an Illumination by the Master of Bruges of 1482*, in Essays in Northern European Art ... E. Haverkamp-Begemann ... Doornspijk, Davaco, 1983, p. 110-112, 6 ill., 3 pl.

219. [*Maîtres-Meesters*] A. M. Roberts, *The Master of the Legend of Saint Lucy. A Catalogue and Critical Essays* (Diss. doct.), Univ. of Penn-

sylvania, 1982, Univ. Microfilms Intern. 8307355.

220. [*Maîtres-Meesters*] H. Wolf, *Die Meister des Breviarium Grimani*. Berlin, 1982, 8°, 65 p., ill.

Maîtres-Meesters : cf. aussi/ook 295.

221. [*Memling*] J. Białostocki, *Modes of Reality and Representation of Space in Memlinc's Donor Wings of the « Last Judgement » Triptych*, in Essays in Northern European Art ... E. Haverkamp-Begemann ... Doornspijk, Davaco, 1983, p. 38-42, 4 ill., 3 pl.

222. [*Memling*] L. Campbell, *Shorter Notices. Memlinc and the Followers of Verrochio*, in Burl. Mag., 968, 1983, p. 675-676, 5 ill.

223. [*Memling*] M.-G. German, *Memling*. Leningrad, Iskusstvo, 1983, 8°, 151 p., ill.

224. [*Memling*] R.-H. Marijnissen en G. Van de Voorde, *Een onverklaarde werkwijze van de Vlaamse Primitieven. Aantekeningen bij het werk van Joos van Wassenhove, Hugo van der Goes, Roger van der Weyden en Hans Memling*, in Med. v/d Kon. Acad. voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten v. België, 44, 1983, 2, p. 42-51, 8 ill.

225. [*Memling*] P. Philippot, *Icône et narration chez Memling*, in Ann. hist. art et archéol. ULB, 5, 1983, p. 33-45, 6 ill.

226. [*Memling*] M. Ruefle, *Memling's Veil* (Alabama Poetry Series). Alabama, The University of Alabama Press, 1982, 8°, 67 p., 1 ill.

227. [*Memling*] A. Züller, F. Battenberg und E. Syndicus, *Hans Memling. Seligenstadt um 1430 - Brügge 1494*. Seligenstadt, Landschaftsmuseum, 1983, 8°, 73 S., 46 Abb.

228. [*Mostaert*] C. Van de Velde, *Taferelen met grisaillelijsten van Gillis Mostaert*, in Essays in Northern European Art ... E. Haverkamp-Begemann ... Doornspijk, Davaco, 1983, p. 276-282, 5 ill., 3 pl.

Mostaert : cf. ook/aussi 190.

229. [*Provost*] N. N. Nikulin, *Risunok v kartinah Jana Provosta iz sobranija Ermitaza*, in Trudy gosudarstvennogo Ermitaza, 22, 1982, p. 18-25, 14 ill. (Engl. summ. : *Drawings in two Hermitage Paintings by J. P.*).

230. [*Pseudo-Bles*] R. Trnek, *Das Sibyllentüchlein in der Wiener Akademiegalerie*, in Alte und Moderne Kunst, 188, 1983, p. 1-8, 8 ill.

231. [*Rubens*] S. Alpers, *Back Home with Rubens : Some Northern Aspects of His Art*, in Essays in Northern European Art ... E. Haverkamp-Begemann ... Doornspijk, Davaco, 1983, p. 18-23, 7 ill., 4 pl.

232. [*Rubens*] S. Alpers, *Back Home with Rubens : Some Northern Aspects of His Art*, in The Ringling Museum of Art Journal, 1, 1983, p. 70-77, 7 ill.

233. [*Rubens*] R. van der Heiden, *Peter Paul Rubens und die Bildnisse seiner Familie in der Alten Pinakothek*. München, Hirmer, 1982, 8°, 36 p., ill.

234. [*Rubens*] F. Baudouin, *Het hoogaltar in de kerk der Geschoeide Karmelieten te Antwerpen ontworpen door Rubens*, in Essays in Northern European Art ... E. Haverkamp-Begemann ... Doornspijk, Davaco, 1983, p. 27-32, 6 ill., 4 pl.

235. [*Rubens*] M. Bleyl, « *Dianas Heimkehr von der Jagd* » *von P. P. Rubens. Zur Problematik nachträglicher Formatveränderungen*, in Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 21, 1981, p. 53-66, 12 ill.

236. [*Rubens*] Chr. Brown, *The Restoration of Rubens'* « *The Watering Place* », in The Ringling Museum of Art Journal, 1, 1983, p. 130-139, 13 ill.

237. [*Rubens*] C. Brown, A. Reeve and M. Wyld, *Rubens'* « *The Watering Place* », in Nat. Gall. Techn. Bull., 6, 1982, p. 26-39, 18 ill.

238. [*Rubens*] P. Cannon-Brookes, *Sir Peter Paul Rubens & Co.*, in The Ringling Museum of Art Journal, 1, 1983, p. 124-129.

239. [*Rubens*] G. Delmarcel, *Letters. The Cardiff Cartoons*, in Burl. Mag., 968, 1983, p. 692.

240. [*Rubens*] K. Downes, *Letters. Rubens's Prices*, in Burl. Mag., 963, 1983, p. 362.

241. [*Rubens*] D. Freedberg, *The Life of Christ After the Passion* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 7). London, 1983, 4°, 386 p.

242. [*Rubens*] H. Galen, *Peter Paul Rubens :* « *Der trunkene Bacchus* ». *Untersuchungen zur neuen*

Leihgabe für das Wallraf-Richartz-Museum, in Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 44, 1983, p. 361-366, 7 ill.

243. [*Rubens*] J. Giltay, *Schilderkunst uit de eerste hand. Olieverfschetsen van Tintoretto tot Goya*, in Antiek, 18, 1983, 5, p. 252-261, 8 ill.

244. [*Rubens*] J. S. Held, *The Case against the Cardiff « Rubens » Cartoons*, in Burl. Mag., 960, 1983, p. 132-136, ill.

245. [*Rubens*] J. S. Held, *Letters. The Cardiff Cartoons*, in Burl. Mag., 963, 1983, p. 361.

246. [*Rubens*] J. Held, *Thoughts on Rubens' Beginnings*, in The Ringling Museum of Art Journal, 1, 1983, p. 14-35, 18 ill.

247. [*Rubens*] M. Jaffé, *Rubens's Aeneas Cartoons at Cardiff*, in Burl. Mag., 960, 1983, p. 136-150, ill.

248. [*Rubens*] M. Jaffé, *The Aeneas Cartoons at Cardiff : not Boeckhorst, Rubens*, in Burl. Mag., 965, 1983, p. 480-487, 11 ill.

249. [*Rubens*] M. Jaffé, *Rubens and Italy : Two More Drawings*, in Master Drawings, 21, 1983, p. [397-401], 6 ill.

250. [*Rubens*] M. Jaffé, *Rubens as a Draughtsman : Some Fresh Examples*, in Essays in Northern European Art ... E. Haverkamp-Begemann ... Doornspijk, Davaco, 1983, p. 117-118, 5 ill., 2 pl.

251. [*Rubens*] H.-W. Janson, *Rubens and Sculpture. Some Observations*, in The Ringling Museum of Art Journal, 1, 1983, p. 154-163, 12 ill.

252. [*Rubens*] A.-M. Logan, (compte rendu) *Julius S. Held, The Oil Sketches of Peter Paul Rubens, A Critical Catalogue, Princeton, ... 1980*, ... in Master Drawings, 21, 1983, p. [412-417].

253. [*Rubens*] A. M. S. Logan, *Leonardo, Poussin, Rubens and the Ms. De Ganay*, in Essays in Northern European Art ... E. Haverkamp-Begemann ... Doornspijk, Davaco, 1983, p. 142-147, 9 ill., 2 pl.

254. [*Rubens*] R. H. Marijnissen en J. Grosemans, *Twee specifieke paneelproblemen. De Johannes de Doper van het Lam Gods en Rubens' Kruisoprichting*, in Bull. Kon. Inst. Kunstpatr. Bull. Inst. roy. Patr. art., 1982-83, p. 120-132, 10 ill.

255. [*Rubens*] G. Martin, (compte rendu) *W. Adler, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part XVIII. Landscapes and Hunting Scenes, I. Landscapes, ...* in Burl. Mag., 960, 1983, p. 165-166.

256. [*Rubens*] J.-R. Martin, *The Hand of Rubens*, in The Ringling Museum of Art Journal, 1, 1983, p. 116-123, 10 ill.

257. [*Rubens*] E. McGrath, *Notes and Documents. « The Drunken Alcibiades » : Rubens's Picture of Plato's Symposium*, in Journ. Warburg Courtauld Inst., 46, 1983, p. 228-235, 6 ill.

258. [*Rubens*] J.-M. Müller, *The Phaedran Charioteer and Two Early Paintings by Rubens*, in Essays in Northern European Art ... E. Haverkamp-Begemann ... Doornspijk, Davaco, 1983, p. 190-193, 5 ill., 2 pl.

259. [*Rubens*] J. Müller, *Rubens' Divine Circle*, in The Ringling Museum of Art Journal, 1, 1983, p. 220-225, 3 ill.

260. [*Rubens*] J. Müller Hofstede, *Höfische und bürgerliche Damenporträts. Anmerkungen zu Rubens' Antwerpener Bildnismalerei 1609-1620*, in Pantheon, 41, 1983, p. 308-321, 22 ill.

261. [*Rubens*] *Papers presented at the International Rubens Symposium, April 14-16 1982, The John and Mable Ringling Museum of Art. The State Art Museum of Florida, Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art Foundation, 1983* (The Ringling Museum of Art Journal, 1, 1983), 267 p., ill.

262. [*Rubens*] J. Plesters, *« Samson and Delilah » : Rubens and the Art and Craft of Painting on Panel*, in Nat. Gall. Techn. Bull., 7, 1983, p. 30-49, 19 ill. + col. pl.

263. [*Rubens*] K. Renger, *Rubens « Maurentiusmarter ». Eine unbekannte Entwurfszeichnung*, in Essays in Northern European Art ... E. Haverkamp-Begemann ... Doornspijk, Davaco, 1983, p. 205-208, 4 ill., 2 pl.

264. [*Rubens*] L. Robijns, *Uitstraling van Rubens' Rochusschilderij in de Sint-Martinuskerk te Aalst*, in Kultureel Jaarb. Oost-Vlaanderen, 18, 1982, p. 149-195, 12 ill.

265. [*Rubens*] J. T. Rutger, *P. P. Rubens en J. Jordaens. Barok in eigen huis. Een architec-*

tuurhistorische studie over groei, verval en restauratie van twee 17de eeuwse kunstenaarswoningen te Antwerpen. Antwerpen, Stichting Mercator-Plantijn, (1983), 4°, 403 p., ill.

266. [*Rubens*] Ch. Scribner, *Rubens and Bernini*, in The Ringling Museum of Art Journal, 1, 1983, p. 164-177, 14 ill.

267. [*Rubens*] P. Sutton, « *Tutti finiti con amore* » : *Rubens' « Prometheus Bound »*, in Essays in Northern European Art ... E. Haverkamp-Begemann ... Doornspijk, Davaco, 1983, p. 270-275, 5 ill., 3 pl.

268. [*Rubens*] M. Van der Meulen, *Observations on Rubens' Drawings after the Antique*, in The Ringling Museum of Art Journal, 1, 1983, p. 36-51, 14 ill.

269. [*Rubens*] L. Vergara, *Rubens and the Poetics of Landscape.* New Haven-London, Yale University Press, (1982), 8°, xv-207 p., 121 ill.

270. [*Rubens*] H. Vlieghe, (recensie) *M.-L. Hairs. Dans le sillage de Rubens. Les peintres d'histoire anversois au XVII^e s. Liège, 1977*, in Belg. tijdschrift oudheidk. en kunstgesch. Revue belge archéol. et hist. de l'art, 51, 1982 (1983), p. 76-80.

271. [*Rubens*] H. Vlieghe, *Shorter Notices. The Identity of the Painter of the Cardiff Cartoons : a Proposal*, in Burl. Mag., 963, 1983, p. 350-356, 9 ill.

272. [*Rubens*] M.-C. Volk, *On Rubens and Titian*, in The Ringling Museum of Art Journal, 1, 1983, p. 140-153, 14 ill.

273. [*Rubens*] Ch. White, (compte rendu) *J. R. Judson and C. van de Velde, Book Illustrations and Title-pages. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part XXI, 2 vols. London and Philadelphia, 1978, ... Kr. Lohse Belkin, The Costume Book. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part XXIV, Brussels, 1980*, ... in Master Drawings, 21, 1983, p. [59-62].

Rubens : cf. ook/aussi 318.

274. [*Sambucus*] L. Voet et G. Persoons, *De Emblemata Joannes Sambucus uitgegeven door de Officina Plantiniana*, in Gulden Passer, 58-59, 1980-81, et 60, 1982 (2 vol.).

Snellinx : cf. 292.

275. [*Sustermans*] M. Mosco, *Ritratti medicei del Sustermans in mostra a Palazzo Pitti (23 luglio - 30 ottobre 1983)*, in Arte cristiana, 71, 1983, 699, p. 367-370, 4 ill.

276. [*Sweerts*] R. Kultzen, *Französische Anklänge im Werk von Michael Sweerts*, in Essays in Northern European Art ... E. Haverkamp-Begemann ... Doornspijk, Davaco, 1983, p. 127-133, 6 ill., 3 pl.

277. [*Teniers*] J. Van Tatenhove, *Tekeningen van David Teniers de Oude (1582-1649)*, in Oud Holland, 97, 1983, p. 201-204, 3 ill.

278. [*Van Cleve*] M.-W. Ainsworth, *New Insights Into Joos van Cleve as a Draughtsman*, in Essays in Northern European Art ... E. Haverkamp-Begemann ... Doornspijk, Davaco, 1983, p. 15-17, 2 ill., 1 pl.

279. [*Van Cleve*] M. Diaz Padron, *Una tabla de la Circuncision de Cornelis Van Cleve en el Museo del Prado*, in Bol. Museo del Prado, 3, 1982, 9, p. 157-161, 5 ill.

280. [*Van der Goes*] R. Van Elslande en A. Evrard, *Van der Goes' muurschildering « David en Abigaïl »*, in Ghendtsche Tydinghen, 12, 1983, 1, p. 11-16, 1 ill.

Van der Goes : cf. ook/aussi 221.

281. [*Van der Lammen*] M. Díaz Padrón, *Varia. Una tabla de Christophe Van der Lammen atribuida a Palamedes en el Museo de Bellas Artes de Burdeos*, in Arch. Esp. de Arte, 223, 1983, p. 270-272, 2 ill.

282. [*Van der Weyden*] B. B. Fredricksen, *A Flemish « Deposition » of ca. 1500 and Its Relation to Rogier's Lost Composition*, in J. P. Getty Mus. Journal, 9, 1981, p. 133-145.

283. [*Van der Weyden*] C. Périer-D'Ieteren, *L'Annonciation du Louvre et la Vierge de Houston sont-elles des œuvres autographes de Rogier Van der Weyden ?*, in Ann. hist. art et archéol. ULB, 4, 1982, p. 7-26, 21 ill.

284. [*Van der Weyden*] J. R. J. van Asperen de Boer, *Algunas cuestiones tecnicas del « Descendimiento de la Cruz » de Roger van der Weyden*, in Bol. Museo del Prado, 4, 1983, 10, p. 39-50, 16 ill.

Van der Weyden : cf. ook/aussi 224.

285. [*Van de Venne*] H. Vlieghe, *Toward the Identification of the Pseudo - Van de Venne, Alias Jan van de Venne*, in Essays in Northern European Art ... E. Haverkamp-Begemann ... Doornspijk, Davaco, 1983, p. 287-290, 6 ill., 3 pl.

286. [*Van Dyck*] *Antoon van Dyck op de Meir. Tentoonstelling, Antwerpen, Kolveniershof, 9-12 juni 1983.* Antwerpen, Stadsbestuur, 1983, 8°, 35 p., 4 ill.

287. [*Van Dyck*] a) C. Brown, *Van Dyck.* Oxford, Phaidon, 1982, 4°, 240 p., ill.
b) C. Brown, *Van Dyck.* Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1982, 4°, 240 p., ill.
c) C. Brown, *Van Dyck* (Übersetzung C. Wiemken). Freren, Luca Verlag, 1983, 248 S., 235 Abb.

288. [*Van Dyck*] M. Levey, *London « Van Dyck in England » at the National Portrait Gallery (Exhibition Reviews)*, in Burl. Mag., 99, 1983, p. 106-110.

289. [*Van Dyck*] O. Millar, *Van Dyck in England.* London, National Portrait Gallery, 1982, 4°, 120 p., 12 ill.

290. [*Van Dyck*] J.-F. Moffit, *« Le Roi à la chasse »? : Kings, Christian Knights, and Van Dyck's Singular « Dismounted Equestrian-Portrait of Charles I »*, in Artibus et Historiae, 4, 1983, 7, p. 79-99, 18 ill.

291. [*Van Dyck*] *Van Dyck in England. Exhibition in the National Portrait Gallery, London, 19 Nov. - 20 March 1983*, in Kunstchronik, 36, 1983, 6, p. 267-272.

292. [*Van Dyck*] L. Vergara, *Sleenwyck, De Momper and Snellinx : Three Painter's Portraits by Van Dyck*, in Essays in Northern European Art ... E. Haverkamp-Begemann ... Doornspijk, Davaco, 1983, p. 283-286, 6 ill., 3 pl.

293. [*Van Eyck*] H. Belting und D. Eichberger, *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel.* Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1983, 8°, 198 p., 65 ill.

294. [*Van Eyck*] D. L. Carleton, *Reply* [about J. L. Ward, *On the Mathematics...*, in Art. Bull., 65, 1983, p. 680-686], in Art. Bull., 65, 1983, p. 686-690, 1 ill.

295. [*Van Eyck*] A. Châtelet, *Fenêtre et fontaine dans l'Annonciation. A propos de Jean Van Eyck et du Maître de Flémalle*, in Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki, Paris, 1981, p. 317-322.

296. [*Van Eyck*] J. M. Collier, *Letters. Perspective in the « Arnolfini Portrait »*, in Art Bull., 65, 1983, p. 691 ; D. L. Carleton, *Reply*, in Art Bull., 65, 1983, p. 692.

297. [*Van Eyck*] a) J.-V. Dequeiker, *Polymalgia rheumatica met arteritis temporalis zoals geschilderd door Jan Van Eyck, in 1436*, in Spectrum International, 26, 1983, 2, p. 9-10, 1 ill.
b) J.-V. Dequeiker, *La pseudo-polyarthrite rhizomélique accompagnée d'artérite temporale. Diagnostic sur un tableau de Jean Van Eyck de 1436*, in Spectrum International, 26, 1983, 2, p. 9-10, 1 ill.

298. [*Van Eyck*] D. De Vos, *Nogmaals ALS ICH CAN*, in Oud Holland, 97, 1983, p. 1-4.

299. [*Van Eyck*] E. Dhanens, *Iconografie der Van Eycks* (Vlaamse historische Studies). Brugge, Genootschap voor Geschiedenis, 1982, 8°, 84 p., 47 ill.

300. [*Van Eyck*] B. Fallon, *Van Eyck*, in Studies, 71, 1982, 284, p. 360-377, 4 ill.

301. [*Van Eyck*] H. Heymans, *« Als ich can »*, in Limburg, 62, 1983, p. 205.

302. [*Van Eyck*] L. Jageneau, *Eiwit voor Rechtvaardige Rechters. Een bijdrage over de techniek van Jan van Eyck*, in Eos Magazine, 1, 1983, p. 56-60, 3 ill.

303. [*Van Eyck*] H. Körner, *« Johannes arte secundus »? Randmerkungen zur Genter Altarinschrift*, in Pantheon, 41, 1983, p. 40-44, 5 ill.

304. [*Van Eyck*] L. Silver, *Fountain and Source. A Rediscovered Eyckian Icon*, in Pantheon, 41, 1983, p. 95-104, 15 ill.

305. [*Van Eyck*] K.-J. Steppe, *Lambert van Eyck en het portret van Jacoba van Beieren*, in Med. v/d Kon. Acad. voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten v. België, 44, 1983, 2, p. 53-86, 12 ill.

306. [*Van Eyck*] K.-J. Steppe, *De mappemonde geschilderd door Jan van Eyck voor Filips de*

Goede, in Med. v/d Kon. Acad. voor Wetenschappen, Letteren et Schone Kunsten v. België, 44, 1983, 2, p. 87-131, 8 ill.

307. [*Van Eyck*] R. Van Elslande, *De Van Eycks te Gent I*, in Ghendtsche Tijdinghen, 12, 1983, 3, p. 151-165, 1 ill.

308. [*Van Eyck*] R. Van Elslande, *De Van Eyck's te Gent II : « De verblijfplaatsen »*, in Ghendtsche Tijdinghen, 12, 1983, 5, p. 268-276, 3 ill.

309. [*Van Eyck*] J. L. Ward, *Discussion. On the Mathematics of the Perspective of the « Arnolfini Portrait » and Similar Works of Jan van Eyck*, in Art Bull., 65, 1983, p. 680-686, 4 ill.

Van Eyck : Cf. aussi/ook 187, 254.

310. [*Van Kessel*] J. J. Luna, *Jan van Kessel « El Viejo » y Simon Vouet*, in Bol. Semin. Estudios Arte y Arqueol., 49, 1983, p. 489-491, 1 ill.

311. [*Van Kessel*] E. Valdivieso, *Un nuevo retrato de Familia de Jan van Kessel, el joven*, in Bol. Semin. Estudios Arte y Arqueol., 49, 1983, p. 492-493, 1 ill.

312. [*Van Lint*] M. Díaz Padrón, *Varia. Una serie inédita de la vida de Jesús y María de Pierre Van Lint en Madrid*, in Arch. Esp. de Arte, 221, 1983, p. 400-406, 6 ill.

313. [*Van Oosten*] M. Díaz Padrón, *Dos paisajes restituidos a Isaac van Oosten en el Museo del Prado*, in Bol. Museo del Prado, 4, 1983, 12, p. 152-155, 4 ill.

314. [*Van Orley*] *Van Orley et les artistes de la cour de Marguerite d'Autriche. Exposition, Musée de l'Ain, Brou, 19 juin - 13 sept. 1981.* Bourg-en-Bresse, Musée de l'Ain, 1981, 8°, 127 p., ill.

315. [*Van Schooten*] S. Nihom Nijstad, *Een keukenstilleven in de verzameling van de Fondation Custodia te Parijs*, in Essays in Northern European Art ... E. Haverkamp-Begemann ... Doornspijk, 1983, p. 203-204, 4 ill., 2 pl.

Van Steenwijk : cf. 292.

Van Wassenhove : cf. 224.

Vorsterman : cf. 191.

316. [*Walschartz*] R. Jans, *La vie mouvementée du peintre liégeois François Walschartz (1597/98-1678/79)*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 220, 1983, p. 281-294, 3 ill.

5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN

ARTS DU TEXTILE — TEXTIELE KUNSTEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

317. M. Coppens, *Spitzen aus Belgiën vom 16. Jahrhundert bis heute. Eine Auswahl aus der Sammlung der Königlichen Museen für Kunst und Geschichte in Brüssel. Ausstellung in Krefeld, Braunschweig und Nürnberg, 1983.* s.l., 1983, 8°, 124 p., ill.

318. G. Delmarcel, *The Rubens Tapestry Set in Valletta, Malta. Some New Facts and Documents*, in Ringling Museum of Art Journal, 1, 1983, p. 192-203, 12 ill.

319. R. Hankart, *Le patrimoine artistique de l'ancienne église Saint-Jean-Baptiste, à Liège (IV)*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 220, 1983, p. 300-310.

320. Y. Maes, *De restauratie van wandtapijten in het algemeen en van twee Gruuthusetapijten in het bijzonder*, in Jaarboek 1982, Brugge Stedelijke Musea, p. 99-107, ill.

321. B. Miodońska, *Haft Gotycki ze scenami pasji z katedry Wawelskiej (tzw. antependium z Rudawy)*, in Folia historia artium, 18, 1982, p. 43-104, 61 ill. (antependium brodé francoflamand/franco-vlaams geborduurd antependium).

322. M.-Fr. Tilliet-Haulot, *Broderies liturgiques données au XV^e siècle à la cathédrale de Tournai*, in Mém. Soc. roy. Hist. et Archéol. Tournai, 4, 1983-1984, p. 153-172, 7 ill.

Cf. aussi/ook 210, 211.

b) **Centres de production — Produktiecentra**

323. [*Bruxelles-Brussel*] L. J. Crockett, *The Identification of a Plant in the Unicorn Tapestries*, in Metropolitan Mus. Journal, 17, 1982, p. 15-22, 14 ill.

324. [*Bruxelles-Brussel*] J. De boeck, *De restauratie van de wandtapijten*, in ... Wandtapijten uit de voormalige Gentse St.-Pietersabdij ... Gent, 1983, p. 35-43, ill.

325. [*Bruxelles-Brussel*] « *De H. Paulus staat Elymas met Blindheid* ». « *De H. Petrus staat Ananias* ». *Wandtapijten uit de voormalige Gentse St.-Pietersabdij. Geschiedenis, onderzoek en conservering. Stad Gent, Bijlokemuseum. Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium.* Gent, Stad Gent - (Brussel), Kon. Inst. Kunstpatrimonium, 1983, 47 p., 14 ill.

326. [*Bruxelles-Brussel*] E. Duverger, *Een reeks 16de-eeuwse Brusselse tapijten met de geschiedenis van Petrus en Paulus uit de voormalige Sint-Pietersabdij te Gent*, in ... Wandtapijten uit de voormalige Gentse St.-Pietersabdij ... Gent, 1983, p. 11-28, ill.

327. [*Bruxelles-Brussel*] L. Masschelein-Kleiner, *Studie van de verfstoffen van de wandtapijten met de HH. Petrus en Paulus*, I. *Inleiding : verfstoffen in de Zuidelijke Nederlanden in de middeleeuwen en de zestiende eeuw*, in ... Wandtapijten uit de voormalige Gentse St.-Pietersabdij ... Gent, 1983, p. 29-33, ill.

328. [*Bruxelles-Brussel*] L. Masschelein, L. Maes en J. Wouters, *Studie van de verfstoffen van de wandtapijten met de HH. Petrus en Paulus*, II. *Analyses van de verfstoffen*, in ... Wandtapijten uit de voormalige Gentse St.-Pietersabdij .. Gent, 1983, p. 33-34, ill.

329. [*Bruxelles-Brussel*] H. Nickel, *About the Sequence of the Tapestries in the « Hunt of the Unicorn » and « The Lady with the Unicorn »*, in Metropolitan Mus. Journal, 17, 1982, p. 9-14, 18 ill.

330. [*Bruxelles-Brussel*] M. Risselin-Steenebrugen, *Les tribulations de l'École dentellière des Orphelines de la ville de Bruxelles au début du XIX^e siècle*, in Congrès de Comines ... 28-31. VIII. 1980. Actes-Handelingen-Akten III. Comines, 1982, p. 355-366, 1 ill.

331. [*Enghien*] G. Delmarcel, *Tapisseries d'Enghien du XVI^e siècle* (Musées vivants de Wallonie et de Bruxelles). Liège, 1983, 16 p., 16 ill.

c) **Artistes — Kunstenaars**

Rubens : cf. 239, 244, 245, 247, 248, 271, 318.

ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

332. J. Bernard, *L'argenterie aux armes de Brialmont de Coppin en l'église Sainte-Marguerite d'Enneilles*, in Terre de Durbuy, 2, 1983, 4, p. 16-22, 2 ill.

333. A.-M. Claessens-Pere, *Catalogus edelsmeedkunst. Provinciale Musea Antwerpen.* Deurne-Antwerpen-Oelegem-Ranst, Provinciaal Museum Sterckshof — Prov. Textielmuseum Vrieselhof — Prov. Diamantmuseum, 1983, 8°, 110 p. 212 ill.

334. M. de Ruette, *Les résultats d'analyse de teneurs des taitons coulés dans les anciens Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège (Moyen Age et Temps Modernes)*, in Revue archéol. et hist. d'art Louvain, 16, 1983, p. 252-278.

335. A. Lemeunier, *Une garniture de reliure provenant de Saint-Lambert ?*, in Bull. inform. trim. Amis Musée Art rel. et Art mosan, 11, 1983, p. 1-8, 6 ill.

Cf. aussi/ook 319.

b) **Centres de production — Produktiecentra**

Antwerpen : cf. 343.

336. [*Ath*] J. Dugnoille, *Trois enquêtes judiciaires sur les orfèvres athois. Contribution à l'étude de leur métier et de leur commerce à la fin du XVIII^e siècle*, in Congrès de Comines ... 28-31.VIII.1980. Actes-Handelingen-Akten III. Comines, 1982, p. 315-323.

337. [*Brugge*] J. Geldhof, *Kerkklokken in het oude bisdom Brugge. Uit de visitatie verslagen van Arents (Gistel) 1733-1735 en van Mgr. de Castillon 1745-1746*, in Biekorf, 83, 1983, 3, p. 287-308.

338. [*Hainaut*] J. Huvelle, *Monstrances et ostensoirs en Hainaut. Évolution des formes*, in

Congrès de Comines ... 28-31.VIII.1980. Actes-Handelingen-Akten, IV. Comines, 1983, p. 317-326, 16 ill.

339. [*Leuven*] E. L. Dijkmans, *Een Leuvens tinnen bord uit de abdij van Vlierbeek*, in Antiek, 18, 1983, 1, p. 25-27, 4 ill.

Liège : cf. 334.

340. [*Meuse*] Chr. Malaise-Heger, *Le trésor du prieuré d'Oignies, chef-d'œuvre de l'orfèvrerie mosane* (Musées vivants de Wallonie et de Bruxelles). Liège, 1983, 16 p., 16 ill.

341. [*Tournai*] H. K. Cameron, *Attributes of the Apostles on the Tournai School of Brasses*, in Transactions Monumental Brass Soc., XIII, 1983, 4, p. 283-303, 4 fig., VIII pl.

342. [*Tournai*] J.-M. Lequeux, *Aperçu synoptique, bilan et essai de classement des orfèvreries répertoriées dans l'entité de Tournai*, in Mém. Soc. roy. Hist. et Archéol. Tournai, 4, 1983-1984, p. 569-606, 4 ill.

c) **Artistes — Kunstenaars**

343. [*Hannosset*] J. Jansen, *Identificatie van het zilverwerk van Lambertus Hannosset (werkzaam tussen 1735 en 1770) in de bedehuizen van de provincie Antwerpen*, in Bull. Kon. Inst. Kunstpatr. Bull. Inst. roy Patr. art., 19, 1982-83, p. 34-52, 8 ill.

ARMES ET ARMURES — WAPENS EN WAPENUITRUSTINGEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

344. R. T. W. Kempers, *Haquebuts from Dutch Collections*, in Journal Arms & Armour Soc., XI, 2, Dec. 1983, p. 56-89.

c) **Armuriers — Wapensmeden**

345. [*Libaerts*] J. Clark, *Eliseus Libaerts and his English Connections*, in Journal Arms & Armour Soc., XI, 2, Dec. 1983, p. 41-46.

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAIL — KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

346. K. G. Boon, *Sixteenth-Century Cartoons for Church Windows*, in Apollo, 256, 1983, p. 437-442, 9 ill.

347. P. Swimberghe, *Enkele aspekten van de keramiek-collectie van het Gruuthusemuseum*, in Jaarboek 1982 Brugge Stedelijke Musea, p. 45-54, 11 ill.

348. H. G. Wayment, *Exhibits at Ballots. Six Netherlandish Roundels from the Collection of Dr. C. A. Ralegh Radford, F.S.A.*, in Antiquaries Journal, 63, 1983, p. 387-388, 2 ill.

b) **Centres de production — Produktiecentra**

349. [*Bruxelles-Brussel*] M. Pinkaers, *La porcelaine de Bruxelles. Près de deux siècles d'histoire qui la placent parmi les grands centres porcelainiers d'Europe*, in Art & Fact, 1983, 2, p. 124-129, 8 ill.

350. [*Tournai*] M. Jottrand, *La grande statue de Sainte Thérèse exécutée à la Manufacture de porcelaines de Tournai en 1756*, in Mém. Soc. roy. Hist. et Archéol. Tournai, 4, 1983-1984, p. 195-205, 2 ill.

351. [*Tournai*] M. Jottrand, *Le succès des faïences et des porcelaines de la manufacture de Tournai au XVIII^e siècle*, in Recueil d'études d'histoire hainuyère ... II, Mons, Hannonia, 1983, 8°, p. 451-456.

MOBILIER, DÉCORATION — MEUBILAIR, DECORATIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

352. J. Thirion, (compte rendu) *Penelope Eames, Furniture in England, France and the Netherlands from the Twelfth to the Fifteenth Century, London. ... 1977*, in Bull. Monumental, 141, 1983, p. 232.

Cf. ook/aussi 234.

b) **Centres de production — Produktiecentra**

353. [*Antwerpen*] P. KJELLBERG, *Mise en scène d'un meuble*, in Connaissance des Arts, 373, 1983, p. 82-88, 10 ill. (cab. anv. 17e s.).

354. [*Antwerpen*] P. MACLOT, *Wat er ons allemaal boven het hoofd hangt te Antwerpen. Het voemarktpapier : eerste ontdekking van XVIde eeuws plafondbehang voor de Nederlanden*, in Bull. Antwerpse Vereniging voor Bodem en Grotonderzoek, 22, 1983, p. 134-142, 5 ill.

355. [*Oost-Vlaanderen*] J. DE BROUWER, *Inventarissen van de meubelen der sterfhuizen van Oost-Vlaanderen in de 18de eeuw*, in het Land van Aalst, 35, 1983, p. 189-194.

6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK

a) **Généralités — Algemeenheden**

356. M. AMANDRY, M. DHENIN, J. LAFAURIE, C. MORRISSON, *Catalogue des Monnaies d'Or. Musée de Saint-Omer*. Arras, 1983, 141 p., ill.

357. J. BAERTEN, *De Brabants-Luikse grens op monetair gebied (15de-18de eeuw)*, in Jaarboek Eur. Genootschap Munt- en Penningkunde, 1983, p. 17-22.

358. J. BAERTEN, *Kerk en munt in de middeleeuwen*, in Pascua Mediaevalia. Studies voor Prof. Dr. J. M. De Smet (Mediaevalia Lovaniensia), 1983, p. 52-61.

359. J. BAERTEN, *Muntslag en -circulatie in de Nederlanden op de weegschaal*. Brussel, 1983, 8°, 137 p., 13 pl.

360. J. DE MEY, *De munten van de graven van Leuven*, in Jaarboek Eur. Genootschap Munt- en Penningkunde, 1983, p. 23-33, ill.

361. J.-L. DENGIS, *Approche du monnayage de la Principauté abbatiale de Stavelot-Malmédy*, in La Vie num., 1983, p. 199-201, ill.

362. J. ELSEN, J. GHYSSENS, L. O. LAGERQVIST and N. MAYHEW, *The Sterling Hoard from Hemselynge, Abild Parish, Halland (Sweden)*, in The Num. Chronicle, 1983, p. 164-176.

363. G. M. M. HOUBEN, *The Weighing of Money*. Zwolle, 1982, 68 p., ill.

364. P. LUCAS, *Atlas des monnaies de Flandre. 1244-1467*. Walcourt, 1983, 4°, 75 p.

365. M. MARIËN, *Fouilles à la Grande Fontaine à Han-sur-Lesse* (Archaeologia Belgica, 247). Bruxelles, Service national des Fouilles, 1982, p. 31-35, ill.

366. *La monnaie aux Pays-Bas du VIIe au XVIe siècle*. Catalogue d'exposition. Bruxelles, Bibliothèque royale, 12 févr. - 19 mars 1983.

367. J. NIVAILLE, *Monnaies et médailles inspirées par la légende de l'essaim d'abeilles dans le cadavre du lion de Thimma*, in Bull. Cercle Et. num., 1983, p. 33-40 ill

368. B. VAN BEEK, *Geld in de Bourgondische Nederlanden*, in De Beeldenaar, 1983, p. 75-82, 130-142, 157-167, ill.

369. E. VANDERCAMMEN, *Enkele zeldzame munten*, in Jaarboek Eur. Genootschap Munt- en Penningkunde, 1983, p. 139-143, ill.

b) **Études particulières (ordre chronologique) — Bijzondere studies (chronologisch)**

370. H. VANHOUDT, *De Merovingische munten van Belgische herkomst. Een overzicht*, in Jaarboek Eur. Genootschap Munt- en Penningkunde, 1983, p. 157-161, ill.

371. H. VANHOUDT, *Een Merovingische triens van Mondaldus, geslagen te Hoei*, in Jean Elsen, list sept. 1983, p. 3-4, ill.

372. P. NASTER, *Trouvaille de monnaies carolingiennes à Zelzate*, in Scripta Nummaria, Bruxelles et Louvain-la-Neuve, 1983, p. 297-311.

373. J. ELSEN, J. GHYSSENS, L. O. LAGERQVIST and N. MAYHEW, *The Sterling Hoard from Hemselynge, Abild Parish, Halland (Sweden)*, in The Num. Chronicle, 1983, p. 164-176.

374. J.-L. DENGIS, *Abbatiale de Stavelot. Découvertes numismatiques au cours des campagnes de fouilles de 1980 à 1982*, in Rev. belge num. et sigill., 1983, p. 196-261, ill.

375. J. Ghyssens, *Essai de classement chronologique des monnaies brabançonnes depuis Godefroid Ier (1096-1140) jusqu'à la duchesse Jeanne (1355-1406)*. Bruxelles, 1983, 4°, 18 p., XXX pl.

376. J. Ghyssens, *Essai de classement chronologique des monnaies de Brabant depuis Godefroid Ier jusqu'à la duchesse Jeanne (1096-1406)* (complément à l'étude précédente), in Bull. Cercle Et. num., 1983, p. 55-59, ill.

377. J. Ghyssens, *Saint-Omer et la monnaie de Flandre au XIIe siècle*, in Bull. Soc. franç. Num., 1983, p. 350-354.

378. P. Leclercq et G. Messiant, *Trouvaille de petits deniers de Flandre à Saint-Omer*, in Bull. Soc. franç. Num., 1983, p. 355.

379. P. Naster, *Les deniers d'Arnol émis à Alost*, in Scripta Nummaria, Bruxelles-Louvain-la-Neuve, 1983, p. 312-323, 1 pl.

380. N. Mayhew, *Two Parcels of Sterlings on the Brussels Market*, in Num. Circular, juill. 1983, p. 190-191, ill.

381. J. Bourgeois et J. Morisse, *Le « trésor » de Ploegsteert et les monnaies du canton de Comines*, in Mém. Soc. Hist. Comines-Warneton et région, II, 1981, p. 27-34.

382. P. Lucas, *Un double denier de Jean II, duc de Brabant (1294-1312)*, in La Vie num., 1983, p. 203-204, ill.

383. P. Lucas, *Le gros hybride de Jean II, duc de Brabant (1294-1312)*, in Rev. belge num. et sigill., 1983, p. 202, ill.

384. J. Ghyssens, *Trésor du début du XIVe siècle trouvé à Louvain ou aux environs*, in Rev. belge num. et sigill., 1983, p. 203-205, ill.

385. P. Lucas, *Robert de Béthune (1305-1322). Monnaies de convention entre Robert et Jean II, duc de Brabant*, in La Vie num., 1983, p. 246-248, ill.

386. J. Duplessy, *Les monnaies attribuées à Robert, seigneur de Cassel (1320-1331)*, in Bull. Soc. franç. Num., 1983, p. 356-357.

387. J. Duplessy, *Les dates d'avènement de Jean de Flandre, seigneur de Crèvecœur, d'Arleux, de Termonde et de Neste, vicomte de Châteaudun (1311-1325)*, in Bull. Soc. franç. Num., 1983, p. 387-388.

388. A. Haeck, *De goudaanmunting in Vlaanderen onder Lodewijk van Nevers (1322-1384)*, in Jaarb. Eur. Genootschap Munt- en Penningkunde, 1983, p. 49-60, ill.

389. L. Nollomont, *Une devise luxembourgeoise « récupérée » par les princes anglais*, in La Vie num., 1983, p. 123-126, ill. (XIVe s.)

390. G. M. M. Houben, *Veertiende-eeuwse muntgewichtdoosjes*, in Jaarb. munt- en penningkunde, 1982, p. 5-14, ill.

391. J. E. L. Murray et Cl. Van Nerom, *Monnaies « au globe et à la croix » appartenant à des collections belges*, in Rev. belge num. et sigill., 1983, p. 91-118, 2 pl.

392. P. Spufford, *Munt Organisation in the Burgundian Netherlands in the Fifteenth Century*, in Studies in Numismatic Method Presented to Philip Grierson. Cambridge, 1983, p. 239-261, ill.

393. P. Naster, *De schat van laat-middeleeuwse goudmunten gevonden te Leuven in 1851*, in Scripta Nummaria. Brussel-Louvain-la-Neuve, 1983, p. 324-342, 2 pl.

394. M. Hendricks, *Een nog niet beschreven bruté van de Luikse bisschop Lodewijk van Bourbon (1456-1482)*, in Jean Elsen, list jan. 1983, p. 2, ill.

395. H. Hendrickx, *Een muntje van de Luikse bisschop Jan van Hoorn 1484-1505*, in Jean Elsen, list juni 1983, p. 3-4, ill.

396. G. Bongaers, *Enkele variante omschriften op Reckheimse daalders van Willem van Vlodrop (1553-1565)*, in Jean Elsen, list maart 1983, p. 2.

397. L. Nollomont, *Une erreur de gravure sur un écu de Philippe II (Anvers, 1590)*, in Bull. Cercle Et. num., 1983, p. 32-33, ill.

398. P. Naster, *Les jetons de la Chambre des Comptes de Lille à légende flamande*, in Bull. Soc. franç. Num., 1983, p. 358-361, ill.

399. G. Bongaers, *Varianten in de Reckheimse muntslag (17e eeuw)*, in Jean Elsen, list febr. 1983, p. 4-6, ill.

400. M. Colaert, *Les patagons de Charles II (1665-1700). Nouvelles variantes*, in Bull. Cercle Et. num., 1983, p. 16-17, ill.

401. Ph. Grismer, *A propos d'un liard de Joseph-Clément de Bavière*, in Jean Elsen, list febr. 1983, p. 2-3, ill.

402. Cl. de Moreau de Gerbehaye, *Valeur des monnaies luxembourgeoises (XVII^e-XVIII^e s.) : dépréciation et adaptations au Comté de Chiny et en terre franche de Muno*, in Rev. belge num. et sigill., 1983, p. 119-131.

403. A. Fr. Schepers, *Nouvel à-propos concernant les liards de Maximilien-Emmanuel de Bavière*, in La Vie num., 1983, p. 206-208, ill.

404. A. Pitsaer, *Variante de l'écusson de Liège sur la pièce de quatre liards de Jean-Théodore de Bavière*, in La Vie num., 1983, p. 20-21, ill.

405. A. Van Keymeulen, *Een 18de eeuwse muntschat ontdekt te Landegem*, in Jaarb. Eur. Genootschap Munt- en Penningkunde, 1983, p. 163-168.

406. M. Nuyttens, *De munten voor Vlaanderen te Brugge geslagen onder de regering van Maria Theresia, 1740-1780*, in Muntkoerier, sept. 1983, p. 4-6 ; oct. 1983, p. 36-39, ill.

407. J.-L. Dengis, *Le trésor de Ferrières*, in Rev. belge num. et sigill., 1983, p. 206-207, ill. (XVIII^e s.).

c) **Médailleurs — Medailleurs**

Paludanus : cf. 114.

408. [*Roetliers*] P. Kranereld, *The Roetliers Family*, in Numismatics International, 17, 3, p. 75-85, ill.

Van den Broecke : cf. 114.

7. MUSIQUE — MUZIEK

Voir/zie *Revue belge de musicologie. Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap*, 36-38, 1982-84.

8. MUSÉOLOGIE — MUSEUMKUNDE

a) **Généralités — Algemeenheden**

409. A. Duchesne, *En faveur de l'archéologie et des musées. Le mécénat d'Edouard Empain (1852-1929)*, in Revue belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschrift oudheidk. en kunstgesch., 51, 1982 (1983), p. 61-71, 3 ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

410. [*Andenne*] J. Dernoncourt, *Le Musée communal de la Céramique à Andenne*, in Vie archéologique, 3, 1983, 10, p. 18.

411. [*Brugge*] M. Constandt, *Het Fonds Zeebrugge. Inleiding en beknopte catalogus*, in Jaarboek 1982 Brugge Stedelijke Musea, p. 69-95, ill.

412. [*Brugge*] W. P. Dezutter, *Het Stedelijk Museum voor Volkskunde heropend*, in Jaarboek 1982 Brugge Stedelijke Musea, p. 117-121, ill.

413. [*Brugge*] H. Lobelle, *Der herinrichting en heropening van het Museum van de Potterie*, in Jaarboek 1982 Brugge Stedelijke Musea, p. 109-115, ill.

414. [*Brugge*] D. Marechal, *Het Brangwynfonds te Brugge. Historiek en evaluatie*, in Jaarboek 1982 Brugge Stedelijke Musea, p. 55-67, 10 ill.

415. [*Brugge*] V. Vermeersch, *Jaaroverzicht 1982 van de Hoofdconservator*, in Jaarboek 1982 Brugge Stedelijke Musea, p. 13-21, ill.

416. [*Brugge*] V. Vermeersch, *Structuur van de Dienst van de Stedelijke Musea*, in Jaarboek 1982 Brugge Stedelijke Musea, p. 7-11, ill.

417. [*Brugge*] H. R. Vyncke, *Spitstechnologie ten dienste van de Brugse musea*, in Jaarboek 1982 Brugge Stedelijke Musea, p. 127-138, ill.

418. [*Colfontaine*] J. Delmelle, *Deux musées boraines : Elouges et Colfontaine*, in Hainaut Tourisme, 216, 1983, p. 53-58, 10 ill.

Elouges : cf. 418.

419. [*Herstal*] D. Marcolungo, *Le Musée communal de Herstal*, in Vie archéologique, 3, 1983 9, p. 75-77.

420. [*Liège*] J. Philippe, *Les Musées d'Archéologie et d'Arts décoratifs de Liège*, in Vie archéologique, 3, 1983, 8, p. 53-59.

421. [*Vieuxville*] A. Barentsen, *Le Musée du Comté de Logne à Vieuxville*, in Vie archéologique, 3, 1983, 8, p. 48-49.

9. ICONOLOGIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

422. A. Balis, *De leeuw in de Vlaamse kunst van de 16e en 17e eeuw*, in De Leeuw, universeel symbool en wapen van Vlaanderen. Antwerpen, Stadsbibliotheek, 1983, 4°, p. 47-56, 8 ill.

423. K. J. Hellerstedt, *The Blind Man and His Guide in Netherlandish Painting*, in Simiolus, 13, 1983, p. 163-181, 18 ill.

424. J. Huvelle, *Iconographie des ss. Piat et Eleuthère*, in Mém. Soc. roy. Hist. et Archéol. Tournai, 4, 1983-1984, p. 489-567, ill.

425. J. Lavaert, *Het Mystiek Huwelijk van Kateline Daut. Een bijdrage tot de iconografie van een koperen grafplaat in de St.-Jacobskerk te Brugge*, in Biekorf, 83, 1983, 4, p. 394-410, 3 ill.

426. C. J. Purtle, *The Artist as Iconographer and the Nature of the Devotional Image in Fifteenth-Century Flanders*, in *600 Years of Netherlandish Art* ... 1982, p. 17-30.

b) **Centres de production — Produktiecentra**

427. [*Belœil*] J.-M. Lequeux, *Sainte Anne : un thème local révélateur de conceptions artistiques et iconographiques*, in Coup d'œil sur Belœil, 4, 1983, 15, p. 305-322, ill.

428. [*Leuze*] J. Nazet, *Saint Badilon à Leuze : les origines d'un culte insolite*, in Mém. Soc. roy. Hist. et Archéol. Tournai, 4, 1983-1984, p. 55-69, 3 ill.

429. [*Meuse*] Ph. George, *Contribution à l'étude et à l'iconographie des saints mosans*, in Ann. Cercle hutois Sciences et Beaux-Arts, 37, 1983, p. 173-176.

430. [*Vlaanderen*] *De leeuw, universeel symbool en wapen van Vlaanderen* (Publicaties van de Stadsbibliotheek en het Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, 3). Antwerpen, Stadsbibliotheek, 1983, 4°, 77 p., ill.

431. [*Wallonie*] P. Duchesne, *La représentation humaine dans les collections du Musée de l'Art wallon et de l'Évolution culturelle de la Wallonie à Liège*, in Cahiers du C.A.C.E.F., 1983, 107-108, p. 49-50.

c) **Artistes — Kunstenaars**

Aertsen : cf. 172.

Bosch : cf. 184.

de Lairesse : cf. 196.

Van Eyck : cf. 298.

III

ÉPOQUE CONTEMPORAINE — HEDENDAAGSE TIJDEN

1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

a) **Généralités — Algemeenheden**

432. *Fragments d'une histoire de l'art dédiée à Robert Rousseau. Palais des Beaux-Arts de Charleroi, 26 nov. 1983 - 8 janv. 1984.* Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1983, 8°, n.p., ill.

433. M. Dumoulin, *Hommes et cultures dans les relations italo-belges, 1861-1915*, in Bull. Inst. hist. belge Rome, 1982, 52, p. 271-567.

434. a) *L'enfant dans l'art belge, de 1800 à nos jours. Bruxelles, Galerie CGER, 18 nov. 1983 -*

5 févr. 1984 (Avant-propos B. Coolen, préf. J.-F. Buyck). Bruxelles, CGER, 1983, 8°, 302 p., 121 ill.
b) *Het kind in onze kunst van 1800 tot heden. Brussel, Galerij ASLK, 18 nov. 1983 - 5 febr. 1984* (Woord vooraf B. Coolen, inl. J.-F. Buyck). Brussel, Galerij ASLK, 1983, 8°, 302 p., 121 ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

435. [*Hainaut*] S. Le Bailly de Tilleghem, *Apports des tendances néomédiévales au patrimoine du Hainaut occidental*, in Recueil d'études d'histoire hainuyère ..., II. Mons, 1983, 8°, p. 457-466, 3 ill.

Cf. aussi/ook 1, 3, 4, 9.

2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

a) **Généralités — Algemeenheden**

436. J. Baele en R. De Herdt, *Vrij gedacht in ijzer, een essay over de architektuur in het industriële tijdperk, 1779-1913. Tentoonstelling, Gent, Centrum voor Kunst en Cultuur. St. Pietersabdij, 28 okt. 1983 - 15 jan. 1984* (Inleiding J. Baele). Gent, Museum voor Industriële Archeologie en Textiel, 1893, 8°, n.p., ill.

437. R. De Meyer e M. Smets, *Recenti studi sulla storia urbana in Belgio per il XIX secolo e l'inizio del XX*, in Stor. urb., 7, 1983, 22-23, p. 7-55.

438. a) A. De Naeyer, *Preservation of Monuments in Belgium since 1945*, in Monumentum, 1982, 20-21-22, p. 153-166, 10 ill.
b) A. De Naeyer, *La reconstruction des monuments et des sites en Belgique après la Première Guerre Mondiale*, in Monumentum, 1982, 20-21-22, p. 167-187, 13 ill.

439. W. Driessen, *Het hemelkensysteem bij een Haspengouwse dwarsschuur (1882)*, in Volkskunde, 84, 1983, 2, p. 113-120, 8 ill.

440. M. Dubois, *Architectuurrelatie Vlaanderen/Nederland in het interbellum. De invloed van architect W. M. Dudok*, in Ons Erfdeel, 26, 1983, p. 229-235, 9 ill.

441. Y. J. D. Peeters, *L'architecture rurale, éléments d'équilibre nécessaire d'une politique globale de protection du patrimoine*, in Monumentum, 1982, 20-21-22, p. 145-151, 3 ill.

442. A. Vermeylen, L. Constandt, W. Platteau, H. Ballegeer and A. Servais, *Some Important Monument Towns in Belgium*, in Monumentum, 1982, 20-21-22, p. 189-211, ill.

Cf. aussi/ook 26, 28.

b) **Lieux — Plaatsen**

443. [*Antwerpen*] R. De Meyer, « *Het Zuid* », *18 Septembre 1875 : genealogia di una forma*, in Stor. urb., 7, 1983, 22-23, p. 123-161, 6 ill.

444. [*Antwerpen*] C. Lis, *Classi sociali e spazio urbano : Anversa, 1780-1860*, in Stor. urb., 7, 1983, 22-23, p. 57-80, 2 ill.

445. [*Antwerpen*] *De restauratie van de Onze-Lieve-Vrouwkathedraal te Antwerpen, 1965-1983.* Antwerpen, 1983, 8°, 62 p., ill.

446. [*Bruxelles-Brussel*] D. Coekelberghs et P. Loze e.a., *Un ensemble néo-classique à Bruxelles : le Grand Hospice et le quartier du Béguinage* (Monographies du patrimoine artistique de la Belgique, 2). Bruxelles, IRPA et Ministère de la Communauté française, 1983, 8°, 420 p., 312 ill.

447. [*Bruxelles-Brussel*] P. Loze, *Le Palais de Justice de Bruxelles.* Bruxelles, Vokaer, 1983, 8°, 180 p., 92 ill.

448. [*Bruxelles-Brussel*] M. Smets, *Un prololipo : l'apertura della Blaesstraat a Bruxelles, 1852-1860*, in Stor. urb., 7, 1983, 22-23, p. 81-122, 9 ill.

449. [*Bruxelles-Brussel*] M.-F. Willaumez, *Les galeries sous verrière du XIX^e siècle à Bruxelles*, in Ann. hist. art et archéol. U.L.B., 4, 1982, p. 57-72, 7 ill.

Bruxelles-Brussel : cf. aussi/ook 468, 472, 479.

450. [*Céroux-Mousty*] R. Huveneers, *Céroux-Mousty. Histoire d'une exploitation agricole : la ferme Moulteau*, in Wavriensia, 32, 1983, 5, p. 136-155.

451. [*Dendermonde*] M. Smets e K. Verbruggen, *La ricostruzione di Termonde dopo la Grande Guerra, ovvero la creazione di un scenario urbano artificiale*, in Stor. urb., 7, 1983, 22-23, p. 211-236, 10 ill.

452. [*Gent*] A. Capiteyn, J. Decavelle, Chr. Van Coile en H. Vanderlinden, *Gentse torens achter rook van schoorsteen. Gent in de periode 1860-1895. Museum Arnold Vander Haeghen, Gent, 5 maart - 10 mei 1983.* Gent, Dienst voor Kulturele Zaken, 1983, 8°, 180 p., ill.

453. [*Gent*] F. Van Tyghem, *L'Hôtel de Ville de Gand. Les diverses restaurations envisagées ou effectuées au 19e et 20e siècles*, in Monumentum, 1982, 20-21-22, p. 45-67, 30 ill.

454. [*Grand-Axhe*] I. De Valkeneer, *Grandville et Grand-Axhe : deux ensembles du XIXe siècle*, in Congrès de Comines ... 28-31.VIII.1980. Actes-Handelingen-Akten, IV. Comines, 1983, p. 297-306, 5 ill.

Granville : cf. 454.

455. [*Koekelberg*] P. Rion, *Léopold II et les origines de la basilique de Koekelberg*, in Revue belge phil. et hist., 61, 1983, 4, p. 840-850.

456. [*Leuven*] P. Uyttenhove, *La ricostruzione di Lovanio dopo il 1914 : « Arte urbana » e « Town Planning » a confronto*, in Stor. urb., 7, 1983, 22-23, p. 237-273, 4 ill.

Liège : cf. 21.

Mons : cf. 71, 72.

457. [*Nivelles*] V.-G. Martiny, *A propos de la restauration de l'avant-corps de la collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles*, in Monumentum, 1982, 20-21-22, p. 117-123, 6 ill.

Nivelles : cf. aussi/ook 74.

458. [*Oostende*] P. Lombaerde, *La transformazione di una città di mare : Ostenda, 1865-1878*, in Stor. urb. 7, 1983, 22-23, p. 163-210, 11 ill.

Ollignies : cf. 75.

459. [*Roeselare*] M. Smets e J. Maes, *La ricostruzione di Roulers nel primo dopoguerra : un terreno di esperienze per l'edilizia sociale*, in Stor. urb., 7, 1983, 22-23, p. 275-303, 6 ill.

Ronse : cf. 467.

Thuin : cf. 82.

460. [*Tournai*] A. Milet, *Un sauvetage inespéré. La cathédrale de Tournai de 1798 à 1799*, in Mém. Soc. roy. Hist. et Archéol. Tournai, 4, 1983-1984, p. 215-238, 2 ill.

Vinalmont : cf. 475.

461. [*Wallonie*] *Lorraine belge. Architecture rurale de Wallonie.* Liège, 1983.

462. [*West-Vlaanderen*] L. Devliegher, *Rosmolens in de Westvlaamse kuststreek* (Provinciaal Museum van het Bulskampveld te Beernem. Katalogen en Bijdragen, 2). Brugge, Provinciale Dienst voor Cultuur, 1983, 8°, 154 p., ill.

c) **Architectes — Architekten**

463. [*Bourgeois*] V. G. Martiny, *Notices biographiques. Victor Bourgeois*, in Annuaire Académie roy. de Belgique, 149, 1983, p. 205-218, 1 ill.

Dudok : cf. 440.

464. [*François*] *Lucien François, 1894-1983*, in Arch. archit. moderne, 1983, 25, p. 111, 1 ill.

465. [*Hennis*] V.-G. Martiny, *Robert Hennis, 1909-1981*, in Ann. Soc. Architectes Br., 30, 1983, p. 8, ill.

466. [*Horta*] F. Borsi et P. Portoghesi, *Victor Horta.* Roma-Bari, Laterza, 1982, 8°, 380 p., ill.

467. [*Horta*] F. Dierkens-Aubry, *Victor Horta en het huis Carpentier te Ronse (1899-1903). Victor Horta et la maison Carpentier à Renaix (1899-1903)*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 60, 1983, p. 28-41, 27 ill.

468. [*Horta*] G. Vigne, *Victor Horta et l'Hôtel Aubecq à Bruxelles*, in Revue Louvre et Musées de France, 1983, 1, p. 25-34, 13 ill.

Horta : cf. aussi/ook 540.

469. [*Strauven*] I. Lehe, *Gustave Strauven*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 57, 1983, p. 24-35, 19 ill.

470. [*Van de Velde*] D. Folkers und C. Folkers, *Henry Van de Velde Arbeiten für Ernst*

Wittern in Lübeck. Frankfurt a. M.-Bern-New York, 1983, 8°, 160 p., ill.

471. [*Van Huffel*] M. Dubois, *Albert Van Huffel, 1877-1935.* Museum voor Sierkunst, Gent, 1983, 146 p.

472. G. Waltenier, *Notes d'état civil relatives à quelques architectes qui édifièrent le Bruxelles monumental au XIX^e et au début du XX^e siècle*, in Interm. généal. Middel. tussen geneal. nav., 225, 1983, p. 222-229.

3. SCULPTURE — BEELDHOUWKUNST

a) **Généralités — Algemeenheden**

Cf. 26.

b) **Centres de production — Produktiecentra**

Tournai : cf. 105.

c) **Sculpteurs — Beeldhouwers**

473. [*Minne*] R. Hoozee, *George Minne, symbolistisch beeldhouwer*, in Ons Erfdeel, 26, 1983, p. 706-711, 8 ill.

474. [*Simonis*] Ch. Jordens-Leroy, *Un sculpteur belge au XIX^e siècle. Eugène Simonis (1810-1882)*, in Congrès de Comines ... 28-31.VIII. 1980. Actes-Handelingen-Akten, IV. Comines, 1983, p. 327-334, 3 ill.

4. PEINTURE, DESSIN, GRAVURE — SCHILDERKUNST, TEKEN- EN GRAVEERKUNST

a) **Généralités — Algemeenheden**

475. J. Comanne, *Passé et présent du château de Vinalmont : un dessin inédit de 1860*, in Ann. Cercle hutois Sciences et Beaux-Arts, 37, 1983, p. 99-105.

476. P. Gorceix, *Le Symbolisme en Belgique*, in Septentrion, 12, 1983, 2, p. 40-43, 7 ill.

477. P. Hadermann, *Aspects de l'expressionisme en Belgique et aux Pays-Bas (peinture et poésie)*, in Septentrion, 11, 1982, 2, p. 10-19, 14 ill.

478. D. Lelarge, *Schilderijen uit het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen die geïdentificeerde personen voorstellen (19de en 20ste eeuwen)*, in Interm. généal. Middel. tussen geneal. nav., 224, 1983, p. 140-146.

Cf. aussi/ook 26, 122.

b) **Centres de production — Produktiecentra**

479. [*Bruxelles-Brussel*] M. Henricot et W. Schudel, *Traitement de conservation des sgraffiles de façade de la maison Cauchie à Bruxelles*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 19, 1982-83, p. 26-33, 4 ill.

c) **Peintres, dessinateurs, graveurs — Schilders, tekenaars, graveurs**

480. [*Bernier*] G. Waltenier, *Les quartiers d'ascendance de Charles (1871-1950) et Théodore (1843-1893) Bernier*, in Interm. généal. Middel. tussen geneal. nav., 227, 1983, p. 401-406.

481. [*Carle*] Y. Vanden Bemden, *Anto Carle, créateur de vitraux*, in Revue archéol. et hist. d'art Louvain, 16, 1983, p. 128-160, 15 ill.

Carle : cf. aussi/ook 521.

Cauchie : cf. 479.

482. [*de Howen*] N. Bastin, *Namur et sa province dans l'œuvre du Général de Howen (1817-1830)*, avec la coll. de J. Dulière (Coll. Histoire. 11). (Bruxelles), Crédit communal, 1983, 4°, 400 p., 320 ill.

483. [*de Howen*] A. Furnemont, *Une vue de Huy dessinée par le Général de Howen*, in Ann. Cercle hutois Sciences et Beaux-Arts, 37, 1983, p. 12-15.

484. [*de Howen*] A. Lanotte, *1830 : le général Howen dessine Namur*, in Bull. trimestriel Crédit comm. Belgique, 115, 1983, p. 189-200, 7 ill.

485. [*Delvaux*] *Homenaje a Paul Delvaux : exposicion. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1982. Catalogo.* Bruxelles, 1982, 8°, 75 p., ill.

486. [*Delvaux*] S. Houbart-Wilkin, *Paul Delvaux* (Musées vivants de Wallonie et de Bruxelles). Liège, 1983, 16 p., 16 ill.

487. [*Delry*] Y. Vasseur, *Les demeures d'Arsène Delry, 1897-1981 : un siècle de peinture.* Bruxelles, 1983, 8°, 112 p., ill.

488. [*Dierckxsens*] E. Duverger, *De schilderijen van J.-F. Dierckxsens voor de Sint-Corneliuskerk te Aalbeke*, in Biekorf, 83, 1983, 4, p. 425-429.

489. [*Dubar*] N. Hostyn, *Edouard Dubar, kunstschilder, lithograaf en fotograaf van het 19de eeuwse Oostende*, in Biekorf, 83, 1983, 3, p. 264-269.

490. [*Ensor*] F. Bonneure, *Ensor le Grand*, in Septentrion, 12, 1983, 1, p. 16-21, 6 ill.

491. [*Ensor*] M. E. De Maeyer, *Ensor en Munch, parallelen*, in (Cat. tent.) Ensor-Munch, Oslo, 1982.

492. [*Ensor*] *Ensor-Munch* (cat. expos.), Oslo, 1982.

493. [*Ensor*] *James Ensor. Kunsthaus Zürich, 20 mei - 31 juli 1983. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 20 aug.-30 okt. 1983.* (Antwerpen), Museumfonds, 1983, 4°, 235 p., ill.

494. [*Ensor*] V. Turske, *James Ensor, meisterliche Handzeichnungen 1880 bis 1888. Ausstellung.* Zürich, 1983, 8°, 65 p., ill.

495. [*Evenepoel*] H. Coenen, *Enkele pre-Algerijnse brief illustraties van Henri Evenepoel (1896-1897).* Leuven, H. Coenen, 1983, 8°, 16 p.

496. [*Evenepoel*] H. Coenen, *Henri Evenepoel. Lettres « algériennes » à Louise van Mallemburgh (1897-1898).* Louvain, H. Coenen, 1983, 188 p., 4 ill.

497. [*Evenepoel*] H. Coenen, *De illustraties van Henri Evenepoel voor Gabriele D'Annunzio's « Triomf van de Dood ».* Leuven, H. Coenen, 1983, 8°, 72 p., ill.

498. [*Evenepoel*] H. Coenen, *Veertien noordafrikaanse brief-illustraties van Henri Evenepoel (1897-1898).* Leuven, H. Coenen, 1983, 20 p., 13 ill.

499. [*Evenepoel*] H. Coenen, *Een weinig bekende episode uit de Algerie-reis van Henri Evenepoel : zijn excursie naar de streek van Castiglione en Kolea (19-20 maart 1898).* Leuven, H. Coenen, 1983, 8°, 24 p., 3 ill.

500. [*Hafnel*] M.-Cl. Thurion, *Un artiste éclectique : Luc Hafnel (1899-1939)*, in Art & Fact, 1983, 2, p. 133-140, 10 ill.

501. [*Khnopff*] P. Somville, *Khnopff et le Sphinx*, in Art & Fact, 1982, 1, p. 85-87, 1 ill.

502. [*Lauwers*] A. Ampe, *Het geheim van H. L., die een Ruusbroec-portret schilderde*, in Annalen Kon. Oudh. Kring Land van Waas, 86, 1983, p. 5-11, 29 ill.

503. [*Lismonde*] G. Waltenier et D. Lelarge, *Hommage à Lismonde à l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire*, in Interm. généal. Middel. tussen geneal. nav., 223, 1983, p. 63-69, 2 ill.

504. [*Magritte*] M. Dachy, I. Hamoir, M. Mariën, U. Schneede et L. Scutenaire, *René Magritte und der Surrealismus in Belgiën. Ausstellung : Kunstverein und Kunsthaus Hamburg, 23 Januar bis 28 März 1982.* Bruxelles, 1982, 8°, 299 p., ill.

505. [*Magritte*] M. Foucault, R. Magritte and J. Harkness ed., *This is not a Pipe.* Berkeley, University of California Press, 1983, n. p.

506. [*Magritte*] *René Magritte*, in Louisana R., 24, 1983-1984, 2, p. 1-51, ill.

507. [*Magritte*] G. Roque, *Ceci n'est pas un Magritte : essai sur Magritte et la publicité.* Paris, Flammarion, 1983, 8°, 206 p., ill.

508. [*Magritte*] P. Von Morstein, *Magritte : Artistic and Conceptual Representation*, in Journ. Aesth. Art Criticism, 41, 1982-1983, 4, p. 369-374.

509. [*Martin*] A. Van de Pontsele, M. Joly et P. Selvais, *La vie et l'œuvre d'Alex-Louis Martin*, in Hainaut Tourisme, 216, 1983, p. 45-52, 6 ill.

510. [*Ost*] J. Philippen, *De Bedevaartvaantjes van Alfred Ost.* Schaffen, 1983, 56 p.

511. [*Pappaert*] J.-M. Pappaert, *Souvenirs et digressions sur des peintures et dessins de Jules Pappaert, 1882-1968.* Bruxelles, 1982, 4°, 142 p., ill.

512. [*Ransy*] *Jean Ransy* (Préf. A. Viray et Ph. Roberts-Jones). Bruxelles, A. De Rache, 1982, 4°, 304 p., ill.

513. [*Rops*] *Evocation de l'œuvre de Félicien Rops. Dessins - gravures - lithographies. Musée royal de Mariemont, 14 oct. 1983 - 29 janv. 1984.* Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1983, 8°, 30 p., ill.

514. [*Rops*] G. Waltenier, *Les quartiers d'ascendance de Félicien Rops (1833-1898)*, in Interm. généal. Middel. tussen geneal. nav., 228, 1983, p. 465-472.

Rousseau : cf. 432.

515. [*Saverys*] P. Huys, *Albert Saverys (1886-1964) : retrospectieve tentoonstelling.* Deinze, Museum van Deinze en Leisterkerk, 1982, 4°, 44 p., ill.

516. [*Slingeneyer*] A. Philippart, *Le château de Seneffe et le peintre E. Slingeneyer*, in l'Echo de l'histoire, 25, 1983, p. 7-12.

517. [*Vaes*] L. Schoonbaert en D. Cardyn-Oomen, *Tekeningen en schilderijen van Walter Vaes. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 12 maart - 15 mei 1983.* Antwerpen, Kon. Mus. voor Schone Kunsten, 1983, 8°, 68 p., 53 ill.

518. [*Van den Berghe*] F. Van Den Berghe, *Frits Van den Berghe.* (Inl. R. Hoozee). (Brussel), Gemeentekrediet, (1983), 4°, 215 p., ill.

519. [*Wiertz*] L. Larosse, *A propos d'Antoine Wiertz*, in Guetteur wallon, 1983, p. 140.

5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN

ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

520. R. Bath, *Que penser de la nouvelle châsse de sainte Gertrude*, in Rif tout dju, 1983, 267, p. 25-32, 3 ill.
Cf. ook/aussi 333.

b) **Centres de production — Produktiecentra**

Hainaut : cf. 338.

c) **Artistes — Kunstenaars**

Roulin : cf. 520.

ARMES — WAPENS

b) **Centres de production — Produktiecentra**

521. [*Liège*] C. Gaier, *Les décorateurs sur armes à l'Exposition universelle de Londres de 1851*, in Le Musée d'Armes, 38, août 1983, p. 17-26.

522. [*Liège*] R. Brismée, *La décoration des armes à feu liégeoises entre 1830 et 1870*, in Le Musée d'Armes, 38, août 1983, p. 2-15.

523. [*Liège*] C. Gaier, *Liénard, inspirateur des graveurs liégeois au XIX^e siècle*, in le Musée d'Armes, 38, août 1983, p. 16.

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAIL — KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

c) **Artistes — Kunstenaars**

524. [*Carlu*] Y. Vanden Bemden, *Un vitrail d'Anto Carlu aux charbonnages d'Hensies-Pommeroeul*, in Congrès de Comines ... 28-31.VIII.1980. Actes-Handelingen-Akten, IV. Comines, 1983, p. 335-342, 3 ill.

Carlu : cf. aussi/ook 482.

c) **Décorateurs — Sierkunstenaars**

Meunier : cf. 525.

525. [*Van de Velde*] Kl. P. Arnold, *Van de Veldes Zimmerausstattungen auf der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1897*, in Dresdener Kunstblätter 26, 1982, p. 168-173, 4 ill.

6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK

a) **Généralités — Algemeenheden**

526. J.-L. Dengis, *Les ordres nationaux belges*, in La Vie num., 1983, p. 23-24.

527. J. L. Dengis, *Un trésor de monnaies contemporaines découvert dans les cantons de l'Est*, in Rev. belge num. et sigill., 1983, p. 208-209.

528. J. Moens, *Monnaies du Congo Belge. Quelques questions résolues*, in La Vie num., 1983, p. 255-257.

b) **Études particulières (ordre chronologique) — Bijzondere studies (chronologisch)**

529. M. Colaert, *Les fonctions du graveur des monnaies à l'aube de notre indépendance*, in La Vie num., 1983, p. 210-214.

530. R. Leenders, *Notes sur les premières monnaies de la Belgique indépendante*. Walcourt, 1983, 12°, 88 p.

531. J. Moens, *Sur le nombre de frappes des écus belges de 1858, 1865 et 1866*, in La Vie num., 1983, p. 216-217.

532. R. Waerzeggers, *De penningen van het Godshuis der Arme Blinden te Leuven*, in Rev. belge num. et sigill., 1983, p. 133-196, ill.

533. R. Waerzeggers, *Enkele interessante vervalsingen uit de verzameling van het Stedelijk Museum te Leuven* (o.a. een munt van Leopold II), in Jaarb. Eur. Genootschap Munt- en Penningkunde, 1983, p. 195-197.

534. A. Houston, *Médaille commémorative de la guerre 1914-1918*, in Medal Collector (Orders and Medals Society of America), June 1982, p. 4-9.

c) **Médailleurs — Medailleurs**

535. [*Cliquet*] J. Lippens, *Le médailleur René Cliquet*, in Jean Elsen, liste oct. 1983, p. 8-9, ill.

536. [*Demanet*] J. Toussaint, *Dessins préparatoires à la création de médailles dans l'œuvre de Victor Demanet (1895-1964)*, in Revue archéol. et hist. d'art Louvain, 16, 1983, p. 178-198, 13 ill.

537. [*Leplae*] J. Lippens, *Charles Leplae, Leuven 1903 - Ukkel 1961*, in Jaarb. Eur. Genootschap Munt- en Penningkunde, 1983, p. 61-76, ill.

538. [*Rau*] L. Matagne, *L'œuvre monétaire de Rau (suite)*, in La Vie Num., 1983, p. 3-6 et 47-54, ill.

7. MUSIQUE — MUZIEK

Voir/zie *Revue belge de musicologie. Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap*, 36-38, 1982-84.

8. MUSÉOLOGIE — MUSEUMKUNDE

b) **Lieux — Plaatsen**

539. [*Bokrijk*] M. Laenen, *Le Musée de plein air de Bokrijk*, in Septentrion, 12, 1983, 2, p. 54-63, 11 ill.

540. [*Bruxelles-Brussel*] a) F. Dierkens, *Horta Museum*. Sint-Gillis (Brussel), Horta Museum, (1982), 8°, 32 p., ill.

b) F. Dierkens, *Musée Horta*. Saint-Gilles (Bruxelles), Musée Horta, (1982), 8°, 32 p., ill.

541. [*Deurle*] F. Bonneure, *Le Musée de Madame J. Dhondt-Dhaenens, à Deurle*, in Septentrion, 12, 1983, 2, p. 91-92, 1 ill.

9. ICONOLOGIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

Cf. 156, 160, 161.

b) **Centres de production — Produktiecentra**

Vlaanderen : cf. 430.

10. ARCHÉOLOGIE INDUSTRIELLE — INDUSTRIËLE ARCHEOLOGIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

Cf. 436.

b) **Lieux — Plaatsen**

542. [*Flône*] C.-M. CHRISTOPHE, *L'usine à zinc de « La Vieille Montagne » à Flône*, in ... Congrès de Comines ..., 1980, II. Comines, 1981, p. 337-352.

543. [*Grand-Hornu*] A. DAGANT, *La Société civile des usines et mines du Grand-Hornu et les chemins de fer*, in ... Congrès de Comines ..., 1980, II, Comines, 1981, p. 353-358.

544. [*Hainaut*] J.-P. DUCASTELLE, *L'industrie de la pierre en Hainaut au XIX^e siècle*, in Recueil d'études d'histoire hainuyère ... I, Mons, Hannonia, 1983, 8°, p. 657-688, 10 ill.

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

SÉANCE ORDINAIRE DU 17 MARS 1984

Présents : M^me^ Dosogne-Lafontaine, présidente, M. Van Molle, vice-président, M. Lorette, trésorier général, M^lle^ Dulière, secrétaire générale. M^mes^ Bonenfant, Casteels, Chartrain, Folie, Greindl, Mariën-Dugardin, Roberts-Jones, Schneebalg, Sulzberger, Veronee-Verhaegen, Walch. MM. Colman, Culot, Desmet, De Valkeneer, Duchesne, Duphénieux, Joosen, Genaille, Lebeer, Mekhitarian, Roberts-Jones, Schittekat, Sosson, Vandevivere, van de Walle.
Invités : M^me^ et M^lle^ Genaille.
Excusés : M^mes^ De Pauw-Deveen, van de Winckel. MM. Colaert, Duvosquel, Jadot, Mariën, Monballieu, Naster.

La Présidente ouvre la séance à 10 h. 15. Après lecture, les procès-verbaux des séances du 21 janvier et du 18 février sont approuvés. La Présidente accueille et félicite M. Arpag Mekhitarian, nouveau membre correspondant, et M. Robert Genaille, nouveau membre associé étranger.

Hommage est ensuite rendu à M. Louis Lebeer à l'occasion du 50^ème^ anniversaire de son élection. La médaille d'or de l'Académie lui est remise, et M. Van Molle prononce son éloge :

Hooggeachte Vergadering,

Onze Academie verheugt er zich om in haar schoot confraters te mogen tellen die, hoewel vergrijsd in de wetenschap, deze nog steeds jong van hart en jong van geest zijn toegedaan. Onder hen behoort Dr. Louis Lebeer, die we de eer hebben vandaag te huldigen ter gelegenheid van zijn vijtigjarig lidmaatschap.

Reeds meer dan een halve eeuw geleden, in 1930, werd hem de leiding van het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek toevertrouwd en voordien had hij reeds zijn eerste opgemerkte werken over onze prentkunst gepubliceerd waaraan hij zijn rijk gevulde studieuze leven zou wijden. In 1927 verscheen namelijk *De Vlaamse houtsnede*, een nog niet vervangen overzicht van vijf eeuwen houtsnij- en graveerkunst, dat twee jaar later gevolgd werd door een keurig uitgegeven overzicht van de *Etskunst*.

In het Prentenkabinet, dat ondergebracht was in de statige vertrekken van het voormalige paleis van Karel van Lotharingen en waarvan hij de verzamelingen gestadig en merkwaardig zou uitbreiden en ten behoeve van alle belangstellenden zou catalogeren, in dit, zijn Prentenkabinet was hij gedurende dertig jaren zowel de eminente als bescheiden deskundige, zowel de voorname als steeds minzame gastheer. Hij deelde er graag zijn bevindingen mede aan de bezoekers, jong of oud, die zijn raad behoefden. Bij velen wekte hij begrip en zelfs enthousiasme voor een kunsttak die tot dan toe door de kunsthistorici wel eens stiefmoederlijk was behandeld. Met zijn feilloze smaak stond hij ook grafische kunstenaars ter zijde die hij de weg naar het Prentenkabinet heeft gewezen. Bovendien vestigde hij door talloze publicaties, tentoonstellingen, voordrachten en lezingen ook buiten

de muren van de Koninklijke Bibliotheek de aandacht op de wonderbare veelzijdigheid van het grafische document, dat (zoals hij het zelf eens schreef) het oog kan verrukken, het hart ontroeren en de geest boeien.

Hij vatte zijn specialisatie, de studie van de prentkunst, niet op als een beperking van zijn studieterrein, maar als een gelegenheid tot verruiming van de benadering van de grafische kunstenaars en hun werk van het herfsttijd der middeleeuwen tot in onze twintigste eeuw. Want ook de hedendaagse grafiek genoot zijn belangstelling, zoals zijn bijdragen over Ensor, Smits, De Bruycker, Cantré, Masereel, Minne en anderen getuigen. Zodoende lag zijn interesse gespreid over vijf eeuwen en gold zij zowel de diverse en steeds evoluerende grafische technieken als de wisselende stilistische en esthetische fenomenen. Hoewel hij bijzonder gevoelig was voor de kunstzinnige waarde van lijnen, vlakken, licht en schaduw in een compositie en hij deze ook genuanceerd wist te verwoorden, kon het louter artistieke hem niet volledig bevredigen. Hij peilde dieper naar de geest van het werk. Niet bij toeval kreeg een van zijn nog altijd gewaardeerde studies de titel *De geest van de graveerkunst in de XVde eeuw* (1945). Bovendien was iedere prent voor hem ook een tijdsdocument dat, zij het soms op verholen wijze, het menselijke doen en laten openbaart voor wie zich althans de inspanning getroost er met geduldige en critische navorsingen in door te dringen, zoals Dr. Louis Lebeer het zelf voorbeeldig deed in zijn geprezen *Beredeneerde catalogus van de prenten van Pieter Bruegel de Oude* (1969).

Op zijn wetenschap en dienstvaardigheid werd inmiddels beroep gedaan door verscheidene onderwijsinstellingen die de studie van de prentkunst door zijn toedoen wensten te bevorderen. Zo werd hem reeds in 1937 een leeropdracht over de geschiedenis van de graveerkunst toevertrouwd aan de Rijksuniversiteit te Gent en in 1948 eveneens aan de Rijksuniversiteit te Luik. Door zijn onderwijs vonden vele jongeren de weg naar het grafische paradijs van het Prentenkabinet, terwijl verscheidene onder hen de weg der navorsing zouden volgen die hun leermeester hen was voorgegaan. Wanneer de studie van de prentkunst thans velen boeit, is dit grotelijks te danken aan het stimulerend voorbeeld van professor Lebeer. Kort nadat hij, door het bereiken van de pensioengerechtigde leeftijd, in 1960 als ere-conservator van de Koninklijke Bibliotheek de vertrouwde lokalen van het Paleis van Karel van Lotharingen had verlaten, nam hij zijn intrek in het voormalige paleis van de Prins van Oranje, de waardige zetel van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, waarvan hij sinds 1950 lid was en waarvan hij in 1961 als Vast Secretaris werd aangesteld. Gedurende haast twintig jaar heeft hij zich hier, zoals voordien in het Prentenkabinet, met een groot verantwoordelijkheidsbesef dagelijks ingezet voor het welzijn van deze hoge instelling, die onder zijn deskundig beheer meerdere nieuwe initiatieven nam en met succes bekroonde, waaronder hier de uitgave van het *Nationaal Biografisch Woordenboek* moge vermeld worden.

Dr. Lebeer heeft zich bij vele instanties meer dan verdienstelijk gemaakt en werd dan ook terecht reeds herhaalde malen gehuldigd. Onze Academie is er zich wel van bewust dat de hulde, die ze hem op haar beurt brengt, door de luister van voorgaande huldeblijken in de schaduw wordt gesteld. Ook zij is er fier op hem onder haar leden te mogen tellen en stelt het bijzonder op prijs hem thans een blijk te kunnen geven van haar waardering, mede in naam van al haar leden die zich het vele interessante, goede en schone, dat zij van hem mochten ervaren, dankbaar blijven herinneren.

Evenmin als Mevrouw Lebeer vreemd is aan de vruchtbare loopbaan van haar echtgenoot, evenmin mag zij verstoken blijven van haar aandeel in deze huldiging. De jarenlange en veelzijdige inzet van haar man is ondenkbaar zonder haar voortdurende toewijding waarvan wij de omvang slechts kunnen gissen maar waarvan de efficiënte voor allen duidelijk is. Onze Academie hoopt dat zij de waardering, die hier voor Dr. Louis Lebeer werd uitgesproken en die hij haar gelieve over te maken, ook voor zichzelf zou willen aanvaarden.

Le jubilaire remercie, s'adressant dans les deux langues à la Présidente et au Vice-Président.

La parole est donnée au premier orateur :

Gabriel Duphénieux, *A propos d'un ouvrage à paraître sur les poinçons du Hainaut.*

Le Fonds Mercator va faire paraître un ouvrage consacré à l'orfèvrerie en Hainaut. Ce livre s'efforcera de compléter les travaux de Soil sur Tournai et innovera pour Ath et Mons qui, jusqu'à ce jour, n'ont pas connu de publications générales sur leur orfèvrerie. Les auteurs se sont attachés à recueillir le plus grand nombre de documents possible sur les poinçons de ces villes et de leurs orfèvres. La production de Tournai sera illustrée par près de septante reproductions de ces marques. Jouant de malheur, nous avons vu disparaître coup sur coup les

deux spécialistes de l'orfèvrerie montoise, M^lle Tondreau et l'Abbé Huvelle. Leurs travaux ont pu être repris par M^me Stimant qui vient de mener le travail à bonne fin. Le chapitre réservé à Ath sera également une révélation. La meilleure part de l'ouvrage est réservée aux illustrations photographiques tant des diverses marques que des objets, de manière à ce que le lecteur puisse se rendre compte de la place que ces trois villes occupent dans l'orfèvrerie des Pays-Bas du Sud. Cet ouvrage du Fonds Mercator viendra compléter heureusement les recherches actuellement consacrées à l'argenterie des diverses villes belges.

De Voorzitter geeft het woord aan de tweede spreker :

Frans Van Molle, *Een Delftse kelk (uit 1612) in een dorpskerk van Waals-Brabant.*

Une réception clôture la séance qui se termine vers 12 h. 15.

Cécile Dulière,
Secrétaire générale.

Jacqueline Dosogne-Lafontaine,
Présidente.

SÉANCE ORDINAIRE DU 28 AVRIL 1984

Présents : M^me Dosogne-Lafontaine, présidente, M^lle Cécile Dulière, secrétaire générale. M^mes Chartrain, Lemaire, Lemoine, Smolar, van de Winckel, Walch. MM. Culot, De Ruyt, Desmet, De Valkeneer, Duchesne Jadot, Joosen, Mekhitarian, van de Walle.
Excusés : M^mes Dacos-Crifò, De Pauw-Deveen, Folie, Greindl, Risselin, Sulzberger. MM. Colaert, Delmarcel, Duphénieux, Duvosquel, Genaille, Lorette, van de Walle.

La Présidente ouvre la séance à 10 h. 15. Après lecture, le procès-verbal de la séance du 17 mars est approuvé.

La parole est donnée au premier orateur :

André Vanrie, *Un voyage en Terre Sainte au XVI^e siècle.*

Le manuscrit 21056 de la Bibliothèque Royale Albert 1^er est un guide du pèlerin en Terre Sainte et en Égypte constitué essentiellement de deux textes paléographiquement distincts : le premier, écrit en italien, est accompagné de nombreux dessins d'une facture assez grossière mais vivants et spontanés ; le deuxième, en français, est inséré au petit bonheur dans les espaces laissés vides par le rédacteur italien. Ce texte français est la copie d'un ouvrage édité à Lyon à compte d'auteur en 1573 par Antoine Regnaut ; il s'agit d'abord d'un récit de voyage, mais aussi d'un traité sur les indulgences et d'une histoire des chevaliers du Saint-Sépulcre. Enfin, le manuscrit contient encore un texte anonyme français relatif aux coutumes islamiques et aux animaux, et quelques petits textes excentriques en fin de volume.

Grâce à des éléments comme l'existence de la chapelle copte au Saint-Sépulcre de Jérusalem, au passage par Chypre, au logement à l'hospice franciscain du Mont Sion, au change de l'argent et aux taxes perçues par l'administration turque auprès des pèlerins, il est possible de dater le pèlerinage dont parle le texte italien entre 1537 et 1551. Par conséquent, le texte et les dessins qui l'accompagnent sont postérieurs et devraient même se situer après les ouvrages illustrés de Pierre Belon et d'André Thevet dont une inspiration n'est pas impossible. L'auteur, du nom de Léonard, n'est pas identifiable. Le texte sur les animaux et les coutumes se situe chronologiquement dans la suite. Enfin vient le texte français, postérieur à 1573 mais encore d'une écriture du XVI^e siècle. Lambert Darmont, auquel il était attribué jusqu'à présent, ne peut tout au plus avoir été que le copiste du texte de Regnaut.

L'intérêt du manuscrit réside dans les éléments de datation qu'apporte le récit d'un pèlerinage effectué entre 1537 et 1551 à divers monuments de Terre Sainte : chapelle copte du Saint-Sépulcre ; plaque d'argent recouvrant le trou de la croix au Calvaire ; tombeau de saint Eusèbe de Crémone dans la crypte de l'église Sainte-Catherine à Bethléem. Le manuscrit est enfin un intéressant exemple d'itinéraire utilisé par divers voyageurs contemporains.

De Voorzitter geeft het woord aan de tweede spreker :

Henry Joosen, *Vlaamse Primitieven en museum-problemen te Mechelen.*

Het Mechels cultureel patrimonium heeft al heel wat wisselvalligheden gekend. Op het gebied van de monumenten zijn er zware verliezen te betreuren. Dit is ook het geval voor de musea : het Diocesaan museum, dat vooral maar niet uitsluitend kerkelijke voorwerpen bezat, bestaat niet meer. Vóór einde 1983 werd het mooie in een passend kader ingericht museum van het O.C.M.W. opgedoekt, nadat pas te voren lic. St. Vandenberghe de volledige beschrijvende inventaris met foto's door het Kon. Instituut voor het Kunstpatrimonium gemaakt, had opgesteld. De verzameling bestond uit prachtig meubilair, schilderijen, aardwerk, koperen en tinnen stukken en vermaarde « besloten hofjes ». Zij werd doodgewoon ingepakt en naar het O.L.Vr. Gasthuis en naar het stadsmuseum « Hof van Busleyden » overgebracht, waar zij haar museografische functie totaal verloor en aan het oog van de bezoekers werd onttrokken.

Deze feiten doen vragen oprijzen omtrent de Mechelse museumpolitiek, die reeds tientallen jaren door een passief conservatisme wordt gekenmerkt. Het Stadsmuseum « Hof van Busleyden », het museum van de Mechelse Kunstambachten in het huis « De Zalm », het Folklore-museum op het Begijnhof wachten op een heroplevingsbeurt en een inschakeling van wat in de reserves zit. Toekomstplannen worden gemaakt voor een archeologisch museum in de Brusselpoort, een Volkskunde-museum in de « Cellekens », en museum voor de schilderkunst in de oude Minderbroederskerk.

Buiten deze officiële plannen werd ook een vorstel gedaan om in het 14de eeuwse oud Schepenhuis (thans Stadsarchief) de Vlaamse Primitieven die in Mechels bezit zijn, samen te brengen. Het betreft hier drie reeksen schilderijen. Wellicht de oudste reeks bestaat uit 32 wapenschilden van de leden van het Gulden Vlies, bij gelegenheid van hun kapittel in St-Rombautskathedraal in 1491 in het koor opgehangen. Zij zijn dringend aan restauratie toe en worden gelukkig door Mevr. Vande Bergen-Pantens bestudeerd. Een tweede reeks is de uitbeelding van de legende van St. Rumoldus op 25 panelen tussen 1485 en 1510 geschilderd en aan anonieme meesters uit een Brabantsatelier, aan Colijn de Coter en andere toegeschreven door Mevr. Périer-d'Ieteren. De derde reeks telt 16 panelen die de legende van St-Victor voorstellen, oorspronkelijk eigendom van de religieuzen van Blandijnberg en onlangs uit privé bezit door de Stad Mechelen aangekocht. Zij dateren uit de periode 1510-1520. Er dient op gewezen dat het samenbrengen van deze drie reeksen in het oud schepenhuis opperbest zou passen, aangezien in de grote zaal op het verdiep twee muurschilderijen, nl. het « Laatste Oordeel » door Fr. Sanders (1525-1526) (cf. studie van J. Lavalleye) en een « Calvarie » bij de Vlaamse Primitieven moeten gerekend worden. De tentoonstelling voor deze schilderijen kan aangevuld worden met andere voorwerpen uit de periode, ter illustratie van het Parlement en de Grote Raad die in dit gebouw zetelden.

La séance est levée à 12 h. 30.

Cécile Dulière,
Secrétaire générale.

Jacqueline Dosogne-Lafontaine,
Présidente.

SÉANCE ORDINAIRE DU 19 MAI 1984

Présents : Mme Dosogne-Lafontaine, présidente, M. Van Molle, vice-président, M. Lorette, trésorier, Mlle Dulière, secrétaire générale. Mmes Bonenfant, Casteels, Chartrain, Clercx-Léonard-Étienne, Smolar, Sulzberger, van de Winckel. MM. Colaert, Culot, de Gaiffier d'Hestroy, De Ruyt, Desmet, Duvosquel, Jadot, Sosson, Vandevivere.
Excusés : Mmes Dacos-Crifò, De Pauw-Deveen, Jottrand, Risselin, Walch. MM. De Valkeneer, Joosen, Mekhitarian, van de Walle.

La Présidente ouvre la séance à 10 h. 15. Après lecture, le procès-verbal de la séance du 28 avril est approuvé.

La parole est donnée au premier orateur du jour :

R. P. Baudouin de Gaiffier d'Hestroy, *A propos de l'existence des martyrs de Cardeña.*

Selon des sources dont la plus ancienne, jusqu'à ces temps derniers, remonte au XIIIe siècle, les 300 moines du monastère de Saint-Pierre de Cardeña, près de Burgos, furent massacrés en 872 par les Arabes. Ces sources étaient considérées comme peu sûres, mais le fait a été confirmé par la publication du vol. V de *al-Muqtabis* de

l'historien arabe Ibn Hayyān (988-1076). L'insertion de la notice dans le Martyrologe romain est ainsi justifiée. Cette recherche, intitulée *Les martyrs de Cardeña*, a été publiée dans les *Analecta Bollandiana*, vol. 101, 3-4 (1983), p. 281-286. Au cours de la discussion qui a suivi, le P. de Gaiffier a parlé de la nouvelle édition du Martyrologe romain par les Bollandistes.

La parole est donnée ensuite à Jean-Marie Duvosquel, *A propos de la genèse des Albums du duc Charles de Croÿ.*

Un des témoignages les plus marquants pour la connaissance topographique des villes et villages des anciens Pays-Bas espagnols au tournant des XVI^e^ et XVII^e^ siècles est sans nul doute l'admirable collection des « albums » du duc Charles de Croÿ, riche d'environ 2.500 vues cavalières, dont la découverte et la révélation au public scientifique s'est échelonnée sur vingt-cinq ans : de 1956 à 1981.

Charles de Croÿ appartient à l'une de ces grandes familles qui, sous les ducs de Bourgogne et les rois d'Espagne, jouèrent un rôle considérable dans la vie politique et économique des Pays-Bas. Il naquit au château de Beaumont le 1^er^ juillet 1560 et y mourut le 13 janvier 1612, sans postérité. De ses parents, Philippe de Croÿ et Jeanne de Halluin, il hérita une fortune telle qu'il avait, à l'instar du souverain, une chambre des comptes et un conseil. Ce prince fastueux, au sommet de la fortune au jour de la mort de son père survenue en 1595, est un collectionneur averti : tableaux, manuscrits, monnaies et médailles s'accumulent dans ses résidences favorites, Beaumont et Héverlé. Ce prince qui mène grand train est aussi un méticuleux : on le voit par exemple annoter de sa main chacune des dizaines de milliers de pièces d'archives que sa famille a accumulées au fil des siècles. Et c'est sans doute cet état d'esprit du collectionneur averti et du gestionnaire minutieux qui a présidé à la genèse de sa fameuse collection d'albums. C'est mal connaître la psychologie de Charles de Croÿ que de l'assimiler à un collectionneur d'images : chez lui, tout est systématisé, rien n'est laissé au hasard. Le cheminement de l'idée et du projet des albums a été établi il y a peu. En 1590, Charles de Croÿ ordonne à son receveur de Comines de dresser un « cartulaire des cens et rentes » de sa terre de Comines et en fait de toutes les terres qui lui viennent de sa mère, décédée en 1581. Ce document, plus ou moins terminé en 1593, est illustré de plans coloriés et de vues cavalières. Il est le premier d'une série : après la mort de son père en 1595, le duc étend peu à peu le projet à la totalité de sa fortune foncière. Ces volumes sur papier, véritables cadastres, constituent des pièces d'administrations conservées au chef-lieu du domaine et destinées à être consultées par les receveurs locaux, ce qui est frustrant pour le duc qui souhaite avoir en permanence sous les yeux une vue d'ensemble de ses domaines. De là naît le premier ensemble d'albums : Charles de Croÿ fait rassembler en 1596-1598 les vues et les plans principaux des cadastres de ses domaines en y ajoutant des vues cavalières nouvelles.

Ces somptueux albums de gouaches sur parchemin terminés, le duc, pris au jeu, se lance dans une grande entreprise, étendant sa collection aux principautés où il joue alors un rôle (1598-1611). La collection s'achève en 1608-1709 par des albums conçus dans un cadre non plus politique, mais géographique : les vallées des grandes rivières qui traversent ces mêmes principautés.

L'auteur de la communication a déjà consacré plusieurs articles aux albums de Croÿ, dont il prépare l'édition intégrale : « Les biens des seigneurs de Comines (familles de Halluin et de Croÿ) dans le Courtraisis aux XV^e^ et XVI^e^ siècles d'après le 'cadastre' de Charles de Croÿ (1593) », *Mémoires du Cercle royal historique et archéologique de Courtrai*, t. XLV, 1978, p. 283-388 ; « De la gestion domaniale à la bibliophilie : les 'cadastres', besognés et albums du duc Charles de Croÿ († 1612). « Essai de typologie», *Les Albums de Croÿ. Exposition à la Bibliothèque royale Albert I^er^*, Bruxelles, 1979, p. 7-23 (Société royale des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique) ; *Le Hainaut dans les Albums du duc Charles de Croÿ (fin XVI^e^ - début XVII^e^ siècle)*, Mons, 1980, 1 vol. petit in-8°, 96 pages (en collaboration avec D. Misonne) ; « La fortune foncière du duc Charles de Croÿ et les albums de Croÿ », *Recueil d'études d'Histoire hainuyère offertes à Maurice A. Arnould*, t. I, Mons, 1983, p. 279-322 + carte hors-texte (Analectes d'Histoire du Hainaut, t. I) ; « Tous les albums du duc Charles de Croÿ ont-ils été retrouvés aujourd'hui ? », *Liber amicorum Herman Liebaers*, Bruxelles, 1984, p. 255-268 ; « Les cartulaires des cens et rentes ou cadastres des domaines du duc Charles de Croÿ réalisés entre 1590 et 1612 », *XLVII^e^ Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique — 2^e^ Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique. Congrès de Nivelles 23 - 26.VIII.1984. Actes*, t. I, Nivelles, 1984.

La séance est levée à 12 h. 30.

Cécile Dulière,
Secrétaire générale.

Jacqueline Dosogne-Lafontaine,
Présidente.

SÉANCE ORDINAIRE DU 20 OCTOBRE 1984

Présents : Mme Dosogne-Lafontaine, présidente, M. Lorette, trésorier général, Mlle Dulière, secrétaire générale. Mmes Bonenfant, Casteels, Chartrain, Dacos-Crifò, Greindl, Jottrand, Lemaire, Schneebalg, Sulzberger, van de Winckel, Veronee, Walch. MM. Cauchies, De Schryver, Desmet, Duverger, Duphénieux, Eeckhout, Jadot, Joosen, Trizna, van de Walle, Warzée.
Excusés : Mmes Folie, Guéret-De Keyser, Mariën-Dugardin, Ulrix-Closset. MM. Colaert, Culot, De Valkeneer, Dogaer, Duvosquel, Genaille, Mariën, Martiny, Mekhitarian, Naster.

La Présidente ouvre la séance à 10 h. Elle évoque la mémoire de deux membres de l'Académie récemment disparus : Le R P. Baudoin de Gaiffier d'Hestroy et M. René Sneyers. L'assemblée se recueille dans le souvenir. La Présidente annonce la prochaine sortie de presse du tome LIII (1984) de la *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. Elle rappelle que le prix Simone Bergmans sera décerné en 1985 et que les candidatures doivent être adressées à M. Adelin De Valkeneer.

La Secrétaire générale donne lecture du procès-verbal de la séance du 19 mai 1984, qui est approuvé par l'assemblée. Mme Mireille Jottrand signale l'intérêt de l'exposition qui se tient au Petit Palais à Paris : *Symboles et réalités. La peinture allemande 1848-1905.*

La parole est donnée à l'orateur du jour :

Antoine De Schryver, *Le rôle et l'activité des peintres au service des ducs de Bourgogne, principalement sous Charles le Téméraire.*

L'activité de deux peintres en titre de Philippe le Bon et/ou de Charles le Téméraire, Pierre Coustain et Jean Hennequart, peut être décrite et analysée à l'aide d'assez nombreux documents d'archives. Il est ainsi possible de préciser la nature et l'importance de leur activité. Celle-ci est très diverse : exécution d'enseignes et de travaux d'ordre héraldique ou décoratif, polychromie de sculptures, projets d'architectures, d'orfèvreries, de monnaies ... Pour Jean Hennequart s'y ajoutent occasionnellement des travaux d'enluminure. Pour une bonne part, ces travaux sont en rapport avec des entreprises militaires ou des événements politiques ou diplomatiques, dynastiques ou familiaux et les cérémonies ou fêtes qui les accompagnent. D'autres se rapportent aux nécessités des services ou des déplacements de la Cour, ou au décor des résidences ducales. Une part non négligeable de l'activité de ces peintres consistait en tâches d'organisation et de direction de travaux divers, en particulier ceux exécutés pour des fêtes importantes. On peut supposer que l'exécution de dessins ou de projets préparatoires à de tels travaux figuraient aussi parmi leurs attributions.

Les documents ne livrent aucune donnée concernant des peintures de chevalet ou des peintures murales que Coustain ou Hennequart auraient exécutées. Il est néanmoins permis de penser que de tels travaux peuvent également leur avoir été confiés. Bien qu'il soit encore malaisé d'évaluer la qualité ou les caractéristiques stylistiques de l'œuvre de Coustain et de Hennequart, il semble équitable et raisonnable de penser que ces peintres, choisis par les ducs, tenaient une place fort honorable parmi les maîtres de leur temps.

La séance est levée à 12 h. 15.

Cécile Dulière,
Secrétaire générale.

Jacqueline Dosogne-Lafontaine,
Présidente.

SÉANCE ORDINAIRE DU 17 NOVEMBRE 1984 À MALINES

Présents : Mme Dosogne-Lafontaine, présidente, Mlle Dulière, secrétaire générale. Mmes Casteels, Chartrain, Lemaire, Ninane, Sulzberger, van de Winckel, Veronee-Verhaegen. MM. Colaert Desmet, Duchesne, Jadot, Joosen, Monballieu, van de Walle.
Excusés : Mmes Dacos, Folie, Jottrand, Mariën, Piérard. MM. De Ruyt, De Valkeneer, Lorette, Mariën, Mekhitarian, Sosson, Van Molle.

La journée se déroule à Malines sous le signe des Primitifs flamands. Les membres de l'Académie sont accueillis à 11 h. au Stadsarchief par M. Joosen, président honoraire du Koninklijke Kring voor Oudheidkunde,

letteren en kunst van Mechelen et par M. A. Jans, président en exercice. Les archives sont présentées par l'Archiviste de la Ville, M. Installé. Les membres visitent ensuite l'ancienne « Schepenhuis » du XIVe siècle et notamment la salle où siégeait le Grand Conseil, décorée de fresques du XVIe siècle : Jugement dernier et Calvaire.

Après un lunch cordial a lieu la visite des fouilles en cours dans la Minderbroederskerk, aujourd'hui désaffectée (tombes médiévales avec vestiges de peintures murales). Les membres se rendent ensuite — via l'église Sint-Jan — au Musée communal « Hof van Busleyden », où se trouvent notamment la série des panneaux illustrant la vie de saint Victor (1510-1520) récemment acquise par la Ville de Malines. La visite se termine aux environs de 17 h. 30. Certains membres accompagnés de M. Joosen se rendent à la Sint-Rombautskerk en cours de restauration.

Cécile DULIÈRE,
Secrétaire générale.

Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE,
Présidente.

SÉANCE ORDINAIRE DU 15 DÉCEMBRE 1984

Présents : Mme Dosogne-Lafontaine, présidente, M. Lorette, trésorier général, Mlle Dulière, secrétaire générale. Mmes Chartrain, Dacos-Crifò, Folie, Lemaire, Jottrand, Mariën-Dugardin, Martens, Piérard, Sulzberger, Ulrix-Closset, van de Winckel. MM. Colaert, De Ruyt, De Valkeneer, Jadot, Joosen, Mariën, Martiny, van de Walle, Vanrie.
Excusés : Mmes De Pauw-Deveen et Roberts-Jones. MM. Cauchies, Desmet, De Schryver, Duchesne, Duphénieux, Duvosquel, Genaille, Roberts-Jones et Trizna.

La Présidente ouvre la séance à 10 h. Après lecture, le procès-verbal de la séance du 17 novembre est approuvé par l'assemblée. Mme Claudine Lemaire signale qu'un cycle de conférences sur le *Respect de l'œuvre d'art* se tiendra à la Bibliothèque Royale Albert Ier du 22 au 25 janvier dans le cadre d'Europalia 1985.

La parole est donnée au premier orateur du jour :

Christiane PIÉRARD, *Le beffroi de Mons et son temps. Autour d'une restauration.*

Cette tour baroque haute de 87 m fait partie du paysage visuel (elle est visible de partout d'où qu'on arrive à Mons) et sonore (carillon) quotidien des Montois ; elle est le symbole de cette ville et, cependant, le beffroi ne se dresse sur la colline que depuis 1669. Auparavant, d'autres tours ont eu un rôle de beffroi à Mons dont la « tour à l'horloge » située au château. Construite au XVe siècle, elle subit une première destruction lors du Grand Feu de 1548 et une démolition totale lors de son effondrement en 1661. Aussitôt après cet accident, le collège échevinal décida la construction d'un beffroi.

Au XVIIe siècle, les tendances architecturales étaient assez variées et les échevins eurent à opter entre une tour classique ou renaissante (ex. la façade arrière du couvent des Visitandines de c. 1650) ; en « style économique » ou essentiellement en brique (ex. le Mont-de-Piété de Wenceslas Coebergher de 1625) ; la tradition dite « espagnole » dans la foulée du XVIe siècle (ex. la Maison Espagnole de la rue des Clercs) ; la tendance baroque implantée depuis le début du siècle (ex. la chapelle échevinale Saint-Georges de 1601). Le choix des autorités communales se porta sur une tour baroque, parmi plusieurs maquettes présentées par l'architecte montois Louis Ledoux, et en pierre : grès de Bray et pierre bleue de Feluy, Écaussinnes et Soignies.

L'expression baroque à Mons n'est pas très exubérante et le beffroi conçu par Ledoux (1616-1667) et achevé par Antony (après la mort de Ledoux), utilise les ordres classiques mais aussi la volute, le bossage, les frontons triangulaires et courbes brisés, le balustre, la corniche saillante aux modillons épais, la coquille et autres ornements. La caractéristique la plus évidente est sans doute la charpente en bulbes qui termine la tour (achèvement des travaux : 1669). Dès 1691, le beffroi (la « tour blanche » comme l'appelleront les Français) joue son rôle de tour de guet, lors du siège de la ville par Louis XIV et Vauban.

Plusieurs restaurations furent entreprises au cours des siècles suivants. De 1849 à 1866, la maçonnerie aussi bien que la charpente furent remises en état (architectes Fonson et Sury) et à présent, depuis août 1984, une

entreprise comparable est en cours (architectes Dupire, Godart et associés). Plusieurs phases sont prévues (celle qui est entamée concerne la charpente des bulbes et la couverture en ardoises).

Le beffroi étant un monument classé (A.R. 15-01-1936), le Ministère de la Communauté française, qui a la culture dans ses attributions, intervient aux côtés de la ville de Mons dans cette vaste opération de restauration de ce que les Montois persistent à appeler « no catiau ».

Bibliographie : Ch. Piérard, *L'architecture civile à Mons (XIVe-XXe siècles)*, Coll. Wallonie, Art et Histoire, nº 23, Gembloux, Duculot, 1974, cf. p. 34-36. L'auteur publie dans le présent volume un article consacré à ce sujet.

La parole est donnée ensuite à Arpag Mekhitarian, *A propos des faux dans l'art égyptien.*

La section égyptienne des Musées Royaux d'Art et d'Histoire a organisé du 30 juin au 30 septembre 1984 une exposition consacrée à « l'Art égyptien à travers les faux », où ont été présentés, outre 112 pièces, de nombreux documents photographiques. C'est le musée de Munich qui avait pris l'initiative de cette exposition : vu son succès, elle avait transité par Hambourg avant d'aboutir à Bruxelles. On connait l'engouement du public et des collectionneurs pour l'art pharaonique. Aussi le marché des antiquités est-il inondé actuellement d'objets remarquablement copiés ou inspirés de chefs-d'œuvre authentiques. Même les archéologues et les conservateurs du musée se laissent parfois abuser par de telles œuvres. Des analyses de laboratoire permettent, certes, de déceler les faux : mais outre qu'aucune technique n'est infaillible, les faussaires connaissent eux aussi les méthodes de dépistage et réussissent souvent à égarer chimistes et physiciens. Finalement, c'est l'intuition ainsi que l'expérience acquise par des études de longue haleine qui permettent le mieux aux spécialistes de distinguer les plagiats des vraies antiquités.

Collectionneurs et commerçants honnêtes n'ont pas toujours ce savoir : ils font donc, de bonne foi, des acquisitions qui se révèlent plus que douteuses. Aussi les égyptologues sont-ils quasi quotidiennement consultés par des amateurs passionnés d'art ancien. Pour illustrer cet exposé, sont projetées quelques diapositives représentant surtout des sculptures, qui montrent que les fabricants de faux travaillent depuis près d'un siècle déjà ! La séance est levée à 12 h. 30.

Cécile Dulière,
Secrétaire générale.

Jacqueline Dosogne-Lafontaine,
Présidente.

SÉANCE ORDINAIRE DU 19 JANVIER 1985

Présents : Mme Dosogne-Lafontaine, présidente, M. Lorette, trésorier général, Mlle Dulière, secrétaire générale. Mmes Bonenfant, Chartrain, Dacos, Lemaire, Guéret-De Keyser, Mariën-Dugardin, Martens, Ninane, Piérard, Schneebalg, Smolar, Ulrix-Closset, van de Winckel. MM. Colaert, De Ruyt, De Schryver, De Valkeneer, Duchesne, Jadot, Mariën, Martiny, Mekhitarian, Sosson, Van de Velde, van de Walle, Vanrie.
Excusés : Mmes De Pauw-Deveen, Greindl. MM. Culot, Desmet, Duphénieux, Duvosquel, Joosen.

La Présidente ouvre la séance à 10 h. 30. Après lecture, le procès-verbal de la séance du 15 décembre est approuvé par l'assemblée. La parole est donnée à Nicole Dacos-Crifò qui présente *L'exposition du XVIIe siècle napolitain au musée de Capodimonte.* La section des natures mortes est présentée au musée Pignatelli. Grand événement de la saison en Italie, l'exposition a été conçue par Raffaello Causa et réalisée magistralement après sa mort par son successeur, Nicolas Spinosa.

La parole est donnée ensuite à l'orateur du jour :

Suzanne Sulzberger, *Deux copies du Retable de l'Agneau mystique conservées en Belgique.*

Reprenant le dossier consacré aux copies, il est possible d'y ajouter quelques éléments inédits. La grande copie exécutée par Michel Coxcie à la demande de Philippe II est signalée en Espagne dans un inventaire de 1686. Le tableau, restauré par un peintre nommé Vidal, se trouvait sur l'autel de la Capilla Reale au palais de l'Alcazar à Madrid. Dès son retour en Belgique en 1816, cette copie a été partagée entre d'illustres amateurs étrangers.

Acquise à Gand vers la même époque, la deuxième copie constitue le clou d'une collection privée londonienne rassemblée par Charles Aders, un riche marchand d'origine allemande. Cette galerie jouit d'une excellente réputation dans un cercle de poètes et d'artistes en renom parmi lesquels on peut citer Flaxman, Blace, Fuessli, sans oublier les historiens de l'art allemands Passavent et Waagen. Ces copies dispersées par la suite ont contribué à faire connaître le nom de van Eyck sur le plan international. Elles ont assuré le prestige du chef-d'œuvre qui resta partagé entre Gand et Berlin pendant tout le XIX^e siècle.

La séance est levée à 12 h. 15.

L'après-midi à 14 h. 30, les membres se retrouvent dans le *Forum* des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Ils sont accueillis par Madame Phil MERTENS qui les entretient des *Problèmes posés par un nouveau musée d'art moderne — Problemen in verband met een nieuw museum voor moderne Kunst.*

L'exposé est suivi d'une visite des nouveaux locaux en compagnie de M^me Mertens. La visite se termine vers 16 h. 30.

Cécile DULIÈRE,
Secrétaire générale.

Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE,
Présidente.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 16 FÉVRIER 1985

Présents : M^me Dosogne-Lafontaine, présidente, M. Lorette, trésorier général, M^lle Dulière, secrétaire générale. M^mes Bonenfant, Chartrain, Dacos-Crifò, Guéret-De Keyser, Greindl, Jottrand, Ninane, Mariën-Dugardin, Schneebalg, Ulrix-Closset, van de Winckel, Walch. MM. Colman, De Ruyt, De Schryver, Duchesne, Jadot, Mariën, Martiny, Sosson, Van de Velde, Van de Walle, Van Molle.
Excusés : M^mes Dacos, De Pauw-Deveen, Folie, Walch. MM. Cockelberghs, Colman, Duphénieux, Joosen, Naster.

La Présidente ouvre la séance à 10 h. La secrétaire générale présente le rapport d'activité de l'année académique 1985-1985. Le trésorier général expose les comptes et le projet de budget 1985, qui sont approuvés. Le montaut de la cotisation reste fixé à 1.000 frs.

L'assemblée approuve une modification des statuts concernant la création du poste de Directeur de la Revue (article 18).

Une autre modification des statuts concernant le cas de démission éventuelle d'un membre du Bureau ou du Conseil est approuvée. (Voir le texte des *Modifications aux Statuts* p. 143).

On procède ensuite aux élections. M. Mariën est élu membre du Conseil d'administration (en remplacement de M^lle Ninane, démissionnaire) et Président ; M. Martiny est élu Vice-Président et M^me Smolar, Secrétaire Générale. M^me Dosogne-Lafontaine est élue Directeur de la Revue.

Sont élus membres titulaires : M^mes Lemaire et Smolar, Dhr. Delmarcel et M. Duvosquel. Sont élus membres correspondants : M^me Vanden Bergen-Pantens, MM. Balis et Gob. Est élu membre associé étranger : M. Erik Larsen.

La séance est levée à 11 h.

Cécile DULIÈRE,
Secrétaire générale.

Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE,
Présidente.

RAPPORT DE LA SECRÉTAIRE GÉNÉRALE
Année académique 1984-1985

Nous avons eu la tristesse de perdre deux de nos membres : le R.P. Baudouin de Gaiffier d'Hestroy et M. René Sneyers. Il y eut sept séances au cours desquelles nous avons eu le plaisir d'écouter M. Gabriel Duphénieux, M. Frans Van Molle, M. André Vanrie, le R.P. Baudouin de Gaiffier d'Hestroy, M. Henry Joosen, M. Jean-Marie Duvosquel, M. Antoine De Schryver, M^lle Christiane Piérard, M. Arpag Mekhitarian, M^me Nicole Dacos-Crifò, M^lle Suzanne Sulzberger. Nous allons écouter dans quelques instants M. Franz De Ruyt.

La séance du mois de novembre a eu lieu à Malines où nous avons été accueillis par M. Henry Joosen et les membres du Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen.

Le tome LIII (1984) 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 19 décembre 1984 et le 16 janvier 1985, entre autres pour préparer les élections de ce jour.

Le Bureau était composé de Mme Dosogne-Lafontaine, présidente, de M. Van Molle, vice-président (démissionnaire), M. Lorette, trésorier général et Mlle Dulière, secrétaire générale.

Cécile Dulière,
Secrétaire générale.

SÉANCE ORDINAIRE DU 16 FÉVRIER 1985

Présents : Mme Dosogne-Lafontaine, présidente, M. Lorette, trésorier général, Mlle Dulière, secrétaire générale. Mmes Bonenfant, Casteels, Chartrain, Guéret-De Keyser, Greindl, Ninane, Mariën-Dugardin, Schneebalg, Sulzberger, Ulrix-Closset, van de Winckel. MM. De Ruyt, De Schryver, Duchesne, Jadot, Mariën, Martiny, Sosson, Van de Velde , van de Walle, Van Molle.
Excusés : Mmes Dacos-Crifò, De Pauw-Deveen, Clerex-Léonard-Étienne, Jottrand, Lemaire, Smolar, Walch. MM. Duphénieux, Duvosquel, Joosen.

La Présidente ouvre la séance à 11 h. 15. La parole est donnée à l'orateur du jour M. Franz De Ruyt, qui présente son livre : *Sculptures d'Alba Fucens. Pierre, marbre, bronze. Catalogue raisonné*, Bruxelles-Rome, 1982.

Après avoir rappelé les fouilles belges à Alba Fucens depuis 1949 et leurs principaux résultats, ainsi que les deux premiers livres de la série, publiés en 1969 et illustrant l'histoire des fouilles, la topographie de la cité et des problèmes d'architecture, l'orateur présente le volume III, qui constitue un catalogue scientifique des sculptures en pierre, marbre et bronze, découvertes de 1949 à 1979, étudiées en six chapitres : têtes-portraits, *togati* acéphales et fragments de draperies, fragments de corps humain, statues à sujet mythologique et à décor animalier, éléments de décoration architectonique.

Avec l'appoint de diapositives, l'orateur illustre quelques-uns des monuments les plus intéressants de ce catalogue : portraits attribués à Sylla, à des citoyens d'époque républicaine, à Drusus Minor, Claude, Agrippine la Jeune, à des personnages de la tétrarchie, peut-être Constance Chlore, Dioclétien ou Maximien-Hercule, des magistrats en toge, Vénus, des *putti*, Aiôn, un ex-voto de femme agenouillée, Dionysos, Pan, Attis, Hercule *épitrapezios*, des éléphants, un chapiteau de pilastre à tête de Gorgone, une borne milliaire ornée de sculptures.

La séance est levée à 12 h. 30

Cécile Dulière,
Secrétaire générale.

Jacqueline Dosogne-Lafontaine,
Présidente.

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

MODIFICATIONS AUX STATUTS (*)

APPROUVÉES AUX ASSEMBLÉES GÉNÉRALES DES 18 FÉVRIER 1984 ET 16 FÉVRIER 1985

(1) *Art. 8*, ajouter :

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.

(2) *Art. 11*, *2er* § *1. 12*, ajouter après « décès » : ou de démission ; dernier § après « décède », ajouter : ou démissionne.

Art. 18, à remplacer par :

DE LA REVUE

Art. 18. Le Directeur de la Revue est élu pour 3 ans ; son mandat est renouvelable. Il est chargé de la parution de la Revue ou de toute publication de l'Académie. L'avant-dernier § de l'Art. 14 lui est applicable.
Le Secrétaire de rédaction est élu pour 3 ans ; son mandat est renouvelable. Il assiste le Directeur.

Art. 19, l. 5, après « Vice-président » ajouter : le Directeur de la Revue ; l. 6 : en sont membres de droit.

(*) Les *Statuts* approuvés à l'Assemblée générale extraordinaire du 15 octobre 1977 ont été publiés dans le vol. XLVI (1977), 1979, p. 169-179.

Les *Modifications aux Statuts* approuvées à l'Assemblée générale extraordinaire du 13 décembre 1980 ont été publiées dans le vol. XLIX-L (1980-81), 1981, p. 160.

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

WIJZIGINGEN AAN DE STATUTEN(*)

GOEDGEKEURD IN DE ALGEMENE VERGADERINGEN VAN 18 FEBRUARI 1984 EN 16 FEBRUARI 1985

(1) *Art. 8*, toevoegen :

De correspondent die meer dan tien jaar benoemd is kan verzoeken erelid te worden indien hij niet langer in staat is deel te nemen aan de werkzaamheden van de Academie. Het erelid ontvangt dan het Tijdschrift mits betaling van een som die overeenkomt met het lidgeld van dat jaar.

(2) *Art. 11*, *1e* § *1. 12*, toevoegen na « overlijden » : of ontslagneming ; laatste §, na « overlijden » toevoegen : of ontslagneming.

Art. 18, vervangen door :

HET TIJDSCHRIFT

Art. 18. De Directeur van het Tijdschrift wordt voor 3 jaar verkozen ; zijn mandaat kan hernieuwd worden. Hij is belast met het verschijnen van het Tijdschrift of elke andere publikatie van de Academie. De voorlaatste § van Art. 14 is op hem toepasselijk. De Redactiesecretaris wordt voor 3 jaar verkozen ; zijn mandaat kan hernieuwd worden. Hij staat de Directeur bij.

Art. 19, l. 5, na « Ondervoorzitter », toevoegen : De Directeur van het Tijdschrift ; l. 6, lezen : zijn er rechtens lid van.

(*) De *Statuten*, goedgekeurd in de buitengewone Algemene vergadering van 15 october 1977, zijn gepubliceerd in vol. XLVI (1977), 1979, p. 169-179.

De *Wijzigingen aan de Statuten*, goedgekeurd in de buitengewone Algemene vergadering van 13 december 1980, zijn gepubliceerd in vol. XLIX-L (1980-81), 1981, p. 160.

IN MEMORIAM

BAUDOUIN DE GAIFFIER D'HESTROY (1897-1984)

Le Révérend Père de Gaiffier, Bollandiste, est décédé le 20 octobre 1984. Il avait été élu correspondant en 1935 et membre titulaire en 1950 par l'Académie, qui se préparait à fêter quelques mois plus tard le cinquantième anniversaire de son élection. En dépit des travaux scientifiques qu'il menait au sein de la Société des Bollandistes — dont il était le *praeses* ou, terme qu'il préférait, le *senior*, et de son activité pastorale, et bien qu'il fût membre de plusieurs sociétés savantes — notamment l'Académie royale de Belgique (Classe des Lettres), l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, l'Académie d'Histoire de Madrid, l'Accademia dei Lincei et la British Academy —, il montra pour notre Académie un intérêt actif.

Il fut conseiller de 1968 à 1974. Surtout, il nous fit bénéficier de ses découvertes dans le domaine de l'iconographie religieuse, qu'il pratiquait volontiers et avec talent à côté de ses études hagiographiques. C'est ainsi qu'il confia pour publication à la Revue trois articles. : *Un thème hagiographique : le pendu miraculeusement sauvé* (XIII, 1943, p. 123-148), *Le triptyque du Maître de la Légende de sainte Barbe. Sources littéraires de l'iconographie* (XXVIII, 1959, p. 3-23) et *À propos d'une tapisserie où figure la pendaison d'un évêque* (XXXVI, 1967, p. 45-50). Il présenta plusieurs communications, et deux encore ces dernières années : « L'iconographie de sainte Marie-Madeleine : à propos d'une série de tableaux (xv^e^-xvi^e^ siècle) », en janvier 1981, et « À propos de l'existence des martyrs de Cardeña », en mai 1983. À chaque fois, il fut écouté avec intérêt et chaleur.

La longue liste de ses publications a paru en 1982 dans les *Mélanges offerts à Baudouin de Gaiffier et François Halkin* (n° 100 des *Analecta Bollandiana*), aux pages VII-XVIII. Nous en extrairons trois recueils parus dans la collection des *Subsidia hagiographica* : *Études critiques d'hagiographie et d'iconologie* (1967), *Recherches d'hagiographie latine* (1971) et *Recueil d'hagiographie* (1977). Les historiens de l'art qui ont affaire aux vies de saints y trouveront des sources précieuses et une méthode sûre. Un hommage lui a été rendu après son décès par le P. Fr. Halkin et le Prof. L. Genicot dans les *Analecta Bollandiana*, 103 (1985), p. I-VIII.

Sa disparition laisse un grand vide dans les milieux qu'il fréquentait et tout particulièrement chez ses collègues et amis les Bollandistes. Nous sommes nombreux, à l'Académie, à déplorer la perte de ce grand savant et homme de cœur.

Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE

LISTE DES MEMBRES — LEDENLIJST

Protecteur
S. M. LE ROI

Beschermheer
Z. M. DE KONING

Bureau — Bestuur
(1985-1986)

Voorzitter - Président : Dhr. Marc MARIËN ; Vice-président - Ondervoorzitter : M. Victor MARTINY ; Secrétaire générale - Algemeen Secretaris : M^me^ Arlette SMOLAR-MEYNAERT ; Trésorier général - Algemeen Penningmeester : M. Jean LORETTE.

Conseil d'Administration — Raad van Beheer

1. Administrateurs rééligibles en 1986 — In 1986 herkiesbare leden :
M^mes^ BONENFANT, CHARTRAIN, DOSOGNE, Dhr. M. MARIËN, MM. LORETTE et VAN DE WALLE.
2. Administrateurs rééligibles en 1988 — In 1988 herkiesbare leden :
M^lles^ DULIÈRE et JOTTRAND, MM. JADOT, DE VALKENEER, HH. DE SCHRYVER en DE SMET.
3. Administrateurs rééligibles en 1990 — In 1990 herkiesbare leden :
M^me^ LEMOINE, M^lle^ MARTENS, Dhr. JOOSEN, MM. MARTINY et VANDEVIVERE, Dhr. VAN MOLLE.

Membres honoraires — Ereleden (1)

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
RISSELIN-STEENEBRUGEN, Marie, Dr. en Arch. et Histoire de l'Art, cons. hon. des M.R.A.H., rue Basse 127, 1180 Bruxelles	(1953)	1973

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 19 février 1985 — Bijgewerkte lijst tot op 19 februari 1985.

Greindl, Baronne Edith, maître en Histoire de l'Art et Archéologie, rue de la Vallée 30, 1050 Bruxelles.	(1947)	1950
Nowé, Henri, ere-archivist van de Stad Gent, Clementinalaan 5, 9000 Gent.	(1932)	1952
Lebeer, Louis, ere-vaste secretaris van de Koninklijke Academie van België, Maria Louizasquare 4, bus 21, 1040 Brussel	(1934)	1958
Joosen, Henry, Dr. Phil., voorzitter van de K. Kring voor Oudheidk., Lett. en Kunst van Mechelen, K. Astridlaan 143, 2800 Mechelen.	(1950)	1964
Janssens de Bisthoven, Aquilin, conservator van de Stedelijke Musea te Brugge, Sint-Jorisstraat 12, 8000 Brugge.	(1958)	1964
Martens, Mina, archiviste hon. de la Ville de Bruxelles, rue Félix Delhasse 25, 1060 Bruxelles.	(1965)	1965
Jadot, Jean, président hon. de la Société royale de Numismatique de Belgique, avenue Louise 22, 1050 Bruxelles.	(1947)	1966
Naster, Paul, 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'Assistance publ. de Brux., av. E. Van Becelaere 36, 1170 Bruxelles.	(1955)	1967
De Valkeneer, Adelin, docteur en Archéologie et Histoire de l'Art, rue du Châtelain 6B, bte 11, 1050 Bruxelles.	(1966)	1967
Schittekat, Prosper, ere-conservator van het Wetensch. en Kult. Centrum Duinenabdij, rue de l'Église 5, 5024 Gelbressée.	(1966)	1967
Chartrain-Hebbelinck, Marie-Jeanne, collaborateur scient. hon. 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, secrétaire perpétuel de l'Académie roy. de Belgique, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles.	(1967)	1968
Brunard, Andrée, conservateur hon. des Musées communaux de Bruxelles, avenue de Tervuren 250, 1150 Bruxelles.	(1955)	1969
De Schryver, Antoine, hoogleraar aan de Rijkuniversiteit te Gent, Meidoorndreef 28, 9219 Gent.	(1965)	1969
Mariën, Marc E., 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 Lecointelaan 62, 1180 Brussel.	(1967)	1969
Duphénieux, Gabriel, conservateur au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, rue J. Hoyois 20, 7500 Tournai.	(1967)	1969
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 émér. à l'Université cath. de Louvain, av. Charles Verhaegen 39, 1950 Kraainem.	(1935)	1972
Stiennon, Jacques, professeur hon. 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
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, prof. émér. 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
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 hon. à l'U.C.L. et à la Faculté univ. Saint-Louis, rue Baron de Castro 20, 1040 Bruxelles.	(1970)	1979
Gaier, Claude, directeur du Musée d'Armes, bld de la Constitution 63, bte 074, 4000 Liège.	(1972)	1979
Culot, Paul, assistant à la Bibliothèque royale Albert Ier, rue Vogler 19, 1030 Bruxelles.	(1976)	1980
Trizna, Jazeps, chef de travaux hon. 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 hon. à l'Université de Liège, rue des Wallons 266, 4000 Liège.	(1974)	1981
Walch, Nicole, assistant à la Bibliothèque royale Albert Ier, rue de la Tulipe 37, bte 35, 1050 Bruxelles.	(1976)	1981
Dulière, Cécile, docteur en Arch. et Hist. de l'Art, rue Geleytsbeek 8, 1180 Bruxelles.	(1978)	1982
Duverger, Erik, onderzoeksleider 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

DUVOSQUEL, Jean-Marie, chef du Département culturel du Crédit communal de Belgique, r. de l'Étoile Polaire 37, 1080 Bruxelles. (1980) 1985

DELMARCEL, Guy, werkleider bij de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, Bergstraat 150, 3200 Kessel-Lo. (1981) 1985

LEMAIRE-DE VAERE, Claudine, att. scient. à la Bibliothèque roy. Albert Ier, av. Père Damien 85, bte 15, 1150 Bruxelles. (1981) 1985

SMOLAR-MEYNAERT, Arlette, archiviste-conservateur des musées de la Ville de Bruxelles, av. Em. Bossaert 49, 1080 Bruxelles. (1983) 1985

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

D'ARSCHOT SCHOONHOVEN, Cte Philippe, av. Victor Gilsoul 64, bte 12, 1200 Bruxelles. 1943

MAUQUOY-HENDRICX, Marie, conservateur hon. du Cabinet des Estampes de la Bibl. roy. Albert Ier, Pachthofdreef 27, 1970 Wezembeek-Oppem. 1958

Membres correspondants — Correspondenten leden

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 Vennes 163, 4020 Liège. 1952

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

WANGERMÉE, Robert, professeur hon. à l'Univ. libre de Bruxelles, directeur hon. de la R.T.B.F., av. Armand Huysmans 205, 1050 Bruxelles. 1967

FETTWEIS, Henri, chef de section aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue Louis Hap 192, 1040 Bruxelles. 1969

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

DE PAUW-DEVEEN, Lydia, gewoon hoogleraar V.U.B., Waterloolaan 58, bus 3, 1050 Brussel. 1972

DE WILDE, Eliane, werkleider bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Marktplein 4, 9258 Oosterzele. 1973

DOGAER, Georges, werkleider bij de Koninklijke Bibliotheek, Putse steenweg 279, 2820 Bonheiden. 1973

ROBERTS-JONES-POPELIER, Françoise, assistant aux Musées royaux des Beaux-Arts, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles. 1973

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^on^ Serge, Dr en Hist. de l'Art et Archéologie, « La Bouquinière », rue de la Goudinière, 7542 Mont-St-Aubert. 1979

SMOLDEREN, Luc, ambassadeur de Belgique, Rabat, B. P. 163, Maroc. 1980

VERMEERSCH, Valentin, hoofdconservator der stedelijke Musea te Brugge, Jagersdreef 17, 8200 Brugge. 1981

VANDEN BEMDEN, Yvette, ch. de cours aux Fac. Notre-Dame de la Paix à Namur, r. du Mont-Blanc 53, 1060 Bruxelles. 1981

MARCHETTI, Patrick, ch. de cours aux Fac. Notre-Dame de la Paix à Namur, r. Albert I^er^ 124, 4280 Hannut. 1981

CLERCX-LÉONARD-ÉTIENNE, Françoise, cons. adjoint des Musées de la Ville de Liège (Cab. des Estampes), quai de la Boverie 3, 4020 Liège. 1982

HUYS, Bernard, hoofd van de Afdeling Muziek van de Kon. Bibliotheek van België, Kasteelstraat 5, 1750 Schepdaal. 1982

SCHEERS, Simone, bevoegd verklaard navorser bij het N.F.W.O., Vlamingenstraat 40, 3000 Leuven. 1982

CAUCHIES, Jean-Marie, ch. de cours aux Fac. St-Louis à Bruxelles, rue de la Station 173, 7300 Quaregnon. 1983

COLAERT, Maurice, président de la Société Royale de Numismatique de Belgique, av. W. Churchill 58, bte 17, 1180 Bruxelles. 1983

SIMONET, Jean-Marie, chef de travaux aux Musées roy. d'Art et d'Histoire, rue Froissart 141, 1040 Bruxelles. 1983

MEKHITARIAN, Arpag, secrétaire gén. de la Fondation égypt. Reine Élisabeth, av. E. Cambier 27/37, bte 5, 1030 Bruxelles. 1984

BALIS, Arnout, Dr. in de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde, Parklaan 33, 9000 Gent. 1985

GOB, André, maître de conférences à l'Université de Liège, rue Grosses Pierres 32, 4940 Trooz. 1985

VAN DEN BERGEN-PANTENS, Christiane, coll. au Centre de Codicologie de la Bibl. roy. Albert I^er^, Champ du Vert Chasseur 84, 1180 Bruxelles. 1985

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

LARSEN, Erik, prof. émér. à l'Université du Texas, 3412 Wilkinson Woods Drive, Sarasota, Fl. 33581 (U.S.A.). 1985

PRIX SIMONE BERGMANS

Extrait du règlement

1. Le prix est décerné à une étude inédite sur le XVI^e siècle dans les anciens Pays-Bas et la Principauté de Liège, se rapportant à un artiste, une œuvre ou un aspect de l'humanisme. 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.

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 1986, le prix s'élèvera à 40.000 F.B. Les manuscrits doivent être déposés avant le 1^er mars 1986 au siège de l'Académie.

Secrétariat du Prix : M. A. De Valkeneer, rue du Châtelain 6B, bte 11, 1050 Bruxelles. Tél. (02) 640. 22. 77.

PRIJS SIMONE BERGMANS

Uittreksel uit het reglement

1. De prijs wordt toegekend voor een onuitgegeven studie, die betrekking heeft op de Nederlanden en het Prinsbisdom Luik in de 16e eeuw, en een kunstenaar, een kunstwerk of een aspect van het humanisme belicht. 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.

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 1986 bedraagt de prijs 40.000 B.F. De handschriften dienen vóór 1 maart 1986 ingezonden aan de zetel van de Academie.

Secretariaat van de Prijs : Dhr. A. De Valkeneer, Kasteleinstraat 68, b. 11, 1050 Brussel. Tel. (02) 640. 22. 77.

PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE — UITGAVEN DER ACADEMIE

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

Tomes I à LXXVII.

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

2e série des Annales	(tome I), 12 fascicules	(1868-1877)
3e série des Annales	(tome II), 5 fascicules	(1875-1878)
3e série des Annales	2e partie, fasc. I-XX	(1879-1886)
4e série des Annales	1re partie, fasc. I-XXIV	(1885-1890)
4e série des Annales	2e partie, fasc. I-XXX	(1890-1897)
5e série des Annales	1re partie, fasc. I-X	(1898-1901)
5e série des Annales	2e partie, fasc. I-VIII	(1901-1902)
Années 1903-1929		

C. TABLES DES ANNALES.

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

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

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

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

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

D. SÉRIE IN-4°.

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

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

E. REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART — BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS.

Format in-8° carré.

Tomes I (1931) à LIV (1985). Continue.