

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



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LVI - 1987

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 1987-1988 / Dienstjaar 1987-1988

Président/Voorzitter : M. Victor MARTINY ; *Secrétaire/Secretaris* : M. Jean-Pierre SossON ;
Membres/Leden : M^{me} Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE, M^{lle} Jacqueline FOLIE, Dhr. Antoine DE
SCHRYVER, MM. Jean JADOT, Maurice COLAERT, Dhr. Marc MARIËN, M. Baudouin van de WALLE,
Dhr. C. VAN DE VELDE.

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 :

Gelieve alle bestellingen te richten tot de algemene Penningmeester :

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

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

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

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

Les auteurs de *mémoires* insérés dans la *Revue* reçoivent gratuitement 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**, la direction, 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, als ook één repliek op dit antwoord.

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

PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE DE S.M. LE ROI

PAR

L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

AVEC LE CONCOURS DE LA FONDATION UNIVERSITAIRE DE BELGIQUE
ET AVEC L'AIDE FINANCIÈRE DU MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

LVI — 1987

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

TABLE DES MATIÈRES — INHOUDSTAFEL

ARTICLES — BIJDRAGEN

Albert LEMEUNIER, <i>Une « Sedes Sapientiae » mosane inédite dans une collection privée liégeoise</i>	5
Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE, <i>L'art byzantin en Belgique en relation avec les croisades</i>	13
Robert GENAILLE, <i>Sur trois tableaux du Maître des Demi-figures féminines</i>	49
Dominique ALLART, <i>Le Repos pendant la Fuite en Égypte. Tableau de l'école anversoise (1525-1530) conservé à l'Université de Liège</i>	75
Antoinette HUYSMANS, <i>De Grafmonumenten van Cornelis Floris</i>	91

MISCELLANEA

Véronique BÜCKEN, <i>L'hommage rendu par les Pays-Bas au « siècle de l'iconoclasme »</i>	123
Marc E. MARIËN, <i>Médailles émises par la Fédération des Sociétés d'archéologie et d'histoire de Belgique</i>	132
Guy DELMARGEL, <i>Studies over Wandtapijtkunst, 1985-1986: een bibliographisch overzicht</i>	136
Adolf MONTBALLIEU, <i>Recht op antwoord</i>	138

COMPTES RENDUS — RECENSIES

M. AMAND, <i>Vases à bustes, à décor zoomorphe et vases cultuels aux serpents</i> (M. E. MARIËN)	141
<i>Artistes, artisans et production artistique au moyen âge</i> (M. VAN DE WINCKEL)	141
FR. BARDON, <i>Peinture narrative de Carpaccio</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	142
S. BEGUIN, J. GUILLAUME et A. ROY, <i>La galerie d'Ulysse</i> (M. VAN DE WINCKEL)	143
M. BREITMAN, <i>Rationalisme et tradition</i> (M. VAN DE WINCKEL)	143
J.-P. CAILLET, <i>Antiquité classique, haut moyen âge et Byzance au Musée de Cluny</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	144
L. CAMPBELL, <i>Early Flemish Pictures in the Collection of the Queen</i> (J. FOLIE)	145
<i>Un canal... des canaux</i> (M. VAN DE WINCKEL)	148
P. CASO, <i>Claude Lyr. L'Œuvre gravé</i> (R. GENAILLE)	149
A. COFFYN, J. GOMEZ et J.-P. MOHEN, <i>Apogée du bronze atlantique. Vénat</i> (M. E. MARIËN)	150
<i>La Croix byzantine du Trésor de la cathédrale de Tournai</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	151
S. DER NERSESSIAN et A. MEKHITARIAN, <i>Miniatures arméniennes d'Ispahan</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	152
<i>Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V (1985)</i> (J. FOLIE)	153
C. DULIÈRE, <i>Victor Horta. Mémoires</i> (V. G. MARTINY)	154
M.-M. GAUTHIER, <i>Les Routes de la foi</i> (A. LEMEUNIER)	156
H. GERDENS, <i>Studien zu den Schwertgräbern der Hallstattzeit</i> (M. E. MARIËN)	157
<i>Le Grand livre de la forêt wallonne</i> (M. VAN DE WINCKEL)	158
L. GRODECKI, <i>Le Moyen Age retrouvé</i> (Y. VANDEN BEMDEN)	158
<i>Hesbaye liégeoise</i> (M. VAN DE WINCKEL)	159

B. JESTAZ, <i>L'art de la Renaissance</i> (N. DACOS)	160
Th. D. KAUFMANN, <i>L'École de Prague</i> (N. DACOS)	161
A. KONIKOFF, <i>Sarcophagi from the Jewish Catacombs</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	163
II. KÜSTER, <i>Neolithische Pflanzenreste aus Hochdorf</i> ; U. KÖRBER-GROHNE, <i>Biologische Reste aus dem hallstattzeitlichen Fürstengrab von Hochdorf</i> (M. E. MARIËN)	164
B. LEMOINE, <i>La statue de la Liberté</i> (M. VAN DE WINCKEL)	165
A. LINTERS, <i>Industria</i> (M. VAN DE WINCKEL)	165
M. MARTIN, <i>Les monuments équestres de Louis XIV</i> (M. VAN DE WINCKEL)	166
B. W. MELJER, <i>I grandi disegni italiani del Teylersmuseum</i> (N. DACOS)	167
E. LARSEN, <i>Seventeenth Century Flemish Painting</i> (II. Vlieghe)	168
M. LEVEY, <i>Giambattista Tiepolo</i> (II. Vlieghe)	171
II. MENZEL, <i>Röm. Bronzen aus Deutschland</i> , III. <i>Bonn</i> (M. E. MARIËN)	172
VI. NEKUDA, <i>Mstěnice. Ruines d'un village médiéval</i> (P. NASTER)	172
<i>Quaderni di Archeologia del Veneto</i> , I (1985) (Cl. DE RUYT)	173
Chr. SAPIN, <i>Bourgogne préromane</i> (M. VAN DE WINCKEL)	174
<i>Stainer Glass before 1700 in American Collections</i> (Y. VANDEN BEMDEN)	174
<i>Toulouse. Les délices de l'imitation</i> (M. VAN DE WINCKEL)	176
R. VAN SCHOUTE et II. VERUGSTRAETE-MARCQ (Éd.), <i>Art History and Laboratory</i> (J. FOLIE)	176
W. VANVINCKENROYE, <i>Tongeren, Romeinse stad</i> (M. VAN DE WINCKEL)	179

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

Sommaire — Inhoud	181
I. Préhistoire et antiquité — Prehistorie en Oudheid	183
II. Moyen âge et temps modernes — Middeleeuwen en moderne tijden	183
III. Époque contemporaine — Hedendaagse tijden	204

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

Procès-verbaux — Verslagen	211
Communications — Mededelingen: G. DELMARCEL, <i>Het antependium van Herkenrode, Antwerps borduurwerk uit 1528-1529</i> ; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, <i>Pièces arméniennes des Musées royaux d'Art et d'Histoire</i> ; A. BALIS, <i>Tapijtkartons van Abraham van Diepenbeek en Pieter Boel</i> ; A. MEKHITARIAN, <i>Miniatures arméniennes d'Ispahan</i> ; C. DULIÈRE, <i>A propos d'une édition des Mémoires de Victor Horta</i> ; E. DUVERGER, <i>Een bijdrage tot de geschiedenis van de Brusselse tapijtkunst tot omstreeks 1480</i> ; Cl. LEMAIRE-DE VAERE, <i>Kanttekeningen bij een getijden boek van Jean de Berry — A Propos du livre d'Heures de Jean de Berry conservé à la Bibliothèque Royale</i> ; Fr. CLERCX-LÉONARD-ÉTIENNE, <i>Vues de Rome conservées au Cabinet des Estampes de la Ville de Liège</i> ; A. VANRIE, <i>Des collections de gravures peu étudiées: les fonds iconographiques des Archives de l'État</i> ; P. CULOT, <i>Dessinateurs et graveurs, imprimeurs et éditeurs en Belgique au XIX^e siècle. Notules méthodologiques</i> ; S. SCHNEEBALG-PERELMAN, <i>L'importance méconnue de la tapisserie bruxelloise au XV^e siècle et son couronnement avec la Dame à la Licorne</i> ; N. DACOS, <i>Un ami de Heemskerck à Rome: Heremannus Posthumus</i> .	
In memoriam: Henri Nowé (A. SMOLAR-MEYVART)	222
Liste des membres — Ledenlijst	223
PRIX SIMONE BERGMANS — PRIJS SIMONE BERGMANS	228

UNE « SEDES SAPIENTIÆ » MOSANE INÉDITE DANS UNE COLLECTION PRIVÉE LIÉGEOISE

Albert LEMEUNIER

A l'art mosan du XIII^e siècle, nous sommes redevables d'une impressionnante série de « Sedes Sapientiae », descendantes artistiques de leurs aïeules d'Évegnée ou de Hermalle-sous-Huy (1). Elles constituent, à l'intérieur du cadre chronologique des deuxième et troisième quarts du XIII^e siècle autant de jalons marqués par l'assimilation progressive, au sein du thème iconographique de la Vierge en Majesté, des formes stylistiques du gothique.

L'œuvre présentée ici se rattache à ce groupe (2). Appartenant depuis plusieurs générations à la même famille liégeoise, sa dévolution ne remonte cependant pas au-delà du XIX^e siècle. Elle était, au milieu de ce siècle, aux mains de la famille de Rosen établie au château de Beek, à quelques kilomètres au nord de Maastricht. En fait, la véritable nature de « Sedes Sapientiae » et la réelle ancienneté de cette œuvre furent jusqu'ici dissimulées sous une parure « à l'espagnole », remontant semble-t-il au XVIII^e siècle ; c'est du moins ce que l'on peut déduire d'un examen superficiel des tissus qui en constituent aujourd'hui l'habillement (3). Deux couronnes, un « monde » crucifère et un sceptre fleur-de-lisé, le tout en argent et des XVIII^e et XIX^e siècles, rehaussent l'apparat du groupe, à l'image de N.-D. de Montaigu ou de N.-D. de Hal. De « Sedes Sapientiae », la statue médiévale avait donc été transformée en un banal mannequin, somptueusement paré (fig. 1-4).

La sculpture est formée d'un tronçon de chêne plein, débité sur quartier et présentant encore d'importants éléments de polychromie. La Vierge est assise frontalement sur une ban-

- (1) Sur le problème des « Sedes Sapientiae » mosanes et leur évolution, voir notamment : J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Sculptures conservées au Pays mosan*, Verviers, 1926 ; ID., *A propos des Vierges en majesté conservées en Belgique*, Liège, 1937 ; ID., *Madones en Majesté. A propos de Notre-Dame d'Éprave*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XXX (1961) fasc. 1-2-3-4 ; M. DEVIGNE, *La Sculpture mosane*, Paris-Bruxelles, 1932 ; R. DIDIER, *La Sculpture mosane du XI^e au milieu du XIII^e siècle*, dans *Rhein und Maas, Kunst und Kultur, 800-1400*, 2, Cologne, 1973, p. 407-417 ; ID., *La sculpture mosane de la 2^e moitié du XIII^e siècle*, *ibid.*, p. 421 à 428 ; A. LÉGNER, *Anmerkungen zu einer Chronologie der gotischen Skulptur des 13. und 14. Jahrhunderts im Rhein-Maas - Gebiet*, *ibid.*, p. 445 à 456 ; R. DIDIER, *La Vierge assise à l'Enfant*, cf. n. 8.
- (2) H. totale : 34,5 cm ; larg. 11,7 cm ; H. de l'Enfant : 15 cm. Que le propriétaire de l'œuvre veuille bien trouver ici l'expression de notre très chaleureuse gratitude pour les facilités dont il s'est plu à nous entourer dans notre recherche.
- (3) En fait, la statue est dotée d'une véritable garde-robe, faite d'ornements taillés sur mesure, et dont les pièces les plus anciennes remontent au XVIII^e s.



Fig. 1. Sedes Sapientiae. État actuel.
(Photo Y. Lhoest).



Fig. 2. Sedes Sapientiae. Vue de dos.
(Photo Y. Lhoest).

quette moulurée, l'Enfant⁽⁴⁾ reposant sur le genou gauche. Du même côté, le pied de Marie, légèrement surélevé, foule la tête de Satan qui prend les apparences d'un dragon dont le corps semble se dégager des drapés du bas du manteau.

(4) Poinçon visible sur la couronne de l'Enfant : lettre W ; poinçons visibles sur la couronne de la Vierge : tête de Minerve ; lettre V dans un écu. Le sceptre ne présente pas de poinçons ; il nous paraît remonter au xviii^e s. Aurait-il, en fonction de ses proportions particulièrement mal adaptées à la sculpture, été destiné à la parure d'une autre statue mariale ?



Fig. 3. Sedes Sapientiae. Vue latérale.
(Photo Y. Lhoest).



Fig. 4. Sedes Sapientiae avec
l'Enfant en position originale.
(Photo Y. Lhoest).

L'œuvre se signale d'emblée par plusieurs indices de remaniements profonds et tardifs, sans doute contemporains de l'habillage et justifiés par celui-ci. Ils ont en grande partie faussé la perception actuelle de la sculpture originale. Ces remaniements seront examinés ci-après.

1. Les têtes de la Vierge et de l'Enfant ont été remplacées. En ce qui concerne la tête de la Vierge, cette intervention a notamment entraîné la suppression du voile qui la couvrait. La tête actuelle, comme celle de l'Enfant, n'apparaît pas antérieure au XVIII^e siècle. La tête de l'Enfant offre une allure baroque. La polychromie de ces deux éléments renouvelés s'arrête au

ras du cou. Leur soudure au support dut se faire d'une manière particulièrement soignée, car elle est à peine perceptible dans l'examen radiographique (fig. 5) (5).

2. Les deux bras de l'Enfant ainsi que le bras droit de la Vierge ont été substitués aux anciens. Les éléments de remplacement, contemporains des deux têtes, et d'une polychromie semblable à celle-ci, sont d'une qualité plastique médiocre. L'on observera que pour assurer la fixation du bras de la Vierge, l'artisan qui a procédé au travail a entamé sur quelques centimètres le pan droit du manteau. Les positions originelles des bras, ainsi d'ailleurs que des têtes, nous sont inconnues.

3. L'Enfant, escamotable, est de nos jours fixé au corps de la statue mariale par une longue cheville pénétrant dans une cavité circulaire creusée à cet effet dans le flanc gauche de la Vierge. Il faisait corps avec celle-ci à l'origine, vraisemblablement sculpté dans la même bille de bois, comme plusieurs « Sedes » du XIII^e siècle, et comme le prouvent les traces de sciage au niveau du genou gauche de la Vierge et du siège de l'Enfant. La position originale de ce dernier peut être déduite des indices visibles à ces endroits : le corps de l'Enfant n'occupait pas la position frontale qu'on lui connaît aujourd'hui, mais était légèrement tourné vers la Vierge, le pied gauche venant s'inscrire dans le creux ménagé par un pli médian du manteau entre les genoux.

4. Le dos de la statue présente, surtout dans la moitié inférieure, des traces d'épannelage. Sans doute faut-il y voir le résultat d'une intervention visant à faciliter l'habillage de la statue à l'époque où elle fut transformée en mannequin.

Par ailleurs, une multitude de petits clous (6), de formes différentes, auxquels sont encore attachés quelques lambeaux de tissus anciens, sont fichés dans le bois. Ils correspondent à un habillage plus ancien que l'actuel. De nombreuses statues médiévales présentent également cette particularité résultant de leur usage tardif comme mannequins.

* * *

Abstraction faite de ces modifications qui ont plus ou moins altéré son allure primitive, la sculpture offre encore suffisamment d'éléments originaux pour autoriser d'en donner une appréciation stylistique, et par-là tenter de la situer chronologiquement.

Très peu de sculptures mosanes jouissent d'un repère historique précis permettant de situer ou même d'évaluer la date de leur création ; dès lors, les problèmes soulevés par leur datation sont nombreux. Celle-ci repose d'une part sur l'observation des éléments de style, ayant trait essentiellement aux drapés, sur l'examen des schémas, des constructions, des expressions, et d'autre part sur l'utilisation de ces données dans le cadre d'une chronologie rela-

(5) L'examen radiographique a été pratiqué à notre demande par M. Pascal JOANNES, licencié en Histoire de l'Art et Archéologie, auquel nous adressons nos vifs remerciements. Sur l'utilisation de la radiographie pour l'examen de sculptures médiévales : M. SERCK-DEWALDE, *Application de la radiographie à l'examen des sculptures polychromes*, dans *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, XVII, (1978/79), p. 53-66.

(6) La longueur et le nombre de ces clous apparaissent clairement dans la radiographie de l'œuvre ; SERCK-DEWALDE, *Op. cit.*, met en évidence également la présence d'une multitude de clous dans les œuvres analysées dans cet article ; ceux-ci servent au maintien des éléments de bois rapportés, contrairement à notre sculpture.



Fig. 5. Sedes Sapientiae. Radiographie.

live, qui nécessite elle-même de constantes remises à jour ; elle fut, dans le cas précis de la sculpture mosane et dans des temps récents, bien étudiée par R. Didier notamment (7). Mais cette problématique bénéficia aussi depuis une date encore plus récente, des apports de la dendrochronologie qui, dans les limites d'une utilisation bien comprise, apporte à l'étude de ces sculptures des données d'une certaine objectivité.

En l'absence d'éléments permettant désormais de juger, à travers les visages, des qualités d'expression de l'œuvre originale, notre principale approche de celle-ci reposera sur l'examen des drapés. L'on y perçoit, dès l'abord, la présence simultanée de deux tendances esthétiques : l'une a trait au schéma, au dispositif du vêtement, c'est-à-dire à la manière dont le sculpteur mosan a « habillé » son œuvre ; l'autre à la manière dont il en a animé les drapés.

Le schéma s'inscrit dans une ligne traditionnelle : c'est celle que nous observons dans les « Majestés » mosanes dès les années 1230 comme la *Sedes* de Saint-Jean à Liège, la plus connue d'entre elles. La robe est serrée à la taille par une ceinture dont l'extrémité retombe le long du corsage ; le manteau ample descend des épaules en se creusant plus ou moins profondément sous les bras ; il enveloppe entièrement les jambes, le pan droit ramené obliquement vers la jambe gauche, avant de se répandre sur le sol en couvrant partiellement les pieds de la Vierge et le corps du dragon.

Ce schéma a, grosso modo, inspiré la plupart des « *Sedes Sapientiaë* » mosanes du deuxième tiers du *xiii^e* s. ; le dessin des drapés qui l'animent a fait cependant l'objet de multiples interprétations, jalons d'une évolution stylistique qui conduit de la tradition plastique romane à l'assimilation du naturalisme gothique. De fluides, linéaires et abondants qu'ils étaient dans la Vierge de Saint-Jean au cours des années 1230 (8), les drapés vont évoluer, dans les années 1240, vers une volumétrie, une angulosité encore inconnues dans celle-ci, mais qui se développeront au sein du schéma traditionnel en accentuant progressivement ces caractères. Un stade d'évolution ultérieur s'observe parfaitement dans notre « *Sedes* », en particulier à travers les plis du manteau : l'œuvre est marquée par la disparition presque totale des lignes courbes qui animaient encore le drapé de quelques-unes de nos « *Sedes* » dans les années 1250 : tous les plis ici se disposent en plans articulés, aux angles marqués d'arêtes saillantes.

A ces différents titres, notre sculpture peut être comparée à d'autres « Majestés » mosanes situées dans la fourchette chronologique 1250-1260. N.-D. des Vignettes de Huy (vers 1250) lui est assez proche par la position de l'enfant, ainsi que l'ordonnance générale des plis du manteau au niveau des genoux, mais elle s'en écarte par l'ampleur bien mosane qui est donnée au pan latéral du manteau tombant de l'épaule droite (9) ; notre œuvre s'en distingue également par l'assèchement et le raidissement du drapé, qui caractérisent un stade d'évolution plus avancé. La Vierge de la Trésorerie de Walcourt offre des traits assez semblables (10), mais ici, le drapé a

(7) Voir note 1.

(8) Sur cette dernière, voir R. DIDIER, *La Vierge assise à l'Enfant (Sedes Sapientiaë)*, dans *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège*. Exposition d'Art et d'Histoire, Liège, 1982, p. 123-140. Nous renvoyons à la bibliographie annexée à cet article et établie par Françoise LEUXE.

(9) A. LEMFURNIER, dans Catalogue de l'exposition « Huy - Trésors d'art religieux », Huy, 1981 ; dans *Huy, Collégiale Notre-Dame*, Guide du Trésor, Huy, 1985, n° 9 p. 12 ; DIDIER, *Op. cit.*, 1982, p. 133.

(10) J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Le trésor et le mobilier de l'église Saint-Maternelle à Walcourt*, Bruxelles, 1938, p. 56-57 ; H. P. HILGER, dans Catalogue de l'exposition « Rhin-Meuse », Bruxelles-Cologne, 1972, p. 390, n° P2 ; DIDIER, *Op. cit.*, p. 133.

en outre pris du gonflant, et plus d'ampleur encore que dans N.-D. des Vignettes. Un détail en témoigne éloquemment : le bord du manteau, qui retombe latéralement du siège, et dont le schéma n'a pas été exploité de la même façon dans notre « Sedes » ; il est ici complètement privé de la sève qui lui donne vie dans les deux autres cas, même si c'est au détriment d'un certain naturel. Un tel appauvrissement formel nous paraît correspondre à une phase un peu plus tardive par rapport à ces œuvres de comparaison et nous amène à situer notre sculpture, en chronologie relative, dans une fourchette chronologique comprise entre les années 1260-1270.

Proche encore, dans sa silhouette globale, de la bille de bois parallélépipédique, taillée sur quartier, hors de laquelle elle fut sculptée, cette œuvre témoigne chez l'artiste d'une certaine difficulté à maîtriser totalement la ronde-bosse. En effet, chaque face semble en avoir été traitée d'une manière relativement indépendante, sans que l'on perçoive la nécessaire liaison qui devrait s'établir entre les différents plans pour que soit assurée totalement la perception d'un volume en trois dimensions. Là encore, il y a dans l'œuvre, par rapport aux « Sedes » évoquées ci-dessus, une certaine régression formelle. Mais la soumission de la silhouette à la bille de bois initiale n'a pas amené que des contraintes. Ainsi offre-t-elle à l'archéologue d'aujourd'hui l'avantage de présenter une belle coupe transversale au niveau du revers de la base où se lisent, jusqu'à un stade proche de l'aubier, quelque 105 des derniers cernes de croissance annuels de l'arbre dans lequel l'œuvre fut débitée.

L'analyse dendrochronologique à laquelle cette coupe a été livrée ⁽¹¹⁾ fournit au spécialiste la date de 1262 (+ 10) comme *terminus post quem* de l'abattage de l'arbre ; cette datation, basée sur des données objectives concorde tout à fait avec celle suggérée par la synthèse des observations stylistiques envisagées ci-dessus en chronologie relative, étant entendu que nous n'avons fait appel à la dendrochronologie qu'après avoir tiré les conclusions de l'examen par la méthode traditionnelle.

Retenons enfin les différentes nuances encore visibles des polychromies anciennes, dont l'intérêt vient de ce qu'elles sont très certainement antérieures au xviii^e siècle, c'est-à-dire à la parure de la statue. On y rencontre, directement à même le bois, des éléments d'une tonalité rouge-orangé, couvrant encore en larges plages la robe de la Vierge, son manteau, et la banquette ; une polychromie plus récente est faite d'un ton vert bouteille pour la robe et le siège, et d'un ton lie-de-vin pour le manteau. Ce dernier est en outre rehaussé d'un décor formé de carrés clairs posés sur champ et dont se remarque encore la trace sporadique. Un tel parti décoratif se trouve dans maintes polychromies de sculptures mosanes au xv^e siècle ⁽¹²⁾.

Analyse dendrochronologique

Objet de l'analyse. La vierge a été sculptée à partir d'une pièce de chêne débitée sur quartier. L'aubier a été retiré par l'artisan et le cœur de l'arbre n'est pas visible. L'Enfant Jésus et le

(11) Nous avons pu compter, pour pratiquer cette analyse, sur l'obligeance et la compétence de M. P. HOFFSUMMER. Nous publions le compte-rendu de son examen en annexe. Qu'il trouve ici l'expression de notre vive gratitude.

(12) Cf. la Vierge de Vivegnis (vers 1240) en cours de traitement à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique ; la Vierge d'Aineffe au Musée d'Art religieux et d'Art mosan de Liège (vers 1340).

bras droit de sa Mère sont rapportés. L'analyse dendrochronologique a donc été faite sur la base plus ou moins carrée de la statue, là où les cernes de croissance étaient particulièrement bien visibles.

Analyse. Aucun prélèvement ne pouvant être retiré, la coupe transversale de bois a été photographiée et agrandie deux fois. Les mesures des largeurs de cernes ont pu être obtenues en déplaçant une loupe munie d'un réticule gradué au 1/10 mm, sur l'agrandissement photographique. Les valeurs reconverties aux dimensions réelles ont été reportées sur un papier à échelle logarithmique de façon à accentuer les écarts de croissance significatifs. La courbe ainsi obtenue se superpose le mieux à la référence utilisée⁽¹³⁾ dans l'intervalle de temps 1159-1262 avec un coefficient de coïncidence de 72 %. Celui-ci se définit comme étant le pourcentage de cas où la variation entre deux cernes consécutifs se fait dans un sens identique pour les deux courbes comparées.

Conclusion. La longueur appréciable de la courbe dendrochronologique (105 années) a permis d'obtenir une datation pour un échantillon de chêne unique et de petites dimensions. L'aubier étant absent, la date de 1262 (± 10) est à interpréter comme un *terminus post quem*. En admettant que les derniers cernes visibles sur la statue soient proches de la limite duramen/aubier, la période d'abattage du bois d'où est tiré cette Sedes ne remonterait pas avant les années 1270-1275 au plus tôt.

P. HOFFSUMMER,
Assistant volontaire à
l'Université de Liège.

ABSTRACT : An unpublished Mosan « Sedes Sapientiae » in a private Collection in Liège

This « Sedes Sapientiae » preserved in a private collection in the region of Liège (Belgium) is an interesting example of Mosan sculpture in the years 1260-1270. It shows the influence of the French gothic style on the romanesque group of the Mother sitting with the Child. Except the hands and the heads, removed in the xviiith century, the wood can be dated by « dendrochronology » after the « terminus post quem » 1262 (+ 10), just after the Virgin of Huy (N.-D. des Vignettes) and the Virgin of Walcourt (ca. 1250-1260). Remains of medieval polychromy can be observed.

A.L.

(13) E. HOLLSTEIN, *Jahrringchronologische Datierung von Eichenhölzern ohne Waldkante*, dans *Bonner Jahrbücher*, 165 (1965), p. 12-27.

L'ART BYZANTIN EN BELGIQUE EN RELATION AVEC LES CROISADES *

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

A Philippe VERDIER

L'art byzantin est représenté en Belgique par une série assez importante de pièces de techniques variées, conservées dans des musées, trésors d'églises et collections privées. Depuis bien des années, j'ai entrepris d'en établir le fichier et, en 1982, pour l'exposition « Splendeur de Byzance », dans le cadre d'Europalia-Grèce, j'en ai rassemblé trente-six à l'exclusion des monnaies (1). Toutes les œuvres byzantines de Belgique ne figuraient pas à cette exposition, d'une part parce qu'une sélection avait été opérée parmi celles des musées de Bruxelles et de Liège, d'autre part parce que les pièces byzantines de la fameuse collection Stoclet ont été en partie dispersées ou ne sont plus prêtées. Par ailleurs, plusieurs objets d'art byzantin précédemment connus ont quitté le pays à partir de la fin du XVIII^e siècle (2).

Ces œuvres, qui datent du VI^e au XV^e siècle, sont arrivées dans nos régions durant le moyen âge, à l'occasion de contacts avec le monde byzantin, ou grâce à des acquisitions des XI^e et XX^e siècles. Je considérerai ici celles qui peuvent être mises en relation avec les croisades, que des documents historiques en témoignent ou pour des raisons de probabilité, les croisés belges

(*) Cette étude a fait l'objet d'un exposé à la Société nationale des Antiquaires de France à Paris, en novembre 1986, et à l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, en novembre 1987.

(1) Cf. *Splendeur de Byzance*. Catalogue de l'exposition Europalia-Grèce, Musées royaux d'Art et d'histoire, Bruxelles, 1982, *passim*.

(2) Ce sont par exemple le diptyque consulaire de Liège : J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Le Diptychon Leodiense du consul Anastase (Constantinople, 517) et le faux des M.R.A.H.*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XLIX-L (1980-81), p. 5-19; le coffret d'ivoire orné de scènes de la Genèse, du XI^e siècle, de la collection de Mgr de Béthune à Bruges, décrit dans le *Catalogue de l'Exposition rétrospective d'Art industriel*, Bruxelles, 1888, n° 1175, p. 221-222, qui se trouve actuellement au Museum of Art de Cleveland, cf. A. GOLDSCHMIDT-K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, I. Kästen, Berlin, 1930, n° 67 p. 48-49, p. 69 et pl. XLVII-XLVIII; le triptyque de Stavelot et le tableau-reliquaire Vergauwen dont il sera question plus loin. La collection constituée au début de ce siècle par Adolphe Stoclet comportait un nombre considérable de pièces byzantines, qui furent réparties entre ses héritiers; certaines ont été exposées à « Masterpieces of Byzantine Art » (Edimbourg et Londres, 1958) et à « Art byzantin, art européen » (Athènes, 1964). La part de Philippe Stoclet a été vendue chez Sotheby's en 1965; celle de Michèle Stoclet a été dispersée. Seule la part de M^{me} Féron-Stoclet a fait l'objet d'un catalogue, cf. *infra*, n. 68.

ayant joué le rôle considérable que l'on sait dans l'occupation des Lieux saints et de Constantinople.

Dès avant les croisades, au XI^e siècle, des pèlerinages avaient eu lieu en Terre sainte, ainsi celui de Poppon, abbé du monastère double de Stavelot-Malmédy, et surtout celui de Robert le Frison, comte de Flandre, qui partit à la fin de 1086 et revint au début de 1090. Or, à son retour, il s'était arrêté quelque temps à Constantinople où il rencontra l'empereur Alexis I^{er}. Il promit de lui envoyer cinq cents cavaliers flamands pour lutter à ses côtés ; arrivés à Constantinople au début de 1091, ces soldats combattirent l'émir de Nicée et défendirent Nicomédie. Les faits sont rapportés, comme tant d'autres du règne d'Alexis I^{er}, dans l'*Alexiade* que rédigea sa fille, l'historienne Anne Comnène (3). Il faut peut-être voir là l'une des raisons du succès de la première croisade dans nos régions. En 1096, Godefroid de Bouillon conduisit l'armée des chevaliers de la Meuse et du Rhin jusqu'à Jérusalem, où il fut élu souverain avec le titre d'« avoué » du saint Sépulchre ; il mourut l'année suivante et fut remplacé par son frère Baudouin de Boulogne, qui fut le véritable fondateur du royaume de Jérusalem.

A cette occasion des contacts, à vrai dire difficiles, s'étaient noués avec l'empereur byzantin mais les croisés ne s'étaient pas attardés à Constantinople, et il en alla de même pour la deuxième et la troisième croisade. Cependant, Philippe d'Alsace, comte de Flandre, revenant de Terre sainte en 1178, passa quelque temps à la cour impériale et y reçut de nombreux cadeaux, en particulier de belles reliques : il fit don de quelques-unes d'entre elles à son retour (4). Des reliques et divers objets furent alors ramenés en Occident de Terre sainte, comme le rapportent certaines traditions qui ne sont pas toujours fondées. Ainsi, la fiole du saint Sang conservée dans la basilique du Saint-Sang à Bruges aurait été ramenée lors de la deuxième croisade par Thierry d'Alsace, comte de Flandre et père de Philippe, qui s'était rendu quatre fois en Palestine, mais cette légende ne se justifie pas par des données historiques (5). On sait par ailleurs que le saint Sang était surtout conservé au palais impérial de Constantinople, de même que les reliques concernant la Passion du Christ, en particulier le saint Bois ; il est donc possible que la fiole à sept pans de Bruges (long. 15,9 avec le sceau de cire, diam. 2,8), en cristal de roche, provienne de la capitale, vraisemblablement à la suite de sa prise par les Croisés en 1204.

En revanche, la relique de la sainte Croix de l'abbaye de Brogne (fig. 1) vient de Syrie. C'était un don de la princesse d'Antioche à Manassès, seigneur de Hierges près de Givet et

(3) Cf. CH. VERLINDEN, *Les empereurs belges de Constantinople*, Bruxelles, 1945, p. 30 sqq. ; Anne Comnène, *Alexiade*, VII, 7, 4, cf. B. LIEB, texte et trad. dans Collection byzantine Budé, Paris, II, 1943, p. 109-110.

(4) Cf. J. JOHNNEN, *Philipp von Elsass, Graf von Flandern*, dans *Bulletin* de la Commission royale d'Histoire, LXXIX (1910), p. 433. Quelques reliques de la Croix furent données à l'abbaye de Clairvaux, cf. A. FROLOW, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris, 1961, n^{os} 382, 383, 402, 511, 686.

(5) Cf. N. HUYGHEBAERT, *Iperius et la translation de la relique du Saint-Sang à Bruges*, dans *Handelingen van het Genootschap voor geschiedenis gesticht onder de benaming Société d'Émulation te Brugge*, Bruges, 1963, p. 110-187. La fiole a été pour la première fois reproduite par J. PHILIPPE, *Reliquaires médiévaux de l'Orient chrétien en verre et en cristal de roche conservés en Belgique*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, LXXXV (1974), p. 245-289, cf. p. 258 sqq. et fig. 13 p. 280. Pour Thierry d'Alsace, cf. VERLINDEN, *Empereurs belges*, p. 37 sqq., et M. LORET, *L'épopée belge des croisades. Poitiers, Jérusalem, Byzance, Lèpanle. De Charles Martel à don Juan d'Autriche, 732-1571*, Liège, s.d., p. 113.

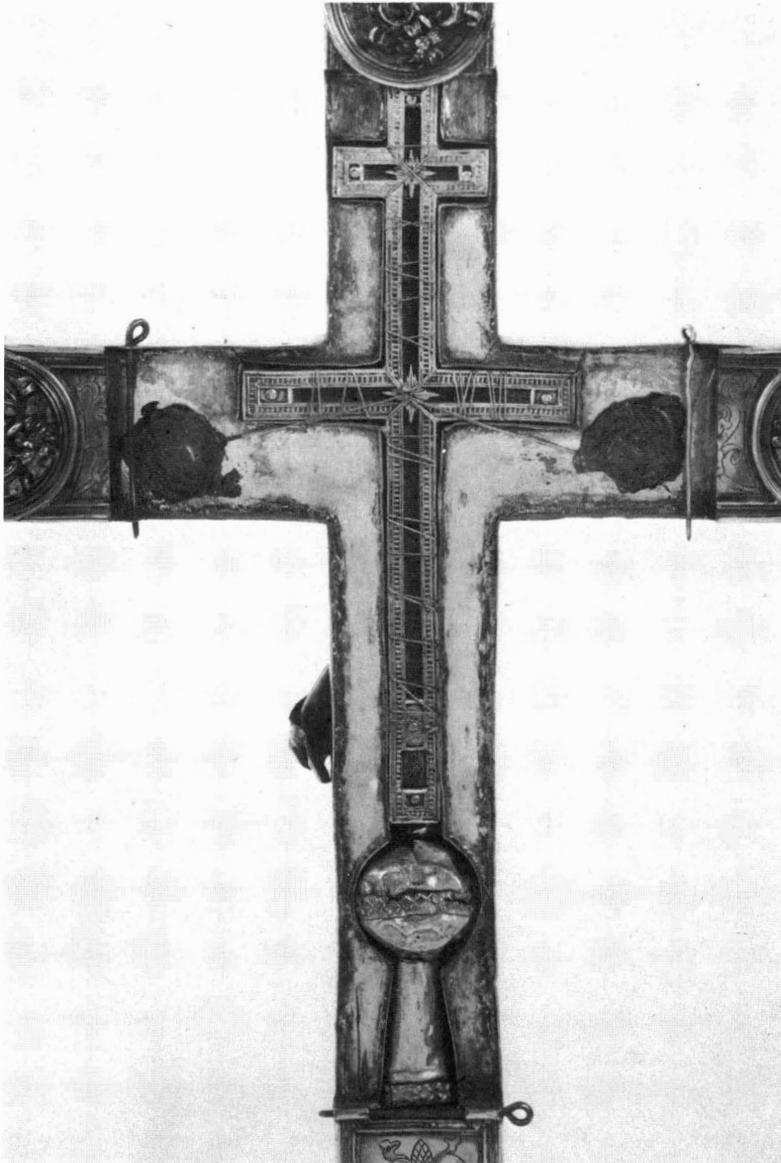


Fig. 1. Croix de Brogne.
Namur, Musée diocésain.
(Copyright A.C.L., Bruxelles).

ancien connétable de Jérusalem, qui la ramena en 1151. Lorsque Manassés mourut, en 1177, la croix passa aux bénédictins de Saint-Gérard à Brogne en échange de plusieurs propriétés (6). Le bois est logé dans une élégante monture en argent doré en forme de croix à double traverse,

(6) Cf. F. COURTOY - J. SCHMITZ, *Mémorial de l'exposition des Trésors d'Art Namur 1930*, Namur, 1930, p. 28-29 et pl. XVII (croix de 1505); [A. LANOTTE], *Orfèvreries du trésor de la cathédrale de Namur*. Catalogue de l'exposition, Namur, 1969, n° 12, p. 43-45 et fig. (Musée diocésain, Inv. n° 2); FROLOW, *La relique*, n° 368.

mesurant 18 cm sur 8,1 ; elle est formée de deux bandes moulurées reliées par de légers ressauts et une pierre est sertie dans la partie inférieure. La monture pourrait être byzantine, auquel cas les clous de fixation et les étoiles aux croisées ne sont pas d'origine. Dans le bas, une sphère et une douille, visiblement d'une autre exécution, indiquent que la croix était devenue processionnelle. Cette croix a pu être primitivement enchâssée dans un tableau ou un triptyque que les héritiers de Manassès se seraient réservé. Les comtes de Namur, avoués de l'abbaye de Brogne, en prenant possession de leur charge avaient coutume de prêter serment en touchant la relique. En 1505, elle fut insérée dans une grande croix aux extrémités quadrilobées en argent doré enrichi d'émail, aujourd'hui conservée au trésor de la cathédrale Saint-Aubain à Namur (7). Le revers de cette croix est amovible, fixé par trois broches, ce qui permet de découvrir la précieuse relique.

En marge des croisades proprement dites, toutefois, les relations deviennent plus nombreuses entre l'Occident et Constantinople. Un exemple fameux est celui de Wibald, abbé de Stavelot (8). Wibald, qui avait aussi été abbé en 1137 au Mont Cassin, où il avait déjà connu, il faut le remarquer, un milieu byzantinisant, se rendit par deux fois en ambassade auprès de l'empereur Manuel I^{er} Comnène dans la capitale byzantine, en 1155-56 et en 1157-58. Il mourut d'ailleurs à Monastir (Bitola) sur le chemin du retour en 1158, et fut ramené et enterré à Stavelot. Son ambassade était d'ordre politique, à la demande de l'empereur germanique Frédéric Barberousse. Plus tôt déjà il avait été en contact épistolaire avec Manuel Comnène (9). Dans une lettre de 1151, il lui écrit qu'il a conseillé à Conrad III, prédécesseur de Barberousse et qui avait participé à la deuxième croisade, d'entretenir avec lui des relations plus cordiales ; de fait, Conrad avait décidé de conduire une expédition militaire en Apulie et en Sicile contre le Normand Roger II, leur ennemi commun. En tout cas, les sources disent que Wibald avait ramené de Constantinople des reliques et des soieries.

Wibald pratiqua dans son abbaye de Stavelot un mécénat artistique de grand style, lié en partie du moins à l'action du fameux orfèvre Godefroid de Huy. On lui attribue plusieurs chefs-d'œuvre de l'art mosan : le buste-reliquaire du pape Alexandre (1145) et probablement l'autel portatif de Stavelot, tous deux aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, ainsi que le retable disparu de saint Remacle (10). Il est très vraisemblable qu'il rapporta de Constantinople, en 1156, les deux petits triptyques-reliquaires de la sainte Croix qu'il fit enchâsser dans

(7) LANOTTE, *Orfèvrerie*, n° 11, p. 40-43 et fig. (Musée diocésain, Inv. n° 2).

(8) Sur la vie, la personnalité et l'action de l'Abbé Wibald, cf. en dernier lieu J. STIENNON - J. DECKERS, *Wibald, abbé de Stavelot-Malmedy et de Corvey (1130-1158)*. Catalogue de l'exposition, Stavelot, 1982.

(9) *Ibid.*, p. 49 ; Ph. VERDIER, *Émaux mosans et rhéno-mosans dans les collections des États-Unis*, dans *Revue b. d'Arch. et d'Hist. de L'Art*, XLIV (1975), 1976, p. 3-84, cf. p. 11.

(10) Cf. S. COLLON-GEVAERT - J. LEJEUNE - J. STIENNON, *Art roman dans la vallée de la Meuse aux XI^e et XII^e siècles*, Bruxelles, 1962, p. 73-78, fig. 6, pl. 20 et pl. 32 ; STIENNON - DECKERS, *Wibald*, p. 58-68 ; A. JANSEN, *Art chrétien jusqu'à la fin du moyen âge*, Bruxelles, M.R.A.H., 1964, n° 118 et 39, pl. LVI-LVII et XXI-XXV ; D. KÖTZSCHE dans *Die Zeit der Staufer*. Catalogue de l'exposition, Stuttgart, 1977, I, p. 404-406 et 409-410 (Kötzsche a ramené, avec raison me semble-t-il, à 1145 la date de 1165 plus souvent assignée à l'autel portatif) ; J. SQUILBECK, *Le chef-reliquaire du pape Alexandre aux M.R.A.H. Critique historique et examen des formes*, dans *R.B.A.H.A.*, LIII (1984), p. 3-19 : le chef y est considéré comme un remploi d'une œuvre antérieure au socle orné d'émaux — les deux parties de la pièce ne semblent pas homogènes.

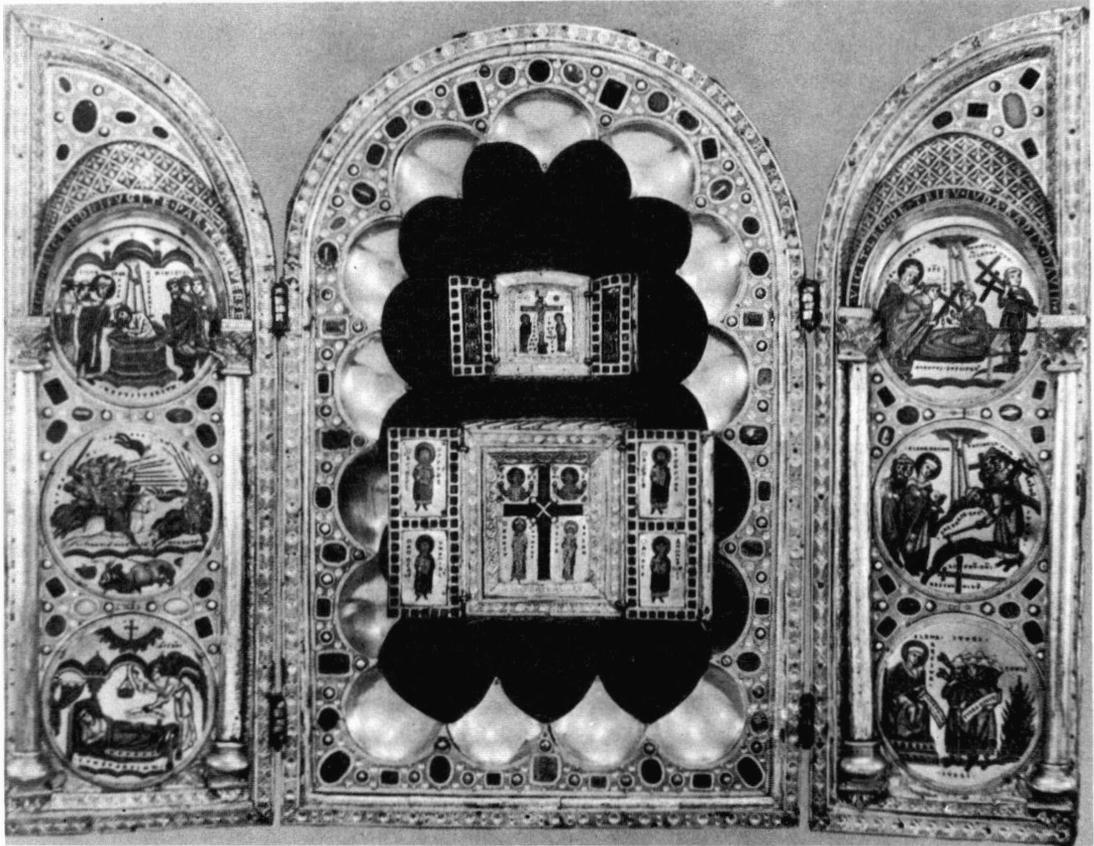


Fig. 2. Triptyque-reliquaire de Stavelot. New York, Pierpont Morgan Library.
(Phot. d'après VOELKE).

un grand triptyque en laiton, argent et émail, lequel est un autre chef-d'œuvre de l'art mosan et roman⁽¹¹⁾. Ce magnifique triptyque (fig. 2), ancien fleuron du trésor abbatial de Stavelot, reste unique par l'association étroite et consciente de l'art byzantin et de l'art occidental. En effet, les deux reliquaires byzantins — qui datent de la fin du xⁱ ou du début du xii^e siècle — et non seulement les reliques, sont particulièrement mis en évidence dans la partie dormante du triptyque dont ils commandent l'ordonnance ; du point de vue iconographique, les personnages de Constantin et d'Hélène figurés sur la plus grande des staurothèques ont donné lieu au double cycle de la légende de Constantin et de l'invention de la sainte Croix par Hélène dans les

(11) Cf. FROLOW, *La relique*, n° 347 ; VERDIER, *Émaux mosans aux États-Unis*, p. 5-17 ; W. VOELKE, *The Stavelot Triptych. Mosan Art and the Legend of the True Cross*, New York, 1980. Ce dernier ouvrage apporte le plus d'éléments documentaires car il reproduit les diverses parties des deux staurothèques byzantines pendant leur démontage. Le triptyque mesure 48 cm × 32 fermé ; les staurothèques ouvertes, 12,7 × 20 et 7 × 11,5 cm.

médallions émaillés des volets. Comme bien d'autres œuvres d'art religieux, le triptyque de Stavelot fut envoyé en Allemagne au moment de la Révolution française; après tout un cheminement, il se trouve aujourd'hui, et depuis 1914, à la Pierpont Morgan Library de New York. Je ne détaillerai pas ici ces staurothèques byzantines, puisqu'elles ont été bien étudiées et qu'elles ont quitté nos régions, mais il paraît à tout le moins légitime de les évoquer. Remarquons aussi que le bois du grand triptyque affecte la forme d'une croix dite latine, aux branches droites et à la haste inférieure plus longue.

Plusieurs autres reliques de la sainte Croix ont été insérées dans des œuvres d'art mosan de la deuxième moitié du XII^e siècle, mais nous n'avons pas de lumière sur la manière dont elles sont arrivées, sauf pour celle du très beau triptyque-reliquaire de l'église Sainte-Croix à Liège, de 1160-70 (fig. 3) (12). Toutefois, il ne s'agit que d'une tradition: le roi de France Robert II le Pieux aurait offert la relique à l'empereur germanique Henri II le Saint, qui l'aurait cédée à cette église en 1006. La relique sous la forme d'une croix dite latine est placée dans un encadrement au centre de la partie dormante du triptyque, entourée d'anges et de divers éléments iconographiques — Christ, saints ressuscités, et sur les volets apôtres-juges — évoquant le Jugement dernier. La croix de bois (fig. 4) est pourvue d'une monture en or ornée de perles et d'une pierre à l'avant, et couverte d'un large rinceau filigrané au revers; elle a été considérée comme ottonienne (13). S'il en est bien ainsi, l'arrivée de cette croix est antérieure aux croisades. Mais le fait qu'elle ait été enchâssée dans la deuxième moitié du XII^e siècle dans un grand triptyque, dont il faut souligner la byzantinisation des formes due à des modèles byzantins, est à mettre en relation, me semble-t-il, avec la mise valeur des reliques rapportées des croisades qui se pratiquait à cette époque. Ce triptyque contient aussi des reliques de la tête de St Jean-Baptiste et une dent de St Vincent sur l'arrivée desquelles on n'a pas d'indication.

On sait, en revanche, qu'une relique du Baptiste avait été adressée à l'abbaye bénédictine de Florennes, dont ce saint était le patron, par Frédéric de Laroche, ancien chanoine de Liège devenu évêque d'Acro puis archevêque de Tyr, et mort en 1174. Le triptyque-reliquaire de la sainte Croix de Florennes, qui est conservé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire et daté des environs de 1200 (14), contient une croix à double traverse abritant des fragments du saint Bois et un morceau de fer, sans doute d'un instrument de la Passion. Le fait que St Jean-Baptiste soit figuré au revers d'un des volets en vernis brun indique qu'il contenait aussi sa relique. Par ailleurs, Godefroid de Huy avait exécuté, pour le chapitre de Neufmoustier, un reliquaire pour une phalange du Précurseur (15).

(12) Cf. G. GARDON, *Le triptyque de la Sainte-Croix de Liège*, Paris, 1887, pl. 22; F. HODGSON, *La relique*, n° 390; *Les reliques*, n° 158, 250; *Ornamenta Ecclesiae (Kunst und Künstler der Romantik)*, Catalogue de l'exposition, Cologne, 1985, 3, H. 36, n° 118-119, ill. en coul.; Cf. aussi Ph. VERHEIJ, *Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, XVI (1973), p. 105 sqq.

(13) Cf. *Die Zeit der Staufer*, I, p. 400 (avec bibl.). Le filigrane paraissant être du X^e s., on a supposé que cette croix aurait été donnée à Notger en 986. Des photos de détail ont été prises au cours du démontage effectué par l'Institut royal du Patrimoine artistique.

(14) Cf. *Ornamenta Ecclesiae (Kunst und Künstler der Romantik)*, Catalogue de l'exposition, Cologne, 1985, 3, H. 36, n° 118-119, ill. en coul.; Cf. aussi Ph. VERHEIJ, *Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, XVI (1973), p. 105 sqq.

(15) Cf. S. G. BÉKÉ, *Chef-reliquaire*, dans *Les reliques de la Vraie Croix*, Paris, 1965, fig. 23.

Avec la quatrième croisade, les relations avec Byzance changent de nature. En effet les croisés, détournés de leur but religieux, après la prise de Zara au bénéfice des Vénitiens (en novembre 1202) et leur débarquement à Durazzo, au lieu de s'embarquer pour la Syrie se dirigent vers Constantinople pour y mettre sur le trône le jeune Alexis, neveu de l'empereur « usurpateur » Alexis Comnène ; ils finiront par s'emparer de la ville le 13 avril 1204⁽¹⁶⁾. C'est Baudouin, comte de Flandre et de Hainaut, qui fut élu empereur et couronné le 16 mai à Sainte-Sophie, vouée au culte catholique, suivant le cérémonial byzantin. Mais moins d'un an plus tard il fut défait à Andrinople par une coalition gréco-bulgare et fait prisonnier ; il mourut, dit-on, dans la forteresse de Kalojan à Assenovgrad. Son frère Henri fut désigné comme régent, puis il fut revêtu de la pourpre le 20 août 1206 ; il mourut à Thessalonique en 1216 ; leur sœur Yolande, qui avait épousé Pierre de Courtenay, fut ensuite régente jusqu'en 1219. Le pillage des richesses — et des reliques — de Constantinople, celles des palais et celles des églises, profita largement à ces seigneurs et à leur entourage (un quart de l'énorme butin avait été réservé à l'empereur, et des trois autres quarts une moitié à Venise, qui s'était taillé la part du lion). Outre cela, on rapporte que lors de la joyeuse entrée de Baudouin dans les villes de Thrace et d'Épire, les notables lui présentaient les clés et lui offraient des bijoux et des objets d'art. Ce prince, pieux et d'une certaine culture, collectionna en tout cas de nombreuses reliques qu'il envoya non seulement au pape Innocent III mais aussi aux cathédrales et monastères de Flandre et de Hainaut⁽¹⁷⁾.

Si certains de ces objets sont conservés, le manque de documentation ne nous permet malheureusement pas de les relier à l'action personnelle de Baudouin, sauf dans un cas. La *Chronique* rimée de Floreffe et d'autres sources nous apprennent en effet que Philippe le Noble, comte de Namur, donna en 1204 à l'abbaye de Floreffe un fragment de la sainte Croix qu'il avait reçu de Constantinople : c'était sûrement un cadeau de son frère aîné Baudouin I^{er}. La relique laissa perler des gouttes de sang lors de l'office de l'Invention de la croix célébré à cette occasion à l'abbaye et le miracle se reproduisit en 1254. C'est alors qu'elle fut placée dans le somptueux polyptyque-reliquaire qui se trouve actuellement au Louvre⁽¹⁸⁾. Mais, hormis le bois, il ne semble pas qu'il y ait là rien de byzantin.

(16) Cf. G. OSTROGORSKY, *Histoire de l'État byzantin*, Paris, p. 437-440 et 444 sqq. ; VERLINDEN, *Empereurs belges*, p. 53-81 ; J. LONGNON, *L'empire latin de Constantinople et la principauté de Morée*, Paris, 1949 ; R. L. WOLFF - H. W. HAZARD, *The Later Crusades, 1189-1311* (K. M. SETTON, Gen. Ed., *A History of the Crusades*, II), Madison-Londres, 1969, p. 153-185. Parmi les sources, la plus importante est *La Conquête de Constantinople* de Geoffroy de Villerhardouin, éd. et trad. par Ed. FARAL, I, 1961 (2^e éd.), II, 1939, qui couvre la période de 1199 à 1207 ; pour la suite, Henri de Valenciennes, cf. n. 19.

(17) Cf. LOBET, *Épopée belge*, p. 176-186. VERLINDEN, *Empereurs belges*, ch. III pour Baudouin, ch. IV pour Henri ; WOLFF - HAZARD, *Later Crusades*, p. 187 sqq. ; Cte P. de RIANT, *Des dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au 13^e siècle et des documents historiques nés de le transport en Occident*, dans *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, 4^e série, t. VI (1975), p. 14 sqq., 45 sqq. Pour les envois en Belgique, Riant mentionne Namur, Floreffe, Courtrai, Walcourt, Bruges et Gand (p. 186 sq.), ainsi que des envois non déterminés (p. 208 sq.) Pour ce qu'il advint des reliques de la Croix dont les Latins s'emparèrent au Palais impérial, cf. RIANT, *Dépouilles*, p. 14 sqq. et FROLOW, *La relique*, p. 381 sqq.

(18) Cf. FROLOW, *La relique*, n^o 454 ; ID., *Les reliquaires*, p. 142 et 155, fig. 18-20 ; en dernier lieu, M.-M. GAUTHIER, *Les routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Fribourg, 1983, p. 149-150 (ill. en coul. p. 151).

Nous en savons davantage en ce qui concerne Henri, comte de Flandre et de Hainaut, frère et successeur de Baudouin I^{er} à la tête de l'empire latin de Constantinople, et apparemment amateur d'art autant que de reliques⁽¹⁹⁾. C'est lui qui commandita la précieuse croix-reliquaire en bois et or massif qui se trouve au trésor de San Marco à Venise : il la fit exécuter par l'orfèvre mosan Gérard, qui l'avait suivi à Constantinople⁽²⁰⁾. L'inscription qui court au revers fournit une quantité exceptionnelle de données : le nom de l'empereur Henri, celui de l'orfèvre Gérard, la qualité de reliquaire de la pièce mais aussi sa fonction impériale, car elle fait allusion à sa valeur prophylactique et donc à la coutume qu'avaient les empereurs byzantins de faire porter devant eux lors des expéditions militaires une relique de la vraie Croix. Il est possible qu'Henri offrit cette pièce superbe à la cité de Venise dont il était l'obligé ; cependant, elle a pu aussi y parvenir plus tard. Sauf pour le type à double traverse de la croix qui est byzantin mais déjà connu en Occident, cette œuvre, ainsi que l'a bien montré Danielle Gaborit-Chopin, se place parfaitement dans le contexte de l'art mosan tant pour la disposition des motifs que par le style des statuette. Il faut y voir aussi la création personnelle d'un grand artiste.

Henri, dès sa régence, envoya à son frère Philippe le Noble, marquis de Namur, plusieurs reliques parmi lesquelles deux saintes épines. Le texte d'envoi de 1206 et un autre de 1207 ne font que mentionner *due spine de corona Domini* sans faire allusion à un contenant. Or, en 1218, l'inventaire du trésor de la cathédrale Saint-Aubain mentionne la couronne fastueuse qui les contient aujourd'hui encore (fig. 5)⁽²¹⁾. Ce type de couronne est connu dans l'art rhéno-mosan depuis le x^e siècle, ainsi pour la couronne d'Essen⁽²²⁾, et il n'y a pas lieu d'y reconnaître une influence byzantine. Pourtant, certains ont pensé qu'elle venait de Byzance et Hahnloser estimait qu'elle avait été exécutée à Constantinople par ce fameux Maître Gérard pour le couronnement d'Henri⁽²³⁾. L'hypothèse est séduisante mais ne repose sur aucune preuve et est même en contradiction avec les textes de 1206 et 1207. La couronne, très bien conservée, est pourtant précieuse et superbe comme un insigne impérial. Par ailleurs, encore qu'il s'agisse de

(19) Cf. VERLINDEN, *Empereurs belges*, ch. IV ; J. LONGNON, *Henri de Valenciennes. Histoire de l'empereur Henri de Constantinople*, Paris, 1948, *passim* ; WOLFF - HAZARD, *Later Crusades*, p. 204 sqq. ; RIAnt, *Dépouilles*, p. 48 sqq.

(20) Cf. *Il tesoro di San Marco*, sous la dir. de H. R. HAHNLOSER, II. *Il tesoro e il museo*, Florence, 1971, n° 140 et pl. CXVII-CXVIII, 1-2 ; *Le trésor de Saint-Marc de Venise*. Catalogue de l'exposition, Paris, Grand Palais, 1984, n° 33, p. 244-251 (ill. en coul. avers et revers) ; GAUTHIER, *Routes de la foi*, p. 76-78 et 136 (ill. en coul. de l'avers p. 77).

(21) COURTOY-SCHMITZ, *Mémorial*, p. 13 et pl. I ; LANOTTE, *Orfèvreries*, n° 2, p. 20-24 et fig. (Musée diocésain, Inv. n° 4).

(22) Exécutée en Allemagne occidentale, peut-être pour le couronnement du petit Otton III. cf. *Rhin-Meuse. Art et civilisation 800-1400*. Catalogue de l'exposition, Bruxelles, M.R.A.H., 1972, D 1, p. 189-190. On peut aussi en rapprocher la couronne-reliquaire fleurdelisée en argent doré, acquise en 1977 par le Louvre, qui fut offerte par St Louis en 1267 au couvent des Dominicains à Liège, cf. FROLOW, *La relique*, n° 563 ; Id., *Les reliquaires*, fig. 36.

(23) Dans *Tesoro di San Marco*, II, n° 140, p. 140 ; cf. aussi GAUTHIER, *Routes de la foi*, p. 136-138 et fig. 81 — elle estime (p. 138) que « par l'insertion de saintes épines dans les fleurons du diadème, l'antagonisme entre pouvoir temporel et spirituel se trouvant résolu... Henri de Flandres, après son sacre, dut la confier à son frère Philippe comme un des *regalia*... de l'empereur franc du Levant ».

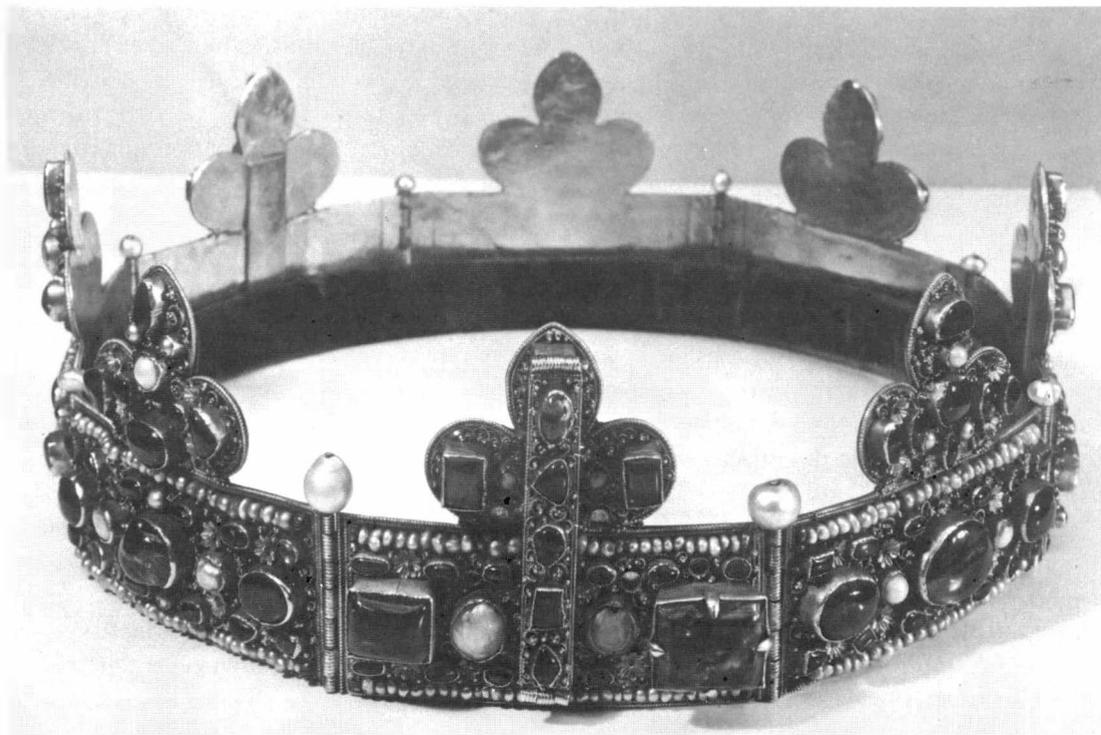


Fig. 5. Couronne-reliquaire des saintes Épines. Namur, Musée diocésain.
(Copyright A.C.L., Bruxelles).

deux objets d'une typologie différente, on ne voit guère de parenté particulière entre la Crucifixion de Maître Gérard à Venise et la couronne de Namur, œuvre d'un grand orfèvre mosan qui reste inconnu. La plus importante relique envoyée par Henri à son frère, toutefois, consistait en quatre fragments du saint Bois, arrangés, dit le même texte de 1206, dans une monture en or elle-même contenue dans un somptueux reliquaire du même métal. Actuellement, ces reliques insignes sont présentées dans une croix à double traverse sur pied des *xvi^e* et *xvii^e* siècles, et on ignore ce qu'il est advenu du reliquaire original⁽²⁴⁾.

La tradition d'accueillir des reliques et des objets de l'Orient chrétien est particulièrement bien attestée par le trésor d'Oignies, conservé chez les Sœurs de Notre-Dame à Namur⁽²⁵⁾. Il vaut la peine de rappeler que le prieuré d'Oignies fut fondé en 1187 par Gilles de Walcourt, ses trois frères et leur mère, autour d'une chapelle de saint Nicolas (patron des

(24) Cf. LANOTTE, *Orfèvreries*, n° 1, p. 17-20 et fig. (Musée diocésain Inv. n° 1); FROLOW, *La relique*, n° 470.

(25) Cf. F. COURTOY, *Le trésor du prieuré d'Oignies aux Sœurs de Notre-Dame à Namur et l'œuvre du Frère Hugo*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, III (1951-52), p. 119-252. J'ai utilisé le tiré à part, paginé de 1 à 140.

mariniers), au bord de la Sambre ; une église y fut érigée en 1204 et surtout Marie de Willembroux, dite plus tard Marie d'Oignies, vint s'y établir. Cette mystique attira l'intérêt d'un clerc parisien, Jacques de Vitry, qui fut nommé en 1211 chanoine régulier du monastère. Celui-ci, qui fut aussi légat pontifical en Syrie et évêque de Saint-Jean d'Acre en 1216, enrichit le prieuré de dons et de reliques provenant d'Orient. De retour à Oignies en 1226, il fit exhumer les restes de la sainte, morte en 1213, et le plus jeune des frères de Walcourt, Hugo dit d'Oignies, qui était orfèvre, exécuta pour elle plusieurs reliquaires. On connaît une série assez fameuse d'œuvres de cet excellent représentant de l'orfèvrerie de l'Entre-Sambre-et-Meuse dans le deuxième quart du xiii^e siècle, dont trois portent sa signature (26).

On lui doit ainsi le petit reliquaire de St Nicolas, vers 1240, monté sur un pied du xvi^e siècle, en cristal et argent rehaussé de nielle où l'on voit une effigie du saint et l'inscription : + VAS BEATI NICOLAI (27). Toutefois, à la suite d'une substitution ou d'un échange dont nous ignorons tout, la relique qui apparaît dans le tube de cristal n'est pas celle du saint mais bien un reliquaire du saint Sang : une petite boîte plate en or, rectangulaire et mesurant 2,4 cm sur 2,1, pendue à une chaînette qui n'est probablement pas d'origine (fig. 6) ; elle servait sans doute d'*enkolpion*, médaillon se portant au cou. Elle est ornée sur le couvercle, glissant dans une double rainure, d'une Crucifixion au repoussé : le Christ en croix entre la Vierge et St Jean avec dans le haut les sigles $\text{IC XC } \text{Ἰησοῦς Χριστός}$ entre deux étoiles (ou le soleil et la lune rayonnants) ; au revers, une inscription grecque de quatre lignes se lit dans un encadrement en dents de scie : + *TO(v)T./ON EMA/TO(v) XPY/C TOY (EMA pour αἷμα, sang)*. La boîte, qui peut être datée du xi^e ou du xii^e siècle, contient quatre nouets de soie rouge ou bleue avec bouts de parchemin ; sur l'un d'eux est inscrit, en cursive du xiii^e siècle : *de Sepulchro* (28). Le sang n'était pas nécessairement celui qui avait coulé du flanc du Christ sur la croix, mais pouvait aussi provenir de reliques du saint Bois ou d'icônes miraculeuses (29).

Le grand reliquaire-tourelle de St Nicolas au même trésor, qui est un peu postérieur (milieu du xiii^e siècle) (30), contient comme relique un fragment d'os attaché par une bague à

(26) Cf. COURTOY, *Trésor d'Oignies*. Un parchemin du reliquaire de la côte de St Pierre donne avec le nom d'Hugo la date de 1238 (et non de 1228 comme l'a lue Courtoy, p. 36). Il doit s'agir d'une de ses dernières œuvres. Les trois pièces signées sont l'évangélaire, le calice et le reliquaire de St Pierre, tous trois à Namur (I, III et V). Cf. aussi E. M. LINK, *Hugo von Oignies*. Dissertation, Freiburg im Breisgau, 1964 ; mes notices dans *Tesori dell'Arte mosana (950-1250)*. Catalogue de l'exposition, Rome et Milan, 1973-1974, p. 45 sqq. Pour Jacques de Vitry, cf. FROLOW, *La relique*, n° 489, et R. B. C. HUYGENS, *Lettres de Jacques de Vitry (1160/7 - 1240), évêque de Saint-Jean-d'Acre*. Édition critique, Leiden, 1960, p. 1-2 et la bibl. p. 2 n. 1.

(27) COURTOY, *Trésor d'Oignies*, VII, p. 44-47 ; H. R. HAHNLOSER - S. BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlin, 1985, n° 238, p. 153 et pl. 205.

(28) L'inscription n'est pas transcrite par Courtoy. Contrairement à ce qu'il écrit, n. 1 p. 45, l'objet reproduit par G. SCHLUMBERGER, *L'épopée byzantine à la fin du x^e siècle*, II. *Basile II*, Paris, 1900, p. 380 (et non p. 33) n'est pas un *enkolpion*-reliquaire mais une petite icône.

(29) Sur l'avidité des croisés à trouver des reliques du saint Sang, cf. J. ÉBERSOLT, *Constantinople. Recueil d'études d'archéologie et d'histoire. La dispersion des trésors des sanctuaires de Constantinople*, Paris, 1951, p. 131.

(30) Cf. COURTOY, *Trésor d'Oignies*, XXII, p. 75-83, (le pied niellé porte trois épisodes de la légende du saint) ; l'inscription grecque est reproduite en croquis p. 81, fig. 69 ; cf. aussi HAHNLOSER - BRUGGER-KOCH, *Hartsteinschliffe*, n° 245 p. 154 et pl. 208.



Fig. 6. Boîte-reliquaire du saint Sang. Namur, Trésor d'Oignies.
(Phot. J. L.-D.).

une lame de métal dressée sur le socle où est gravée une inscription grecque: + $\Lambda\text{EI}/\Psi\text{A}/\text{NON}/\text{TOY}/\text{A}\text{FI}/\text{B NI}/\text{KOAA}\text{B}$ (relique de St Nicolas). Une inscription latine sur parchemin dit: DE IVNCTVRA SANCTI NICHOLAI. DE OLEO EIVSDEM. En effet, le tube renferme encore une petite ampoule de verre à monture d'argent contenant de l'huile du tombeau de St Nicolas à Bari, en Italie méridionale. Il n'est pas exclu que l'os provienne également de Bari, auquel cas cet objet ne rentre pas dans le cadre de notre étude.

Des fragments de la sainte Croix, provenant de Constantinople ou des Lieux saints, ont été insérés dans deux croix à double traverse sur pied du trésor d'Oignies. L'une est une orfèvrerie du frère Hugo ⁽³¹⁾, dépourvue de tout élément byzantin. L'autre est la croix dite « byzantine », en fait une production locale du premier quart du XIII^{e} siècle (mesurant 56,5 cm sur 18), mais dont l'avert a été orné de huit médaillons en émail byzantins de remploi; deux petites croix du saint Bois sont enchâssées aux intersections, latine en haut, à double traverse au centre (fig. 7) ⁽³²⁾. Les médaillons (diam. 3,5 cm), qui portent tous des inscriptions grecques (fig. 8), représentent en haut l'Hétimasie: $H\text{ ETOIM}(\text{ασια})$, puis cinq apôtres, Jean: $O\text{ A}(\gammaιος)\text{ I}\Omega$

(31) Cf. COURTOY, *Trésor d'Oignies*, VI.

(32) Cf. COURTOY-SCHMITZ, *Mémorial*, p. 14-15 et pl. III; COURTOY, *Trésor d'Oignies*, XXIV, p. 85-95, où sept des huit médaillons (sauf St Paul) sont reproduits. L'auteur ne semble pas avoir remarqué que les deux médaillons ovales avaient été rétrécis à dessein; cf. ma notice dans *Splendeur de Byzance*, E. 6, p. 194-195, ill. (par erreur, le Christ est indiqué au lieu de St Pierre).

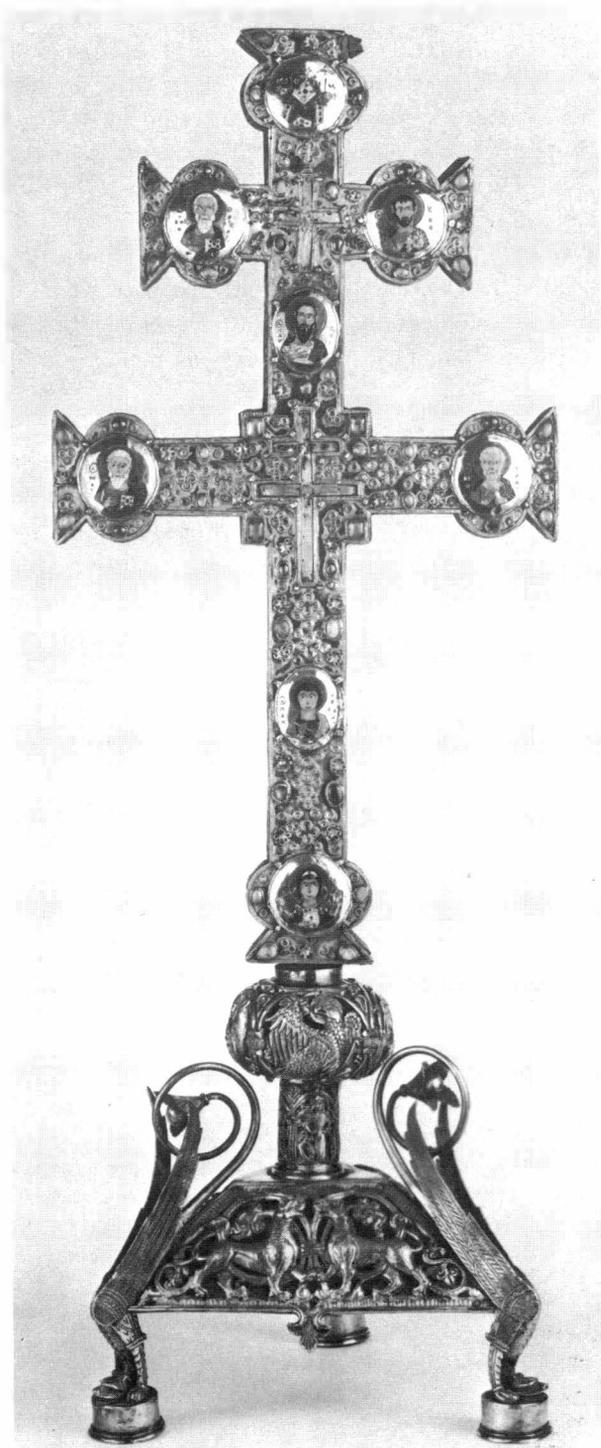


Fig. 8. Deux médaillons de la croix
du Trésor d'Oignies :
St Pierre et St Paul.
(Copyright A.C.L., Bruxelles).

Fig. 7. Croix ornée de médaillons
en émail byzantins. Namur, Trésor d'Oignies.
(Copyright A.C.L., Bruxelles).

(*αυνης*) *Ο ΘΕΟΑΓΙΟΥ*(ος) et Marc: *Ο Α(γίου) ΜΑΡΚΟΥ*, Paul: *Ο Α(γίου) ΠΑΥΛΟΥ*, Matthieu: *Ο Α(γίου) ΜΑΤΘΑΙΟΥ* et Pierre: *Ο Α(γίου) ΠΕΤΡΟΥ*; plus bas, St Pantéléimon (Pantaléon): *Ο Α(γίου) ΠΑΝΤΕΛΕΙΜ(ων)* et l'archange Gabriel: *ΓΑΒΡΙΗΛ*). Ceux de Paul et de Pantéléimon ont été rétrécis de façon à s'adapter au bras vertical, plus étroit, de la croix (3,5 cm sur 3). Ces médaillons font partie d'une série homogène; ils sont pourvus de quatre anneaux, ce qui indique qu'ils avaient été fixés à l'origine sur une étoffe ou même sur du cuir. On sait qu'à Byzance des vêtements et des harnachements de chevaux pouvaient être ornés de la sorte. L'exécution de ces émaux est très fine et la polychromie, comme c'est souvent le cas dans cette technique, est hardie et chatoyante. En les comparant aux nombreux émaux conservés dans le trésor de San Marco à Venise, on les placera dans le courant du xi^e siècle (33). Il est fort possible qu'ils aient été amenés à Oignies par Jacques de Vitry, de même que les reliques du saint Bois.

Deux vases-reliquaires du même trésor sont constitués d'un gobelet en verre clair monté sur un pied de calice et coiffé d'un couvercle en pointe, en cuivre doré, travail du premier tiers du xiii^e siècle. Ils sont en épais verre moulé, les reliefs étant retaillés à la meule. L'un (h. 8 cm, diam. 4,5 et 7) montre un félin et un griffon passants (fig. 9), l'autre (h. 9 cm, diam. 5 et 8) le motif quatre fois répété d'une sorte de coquille St Jacques surmontée d'une lentille contenant un losange (fig. 10). Ils sont considérés comme fatimides du xii^e siècle par Courtoy et comme byzantins du xi^e par J. Philippe (34). Ils se rattachent à la série de verres dits de Ste Hedwige — princesse de Silésie morte en 1243 — que plusieurs auteurs attribuent maintenant à Byzance. On en connaît à peu près quinze répartis dans divers musées, dont celui du Dôme d'Halberstadt est très proche du second d'Oignies; il est daté par Johanna Flemming de la deuxième moitié du xii^e siècle (35). Les motifs orientalisants de ces verres n'aident guère à prendre position sur leur origine, et André Grabar n'a pas inclus cette série dans son étude sur la verrerie d'art byzantine, qui remonte à 1971 (36). Il y relève qu'aucun verre byzantin connu ne porte de motif chrétien. C'est aussi le cas des verres dits d'Hedwige, qui étaient sans doute à boire et donc d'usage profane. Si ces verres sont bien byzantins, ce que j'incline à croire, le trésor d'Oignies peut s'enorgueillir d'en posséder deux beaux exemples, et les seuls conservés en Belgique.

(33) Cf. *Tesoro di San Marco*, II, *passim*.

(34) COURTOY, *Trésor d'Oignies*, XIV et XV, p. 64-67; d'après l'Inventaire de 1648 (p. 137), 12-13, « deux ampoules de cristal » contiendraient l'une des reliques de St Eustathe, l'autre un Agnus carré plein de reliques, mais il n'est pas certain qu'il s'agisse de ces deux vases. Cf. aussi J. PHILIPPE, *Le monde byzantin dans la verrerie*, Bologne, 1970, p. 125-130; ID., *Reliquaires médiévaux*, p. 249-250, fig. 2-5. Cet auteur étudie également un flacon de verre émaillé du xiii^e s. à inscription latino-grecque, provenant de la Syrie franque (Musée du Verre à Liège), p. 252 sqq. et fig. 11-12. Je remercie M. P. A. Dandoy, photographe à Namur, de m'avoir obligeamment procuré les deux photos reproduites.

(35) Cf. J. FLEMMING, *Byzantinische Schatzkunst*, Union Verlag Berlin, 1979, p. 87-89 et fig. 48. Cinq de ces verres ont été regroupés par H. WENTZEL, *Das byzantinische Erbe der ottonischen Kaiser. Hypothesen über den Brautschatz der Theophano*, dans *Aachener Kunstblätter*, 43 (1972), p. 11-96, cf. p. 56 sqq. et fig. 64 a-e; ils sont datés trop haut vers 1000 (?).

(36) A. GRABAR, *La verrerie d'art byzantine au moyen âge*, dans *Monuments Piot*, LVII (1971), p. 89-127 (= *L'art paléochrétien et l'art byzantin. Recueil d'études 1967-77*, Variorum Reprints, Londres, 1979, XV).



Fig. 9. Vase-reliquaire byzantin aux félins.
Namur, Trésor d'Oignies.
(Phot. P.A. DANDOV, Namur).



Fig. 10. Vase-reliquaire byzantin aux coquilles.
Namur, Trésor d'Oignies.
(Phot. P.A. DANDOV, Namur).

Plusieurs pièces de ce trésor ont appartenu en propre à Jacques de Vitry, suivant l'*Inventaire* publié par Rayssius en 1628 et deux autres des xvii^e et xix^e siècles⁽³⁷⁾. L'une d'elles, un autel portatif orné d'une Crucifixion, œuvre locale, contient des reliques dont certaines devaient provenir des Lieux saints. Parmi divers objets, on compte encore des reliques telles qu'un morceau de la colonne du Seigneur et des bouts de tissus⁽³⁸⁾. Quelques-uns ne sont pas chrétiens, ainsi une série de coffrets en ivoire, rectangulaires ou cylindriques, de caractère islamique⁽³⁹⁾. Jacques de Vitry s'en serait servi pour y mettre ses reliques ; certains contiennent encore divers morceaux et même de petites bourses en soie. Par ailleurs, quelques pièces provenant d'Oignies mais aujourd'hui dispersées, notamment des croix sur pied comme celles

(37) COURTOY, *Trésor d'Oignies*, Annexe I, p. 136 : tiré de A. RAYSSIUS (alias DE RAISSE), *Hierogazophytacium Belgicum sive Thesaurus sacrarum reliquiarum Belgii*, Douai, 1628, p. 386-387. Voir les objets cités en XXV (l'autel, p. 96-97) XXVI, XXVII-XXVIII, XXX et XXXI.

(38) *Ibid.*, XXXVI, p. 117.

(39) *Ibid.*, XXIII, p. 83-85.

du Musée archéologique de Namur et des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles⁽⁴⁰⁾, contiennent aussi des fragments du saint Bois. Le trésor d'Oignies apporte ainsi un témoignage exceptionnel sur les reliques et objets que les croisades avaient pu amener dans un prieuré relativement modeste de chez nous.

La primauté incontestable des reliques de la sainte Croix qui s'y remarque, de même que pour les pièces de Stavelot et de Namur, se vérifie encore par d'autres exemples, ceux-là isolés. Il s'agit principalement de deux croix-reliquaires byzantines arrivées à Tournai d'une part, à Eine de l'autre, à l'occasion de l'occupation latine de Constantinople. La croix de Tournai, au trésor de la cathédrale Notre-Dame (Inv. 1), est bien connue (fig. 11). Elle a participé à plusieurs expositions, à Tournai et à « Splendeur de Byzance », et elle est répertoriée par Frolov⁽⁴¹⁾. Un texte de 1225 des Archives du Chapitre cathédral et un passage du *Liber Decani* permettent de croire qu'elle y fut apportée par un croisé hennuyer du nom de Jean Bliaut. Or, celui-ci avait accompagné Baudouin à Constantinople mais il revint en Occident dès 1205, avec la délégation envoyée pour réclamer du secours à la suite de l'incarcération de l'empereur latin après la défaite d'Andrinople. Le fait que son nom ne soit pas cité parmi les bienfaiteurs de la cathédrale s'explique sans doute parce que celle-ci fit une contribution financière en échange de la précieuse relique. Mentionnée dans les textes comme *Vera Crux*, dès lors et jusqu'à aujourd'hui la croix, employée comme croix de bénédiction, joua un rôle important dans la liturgie tournaisienne⁽⁴²⁾.

Cette croix pattée est une pièce superbe, quoique d'assez petites dimensions : 14,2 × 11,4 × 2,4 cm (la branche inférieure est un peu plus longue). Elle est constituée de deux parties reliées à l'origine dans le haut par une attache qui a disparu (la partie supérieure est abîmée); le boîtier en épaissses lames d'or est orné de pierres précieuses et semi-précieuses en cabochons, serties suivant un système à doublure, et est entièrement bordé de perles de nacre enfilées sur or⁽⁴³⁾. Les bras, relativement larges, sont légèrement évasés; les grosses perles fixées sur pivot

(40) *Ibid.*, XXXVII et XXXIX; JANSEN, *Art chrétien M.R.A.H.*, n° 9 et pl. X-XI.

(41) J. WARICHEZ, *La cathédrale de Tournai et son chapitre*, Wetteren, 1934, p. 337-341; *Arts religieux*. Catalogue de l'exposition, Tournai, 1958, n° 58; *Trésors sacrés*. Catalogue de l'exposition, Cathédrale de Tournai, 1971, n° 72, p. 95-96; ma notice dans *Splendeur de Byzance*, 0.17, p. 148-149 (ill. en coul.); FROLOV, *La relique*, n° 45; ID., *Les reliquaires*, p. 187 et fig. 94. Cf. aussi n. 45. Je n'ai pu utiliser dans cet article l'ouvrage collectif *La croix byzantine du Trésor de la Cathédrale de Tournai* (Tournai et Louvain-la-Neuve, 1987), dont je rends compte *infra*, p. 151. Il n'apporte pas d'éléments nouveaux à notre étude.

(42) J. DUMOULIN - J. ПУЧКЕ, *La croix byzantine, joyau du trésor de la cathédrale de Tournai*, dans *Hainaut-Tourisme*, 195, 4, juillet 1979, p. 139-143.

(43) J'ai examiné la croix démontée en 1971, grâce à l'obligeance du chanoine Cassart. En 1982 M. P. de Hénau, de l'I.R.P.A., a procédé sur place, à ma demande, à un examen rapide des pierres. Après l'exposition « Splendeur de Byzance », la technique en a été minutieusement étudiée par Fr. DE CUYPER, *Le sertissage. Traditions et innovations de l'époque hellénistique au VIII^e siècle*, Mémoire de licence dactylographié, Louvain-la-Neuve, 1984, p. 121-127 et 157-183. Elle s'était adjoint la collaboration de la gemmologue C. Demeure, tandis que l'analyse technique a été réalisée par la méthode PIXE par G. Demortier, professeur aux Facultés Notre-Dame de la paix à Namur — le métal est constitué de 91% d'or, 6,5% d'argent et 2,5% de cuivre. L'apport de ce travail à la connaissance des matières constituant la croix et des techniques mises en œuvre est considérable. Il faut toutefois regretter que la notice de *Splendeur de Byzance*, 0.17, ait été interprétée de manière approximative.

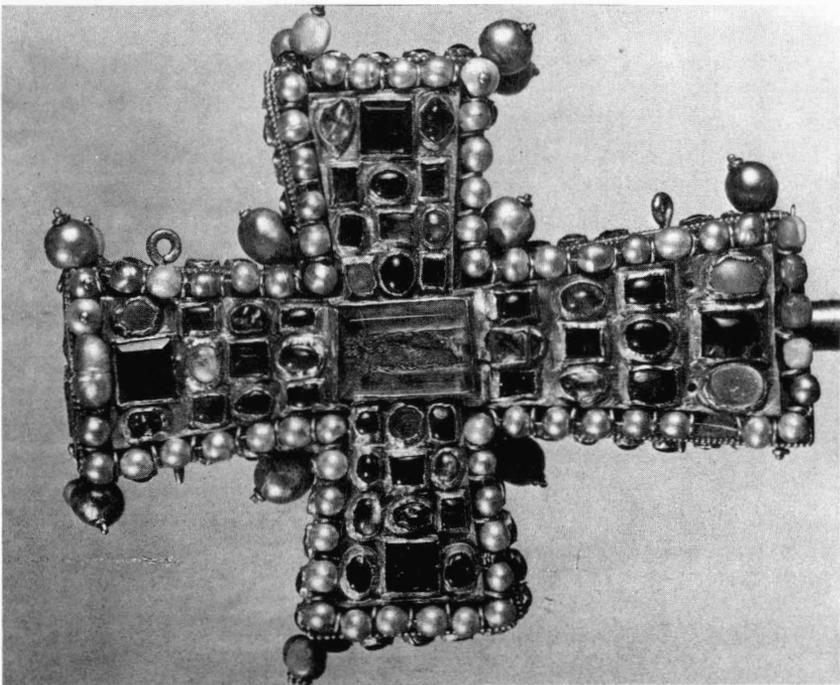
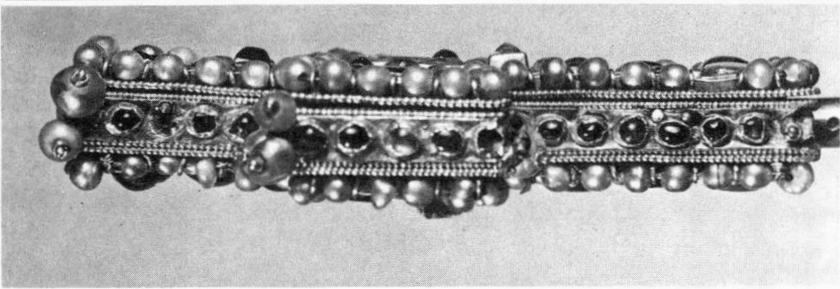
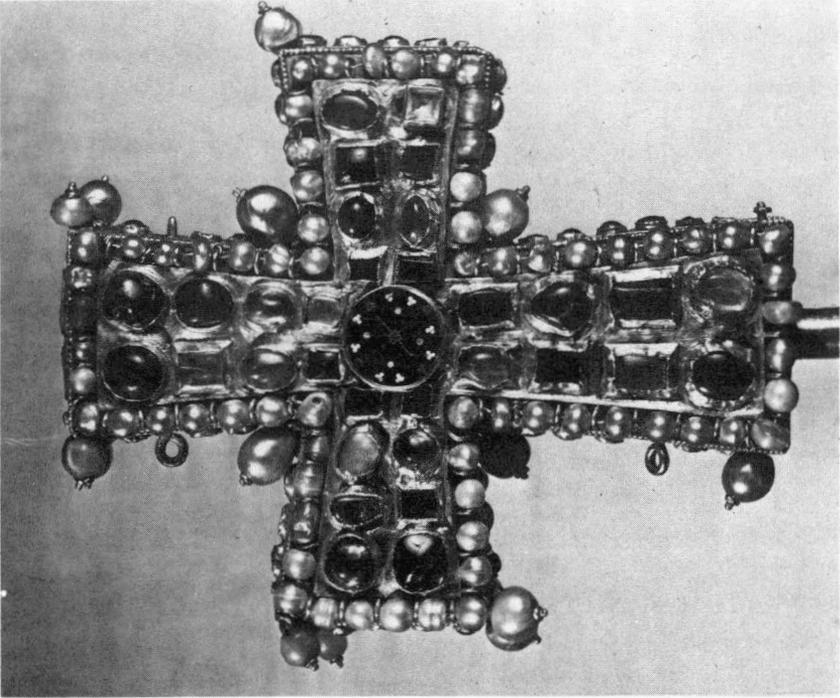


Fig. 11. Croix-reliquaire byzantine. Tournai, Trésor de la cathédrale Notre-Dame.
(Copyright A.C.L., Bruxelles).

aux extrémités lui donnent, il faut le souligner, un aspect de croix bouletée. L'avvers, qui sert de couvercle, porte sur chacun des bras trois rangs serrés de pierres au nombre de quarante-huit, alors qu'au revers il y en a deux rangs, soit trente-deux pierres; la tranche est encore décorée de petits cabochons. Les gemmes sont d'une remarquable variété, par leur matière et leur coloris comme par leur taille : saphirs et émeraudes, améthystes et grenats, cornalines et calcédoines, cristaux de roche; il y a aussi huit pâtes de verre. Sur le bras supérieur du revers on distingue une intaille de remplissage à l'inscription indéchiffrable, tandis que sur le bras gauche de l'avvers une autre intaille porte un motif floral. À la croisée de l'avvers, un cristal de roche taillé en table protège la relique en forme de *tau* posée sur un tissu. Sur l'autre face, un médaillon émaillé à motifs trellés rouge et blanc sur le fond vert translucide est sans doute un travail parisien du *xiv*^e siècle⁽⁴⁴⁾, qui a remplacé l'élément byzantin d'origine: on ne sait s'il s'agissait d'une inscription ou d'une figuration et nous verrons que ce manque est particulièrement regrettable. Enfin la croix porte quelques marques de réfection, surtout à l'intérieur du boîtier où des cloisons en alvéoles cruciformes soudés sur le fond, sans doute destinés à contenir d'autres reliques, et la douille à la base sont des additions modernes. C'est sûrement une œuvre constantinopolitaine, quoique sa provenance exacte reste inconnue.

En ce qui concerne la date, les faits historiques qui ont été évoqués ne constituent naturellement qu'un *terminus ante quem*. Considérée jadis comme mérovingienne, on a admis ensuite que la croix était byzantine de haute époque, *vi*^e-*vii*^e siècle. Ainsi Frolov qui, après de Linas, la compare à la croix offerte par l'empereur Justin II et l'impératrice Sophie à Saint-Pierre de Rome entre 565 et 578⁽⁴⁵⁾. Bien que ce soit également une croix pattée, les proportions et le style du décor sont très différents. Il faut dire que les croix pattées, plus ou moins élancées ou trapues, se rencontrent dans l'art byzantin pendant des siècles. Un exemple ancien, du début du *vi*^e siècle, est fourni par une plaque d'ivoire de Florence représentant vraisemblablement l'impératrice Ariane⁽⁴⁶⁾. La croix qui surmonte son globe est pattée et sa bordure évoque un rang de pierres ou de perles, ce qui constituerait une meilleure comparaison que celle de Justin II. Toutefois, la croix qui orne le livre des évangiles tenu par le Christ dans le panneau impérial en mosaïque de Zoé et Constantin Monomaque à Sainte-Sophie (deuxième quart du *xi*^e siècle) n'est pas non plus sans analogie avec celle de Tournai⁽⁴⁷⁾. Elle est même plus proche si l'on tient compte des proportions, des rangs de pierreries disposés sur les quatre bras et du médail-

(44) C'est G. Duphénieux qui, dans sa notice des *Trésors sacrés* (cf. n. 41), a estimé que l'émail était parisien. Le pendant de ce médaillon forme l'agrafe du manteau de la Vierge sur un des pignons de la châsse de Notre-Dame; cf. Ch. de LINAS, *Le reliquaire de la Sainte-Croix au Trésor de la Cathédrale de Tournai*, dans *Revue de l'Art chrétien*, V (1887), p. 419-425, voir p. 421.

(45) J. VOISIN, *Objets d'art religieux appartenant au diocèse de Tournai...*, dans *Bulletin de la Société historique et littéraire de Tournai*, 10 (1865), p. 219-250, la considérait comme mérovingienne; Ch. de Linas (cf. n. 44) l'identifie déjà comme byzantine en la comparant avec la croix de Justin II. Pour cette croix, cf. Chr. BELTING-IMM, *Das Justinskrenz in der Schatzkammer der Peterskirche zu Rom*, dans *Jahrbuch des Römisch-germanischen Zentralmuseums Mainz*, 12 (1965), p. 142-166; aussi W. FR. VOLBACH - J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Byzanz und der christliche Osten*, Berlin, 1968, fig. 69 et p. 194.

(46) *Ibid.*, fig. 88 et p. 199-200.

(47) Cf. reproduction en coul. dans A. GRABAR, *Peinture byzantine. Étude historique et critique*, Genève, 1953, p. 98.



Fig. 12. Croix de Martvili.
Tbilisi, Musée des Beaux-Arts
de Géorgie.
(Phot. d'après AMINANAŠVILI).



Fig. 13. Croix byzantine
du triptyque de Chachuli.
Tbilisi, Musées des Beaux-Arts de Géorgie.
(Phot. d'après ČHŪSKIVADZE).

lon central (le sujet de ce médaillon n'est pas discernable). En outre, les croix pattées et bouletées sont très fréquentes à l'époque mésobyzantine (48) de même que les bordures perlées.

Dans le catalogue de l'exposition « Splendeur de Byzance », j'ai proposé de placer la croix de Tournai vers le VIII^e-IX^e siècle, un des arguments principaux étant la comparaison offerte par la croix de Martvili, conservée au Musée de l'Art géorgien à Tbilisi (fig. 12), qu'on a datée du VIII^e au IX^e-X^e siècle (49). Le rapprochement s'impose par la structure, les proportions et les dimensions ainsi que par les bordures perlées — cependant, les bras portent des figurations en relief du Christ en croix d'un côté et de la Vierge à l'Enfant de l'autre, des motifs émaillés et un décor de turquoises, lequel n'est pas dans la tradition byzantine. J'ajouterai ici d'autres

(48) L'une des plus belles croix d'époque macédonienne est celle de Lavra, cf. A. GRABAR, *La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont-Athos*, dans *Cahiers Archéologiques*, XIX (1969), p. 99-125. De proportions élancées, ses branches légèrement évasées se terminent par des médaillons, et portent des cabochons et une inscription — ces formules remontant au VI^e s.

(49) Ch. AMINANAŠVILI, *Les émaux de Géorgie*, Paris, 1962, p. 28-29, fig., p. 30-31; *Au pays de la Toison d'or, Art ancien de Géorgie soviétique*. Catalogue de l'exposition, Paris, Grand Palais, 1982, n° 46, p. 123 (ill. en coul. p. 10). Elle mesure 15 cm sur 9 attache comprise.

éléments de comparaison. La croix-reliquaire du pape Pascal I^{er}, exécutée à Rome probablement par un artiste grec entre 817 et 824, quoique ornée de scènes émaillées, présente des proportions proches de celle de Tournai et elle est de même munie d'un couvercle⁽⁵⁰⁾. La croix qui occupe le centre d'un plat de reliure émaillé de la Bibliothèque Marcienne à Venise⁽⁵¹⁾, généralement daté de la fin du ix^e siècle, représentant le Christ en croix encore vêtu du long colobium, est entièrement bordée de perles et a des proportions proches de celles de la croix de Tournai. Surtout, une des croix byzantines du triptyque de Chachuli (constitué au xii^e siècle) à Tbilisi, qui a récemment été révélée par la publication de Lejla Chuskivadze⁽⁵²⁾, quoiqu'elle soit plus allongée, présente une formule décorative semblable à celle de Tournai (fig. 13). C'est en effet une croix pattée bordée de perles, ornée sur les quatre bras de deux rangs de médaillons en rinceaux émaillés et, à la croisée, d'un médaillon contenant le buste du Christ. Cette croix peut dater du xi^e siècle. On la rapprochera de certains ivoires du x^e sur lesquels une croix gemmée porte au centre une effigie du Christ, tel celui d'Halberstadt⁽⁵³⁾.

Le bel objet aniconique qu'est la croix de Tournai pourrait trouver place à l'époque iconoclaste (730-843) et cela pour plusieurs raisons. Certes, des croix ont été exécutées à toutes les époques dans l'empire byzantin, mais sous les empereurs iconoclastes c'était le seul motif chrétien toléré, auquel les artistes apportaient tous leurs soins. Ainsi dans les décors d'églises de la période les croix qui ornent les chœurs et les absides sont-elles fréquemment gemmées⁽⁵⁴⁾. S'il n'y a pas ici de figurations, l'abondance des pierreries lui confère un caractère très précieux. Cela correspond à ce que nous savons des goûts d'empereurs tels que Constantin V au viii^e siècle et Théophile au ix^e. La croix de Tournai me rappelle aussi un texte concernant les dons d'orfèvreries « ornées de pierres et de perles » que l'impératrice Irène fit à l'église de la Source vers la fin du viii^e siècle⁽⁵⁵⁾. Toutefois, outre que des croix sans figurations ont été exécutées en dehors de la période iconoclaste, un doute subsiste, qui ne pourra jamais être levé

(50) FROLOW, *La relique*, n° 88 ; ID., *Les reliquaires*, fig. 99 ; en dernier lieu, *Ornamenta Ecclesiae*, 3, 119 (avec bibl.). Cette croix semble bien avoir été exécutée à Rome par un artiste grec, au moment où la crise iconoclaste sévissait à Byzance.

(51) Cf. *Tesoro di San Marco*, 11, n° 35 et pl. XXXII ; *Trésor de Saint-Marc*, n° 9 et fig. p. 125.

(52) L. CHUSKIVADZE, *Medieval Cloisonné Enamels at Georgian State Museum of Fine Arts* (en géorgien, russe et anglais), Tbilisi, 1984, n° 85 (ill. en coul. p. 67). La croix, de 17,5 cm sur 11,5 (diam. du médaillon : 2,5 cm), est datée par l'auteur de la première moitié du xii^e s. Les émaux rappellent cependant des frontispices de manuscrits du xi^e s., cf. A. MARAVA-CHATZINIKOLAOU - CHR. TOUFEXI-PASCHOU, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece*, 1, Athènes, 1978, *passim*. Plusieurs croix insérées dans le triptyque de Chachuli sont bordées de perles. On pourrait encore évoquer, indépendamment de ses grandes dimensions, pour sa formule décorative, la « croix des Ardennes » au Germanisches Museum de Nuremberg (cf. *Rhin-Meuse*, A 1, p. 161-162), apparentée à la « croix de Charlemagne » et datant également du ix^e siècle : les pierres précieuses sont disposées en trois rangs sur les bras, à la croisée desquels se trouve un cristal de roche (mais l'avert est recouvert de feuilles de cuivre au repoussé). Ou bien les croix occupant le centre des parois latérales de l'autel de Saint-Ambroise à Milan (mil. ix^e s.), cf. J. HUBERT - J. PORCHER - W. F. VOLBACH, *L'Empire carolingien*, Paris, 1968, fig. 223-4.

(53) Cf. FLEMMING, *Byz. Schatzkunst*, p. 74-75 et fig. 12.

(54) Cf. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Pour une problématique de la peinture d'église byzantine à l'époque iconoclaste*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 41 (1987) (sous presse).

(55) A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, Paris, 1984 (2^e éd.), p. 194.

puisque le médaillon du revers a disparu. Il me paraît donc prudent de maintenir une fourchette de datation entre le VIII^e et le X^e-XI^e siècle.

La croix d'Eine, qui est très différente par sa typologie, est également d'un grand intérêt historique et artistique (fig. 14). En outre, ce qui n'est pas négligeable, elle peut être datée avec précision. Elle est conservée dans l'église Saint-Éloi (en flamand Sint-Eligius) à Eine, localité dépendant d'Audenarde. Une étude récente de E. Voordeckers et L. Milis a bien démêlé les fils de son histoire (56). Un faisceau de convergences permet de dire qu'elle provient du monastère de la Vierge Kecharitomèni à Constantinople, fondé par Irène Doukas, épouse d'Alexis I^{er}, tout au début du XI^e siècle. Au moment de l'occupation latine, elle fut acquise par Guarin, qui était de l'entourage de Baudouin I^{er} et fut évêque latin de Thessalonique, et qui la céda à Arnould de Landas. Celui-ci en fit don au chapitre d'Eine entre 1216 et 1220, sans doute à l'occasion de l'érection de la nouvelle église. Contrairement à la croix de Tournai, celle d'Eine n'a guère joué un rôle important dans la dévotion locale, qui lui préférerait la relique de St Éloi. Quoiqu'un triptyque gothique ait été exécuté pour elle au XV^e siècle, c'est à partir du XVII^e que sa valeur religieuse fut reconnue — c'est alors aussi que de petits fragments lui furent enlevés (57). Schlumberger, sans l'avoir vue lui-même, révéla cette croix au monde savant au début de ce siècle et, sur base de son article, Frolow l'introduisit dans son répertoire (58). Cependant, elle ne put être photographiée indépendamment de son écrin et sur les deux faces que pour l'étude de Voordeckers et Milis, et elle fut exposée pour la première fois telle quelle à « Splendeur de Byzance » (59).

Il s'agit d'une croix dite latine, aux branches droites, dont le bois mesure 14,2 cm sur 8 : la relique est donc considérable. Ce bois de cèdre est laissé visible à l'avant, sauf aux extrémités recouvertes par des bouterolles (l'élément à la croisée est dû à une restauration postérieure). Le revers est entièrement couvert d'une lame d'or repliée sur les côtés, les quatre extrémités étant également protégées par les bouterolles. Celles-ci sont en or gravé de motifs floraux stylisés d'une exquise délicatesse, traités en émail bleu, rouge et vert. L'inscription en nielle ou émail noir occupe tout le revers. C'est une épigramme de trois vers dodécasyllabiques qui se lit de haut en bas sur le bras vertical : Τὸ τῆς Ἐαῆμ Βιᾶκτιμα τὸ Ζωῆς ἔλαον. τὸ Πορφύρακ Ἐννημα Ἐμνή Μαρία, et de gauche à droite sur les bras horizontaux : Ἀφιεροῖ κοὶ τῆ Πανυμνίτω κόρη. Voordeckers et Milis l'ont ainsi traduite : « Ce rameau de l'Éden, l'arbre de vie, l'auguste Marie née de la pourpre te le consacre, à toi Vierge très glorieuse » et l'attribuent valablement à Nicolas Kalliklès, médecin et poète de l'entourage d'Alexis I^{er} (60). La Marie Porphyrogénète qui y est citée est la deuxième fille d'Alexis I^{er} et

(56) Ed. VOORDECKERS - C. MILIS, *La croix byzantine d'Eine*, dans *Byzantion*, XXXIX (1969), 1970, p. 456-488.

(57) *Ibid.*, p. 485-488.

(58) G. SCHLUMBERGER, *Un reliquaire byzantin portant le nom de Marie Comnène, fille de l'empereur Alexis Comnène*, dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, janv.-févr. 1902, p. 67-71 ; FROLOW, *La relique*, n° 249 ; *Id.*, *Les reliquaires*, p. 96 n. 2 et 227 n. 4.

(59) Cf. ma notice dans *Splendeur de Byzance*, 0,21, p. 154 (ill.). Le triptyque (sans la croix) avait participé à l'exposition *L'art ancien au pays de Liège*, Liège, 1905, Catalogue, 1, n° 20, et à celle des *Trésors sacrés* à Tournai, 1971, Catalogue, n° 73 et pl. 48. Les photographies sont reproduites ici grâce à l'obligeance de M. E. Voordeckers, que je remercie vivement.

(60) VOORDECKERS - MILIS, *Croix d'Eine*, p. 461.

d'Irène, et donc la sœur de la célèbre historienne Anne Comnène, ce qui situe la pièce au début du xii^e siècle.

On ne s'étonnera pas, dans ces conditions, du fait que cette croix soit typologiquement et stylistiquement très proche de celle de l'impératrice Irène Doukas, conservée au trésor de San Marco (fig. 15) ⁽⁶¹⁾. L'avert montre de même le bois découvert tandis que le revers est revêtu d'une plaque d'argent doré et que les extrémités sont pourvues de bouterolles. Mais le revers est lisse et les bouterolles sont ornées de motifs niellés au revers tandis qu'à l'avert elles portent une longue inscription versifiée en quatre parties. Ici aussi, il est fort probable que l'auteur en soit le poète de cour Nicolas Kalliklès. Le texte disant clairement qu'à cette époque Irène avait déjà pris le voile dans le monastère qu'elle avait fondé, la croix se situe entre 1118 et la date de sa mort, probablement survenue en 1133.

Du point de vue typologique, ce type simple de croix-reliquaire est moins fréquent que la croix pattée et surtout que la croix à double traverse. Elle est cependant bien moins rare qu'on l'a dit ⁽⁶²⁾. Aux exemples reconnus — outre ceux d'Éine et de Venise, la grande staurothèque du triptyque de Stavelot et la croix de Cosenza (qui toutefois présente des extrémités bouletées) — on peut ajouter la croix de la staurothèque Stoclet, la croix émaillée de Thessalonique à Dumbarton Oaks ⁽⁶³⁾ et surtout la croix du trésor de la basilique Santa Barbara à Mantoue (fig. 16). Cette dernière, restée peu connue car elle ne figure pas dans le répertoire de FroLOW ⁽⁶⁴⁾, est une croix dite latine en bois, aux branches droites dont les extrémités sont ornées de bouterolles en or émaillées ; la haste verticale a été prolongée dans le bas et se termine par une cinquième bouterolle plus étroite, ce qui en dénature quelque peu les proportions. La croix, qui est semblable à l'avert et au revers (elle ne porte pas d'inscriptions mais se trouvait dans une staurothèque byzantine qui en portait), proviendrait de Constantinople. Elle a été datée du xii^e siècle — elle pourrait tout aussi bien l'être du début du $xiii^e$, le style des émaux ne s'y opposant pas. On rapprochera aussi des croix d'Éine et de Venise celle du triptyque de l'archevêque Anno (vers 1240) au trésor de la cathédrale de Cologne, quoiqu'elle soit à double traverse ⁽⁶⁵⁾. En effet, le bois est laissé visible à l'avert tandis qu'une inscription couvre le

(61) *Tesoro di San Marco*, II, n° 25, pl. XXVIII-XXIX. La croix (21 cm sur 14) est vue dans une croix plus grande, en cristal de roche et à monture d'argent doré, travail vénitien du xvi^e s. Le rapprochement a déjà été fait par Voordeckers et Milis, mais non par FroLOW, *La relique*, n° 308 ; Id., *Les reliquaires*, fig. 69. L'attribution du texte à Kalliklès remonte à FroLOW.

(62) FroLOW, *Les reliquaires*, p. 125-126 ; VOORDECKERS-MILIS, *Croix d'Éine* p. 458.

(63) M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities of the Dumbarton Oaks Collection*, II (Washington, 1965), n° 159, pl. LXXIII et D, fin xii^e -début $xiii^e$ s. ; pour la staurothèque Stoclet, cf. *infra*.

(64) Le bois (31 × 14 cm) recèle des fragments de la vraie Croix insérés dans des entailles sous six minces anneaux d'or. L'actuelle staurothèque où cette croix est insérée date de 1573. La relique serait venue, avec d'autres, de Constantinople en passant par Casale. Il y avait deux fragments du saint Bois et deux staurothèques byzantines qui ont disparu. Cf. la notice de I. Toesca, *Reliquiario della Santa Croce*, dans le catalogue *Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga*, Mantoue, 1974, p. 57-59 (ill.) ; l'avert est reproduit dans GAUTHIER, *Routes de la foi*, p. 29.

(65) Cette pièce provient de Sainte-Marie ad Gradus, cf. FroLOW, *La relique*, n° 157 ; Id., *Les reliquaires*, fig. 67 ; WENTZEL, *Byzantinische Erbe*, p. 42 et fig. 47 a-b (la date du x^e s. proposée est trop haute) ; Ph. Verdier, *A Thirteenth-Century Reliquary of the True Cross*, dans *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* for March



Fig. 14. Croix de Marie Comnène. Eine, église Sint-Eligius.
(Phot. VOORDECKERS-MILIS).

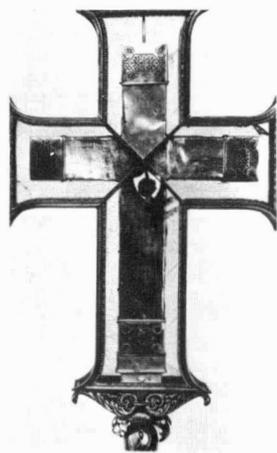
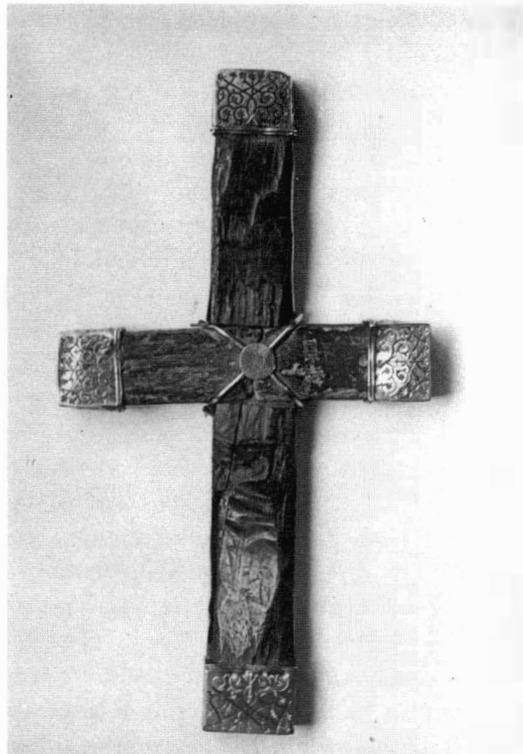


Fig. 15. Croix d'Irène Doukas. Venise, trésor de San Marco.
(Phot. d'après HAHNLOSER).

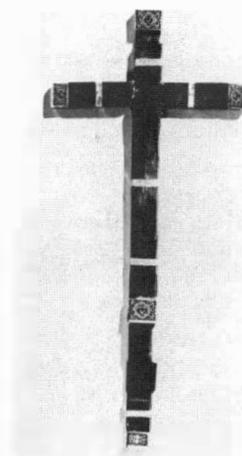


Fig. 16. Croix byzantine.
Mantoue, trésor de la basilique Santa Barbara.
(Phot. d'après GAUTHIER).

revers et que les extrémités sont protégées par des bouterolles, ici filigranées et enrichies d'une pierre à l'avant — huit perles ont encore été fixées dans les angles. L'inscription pose des problèmes d'interprétation mais il semble que le donateur Constantin qui y est cité soit un petit-fils d'Alexis I^{er}, vers le milieu du XI^e siècle. Ainsi, nous avons là quatre croix-reliquaires de la première moitié du XI^e siècle apparentées et dont trois sont liées à des membres de la famille impériale. Il s'agit sans nul doute d'une production des ateliers du Palais. Parmi elles, la croix d'Éine est une des plus importantes par sa qualité et son bon état de conservation.

Je voudrais à présent faire état de deux staurothèques byzantines en forme de coffret plat avec couvercle coulissant, à l'intérieur duquel les fragments de la relique sont disposés en forme de croix (66). Cette formule est sans doute la plus spécifique des reliquaires byzantins de la vraie Croix, l'exemple le plus fameux étant la staurothèque de Limburg an der Lahn, célèbre à juste titre par sa très haute qualité artistique, la préciosité des matières et sa date assurée : milieu du X^e siècle (67). Celles dont il sera question ici sont plus modestes et moins anciennes ; leur relation avec les croisades est probable. La pièce de la collection Féron-Stoclet (fig. 17), dont les montants sont en biseau, doit être en fait un couvercle de staurothèque ; elle mesure 7,5 cm sur 5,7 (68). Elle n'est pas arrivée en Belgique au moyen âge mais à une époque très récente puisqu'elle a été acquise de la collection Engel-Gros à Bâle. Toutefois, elle avait été achetée à l'église San Stefano de Venise, où, selon la tradition, le doge Morosini l'aurait apportée de Constantinople. Le dessus est orné d'émaux cloisonnés sur or : une croix bouletée portait sept médaillons dont il reste ceux de la Vierge, du Baptiste et de deux anges, et était cantonné de quatre autres, sans doute les évangélistes puisque celui qui subsiste est St Marc. Le dessous est constitué d'une croix à branches droites en bois de noyer enserrée entre quatre plaques de cuivre doré portant une inscription en onciales non accentuées, tirée du Psaume XC, 14-16. Cette disposition peut être comparée avec celle de certains manuscrits byzantins du XI^e siècle, quoique là c'est le texte qui affecte la forme d'une croix et est cantonné de quatre figures ou saynètes, comme par exemple dans le manuscrit de Paris *gr. 64*, du XI^e siècle (69). L'association du bois et de plaques inscrites de la staurothèque Stoclet rappelle aussi la croix d'Irène Doukas à Venise. Une date de la fin du XI^e siècle est probable pour cette pièce.

La seconde staurothèque se trouve au Louvre, qui l'a reçue de Martin le Roy en 1914 (fig. 18). Or, elle provient d'une collection belge, celle de M. Vergauwen, un sénateur de

1982, p. 94-110, cf. p. 96 et fig. 6-7 ; *Ornamenta Ecclesiae*, 3, H 37, p. 118, 120, 122 et 123 ; le revers avait déjà attiré l'attention de SCHLUMBERGER, *Épopée*, II, fig. p. 193. Pour les bouterolles, cf. FROLOW, *Les reliquaires*, p. 136 sqq.

(66) Cf. FROLOW, *Les reliquaires*, p. 93 sqq. : les croix sont généralement à double traverse ; aussi VERDIER, *Reliquary of the True Cross*, *passim*.

(67) FROLOW, *La relique*, n° 135 ; *Id.*, *Les reliquaires*, fig. 38-39 ; Kl. WESSEL, *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert*, Recklinghausen, 1967, n° 22, p. 77-80 et pl. 22. La croix est déjà pourvue de bouterolles mais très réduites et dépourvues d'ornements.

(68) SCHLUMBERGER, *Épopée*, II, p. 65 ; FROLOW, *La relique*, n° 261 ; *Id.*, *Les reliquaires*, fig. 42 ; J.-P. VAN GOIDSENHOVEN, *Collection Adolphe Stoclet, I. Choix d'œuvres appartenant à Madame Féron-Stoclet*, Bruxelles, 1956, p. 158 (ill.). Une staurothèque identique de l'église San Stefano à Venise est en fait une copie moderne, cf. FROLOW, *La relique*, n° 262.

(69) Cf. V. LAZAREV, *Storia della pittura Bizantina*, Turin, 1967, fig. 141-142.



Fig. 17. Couverture de staurothèque byzantine. Bruxelles, collection Féron-Stoclet.
(Phot. d'après van GOIDSENHOVEN).

Gand, qui la tenait d'une ancienne abbaye du pays de Liège. En effet, elle a figuré à l'exposition « Objets d'art religieux » de Malines en 1864 et elle est reproduite dans l'*Album* avec texte descriptif publié par Weale à cette occasion⁽⁷⁰⁾. La plaque centrale byzantine, qui mesure 13 cm sur 10, est en argent doré, repoussé et ciselé, et est bordée de feuilles d'acanthé. Au centre, on distingue la trace d'une croix à double traverse qui a été remplacée par un creux en forme de croix latine plus petite, servant d'habitacle à la relique. Autour de cette croix se tiennent la Vierge et St Jean, légèrement inclinés, et en haut sont deux bustes d'anges. L'inscription *Η CΤΑΥΡΩCΙC* désigne la scène et les inscriptions *ΕΙΔΕ Ο Υ(Ι)ΟC CΟΥ* et *ΙΔΟΥ Η Μ(ΗΤ)ΗΡ CΟΥ* se rapportent aux deux personnages; elles sont, comme l'iconographie, tout

(70) W. H. J. WEALE, *Instrumenta ecclesiastica. Choix d'objets d'art religieux du moyen âge et de la Renaissance exposés à Malines en septembre 1864*, Bruxelles, 1867, cf. *Orfèverie*, 2; J.-J. MARQUET DE VASSELLOT, *Catalogue raisonné de la collection Martin le Roy*, 1. *Orfèverie et émaillerie*, Paris, 1906, n° 12, p. 19-21, pl IX-X; SCHLUMBERGER *Épopée*, 111 (1900), p. 237; FROLOW, *La relique*, n° 284; ID., *Les reliquaires*, fig. 54 (plaque et couvercle); VERDIER, *Reliquary of the True Cross*, p. 104 et fig. 16-17. Je remercie M^{me} D. Gaborit-Chopin qui m'a permis d'examiner la pièce et m'a aimablement communiqué la photographie.



Fig. 18. Staurothèque byzantine avec encadrement mosan. Paris, Musée du Louvre.
(Phot. Département des Objets d'Art).

à fait classiques. Cette plaque, qui peut être datée du XI^e siècle, est arrivée en Belgique à une date indéterminée mais antérieure à celle de la large bordure d'émaux champlevés sur cuivre et de filigranes dont elle a été entourée : il s'agit là d'un travail mosan, qui remonterait au début du XIII^e siècle. Au revers, des rinceaux dorés sur vernis brun sont également caractéristiques de l'art mosan. Le couvercle actuel coulissant, recouvert à l'extérieur d'une plaque d'argent doré ornée d'une croix à double traverse fleuronée, en filigrane semé de pierreries, semble de la même époque. On peut en déduire que la plaque byzantine avait dû être apportée dans le pays de Liège à l'occasion des croisades.

Il y a eu d'autres cas de ce genre, que parfois nous pouvons tout juste soupçonner. Ainsi le tableau-reliquaire avec triptyque central du trésor de la collégiale de Notre-Dame à Tongres⁽⁷¹⁾. D'exécution liégeoise et datant de peu après 1180, cette pièce possède au milieu du plat principal un alvéole cruciforme abritant une relique de la sainte Croix. Or, l'iconographie de ce reliquaire comporte des thèmes se rapportant non seulement à Hélène et à Constantin, dont la légende était bien intégrée dans l'art occidental, mais aussi à l'empereur Héraclius — Héraclius tuant Chosroès et le Retour de la vraie Croix à Jérusalem —, ce qui semble indiquer l'influence très directe d'un modèle byzantin. Dans d'autres cas, des parcelles du saint Bois ont été insérées dans des reliquaires d'exécution purement locale, ainsi la tourelle et la grande croix fleurdelysée à double traverse de la collégiale Saint-Materne à Walcourt. On sait de fait que diverses reliques avaient été ramenées de Constantinople par Gérard de Walcourt, l'un des principaux conseillers d'Henri I^{er} (72). Nous en resterons là pour ce qui concerne les reliques et les reliquaires de la Croix, qui jouissaient du plus grand prestige. Les reliques du Baptiste, ainsi que nous l'avons vu plus haut, étaient recherchées aussi par les croisés belges, mais non celles des saints byzantins.

En ce qui concerne les manuscrits conservés en Belgique, il n'y a à ma connaissance qu'un manuscrit byzantin et un manuscrit byzantinisant qui soient illustrés ; ils se trouvent à la Bibliothèque royale Albert I^{er}. Ils peuvent être liés aux événements de l'époque des croisades, quoiqu'indirectement en ce qui concerne la Belgique. L'un est un tétraévangile du XIII^e siècle, modeste quoique orné de miniatures, qui a jadis appartenu aux Jésuites d'Anvers (*Ms. 11358*, parchemin, 15,5 cm sur 11,5) (73). Il comportait les portraits des évangélistes en pleine page, ce qui relève d'un procédé courant. Ceux de Matthieu et de Marc sont très abîmés, celui de Luc est partiellement conservé (fig. 19) ; il relève d'un courant stylistique dans le prolongement de celui des Comnènes. Celui de Jean a été remplacé plus tard par une miniature (fig. 20), bien conservée, d'un style relevant de la phase lourde de la peinture paléologue à la fin du XIII^e siècle. L'écriture, une petite minuscule droite, est de plusieurs mains et la qualité des encres est

(71) *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*. Catalogue de l'exposition, Liège, 1951, n° 114 et pl. XXVII ; COLLON-GEVAERT - LEJEUNE - STIENNON, *Art roman*, n° 49, p. 248 (ill. en coul. p. 249) ; FROLOW, *La relique*, n° 395 ; ID., *Les reliquaires*, fig. 17 ; VERDIER, *Reliquary of the True Cross*, p. 101 et fig. 14-15.

(72) COURTOY-SCHMITZ, *Mémorial*, p. 20-21 et pl. X-XI ; FROLOW, *La relique*, n°s 605 et 656 ; ID., *Les reliquaires*, notamment p. 45. On trouvera encore dans le répertoire de Frolow et les *Excuviae* de Riant des mentions anciennes de reliques et de reliquaires de la sainte Croix qui ont disparu.

(73) C. GASPARD - FR. LYNA, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique*, I, Paris, 1937, n° 36 ; ma notice dans *Splendeur de Byzance*, M. 16 p. 68 (ill.).



Fig. 19. Tétravangile byzantin : St Luc.
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}.
(Copyright Bibl. royale).



Fig. 20. Tétravangile de la Bibliothèque royale :
St Jean.
(Copyright Bibl. royale).

différente. Le caractère assez médiocre de ce manuscrit indique qu'il fut exécuté soit dans des conditions difficiles, au moment de la domination latine, soit pour un destinataire peu fortuné.

L'autre manuscrit n'est pas byzantin. C'est une *Histoire ancienne* de Waulchier de Denain, exécutée à Saint-Jean-d'Acre en 1270-80 (*Ms. 10175*, parchemin, 34,7 cm sur 25)⁽⁷⁴⁾. Le texte, qui traite de l'histoire depuis la création du monde jusqu'à la conquête de la France par Jules César, a été écrit en vieux-français et en caractères gothiques par Bernart Dacre, qui a signé en colophon. Il comporte deux séries de miniatures. La première, illustrant des épisodes de l'Ancien Testament (fig. 21), est de caractère byzantinisant mais l'exécution doit être due à un artiste latin copiant un manuscrit grec, sans doute dans un scriptorium de Saint-Jean-d'Acre. Le fond d'or en feuille est aussi une technique plus latine que byzantine. Ce manuscrit s'inspire de l'exemplaire de Dijon (Bibl. Municipale, n° 562), qui est de peu antérieur et est beaucoup plus soigné. Il se trouvait à Chypre en 1434 et est entré au début du xvi^e siècle dans la bibliothèque de Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas.

(74) GASPAR - LYNA, *Principaux manuscrits*, I, n° 103 ; H. BUCHTHAL, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957, p. 69-71 et 149 ; J. FOLDA, *Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d'Acre, 1275-1291*, Princeton, 1976, p. 159 et *passim* ; ma notice dans *Splendeur de Byzance*, M. 17, p. 69 (ill.).



Fig. 21. *Histoire universelle* de Waulchier de Denain : Trinité de l'Ancien Testament.
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}.
(Copyright Bibl. royale).

Pour en terminer, je voudrais encore citer deux pièces byzantines qui sont arrivées en Belgique à la faveur d'un autre type de relations entre Byzance et l'Occident, dans le cadre des tentatives de l'union des Églises au xv^e siècle. Ce sont des icônes, une technique que nous n'avons pas encore mentionnée jusqu'ici, et il s'agit de deux pièces remarquables.



Fig. 22. Icône du Christ Pantocrator. Chimay, Trésor de la collégiale Saints-Pierre-et-Paul.
(Copyright A.C.L., Bruxelles).

L'histoire de l'icône en mosaïque de la collégiale Saints-Pierre-et-Paul à Chimay, qui représente le Pantocrator en demi-figure (fig. 22), est bien connue. Elle fut donnée par le pape Sixte IV à Philippe de Croÿ, deuxième comte de Chimay, en 1475 ; la donation au chapitre de la collégiale fut faite par testament en 1476 (75). Sixte IV, il faut le rappeler, était un ami du cardinal byzantin Bessarion, qui fit une partie de sa carrière en Italie. L'icône est de petites dimensions (12,2 cm sur 10,6 sans le cadre), comme on en connaît beaucoup dans cette technique. Le Christ « Maître du monde », accompagné des sigles $\tilde{\text{I}}\tilde{\text{C}}\tilde{\text{X}}\tilde{\text{C}}$, bénit de la main droite et tient dans la gauche le livre des évangiles, une formule iconographique fort ancienne devenue classique dans l'art byzantin et orthodoxe. Le style très doux de ce Pantocrator presque blond rappelle les effigies du Christ dans les églises constantinopolitaines de la Kariye Djami et de la Pammakaristos, vers 1315-1320 (76). Les tessères minuscules permettent d'obtenir des nuances coloristiques très fines dans le visage, les plis du vêtement et le décor du nimbe. Le fond d'or est délimité par une bordure de chevrons et de croix. La plupart des icônes en mosaïque datent de l'époque des Paléologues, quoiqu'on en ait déjà produit depuis celle des Comnènes, et elles sont généralement considérées comme une production de la capitale. Celle-ci peut être placée dans le premier quart du xiv^e siècle. Le cadre d'argent estampé et partiellement doré est du dernier quart du xv^e. L'icône est conservée dans un coffret d'argent de la même époque, orné de l'écu de Philippe de Croÿ entouré du collier de la Toison d'Or et portant une inscription niellée rappelant le don de Sixte IV (77).

Quant à l'icône de la Vierge à l'Enfant au trésor de la cathédrale Saint-Paul à Liège (78), elle est peinte sur bois et est pourvue d'un revêtement d'argent doré (fig. 23), une autre formule déjà attestée au ix^e-x^e siècle mais répandue surtout à l'époque des Paléologues — ces icônes sont de même attribuées aux ateliers de la capitale byzantine. Elle mesure 34 cm sur 29. La technique du revêtement consiste à appliquer des feuilles d'argent ou d'argent doré (rarement d'or), au relief repoussé ou cloisonné, sur les bordures, les fonds et les nimbes. Ainsi que l'écrit A. Grabar, c'était « une manière... de matérialiser l'éclat moral des images sacrées ». Ici, c'est un tapis de motifs géométriques rapprochés par des cercles, que remplissent des ornements obtenus à l'aide de bandes-cloisons, tandis que des plaquettes carrées sont garnies de nœuds d'entrelacs. Des cartouches et des médaillons contiennent des inscriptions désignant les personnages : $\tilde{\text{M}}\tilde{\text{P}}\tilde{\text{O}}\tilde{\text{Y}}\tilde{\text{H}}\tilde{\text{O}}\tilde{\text{A}}\tilde{\text{H}}\tilde{\text{F}}\tilde{\text{H}}\tilde{\text{T}}\tilde{\text{P}}\tilde{\text{I}}\tilde{\text{A}}$ et $\tilde{\text{I}}\tilde{\text{C}}\tilde{\text{X}}\tilde{\text{C}}$. La partie peinte visible représente en effet la Vierge en demi-figure tenant l'Enfant sur le bras gauche, dans l'attitude solennelle de l'Hodigi-

(75) Cf. *Masterpieces of Byzantine Art*. Catalogue de l'exposition, Edimbourg-Londres, 1958, n° 201 ; *L'Art byzantin, art européen*. Catalogue de l'exposition, Athènes, 1964, n° 166 ; J. FURLAN, *Le icône Bizantine a mosaico*, Milan, 1979, n° 29 ; ma notice dans *Splendeur de Byzance*, t. 3, p. 37-38 (ill. en coul.), où l'on trouvera des indications techniques fournies par l'I.R.P.A.

(76) Cf. LAZAREV, *Storia*, fig. 450 et 471, et p. 368 et 414 n. 33.

(77) Cf. WEALE, *Instrumenta ecclesiastica. Orfèvrerie*, n° 54 ; J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Notes pour servir à l'histoire de l'art en Hainaut. Orfèvreries du Moyen Âge*, s.l. ni d. (après 1949), fig. 24 p. 23, 25 p. 24 et annexe p. 29.

(78) Cf. J. PURAYE, *L'icône byzantine de la cathédrale Saint-Paul à Liège*, dans *R.B.A.H.A.*, IX (1939), p. 193-200 ; P. COLMAN, *Le trésor de la cathédrale Saint-Paul à Liège*, Liège, 1981 (2^e éd.), p. 36-37 (l'icône est datée trop haut dans ces ouvrages, de même que dans *Art... au pays de Liège*, n° 263). Cf. surtout A. GRABAR, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge*, Venise, 1975, n° 36, fig. 79-80 ; ma notice dans *Splendeur de Byzance*, t. 7, p. 42 (ill.) — date : deuxième moitié du xiv^e siècle, suivant Grabar.



Fig. 23. Icône de la Vierge Hodigitria. Liège, Trésor de la cathédrale Saint-Paul.
(Copyright A.C.L., Bruxelles).



Fig. 24. Icône de l'Hodigitria de Liège : état en 1905. (Copyright A.C.L., Bruxelles).

tria, la Conductrice. L'icône originale, qui était conservée au monastère Ton Hodigon à Constantinople, passait pour un portrait exécuté par St Luc et était un *palladium* de la cité. Les représentations de ce type sont très nombreuses non seulement dans les pays orthodoxes mais aussi en Occident.

L'icône provient de la cathédrale Saint-Lambert à laquelle, selon la tradition, elle aurait été donnée par Frédéric II (1194-1250). Cela est incompatible avec le style du revêtement d'argent, qu'il faut placer dans la première moitié du *xiv*^e siècle (79). La plus ancienne mention qui en est faite à Liège remonte à 1489, l'icône ayant participé à l'exposition solennelle des reliques de la cathédrale qui eut lieu cette année-là. C'est alors sans doute que les plaquettes au

(79) Ed. Voordeckers, *L'interprétation liturgique de quelques icônes byzantines*, dans *Byzantion*, L.III (1983), 2, p. 52-68, cf. p. 63-64 pour la datation dans la première moitié du *xiv*^e s. d'un groupe d'icônes apparentées, basée sur des données prosopographiques.

buste de St Lambert furent placées aux angles, et que la peinture a été refaite. Cette peinture n'a hélas plus rien de byzantin, hormis les attitudes. Au XI^e siècle elle était en très mauvais état⁽⁸⁰⁾ (fig. 24) et elle fut restaurée à neuf après la dernière guerre. On ne connaît pas la date précise de l'arrivée de cette précieuse icône à Liège, mais on peut supposer que c'était dans des circonstances analogues à celles qui avaient conduit l'icône du Pantocrator à Chimay.

Il existe encore d'autres œuvres byzantines ou marquées par l'influence de l'art byzantin qui se trouvent depuis le moyen âge en Belgique, mais on ignore les circonstances de leur venue. Ainsi ne sait-on rien de la belle plaque en ivoire à l'Hodigitria (X^e-XI^e siècle) au même trésor de Liège⁽⁸¹⁾. L'absence de toute donnée indiquerait toutefois qu'elle se trouve depuis plusieurs siècles à Liège ou dans la région. Parmi les soieries conservées notamment aux Musées de Bruxelles et de Liège et qui proviennent de trésors d'églises, certaines ont pu accompagner des reliques ramenées par les croisés. Nous savons que la donation de reliques que Jean de Gembloux, archevêque de Néopatras, fit à l'abbé de Gembloux, en 1215, était accompagnée d'un tissu de soie et d'or⁽⁸²⁾, dont on n'a pas gardé la trace. De même pour les tissus ramenés par Wibald, ainsi qu'il a été dit plus haut. Les recherches sur certaines pièces aboutissent d'ailleurs parfois à un résultat négatif en ce qui concerne les croisades. Une croix dite de St Badilon — croix pectorale double du VIII^e-IX^e siècle, assez banale, en bronze mais qui a reçu une dorure — est conservée depuis des siècles à Leuze, près de Tournai, où l'on en fait grand cas. Or, une étude récente a permis établir qu'elle s'y trouve depuis le IX^e siècle⁽⁸³⁾.

Dans l'état actuel de nos connaissances, en tout cas, les documents qui ont été présentés ici confirment le rôle déterminant joué par les croisades à la fois dans le développement du culte des reliques venant de l'Orient chrétien, principalement celles de la sainte Croix, dans l'importation d'œuvres byzantines et aussi dans l'influence des formules artistiques byzantines sur les reliquaires destinés à contenir les reliques en Occident.

(80) En 1864, WEALE, *Instrumenta ecclesiastica. Orfèvrerie*, n° 55, reproduit l'icône dans le même état que la photo de 1905 de l'I.R.P.A. Les types des visages ont été respectés dans la restauration récente : la peinture n'avait donc déjà plus rien de son style byzantin.

(81) Cf. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Notes au sujet de diverses Madones conservées chez nous. La Vierge byzantine de l'Evêque de Liège*, dans *R.B.A.H.A.*, XXV (1956), p. 133-144; COLMAN, *Trésor de Saint-Paul*, p. 40; ma notice dans *Splendeur de Byzance*, IV, 11, p. 103 (ill.). Dimensions : 18,2 cm sur 10.

(82) Cf. FROLOW, *La relique*, n° 495. L'intéressant article de ÉT. SABBE, *L'importation des tissus orientaux en Europe occidentale au haut moyen âge (IX^e et X^e siècles)*, dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, 14 (1935), 3, p. 811-848 et 4, p. 1261-1288, ne concerne pas notre période ; elle ne s'attache d'ailleurs qu'aux sources, non aux tissus conservés. Ceux-ci, sauf pour quelques bourses à reliques, sont généralement antérieurs aux croisades, cf. *Splendeur de Byzance*, p. 205 sqq., et *Œuvres maîtresses du Musée d'art religieux et d'art mosan*. Catalogue de l'exposition, Liège, 1980, p. 89 sqq.

(83) Cf. *Arts religieux*, Tournai, 1958, n° 54 ; les circonstances historiques ont été établies par J. NAZER, *Saint Badilon à Leuze : les origines d'un culte insolite*, dans *Mémoires de la Société royale d'histoire et d'archéologie de Tournai*, IV (1983-84), p. 55-69 ; la comparaison aurait dû être faite avec la croix du même type des M.R.A.H. (VIII^e-IX^e s.), cf. ma notice dans *Splendeur de Byzance*, Br. 11, p. 168 (ill.).

ABSTRACT: Byzantine Art in Belgium in connection with the Crusades

Belgian museums, churches and private collections preserve a rather important and various series of Byzantine objects, from whom thirty six (without the coins) have been exhibited at « Splendeur de Byzance », Europalia-Greece 1982. Some of them may be related with the crusades, since Belgians played an important part in the events of that periode, especially the Latin emperors of Constantinople Baudouin I and Henri I.

The historic circumstances are discussed as well as the artistic peculiarities of each of these objects, with a new approach. Most of them are isolated, but the so-called « Trésor d'Oignies » at Namur is an outstanding exemple of a remarquable ensemble. Most of the relics are from the True Cross. Besides the Byzantine reliquaries, some of the Western ones are greatly influenced by the Byzantine formulas. The other categories involved in this paper are glasses, enamels, miniatures and icons.

J. L.-D.

SUR TROIS TABLEAUX DU MAÎTRE DES DEMI-FIGURES FÉMININES

Robert GENAILLE

Dans une étude sur le Maître des Demi-figures féminines, peintre des anciens Pays-Bas dans le premier tiers du xvi^e siècle, parue en 1985 dans le *Jaarboek* des Musées royaux des Beaux-Arts d'Anvers (1), je m'efforçais de déterminer l'œuvre certaine et le caractère propre de ce peintre séduisant, dont nous ignorons encore jusqu'au nom. Je le faisais à partir du tableau de base qui lui a jadis donné son pseudonyme, les *Trois Musiciennes* de la collection Harrach de Vienne, image entièrement profane dans un riche intérieur (2). Sous une influence érasmiennne déjà manifeste dans les dernières œuvres de Quentin Metsys, dans les peintures de Gossart, de van Orley, et non sans rapport toutefois avec les créations de Gérard David, ce tableau de Vienne exprime l'activité d'un peintre de cour ou, à tout le moins, des milieux aristocratiques cultivés de Malines ou de Bruxelles par exemple, essentiellement curieux de peinture profane et dès lors tenté par le genre.

Je me refusais à adopter les conclusions des critiques qui, de Friedländer à R. Koch et D. Schubert, voire à mon ami Georges Marlier, c'est-à-dire de 1902 à 1975, s'appuyant parfois sur des suggestions de la fin du xix^e siècle, ont cru bon d'enrichir le catalogue des œuvres de cet artiste. Dans ce peintre de jeunes femmes élégantes dans leur intérieur, séduit par le goût nouveau pour les sujets de genre, ils ont vu un peintre de sujets religieux, la Madeleine, la Vierge à l'Enfant, et un paysagiste, tant on donne de place aux créations de Patenier. Peut-être s'appuyait-on sur l'exemple non moins énigmatique d'un Maître anonyme de la Légende de sainte Madeleine, actif à Bruxelles dans le premier quart du siècle, auquel on a attribué, en dehors des images de la sainte, toutes sortes de tableaux. Il est bien vrai que cette période est loin d'être décisivement éclaircie, et que Bruxelles et Anvers ont connu alors plusieurs ateliers travaillant pour le commerce extérieur et prêts à interpréter, grâce à la variété de leur clientèle, les sujets les plus divers (3).

(1) R. GENAILLE, *A propos du Maître des Demi-figures féminines*, dans *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten - Antwerpen*, 1985, p. 137-176.

(2) Schloss Rohrau. Coll. Comte Harrach, A.2471. Bois, agrandi, 79/53,5 cm. Une réplique d'écriture plus souple, mais non moins authentique à mes yeux, est conservée à Leningrad, Ermitage, cf. *Catal. Nicolas NICOULINE*, 1972, n° 64, p. 130-131. 53,2/37,5 cm pl. 77-78. Huile sur bois.

(3) Sur le *Maître de la légende de la Madeleine*, cf. en particulier le récent *Catalogue des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1984, p. 344-346.

Qu'au milieu d'un vaste paysage rural figure un *Repos en Égypte* où la Vierge lointaine est assise, présentant un visage proche de celui des demi-figures du peintre anonyme, et la preuve paraît faite que ce peintre anonyme était un paysagiste, émule de Patenier. J'ai montré qu'il ne l'était pas. J'ai de même récusé toutes les affirmations hardies de Friedländer, spécialement sur les *Madones* (4), comme celles de Matias Diaz Padrón (5). La même année que mon article du *Jaarboek* paraissait dans l'*Estampille* une étude, précieuse mais non entièrement convaincante, de Günter Biedermann (6).

Je n'ai, en 1985, évoqué que très brièvement trois tableaux de ce maître anonyme, parmi les plus beaux, l'un connu depuis longtemps et possédé par le Musée du Louvre, le second, dont on parle à peine, conservé dans les réserves du Musée de Bruxelles, et le troisième, qui mérite un commentaire précis, conservé au Musée de Poznan en Pologne. Je souhaite proposer mes réflexions nouvelles sur ces trois tableaux à la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* qui a accueilli en 1984 un de mes articles, sur la *Tentation* du Musée de Karlsruhe (7). Ce sera pour moi une façon de témoigner à mes amis belges ma profonde gratitude pour l'intérêt qu'ils ont toujours porté à mes travaux sur l'art des anciens Pays-Bas au xvi^e siècle comme à ceux où j'évoque avec un plaisir manifeste l'originalité de leur peinture moderne (8).

Ces trois tableaux, quand je les relie comme il convient au tableau de base, les *Musiciennes* de la collection Harrach, et à d'autres tableaux d'authenticité pour moi indiscutable du Maître anonyme, m'intéressent tout particulièrement. Leur beauté, la variété des visages confirmant une très vive et très originale sensibilité picturale me plaisent d'autant plus qu'elles traduisent le goût artistique captivant d'un peintre du début du xvi^e siècle lié aux milieux épris de peinture profane.

Ce peintre, comme d'autres, cela va de soi, n'invente pas totalement sa formule. Elle a ses précédents dans l'art du xv^e siècle où, sous une forme religieuse, s'impose la demi-figure dans un intérieur. Sans chercher plus loin, on peut évoquer, dans le premier quart du xvi^e siècle, d'une organisation stylistique voisine, la *Madone de Gérard David*, dite la *Vierge à la soupe au lait*, peinte dans le cadre d'une fenêtre, devant un paysage séduisant et ayant devant elle un vase de fleurs et un Bréviaire. Cette demi-figure de dimensions mesurées, est traitée comme une scène de genre (9). C'est une nouveauté. Outre le paysage vu par la fenêtre, la Vierge, assise dans un bel intérieur, aux meubles richement ornés de vases de fleurs, de corbeilles, de

(4) M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Paintings*, trad. de Henz Norden, commentaires et notes par H. PAUWELS et G. LEMMENS. T. XII, édit. 1975, pl. 30, 37-38.

(5) M. DIAZ PADRÓN, *Deux études illustrées*, dans *Archivo español de Arte*, 1980, n° 210, p. 169-184, et n° 219, 1982, p. 273-286.

(6) L'*Estampille*, n° 177, janvier 1985, p. 20-28, photo sur la couverture et fig. p. 21-22 et 25, 26, 28.

(7) Vol. LIII, p. 67-90.

(8) Je le fais d'autant plus volontiers que pour cet article je dois une part importante de mon information à ma fille Nicole Genaille, égyptologue, qui a étudié pour moi le tableau dans les réserves du Musée de Bruxelles, et à notre amie Jacqueline Folie, chef de travaux à l'Institut du Patrimoine artistique et spécialiste de la peinture flamande du xvi^e s. Je leur dois les documents et la photographie qui m'ont permis de mieux connaître le tableau de Bruxelles, significatif de l'art du peintre.

(9) Bruxelles, Musée, bois, 35/29 cm, inv. 3559; *Catalogue* 1984, p. 88, texte et photo. Variantes à Harlem, Gênes, Strasbourg, New York, etc.

livres, s'occupe d'une façon émouvante et sensible. Elle donne à l'Enfant, qui tient une branche de cerises, une cuiller de soupe au lait prise dans l'écuelle posée devant elle sur la table où l'on voit encore un couteau, un pain rond, un fruit.

Revenons à notre propos. Voici trois jeunes femmes peintes dans leur intérieur. L'une lit, l'autre écrit, la troisième joue de l'épinette. Lire, écrire, jouer de la musique, hormis les conversations galantes, la promenade et la danse, ce sont sur le plan profane, scènes intimes mises à part, les occupations quotidiennes des jeunes femmes aristocratiques, élégantes et cultivées de ce temps où se répand l'humanisme d'Érasme. Quelle meilleure occasion, lorsque précisément la curiosité artistique se porte sur la scène de genre à Gand, Bruges, Anvers et Bruxelles, de peindre sous une forme séduisante de pareils sujets ? Regardons-les donc d'un peu près.

* * *

I. *La Joueuse d'épinette de Poznan* ⁽¹⁰⁾

La jeune fille, vue à mi-corps, est assise devant nous, le buste légèrement tourné vers la gauche, le visage et le regard tournés vers la droite (fig. 1). L'épinette, petit clavecin portable, est posée sur une table recouverte d'un tapis gris-vert à ombres brunes. À sa droite, sur la table, est un grand vase en or ciselé, dont le couvercle est dominé par une statuette très fine posée sur une boule, sans doute un Saint Michel. Qu'est ce vase d'orfèvrerie si finement ciselé, dont la taille est exactement celle du buste de la jeune fille, et qui est placé au bord de l'axe oblique menant le regard vers une flûte adossée à un pilier ? Je le préciserai à fin de cet article, car nous sommes appelés à le revoir. À l'arrière, sur le rebord de la cloison, est peinte en brun sombre une flûte dont la présence signifiante indique que cette jeune femme n'est pas occasionnellement musicienne et qui tire quelque lumière, tout comme le pilier, de la fenêtre à croisillons grillagée, peinte à gauche ; mais la cloison est à contre-jour, ce qui en assombrit les tons bruns. Les ombres proviennent à la fois de la fenêtre et d'une autre ouverture non reproduite qui éclaire la jeune femme, habileté d'un artiste sensible, créant une réelle impression de profondeur.

Cette image séduisante, purement profane, reprend presque textuellement pour le buste de la jeune fille, pour le costume et son décolleté, le visage et son expression, celle de la jeune chanteuse peinte à gauche dans le groupe de la collection Harrach. Mais le choix et la disposition des teintes sont ici particuliers. La jeune chanteuse de la collection Harrach a une robe

(10) Bois, 43/33 cm, inv. n° 115, Musée national de Poznan, n° 90, 1981, provenant de la collection Athanas Racupializ, selon les précisions aimablement envoyées par le Dr. Henryk Rondziele, directeur du Musée, dans sa lettre du 28-VII-1984, contenant la photographie du tableau. Le tableau était déjà reproduit p. 132 dans l'édition polonaise de mon *Dictionnaire des Peintres flamands et hollandais*, Paris, 1967, parue à Varsovie en 1975 sous le titre *Słownik Malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, enrichie d'additions et d'une illustration plus abondante, avec la collaboration d'Eva Maliszewska, Krystyna Secomska et Krystyna Sulkiewicz. Je dois encore à Jacqueline Folie des indications complémentaires et une précieuse reproduction en couleurs. J'ai sommairement commenté le tableau dans mon article du *Jaarboek 1985*, p.147-148 et fig. 2.



Fig. 1. Jeune fille jouant de l'épinette.
Poznan, Musée National.
(Phot. du Musée)

bleu-noir à manches vertes dégageant des manches de dessous carmin, un bonnet où le rouge domine, avivant les tons de la chevelure châtain. La musicienne de Poznan porte un bonnet où le blanc l'emporte sur le rouge, un corsage largement décolleté en carré, mais de velours cramoisi à manches de velours brun sur une chemise blanche. L'ensemble de ces tons, accordé au coloris général du tableau et à ses valeurs méditatives, alors que celui de la collection Harrach est tout entier dans la clarté, signale un souci d'originalité du peintre qui ne retient qu'une des figures de son tableau précédent pour lui donne une beauté et une valeur nouvelles. Il ne s'agit donc pas d'un travail d'atelier, bien au contraire. Je suis d'ailleurs convaincu que ce peintre anonyme n'avait pas une vaste clientèle et ne travaillait pas pour le commerce. La qualité du tableau, la sûreté souple du dessin de la figure, du regard et du sourire discret, l'attention méditative accordée à l'œuvre jouée, prouvent à l'évidence qu'il s'agit de la création personnelle d'un maître. Au surplus, je note ici des nuances originales liées à un sujet limité à un seul personnage. Cette jeune fille isolée est toute préoccupée de ce qu'elle joue. Son visage légèrement coloré pour s'harmoniser aux teintes dominantes, est régulier et sain, d'un dessin

doux, d'une chair à peine modelée et pure. Son regard attentif tourné vers l'épINETTE n'interdit pas un léger sourire. Tout témoigne, et la direction du regard le confirme, du plaisir de jouer correctement un air qui plaît. Cette fraîcheur sereine du visage est séduisante et la pureté de l'être indéniable. On ne saurait l'imaginer comme une interprétation de la Madeleine repentie. La comparaison avec la *Joueuse de luth* de Hambourg ⁽¹¹⁾, ou avec celle de Courtrai ⁽¹²⁾, toutes deux, j'en suis convaincu, d'authenticité certaine, l'indique.

II. *La Liseuse du Louvre.* ⁽¹³⁾

Authentique aussi est l'admirable tableau du Musée du Louvre, dit la *Madeleine lisant* (fig. 2). La jeune femme à mi-corps est vue presque de face dans son intérieur, très légèrement tournée vers la gauche, d'expression plus dure que celle de Poznan, coiffée d'un bonnet de linge léger, non relié au menton ce qui laisse plus de souplesse au visage, très typique de ceux que crée le Maître anonyme par sa jeunesse, ses traits fins, le calme et l'absence d'expression vive du regard attentif tourné vers le livre. Sa figure claire, aimable comme celle de sa compagne de Poznan, où tout respire la jeunesse, l'innocence, se détache sur un fond de mur brun vert, auquel est accrochée une pendule parallélépipédique précieusement ornée, et sur une boiserie plus claire. Son collier est nettement plus léger, plus souple et plus discret que celui de la musicienne de Poznan. Sa robe de velours cramoisi, largement décolletée en carré selon la mode, avec manches blanches, écharpe noire, laisse voir davantage ces manches et leurs broderies dorées. Elle est assise devant une table recouverte d'un tapis vert bordé d'un liseré d'or, et regarde le livre entrouvert, tenu adroitement par ses mains souples. Elle semble d'ailleurs feuilleter l'ouvrage plus que le lire vraiment. La page bien visible qu'elle maintient de la main gauche commence par une lettre O en capitale. Il ne s'agit pas, comme on le voit ailleurs, d'un Bréviaire ou d'un livre religieux où se marquent les textes d'Alpha à Omega, car il reste à lire à la jeune femme au moins le tiers du manuscrit, livre assez précieux toutefois pour être relié et maintenu par une fermeture métallique. La jeune femme n'a d'ailleurs pas l'expression de qui médite des pensées profondes. Elle se distrait, regarde, feuillette, lit un texte agréable tout

(11) Kunsthalle, Cf. FRIEDLAENDER, *op. cit.*, n° 98, et R. GENAILLE, *Jaarboek 1985*, fig. 3. Pour A.P. de MIRIMONDE (*G.B.A. 1967*), il s'agit de la belle pécheresse comme le vase l'indique ; mais l'auteur est plus attaché à la musique et plus intéressé par la chanson qu'elle déchiffre et la beauté de son instrument. C'est la partie forte de son étude.

(12) Courtrai, coll. A. de Witte, cf. FRIEDLAENDER, *ibid.*, n° 99.

(13) Paris, Louvre, inv. 2156, 54/42 cm. Cf. *Catalogue des Peintures du Louvre, Écoles flamande et hollandaise*, par A. BREJON DE LAVERGNÉE, J. FOUCART, NICOLE REYNAUD, Édité. des Musées nationaux, Paris, 1979, p. 84, notice et photo. Cf. encore FRIEDLAENDER, *ibid.*, n° 85, et ED. MICHEL, *Catalogue raisonné des Peintures flamandes des XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1953, p. 161-162 et fig. 96. Acquis en 1834 à Bruxelles pour la collection de Louis-Philippe, comme représentant Jeanne Vander Gheynst, maîtresse de Charles-Quint et mère de Marguerite de Parine. Aucun argument sérieux sur ce fait naturellement. C'est Demonts qui en 1922 attribua le tableau au Maître des Demi-figures féminines. Cf. encore Robert GENAILLE, *Jaarboek 1985*, p. 154 et fig. 6.



Fig. 2. La Liseuse. Paris, Musée du Louvre.
(Phot. du Musée)

simplement. A sa gauche, au bord du cadre et coupé par lui, est un vase en argent ciselé de très haute taille, une fois encore celle du buste de la jeune femme. Il nous pose le même problème que le précédent.

A sa droite, derrière elle, une fenêtre comme sur certains tableaux flamands de la fin du xv^e siècle, est ouverte sur un paysage lointain de ville, sans aucun rapport avec les créations de Patenier. Au loin, une cathédrale à deux clochers très fins pourrait être la collégiale de Saint-Michel et Sainte-Gudule de Bruxelles. Ce paysage se prolonge vers le premier plan par une plaine, une rivière au bord d'un village, tandis que le ciel s'assombrit à son sommet. Ce site réduit, tout en nuances, où le bleu léger et le rose s'associent, s'accorde parfaitement par son style délicat à la douceur, au calme du personnage représenté, tout à fait en harmonie avec



Fig. 3. Jeune femme écrivant.
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

l'aspect et l'expression psychologique des jeunes musiciennes des tableaux de la collection Har-rach et de Leningrad. L'attribution est donc incontestable, et nous ne sommes évidemment pas loin de la Cour. Surtout nous avons devant nous, comme à Poznan, une œuvre de la plus haute qualité, manifestement profane (14).

(14) Dans l'édition récente anglaise du livre de Friedländer, le tableau est cité sous le n° 85, pl. 42, accompagné d'autres tableaux similaires, n°s 86-90, d'authenticité discutable. Je retiens comme possible et signifiant le n° 86 (Althorp, coll. Earl Spencer), qui place la jeune femme dans un intérieur luxueux et dont le vase de métal dominé par un St Michel est lui aussi de grande taille.

III. *La jeune femme écrivant du Musée de Bruxelles.*

Elle illustre la troisième des activités de ces jeunes femmes aristocratiques et cultivées prises pour sujet par le Maître des Demi-figures féminines. Bien qu'elle soit citée et reproduite dans le récent *Catalogue inventaire de la Peinture ancienne* des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique⁽¹⁵⁾, cette œuvre, remarquable par son originalité et son authenticité indiscutable, est fort peu connue (fig. 3). La jeune femme à mi-corps, penchée vers ce qu'elle écrit, est assise à une table ornée d'un vase de grande taille en métal ciselé de même type que les deux précédents⁽¹⁶⁾, dans une pièce ouverte sur la campagne par deux étroites fenêtres. Visage, attitude, costume, coloris, s'accordent parfaitement aux habitudes de composition, d'écriture, de gamme colorée, de sensibilité du peintre anonyme.

Le tableau très encrassé a beaucoup souffert. Cela n'aide pas à déterminer tous les détails et à apprécier toutes ses qualités. La partie inférieure est brun noir et la table brun rouge. Il y a certainement un tapis, mais on le distingue mal, tout comme le fond du tableau et les deux paysages. Heureusement la figure est en bon état et de toutes les œuvres nommées *la Madeleine écrivant*, dont l'édition anglaise de Friedländer cite et reproduit une dizaine, de localisation souvent encore inconnue⁽¹⁷⁾, celle-ci est assurément la meilleure et la plus sûrement authentique.

Assise devant nous et tournée vers la droite, comme la plupart des jeunes femmes en demi-figure, elle est davantage penchée en avant parce qu'elle écrit. Elle est plus ronde, un peu plus âgée peut-être, plus charnue en tout cas, sérieuse, attentive à ce qu'elle fait. Elle exprime des nuances psychologiques normales pour le sujet. Le peintre demeure fidèle à son style et à son inspiration profonde, tout en nuancant ses personnages. Elle a sous le bras droit légèrement soulevé au-dessus de la table pour que la main redressée tienne avec élégance le porte-plume un plumier de 6 cm sur 10, ouvert, d'un vert clair tirant sur le bleu, aux bords jaunes et ornés d'une fleur noire, contenant plumes et encrier. De la main gauche aux doigts très caractéristiques, elle tient une boîte de sable d'un brun rose léger, et verse un peu de ce sable pour sécher l'écriture et permettre au besoin des retouches. Elle a écrit, de façon pour nous illisible, deux feuillets. Elle se relit, réfléchit et se corrige.

Cette jeune femme porte le même genre de coiffure que la musicienne de Poznan, mais ornée d'or et de perles. La perle qui orne le front se retrouve aux pendants d'oreilles avec or et rubis. Nous sommes certainement, à en juger par la pièce où elle se trouve, par son costume, son occupation, devant une personne riche et cultivée de l'aristocratie, je dirais bien bruxelloise. Son corsage décolleté en carré est fait de velours cramoisi, ombré de noir, et bordé de bijoux. Elle porte en outre une fourrure aux tons chauds de brun vif, de rouge clair, de jaune beige, des manches à crevés, apparemment noires, mais probablement du ton cramoisi de la robe. Ce costume élégant, qui suggère le goût de la parure des milieux aisés de ce temps, demeure discret et ne mène pas vers la sensualité. Je note encore une distribution rythmée des

(15) *Catalogue* 1984, p. 338 et 339, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, inv. 4842, bois, 53/43 cm (legs Paul Errera, 1930).

(16) Le vase a sur le tableau 15 cm, et c'est encore la taille du buste de la jeune femme.

(17) *Op. cit.*, pl. 43, n° 91 sq.

ainsi, de la boîte de sable, de la pièce d'orfèvrerie, laissant un espace qui permet au regard de se porter directement sur la lettre que la jeune femme écrit et n'a peut-être pas achevée. Tout révèle un grand artiste, assez vigoureux pour construire chaque fois des images fermes, assez sensible pour nuancer ces images d'un tableau à l'autre, d'une occupation à l'autre, en des compositions artistiques toujours manifestement profanes.

Comme dans le tableau du Louvre, le bureau où écrit la jeune femme est ouvert sur le dehors, ici par deux fenêtres de dimension modestes (16,5 cm sur 7,5). Le paysage vu par ces fenêtres est actuellement peu distinct, peint en brun jaunâtre pour le sol, bleu vert pour le fond de montagne et le ciel. À droite, un grand oiseau étrange survole les collines. Plus près de nous semblent se dessiner des zones planes, en tons bleuâtres, un étang bleu et blanc au bord duquel des pêcheurs sont assis. Le paysage de gauche, au grand ciel bleu peuplé d'oiseaux, montre des monts et des fortifications jaunâtres au loin, plus bas des collines boisées, brunes et vertes, plus bas encore des maisons aux teintes nuancées, des prés, une rivière côtoyée par des pêcheurs, simples silhouettes. Comme celui de la *Liseuse* du Louvre, ces paysages prouvent qu'en ce domaine le peintre des Demi-figures s'en tient encore vers 1540 aux usages du xv^e siècle.

Retenons plutôt les nouveautés, ce que ces trois tableaux authentiques, parmi les meilleurs, définissent. L'artiste est peintre profane de jeunes femmes élégantes, discrètes, cultivées, vues dans leur chambre ou leur bureau. Ce choix lui suffit.

*
* *
*

Ces jeunes femmes sont-elles, comme les titres habituellement donnés aux tableaux semblent l'admettre, l'image de sainte *Madeleine*, la pécheresse repentie, fidèle au Christ et toujours présente au Calvaire ? C'est par une réponse précise à cette question que je voudrais poursuivre mon étude.

Il est admis, Georges Marlier l'a nettement affirmé dans un de ses premiers ouvrages, *Ambrosius Benson* (18), qu'il y eut au xvi^e siècle une « mode des Saintes Madeleines ». Il y revient dès 1960 et répète que le début du xvi^e siècle a connu une grande vogue des images de la Madeleine comme de celles de saint Jérôme (19). Qu'en penser ? Pour saint Jérôme c'est indéniable et A. Dürer en est en partie responsable. Les tableaux qui représentent ce saint sont fort clairs. La personne de Jérôme, sa légende, ses occupations sont si connues que personne ne songerait à discuter son identité sur les tableaux variés, en apparence profanes, qui l'évoquent au début du siècle, accompagné du lion, mais situé, tout comme Erasme et Thomas More, dans le cadre bourgeois du bureau d'un philosophe. Pour Madeleine est-ce aussi simple ? Cette Madeleine que, sans étude critique, il considère comme particulièrement représentative des

(18) G. MARLIER, *Ambrosius Benson*, Édit. du Musée van Maerlant, Damme, 1957. Le chapitre sur la vogue des *Saintes Madeleines* y occupe les p. 189-200, le catalogue les n^{os} 93 à 109, et l'illustration les pl. XLV-XLIX et LII.

(19) G. MARLIER, *Cahiers de Bordeaux*, 1960-1961, et *Bulletin du Musée de Varsovie*, 1963, n^o 2 p. 56-58 ; *Pierre Coeck d'Alost*, éd. R. Finck, Bruxelles, 1966, p. 250-251, où il redit que le sujet était aussi populaire que celui de *Saint Jérôme*, et note que P. Coeck, Ysenbrandt et Benson avaient « multiplié ces images », mais que le Maître des Demi-figures féminines « était le grand spécialiste du genre ».

créations du Maître des Demi-figures féminines, Georges Marlier la dit « minaudière »⁽²⁰⁾. Aucun des trois tableaux étudiés ici, pas plus que le tableau de la collection Harrach, ne présente ainsi ces jeunes femmes. Ajoutons, pour saisir la complexité du problème, qu'autre est Jérôme l'ermite, mais aussi le savant rédacteur des textes sacrés, docteur de l'Église, auteur de la *Vie de Saint Paul ermite*, correcteur de la traduction latine de la Bible, autre est une pécheresse pardonnée par le Christ et dès lors dévouée à lui au point d'assister à toutes les scènes du Calvaire. On ne la voit pas normalement dans une maison bourgeoise moderne. Ajoutons encore que Marlier se réfère essentiellement aux tableaux attribués au Maître des Demi-figures féminines, et ce sont précisément ces attributions exagérément accumulées qui pour moi font problème.

Je crains que sur le plan pictural comme sur le plan matériel on ait confondu beaucoup de choses. L'image de la demi-figure dans un intérieur et la conception toute profane de cette image procèdent de la *Vierge à la soupe au lait* de Gérard David, mais elles s'orientent dans une autre direction. Sur le plan spirituel d'autre part, autre est la Madeleine, autres sont ces jeunes femmes cultivées. La question s'est compliquée parce que les historiens ont étendu l'œuvre du peintre à un nombre extravagant de copies et à toutes sortes de sujets. Les Maîtres anonymes sont à cette époque nombreux. Le Maître de la Légende de la Madeleine, actif à Bruxelles, a peint naturellement ce sujet comme en témoigne la *Sainte Madeleine* du Musée de Bruxelles⁽²¹⁾. Mais on lui attribue aussi des triptyques, des portraits, tant cette période demeure encore confuse pour les historiens d'art prompts à suivre moins les documents irréfutables que leurs impressions personnelles.

Au demeurant, qui était cette Madeleine⁽²²⁾? Sa légende, écrit L. Réau, était confuse⁽²³⁾. Était-elle la sœur de Marthe comme le dit St Jean (XII, 1-9) qui au banquet offert pour la résurrection de Lazare « prit une livre de parfum d'un vrai nard très coûteux et en oignit les pieds de Jésus avant de les essuyer avec ses cheveux »? Était-ce une fille légère qui, selon St Marc (XIV, 3-10) et St Matthieu (XXVI, 6-14) à Béthanie, chez Simon, s'approcha du Christ

(20) G. MARLIER, *Bull. Mus. Varsovie*, 1963 : « Ces Madeleines minaudières dont le Maître des demi-figures féminines est l'intarissable spécialiste ». G. Marlier, que ne manque ni d'esprit d'observation, ni d'esprit critique, n'est pas dupe des titres donnés à tort et à travers aux tableaux dits de la Madeleine. Aux p. 191-192 de son *Ambrosius Benson*, il écrit que ces Madeleines du Maître anonyme « dames de haute condition dans des intérieurs cossus, occupées à lire, écrire, jouer du luth ou de l'épinette, voire pesant de l'or... ne relèvent plus guère de l'hagiographie ». Il ajoute pertinemment : « En vérité les *Madeleines* du temps de Charles-Quint ne sont plus des Madeleines que de nom... Ces tableaux qui confinent à la scène de genre nous mettent sous les yeux les occupations des milieux cultivés de la Cour ».

(21) *Catalogue des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles*, 1984, p. 346 ; bois, 29/23 cm., inv. 9791, notice et fig.

(22) Le *Lexikon der christlichen Ikonographie* de E. KIRSCHBAUM (1968-1976 etc.), consacre à la sainte une longue notice (vol. VII, 1974, col. 516-541), en se bornant, ce qui est normal pour un dictionnaire, à énumérer tout ce qui a été écrit sur la sainte (source, iconographie, légendes, épisodes de sa vie, sans observations critiques). La sainte fut au cours des temps patronne des gantiers, des fabricants de peignes, des coiffeurs, des parfumeurs, des tanneurs, lissierands, jardiniers, vigneron, des marchands de vin, tout comme des écoliers, des malades des yeux, sans parler de son efficacité contre la vermine et les orages. C'est beaucoup et pourtant je doute que ces métiers divers ici évoqués, peu aristocratiques, puissent nous éclairer sur les acheteurs de nos tableaux.

(23) *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1958, t. 111, 2, p. 846-859.

« avec un flacon d'albâtre contenant un nard pur d'un grand prix et le lui versa sur la tête » ? Était-ce, selon St Luc (VII, 36-50), à la table du Pharisien Simon, une « pécheresse de la ville » qui avait apporté un vase de parfum et « toute en pleurs, se mit à arroser les pieds du Christ de ses larmes », puis les essuya de ses cheveux, les couvrit de baisers, les oignit de parfum et reçut du Christ répondant au Pharisien cette parole : « Ses péchés lui seront remis, car elle a montré beaucoup d'amour », et se vit répéter par lui : « Tes péchés sont remis, ta foi t'a sauvée, vas en paix » ? Les Évangélistes ne s'accordent que pour affirmer qu'elle a pressenti ce jour les malheurs du Christ et manifesté ensuite sa durable gratitude en l'assistant lors des épisodes du Calvaire. Son culte, en tant que myrrhophore, est plus méridional que nordique. Elle était patronne de la Provence. Elle se distingue dans les scènes de la *Crucifixion*, de la *Déposition de Croix*, des *Lamentations*, par sa tournure élégante et son vase d'onguent posé près d'elle. Dans la peinture religieuse son attribut le plus ancien et le plus constant est ce vase de parfum⁽²⁴⁾. Le *Lexikon* de Kirschbaum note toutefois encore comme faisant partie de ses attributs⁽²⁵⁾ les instruments de musique, dont le luth, « créateurs de bruits futiles et donc symboles de la *Vanitas* ». Mais il le fait d'après les tableaux attribués au Maître des Demi-figures.

Les tableaux que j'ai étudiés ici comme authentiques, et le tableau de la collection Haraach, prouvent que la musique n'est pas, au xvi^e siècle, dans les milieux aristocratiques et dans la grande bourgeoisie cultivée de la Cour de Malines, de Bruxelles, d'Anvers, un symbole de vanité. Simone Bergmans l'a bien montré qui, pas plus d'ailleurs que Georges Marlier, ne croit qu'on puisse voir une Madeleine dans la *Joueuse de luth* de Bruxelles provenant de la collection R. Finck et jouant l'air d'une chanson de Marot (fig. 4). Il est vrai, et A. P. de Mirimonde l'a précisé dans deux articles pleins d'esprit publiés il y a vingt ans, que la musique est liée dans l'art de façon étroite à l'amour. Vénus a pour attributs le luth, la flûte, l'épinette, et les amoureux, enfants de Vénus, sont musiciens. Au début du xvii^e siècle, Bruegel de Velours précise ces rapports dans son *Allégorie de l'Ouïe*. Il est vrai aussi que l'amour, qui entraîne la volupté, dévie parfois vers la luxure, sous l'influence de Satan. Près des amoureux du *Char de Foin* de Bosch, qui jouent de la musique, la chouette veille, et la Mort qui les menace vient mettre un terme à leur bonheur et les mène vers l'Enfer. Ainsi le montre encore, après Bosch, en 1562, Pierre Bruegel dans son *Triomphe de la Mort* du Prado. Or nos trois jeunes femmes sont certainement des amoureuses. Il suffit de regarder leur léger sourire, leurs yeux traduisant leur état d'âme pour en être sûr. La jeune femme de Poznan joue probablement quelque chanson de Marot comme la *Joueuse de luth* de Bruxelles et celle de Hambourg. La jeune femme du Louvre lit quelque roman qui la fait rêver, la jeune femme de Bruxelles écrit une lettre destinée probablement à son ami. Mais il ne s'ensuit pas qu'elles soient tombées dans la luxure et soient pour autant des images de la Madeleine à qui ces occupations ne conviendraient plus⁽²⁶⁾.

(24) KIRSCHBAUM, *Lexikon*, VII, 1974, col. 521-522.

(25) *Ibid.*, n° 14, col. 524.

(26) Sur les tableaux de Bruxelles et de Hambourg, cf. R. GENAILLE, *Jaarboek* d'Anvers 1985, p. 148-150 et fig. 3-4. Sur Vénus et la musique, cf. A. P. de MIRIMONDE, *La Musique dans les Allégories de l'amour*, I. *Vénus*, *G.B.A.*, nov. 1966, p. 265-295. II. *Eros*, *ibid.* mai-juin 1967, p. 319-346.

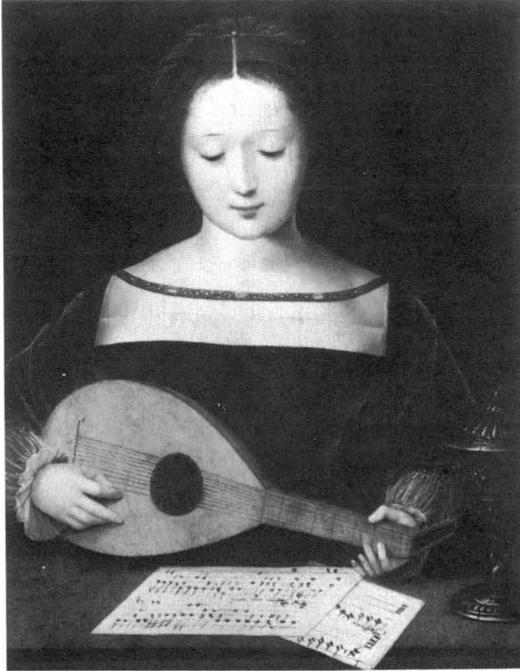


Fig. 4. I.a Joueurse de luth.
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)



Fig. 5. M. Raimondi, Le poète Achillini jouant de la guitare. Londres, British Museum.
(Phot. du Musée)

Au surplus, s'il est vrai que pour Jérôme Bosch, qui fait la satire de la vie mondaine, manger, boire, aimer, jouer de la musique, c'est toujours céder à la tentation du diable et se détourner des pensées profondes essentiellement religieuses et de notre salut⁽²⁷⁾, la satire de la vie mondaine n'a pas supprimé la vie mondaine et la culture a en soi sa valeur, surtout en ce temps, dans les milieux érasmien. Il ne faut pas confondre la satire religieuse et la vie. Il y a une poésie louable et réelle des concerts champêtres si fréquents, même avant le xvi^e siècle, dans la tapisserie nordique. Le poète Achillini, ami du graveur Raimondi, est représenté de façon sympathique (fig. 5), jouant de la guitare⁽²⁸⁾ et la musique a sa place sur le portrait des *Ambassadeurs* d'Holbein⁽²⁹⁾.

(27) Cf. *La Nef des Fous* où une jeune nonne joue du luth assise en face d'un moine, le *Char de foin* où au sommet du char et perdu dans son rêve un couple d'amoureux joue de la musique, près d'un démon tentateur, et tout particulièrement le *Jardin des Délices* où le volet droit peint avec une verve satirique féroce l'*Enfer du musicien*.

(28) Gravure sur cuivre, vers 1505, 184/135 mm. Londres, British Museum, cf. A. CHASTEL et R. KLEIN, *L'Age de l'humanisme*, 1963. fig. 62 et p. 321.

(29) Bois, 206/209 cm. Londres, National Gallery, cf. CHASTEL et KLEIN, *ibid.*, pl. XIV et p. 325.



Fig. 6. Allégorie de l'Instabilité.
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.
(Phot. du Musée)

Le luth, il est vrai, a pu être pour certains symbole de vanité. Un tableau des environs de 1530 nous le prouve, l'*Allégorie de l'Instabilité* d'un maître flamand (fig. 6) ⁽³⁰⁾. La jeune femme vue à mi-corps, parée de bijoux, accompagne de son luth une chanson posée devant elle. Un vieillard en turban tient un crâne derrière elle et ce crâne se reflète dans le miroir qu'il lui tend. L'inscription dit : « Formosam speculo te cernens respice formam / a tergo positam quae notat esse nichil ». Mais ce tableau est sans rapport avec le Maître des Demi-figures. Friedländer l'a justement noté et le contenu de l'image est si précis que les intentions satiriques sont évidentes. C'est un cas, ce n'est pas celui de notre peintre. Ce n'est pas davantage celui de Frans Floris si l'on en juge par son admirable portrait de la *Famille van Berchem* ⁽³¹⁾, peint en 1561 et

(30) Kunsthalle de Karlsruhe, bois, 78/64,5 cm. cf. *Catal.*, inv. n° 154, texte p. 113-114 et fig. p. 241 : « Allegorie der Vergänglichkeit ».

(31) Bois, 130/225 cm, Lierre, Museum Wuyts-van Campen en baron Caroly. Exposé à l'Orangerie à Paris (*Le portrait dans l'art flamand de Memlinc à van Dyck*) cf. *Catal.*, octobre 1952-janvier 1953, n° 19, p. 31 et pl. XIV. Cf. aussi R. GENAILLE, *De Rubens aux Surréalistes*, Paris, Tisné, 1958, p. 15-16 et phot. en couleurs. Le peintre colonais de Wedis, proche de Corneille de Vos, a peint lui aussi (n° 1714, Cologne, coll. Wallraf) une famille unie où une jeune femme joue du clavecin. Or au fond du tableau, sur une console, on voit avec divers autres vases, un grand vase d'orfèvrerie ciselé.

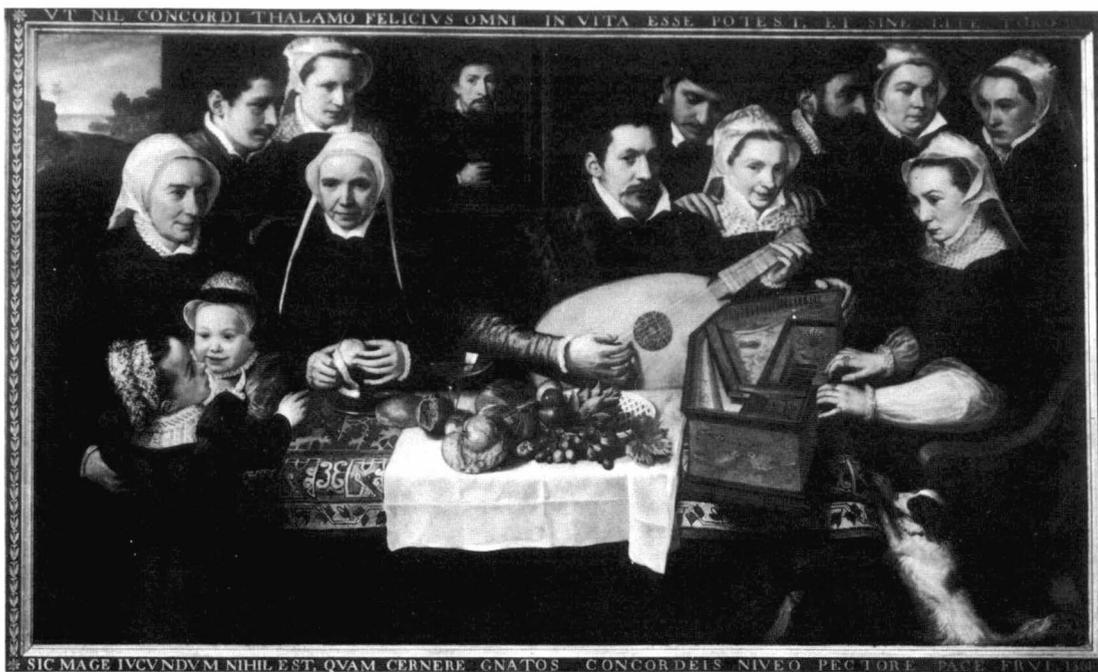


Fig. 7. Frans Floris, La Famille van Berchem. Lierre, Museum Wuyts-van Campen en baron Caroly.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

groupant treize personnes autour d'une table (fig. 7). L'aïeule pèle un fruit pour ses petits-enfants, le couple plus jeune joue de la musique, l'homme tenant son luth, la femme jouant de l'épinette comme la jeune femme de Poznan. Tout parle d'intimité paisible et de bonheur. Or le tableau porte encore son cadre ancien sur les bordures duquel on lit ce texte révélateur : « Ut nil concordi thalamo felicius omni in vita esse potest, et sine lite toro / sic mae iucundum nihil est, quam cernere gnatos concordeis niveo pectore pace frui », ce qu'on peut traduire : « Comme dans toute la vie il ne peut rien y avoir de plus heureux qu'une demeure où l'on s'accorde, qu'une union sans querelles, de même rien n'est plus agréable que de voir des enfants bien unis jouir en paix d'un cœur pur ».

La musique, élément important du bonheur exprimé par le peintre, ne saurait donc en aucune façon être ici considérée comme une forme de la Vanitas. Ce que Floris dit si magnifiquement à la fin du siècle, un contemporain du Maître des Demi-figures féminines, le Maître de 1540, actif à Anvers, le suggère par son portrait de la *Jeune femme au perroquet*⁽³²⁾. Il représente de trois-quarts de face, sur fond vert, une jeune femme d'excellente condition, vêtue d'une robe de velours cramoisi décolletée en carré. Elle porte un collier ouvragé, des bijoux. Un perroquet est posé sur son épaule. Son visage calme et sérieux dit assez bien que ses intentions sont pures, et elle joue du luth, comme l'une des jeunes femmes de la collection

(32) Paris, Fondation Custodia (Coll. F. Lugt), Institut Néerlandais.

Harrach, sur un instrument de belle taille d'une grande beauté. Le luth n'est donc pas un instrument de la seule Madeleine et sa valeur symbolique, si elle existe, est bien inférieure à celle du vase d'onguent que l'on retrouve auprès d'elle dans toutes les scènes religieuses auxquelles elle assiste. Mais s'ensuit-il que la présence d'un vase sur un tableau où figure une jeune femme soit à elle seule la preuve que nous avons affaire à la sainte ? La solution du problème que j'ai posé plus haut est à chercher précisément dans la nature, la forme et le caractère de ce vase.

Ce vase d'onguent, attribut de la Madeleine, est d'ordinaire petit, en céramique blanche unie, comme celui qui est posé aux pieds de la Sainte peinte par Roger van der Weyden en figure entière tournée vers la gauche et lisant son Bréviaire, fragment de retable sans doute (33). Au volet de droite du *Triptyque Braque* du même peintre (34), la sainte est tournée vers le centre du retable qui montre le Christ, la Vierge et St Jean l'Évangéliste, et a pour volet de gauche l'image de St Jean-Baptiste. Elle est peinte en robe mauve à manches de velours rouge et vert brodé d'or, porte sur l'épaule droite un manteau bleu, tient de la main droite le couvercle de son vase de parfum. Si selon l'inscription portée en haut du panneau et prise au texte de St Jean ce vase contenait « une livre d'un parfum de nard d'un grand prix pour oindre les pieds de Jésus », un peu plus grand que celui du tableau précité, il est encore de type habituel, peint sobrement en ton blanc lisse, et n'a que dix centimètres, quand le buste de la sainte a vingt centimètres. La *Madeleine* de Lucas Cranach (35), de profil à droite, porte bien un grand vase, mais il est blanc, de forme et de matière traditionnelles.

La *Madeleine* de Quentin Metsys (36), probablement un volet de retable, légèrement tournée vers la gauche, est peinte à mi-corps dans une loggia analogue à celle de la Vierge d'Autun de van Eyck (37), et laissant voir un vaste paysage. Elle se borne à dévoiler son identité, en tenant par en dessous de la main gauche son attribut symbolique et en l'entrouvrant de la main droite pour qu'on voie bien son contenu. Ce vase est grand certes, mais il n'atteint toutefois que la moitié du buste de la sainte. Il est aisément maniable et encore très simple, en céramique blanche, à peine ornée à la base et au couvercle. La figure évoque un souvenir de Léonard de Vinci. Le sujet ne pose aucun problème. Il en va de même de la *Déploration du Christ* de Jean Bellegambe, peinte vers 1495 (38). Le vase posé au pied de la Madeleine qui essuie une larme, proche des pieds du Christ, est de dimensions modestes, de forme sobre, et très discrètement décoré.

L'art français de la fin du xv^e siècle montrait lui aussi de la même manière l'attribut de la sainte dans ses tableaux de caractère religieux. Deux œuvres me semblent à cet égard enrichis-

(33) 61,5/54,5 cm, Londres, National Gallery, n° 654.

(34) Paris, Louvre n° 2195, cf. E. MICHEL, *Op. cit.*, Paris, 1952, p. 275 et pl. LXVII. Le volet mesure 41/34 cm. Cf. encore le *Catalogue raisonné*, T. I, Paris 1979, p. 151.

(35) Musée de Karlsruhe, 53/34 cm. Cf. *Catal.*, inv. n° 115, texte p. 94 et fig. p. 32.

(36) Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, n° 243, 45/30 cm. Exposé à Londres à la Royal Academy of Arts en 1953, n° 90, fig. p. 19.

(37) Paris, Musée du Louvre, n° inv. 1271.

(38) Triptyque sur bois, 130/80 et 130/40. Cf. R. GENAILLE, *La Déploration du Christ du Musée de Varsovie et les débuts de J. Bellegambe*, dans *La Revue des Arts*, 3 (1953) p. 155-163, et *l'Œuvre de J. Bellegambe*, G.B.A., Paris, janvier 1976, p. 16.

santes. Nicolas Froment a peint en 1476 le triptyque du *Buisson ardent* pour la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence⁽³⁹⁾. Marie-Madeleine paraît sur le volet de gauche derrière le donateur, le roi René d'Anjou, en compagnie de St Ambroise et de St Maurice. C'est qu'elle est la patronne de la Provence, comme St Ambroise est le patron de l'Anjou, et St Maurice celui de l'ordre du Croissant fondé par le roi René. Cette sainte patronne, ronde, élégante, tient son vase d'onguent : il est de taille moyenne, en céramique blanche. Du Maître de Moulins⁽⁴⁰⁾, une *Donatrice avec Madeleine* de profil, qui la présente de la main droite et tourne le visage vers le centre, est le volet d'un triptyque non conservé. La Madeleine tient de la main gauche un vase d'onguent de bonne taille, mais toujours de céramique blanche. On pense généralement que la donatrice, princesse de la Maison de Bourbon, portait le prénom de Madeleine. Partout, et pendant très longtemps, le vase caractéristique est donc de même type, plus ou moins grand, plus ou moins nu, mais toujours simple, et en faïence ou en terre cuite blanche⁽⁴¹⁾.

Quant au vase d'orfèvrerie précieuse qui au début du XVI^e siècle se trouve parfois associé à l'image de la Madeleine, il est, pendant un temps, de format très modeste, et son ornement est en général assez discret. Si la *Madeleine* de J. van Scorel, placée devant un paysage quelque peu inspiré de Patenier, tient un assez grand vase en métal ciselé, ce vase est encore de forme courante⁽⁴²⁾. Plus typiques me semblent les deux tableaux que Georges Marlier a présentés dans sa conférence faite à Bordeaux en 1961 sur les Sibylles et publiée dans le *Bulletin* du Musée de Varsovie comme d'Ambroise Benson⁽⁴³⁾, jeunes femmes seules sur fond neutre, en demi-figures. L'une lit et a sur sa table un très petit vase ciselé, l'autre regarde avec un sourire sensuel et une satisfaction plus évidente le petit vase sobrement décoré qu'elle tient de la main gauche et dont elle soulève le couvercle de la main droite. C'est encore vrai pour la belle *Sainte Madeleine* que Marlier estime peinte par Pierre Coeck d'Alost⁽⁴⁴⁾, définie par son attribut symbolique, le vase d'onguent. Il est petit, sobre, en métal ciselé. Elle le tient contre sa poitrine. Et c'est aussi vrai d'autres *Saintes Madeleines* que Marlier présentait dans son livre sur Benson, tantôt regardant simplement leur vase, tantôt lisant tandis que le vase est posé sur une table sous le livre⁽⁴⁵⁾.

En fait, le vase d'orfèvrerie est essentiellement, et cela d'abord dans l'art religieux où il remplace les beaux cuivres brillants du XV^e siècle comme ceux de la *Salutation angélique* de

(39) GRETE RING, *La Peinture française au XV^e siècle*, Ed. Phaidon, 1949, p. 227, n° 216 et pl. 129.

(40) *Ibid.*, n° 300 et pl. 164, bois, 55/40 cm., Paris, Musée du Louvre, n° 1055 A.

(41) C'est encore le cas, dans le Nord, de la *Vierge à l'Enfant avec Donateur* de Lucas de Leyde. Cf. FRIEDLAENDER, *Les Primitifs flamands. De van Eyck à Bruegel*; Trad. Paris, 1964, fig. 261, et p. 143. La sainte, méditative, élégante, placée derrière le donateur et regardant de biais l'Enfant, porte dans la main gauche un vase d'onguent d'assez grande taille, mais simple, traditionnel et de matière courante à peine dorée.

(42) Amsterdam, Musée, *Catal.* 1934, p. 263, pl. III, inv. n° 2189, 67/76,6 cm.

(43) *Bulletin du Musée de Varsovie*, 1963, n° 2, p. 57-58, fig. 9 et 10.

(44) G. MARLIER, *Pierre Coeck d'Alost*, éd. R. Finck, Bruxelles, 1966, p. 250, fig. 194 (Berlin, coll. privée).

(45) MARLIER, *Op. cit.*, 1957, cite ainsi 17 tableaux (*catal.* n° 93-109, p. 307-311). Je retiens en particulier ceux de la coll. Rischman Proskauer de New York et du château de Hampton Court (pl. XLV), où la Madeleine regarde son vase qu'elle entrouvre. Les Madeleines lisant, peintes sur fond indéterminé, ont soit un vase ciselé de petite taille (pl. XLVII, Minneapolis), soit un vase de céramique, sobre et en général cylindrique (pl. XLIX, Stockholm).

Roger van der Weyden du Musée du Louvre, un signe de puissance et de richesse profanes ⁽⁴⁶⁾. Cette richesse, cette puissance se présentent clairement à peu près dans tous les pays sur les tableaux de l'*Adoration des Mages*. Le vase que souvent le roi Gaspard, agenouillé près de la Vierge, tient ouvert pour que l'Enfant y puise, est rempli de pièces d'or, de bijoux, d'objets précieux. D'abord de dimensions modestes, mais toujours en argent ou en or ciselés, il devient, sur certains tableaux, aussi grand que le vase d'orfèvrerie qui orne la demeure des jeunes femmes peintes par le Maître des Demi-figures. Souvent aussi les deux autres rois ont le même vase, sans distinction claire du contenu traditionnel, or, encens ou myrrhe.

Dans la peinture et la gravure allemandes ces vases d'orfèvrerie, parfois petits comme celui de l'*Adoration des Mages* de Baldung Grien touché par l'humanisme ⁽⁴⁷⁾, sont d'ordinaire de grande taille. C'est le cas de l'*Adoration* de Stephan Lochner ⁽⁴⁸⁾, de l'*Adoration* peinte par Dürer ⁽⁴⁹⁾, de son *Adoration des Mages* gravée ⁽⁵⁰⁾. Là, tandis que le Mage agenouillé tient ouverte une boîte de grand prix où l'Enfant puise hardiment, son voisin, debout de face, tient par le pied, de la main gauche, un très grand vase de métal ciselé, luxueusement orné, dont il soulève le couvercle de la main droite. On ferait des remarques analogues pour l'art des anciens Pays-Bas et les tableaux sur ce sujet de Jacques Daret, Roger van der Weyden, Hugo van der Goes ou Gérard de Saint-Jean ⁽⁵¹⁾, pour l'*Adoration des Mages* du Maître de Hoogstraten ⁽⁵²⁾, pour celle du Maître de l'Épiphanie d'Anvers ⁽⁵³⁾ ou encore celles de Memlinc ⁽⁵⁴⁾. L'*Adoration des Mages* de Gutierre de Mier, peinte par Juan de Flandes, en est un autre exemple typique ⁽⁵⁵⁾. Le Mage Gaspard, agenouillé, a les traits de l'Empereur Maximilien. Il tend à l'Enfant un vase d'or ciselé de belle taille dont il soulève le couvercle. On saisit par les illustrations du Catalogue de l'Exposition Europalia la différence avec le vase traditionnel très simple de la

(46) Bois, 86/92, Inv. 1982, Musée du Louvre, Paris. Centre d'un triptyque dont les volets sont à Turin (Galerie Sabauda), cf. E. MICHEL, *Op. cit.*, p. 272, et *Catalogue 1979*, p. 151 et fig.

(47) 1507, Berlin (Gal. nat.), cf. M. BRION, *La Peinture allemande*, Paris, Tisné, 1959, p. 58-59 et pl. en couleurs. Sur le rôle de ce peintre cf. l'une des dernières études de mon regretté ami F. G. PARISSET, *l'Épicurisme dans l'art, le cas de B. Grien*, dans l'ouvrage *Croyants et sceptiques au XVI^e siècle*, Strasbourg, 1980, p. 121-130. Elle fait suite à ses *Réflexions à propos de H. Baldung Grien* (G.B.A. Paris, juillet-août 1979, p. 1-8).

(48) Triptyque de la cathédrale de Cologne, v. 1440, cf. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1957, II-2, p. 236-255 et pl. 17.

(49) Bois, 98/112 (Florence, Uffizi), 1504. Cf. CHASTEL et KLEIN, *L'Age de l'humanisme*, 1963, fig. 162 et p. 329. C'est aussi le cas de l'*Adoration des Mages* de B. Bruyn (Cologne, Wallraf-Richartz Museum, WRM 245). Le vase de Gaspard entrouvert devant l'Enfant est plein de pièces d'or.

(50) *Dürer, Gravures* par A. KNAPPE, trad. J. CHAVI, Éd. des Arts graphiques, Paris, 1964, p. 303.

(51) FRIEDLAENDER, *De Van Eyck à Bruegel*, Éd. Juillard, Paris, 1964.

(52) *L'Adoration des Mages*, Anvers, Musée Mayer van den Bergh. Reproduction en couleurs dans DE COO, *Fritz Mayer van den Bergh*, Éd. Govaerts S.A., Schoten, p. 236.

(53) Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, *Catal.* 1984, Inv. 336, p. 340.

(54) FOUCART et G. T. FAGGIN, *Tout l'œuvre peint de Memlinc*, édit. française, Paris, 1973, n° 71), p. 88 et n° 181B, p. 94, pl. couleurs XLIV-XLV.

(55) Centre de retable, 119/100 cm. Cervera de Pisuerga, église Santa Maria del Castillo. Cf. Ignace VANDEVIVERE, *Juan de Flandes*, édit. pour l'Exposition d'*Europalia 85-España*, à Bruges et à Louvain-la-Neuve, oct-nov. 1985, *Catal.*, n° 1, pl. en couleurs p. 99.

Madeleine du même peintre⁽⁵⁶⁾. Citons encore l'*Adoration* de Pierre Coeck⁽⁵⁷⁾, où le Mage soulève le couvercle d'un grand et beau vase. Ces vases précieux, accordés à la richesse et puissance d'un roi qui les entrouvre pour offrir ses trésors à l'Enfant, reparaissent en plus petit format sur les tableaux de même sujet attribués au Maître anonyme par Friedländer. Peut-être l'œuvre la plus typique est-elle, de ce point de vue, l'*Adoration des Mages* peinte vers 1515, par Jacob van Utrecht (fig. 8), conservée à Cologne⁽⁵⁸⁾, où les trois Mages semblent rivaliser de richesse dans leur hommage à l'Enfant. Le vase d'orfèvrerie que tient de la main gauche Balthazar est immense et orné de fruits ciselés. Il est surmonté d'une fine statuette.

L'image la plus frappante qu'une œuvre d'art ait donnée d'un de ces vases luxueux, sans aucun rapport avec l'attribut de la Madeleine, nous est toutefois offerte par Dürer dans sa célèbre estampe de la *Grande Fortune* (fig. 9)⁽⁵⁹⁾. C'est une représentation composite où la Fortune, dont l'attribut premier, Ammien Marcellin l'écrit dans ses *Res gestae*, était la roue qui fait alterner toujours les biens et les maux, est confondue avec Nemesis, ce que rappelle le mors avec les rênes, punition des désirs immodérés. Mais elle devient par l'attribut du vase mis en évidence, symbole non plus de la justice distributive, mais de la richesse et des honneurs. Elle les répand à profusion⁽⁶⁰⁾. La *Fortune* de Dürer est nue, debout sur une boule de forme confuse, qui peut être la roue qu'elle fait tourner souvent entre ses pieds, mais aussi le globe du monde qu'elle domine, comme l'indique le vaste et admirable paysage varié qu'elle survole. Charnue, puissante, majestueuse, elle tient de la main gauche le mors (en tant que Nemesis), et dans la main droite un très grand vase. Or ce vase, ostensiblement levé par la Déesse, est de taille égale à celle du buste de la Fortune, en cristal et métal ciselé. Sa beauté est grande, sa forme séduisante. Il nous fait irrésistiblement penser aux vases qui ornent la demeure de nos trois jeunes femmes, et nous laisse entendre que ceux-là comme celui-ci sont signes de la Fortune.

C'est peut-être Vanité. J. Bosch le pensait, qui a placé un vase en métal ciselé sur son tableau des *Sept Péchés capitaux* dans le compartiment de l'orgueil, *Superbia*⁽⁶¹⁾. Le peintre le

(56) Fragment de prédelle du retable de la chapelle de l'Université de Salamanque, *Ibid. Catal.* n° 4, pl. couleurs p. 103.

(57) Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, *Catal.* 1984, p. 62.

(58) Cologne, Wallraf-Richartz Museum (WRM. 358).

(59) B. 77 - V. 1501-1503 Londres, British Mus., cf. *Dürer, Gravures*, Paris, 1964, pl. 36.

(60) Cf. Guy de TERVAERENT, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600*, Genève, 1958, p. 277-278, 325-326, 394-395. Postérieur à la gravure de Dürer et sans doute inspiré par elle, le tableau de Jacopo Ligozzi (1543-1627) à Florence, ici fig. 80, accentue encore la puissance de la Fortune nue, de face, tournée vers la droite, et agrandit son vase richement orné. On lui présente un tableau qu'elle affecte de ne pas voir, où figure un sablier, symbole du temps qui passe et de la mort prochaine. L'humanisme, dans ses représentations symboliques, a donné parfois à ce vase d'orfèvrerie une place de choix qui nous écarte encore totalement de la Madeleine. Ainsi Martin Schaffner (1478-1549) a peint en 1533 (Cassel, Hessisches Landesmuseum, Gemäldegalerie) une table (124/110 cm) dite des *Arts libéraux*, illustrant le lien entre les Planètes, les Arts, les Métaux, les Vertus (Cf. CHASTEL et KLEIN, *L'Age de l'Humanisme*, pl. IX et p. 322). Pour évoquer la Grammaire, l'Or et l'Espérance, elle montre, bien détaché des autres objets pour être plus visible, un vase d'orfèvrerie de très grande taille semblable à ceux de nos tableaux.

(61) Madrid (Prado), n° 2822, 120/150 cm, v. 1475-1480. Ce grand vase d'orfèvrerie qui orne la demeure de nos trois jeunes femmes reparaît au xvii^e s. sur le *portrait* de Clara Peeters à sa table chargée d'objets précieux, et dont la coupe reflète son visage (vente Sotheby Londres 30/11/1966, cf. R. de BERTIER, dans *Belgia 2000*,



Fig. 8. J. van Utrecht, L'Adoration des Mages, détail. Cologne, Wallraf Richartz Museum. (Phot. Rheinisches Bildarch.)



Fig. 9. Dürer, La Grande Fortune. Londres, British Museum. (Phot. du Musée)

considérerait assurément comme un signe de richesse, ornement d'une maison de gens aisés et orgueilleux de leur prospérité. Car, dans la chambre de la bourgeoise qui se pare et essaie une coiffe en se mirant, il orne le dessus d'une armoire, meuble de style, posé en plein centre entre des vases de porcelaine. Et sans doute l'orgueil est un péché et signale le pouvoir du diable, d'ailleurs présent sur le tableau et tenant le miroir où se regarde la dame, mais l'image, la scène de vie quotidienne et profane n'en ont pas moins une réalité. Tous les peintres n'étaient pas alors des satiristes tenant à mettre la Foi au premier plan de leurs préoccupations.

Je trouve dans la peinture flamande du début du xvi^e siècle une nouvelle preuve du caractère très particulier de cet objet d'art et de son usage profane, c'est le tableau attribué à tort ou à raison par Friedländer à Jan van Hemessen, comme une œuvre de jeunesse, la *Peseuse*

déc. 1983 n° 2, p. 28 fig. 1). Sur les tableaux de natures mortes de *Vanités* de P. Boel et Gijsbrechts, il est souvent associé au luth, à la flûte, mais aussi aux livres, à la palette du peintre, au globe terrestre, et le péché d'orgueil est fustigé sous toutes ses formes. Pour ces peintres touchés par la Réforme, tout est vanité, la richesse, les objets d'art et leurs collectionneurs, mais aussi la chasse, la science, la peinture, la sculpture et toute forme de culture autant que la musique. Les intentions sont clairement révélées par la présence d'une tête de mort. Cependant le peintre qui montre la vanité de la peinture n'en crée pas moins avec grand soin de beaux tableaux. Cf. A. P. DE MIMONDE, dans *Jaarboek* d'Anvers, 1964, p. 107-143 et 1971, p. 223-272.

d'or du Musée de Berlin (fig.10) (62). Peinte en demi-figure, plus charnue que les jeunes femmes de l'Anonyme, mais de costume analogue, elle pèse son or, monnaies prises à une boîte posée sur la table devant laquelle elle est assise et destinées certainement au vase de métal ciselé, dominé par un St Michel terrassant le dragon. Ce n'est évidemment pas un pot d'onguent. C'est un vase où l'on dépose ses richesses, et il est de grande taille comme celui de chacun des trois tableaux, objets premiers de cette étude. Je ne serais pas surpris qu'il s'agisse de la femme d'un orfèvre et que le vase soit un produit de sa maison.

Ce vase particulièrement précieux me ramène à mon argumentation première et la conforte. Il apparaît, il est vrai, parfois sur des tableaux religieux comme la *Descente de Croix* du Maître du Saint Sang conservée à Bruxelles (63). Au volet droit du triptyque, Marie-Madeleine, essuyant une larme, tient ouvert son vase d'onguent et il est de façon surprenante un grand vase d'orfèvrerie, richement orné. Le Maître de la Légende de Sainte Madeleine, de son côté, a peint une Madeleine sur fond nu, à mi-corps, la tête ornée d'une auréole, et tenant un vase au couvercle ciselé (64). On voit encore sur un tableau d'un peintre de l'entourage de Cornelis van Coninxloo une *Vierge à l'Enfant* entre deux saintes. Celle de gauche, agenouillée devant la Vierge, porte un vase ouvert où l'Enfant a puisé. Ce vase de bonne taille est en orfèvrerie. Cette sainte serait-elle une Madeleine ? Le catalogue du Musée ne se prononce pas et cela me semble peu probable, le geste étant inhabituel à la Madeleine (65). Il y eut, c'est évident, surtout à Bruges, une mode des images de la Madeleine, mais autre chose, si précieux soit-il comme ceux de la *Madeleine* de Bruxelles (fig. 11) peinte dans un atelier de l'entourage de P. Coeck (66) ou des *Madeleine* de Gossart (fig. 13) (67), est le vase que, sans rien faire d'autre,

(62) Berlin (Staatliche Museen), *Catal.* 1931, p. 214, n° 656 A, bois de chêne 40/31 cm. G. MARLIER, *A. Benson*, p. 193, rappelle, en se demandant s'il s'agit là de deux Madeleines, l'autre tableau de jeunesse attribué à Hemessen, la *Joueuse d'épingle*, au Musée de Worcester (USA).

(63) Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, *Catal.* 1984, inv. 6119, p. 349, jadis attribué à Roger van der Weyden.

(64) Cf. *supra* n. 21. Déjà ce peintre avait donné à la Madeleine oignant les pieds du Christ un vase de métal ciselé (Budapest, Musée, *Catal.* 1937, n° 1338, 87,5/70 cm, texte p. 138, fig. p. 127).

(65) 47/34 cm, Bruxelles, Musée royaux des Beaux-Arts, *Catal.* 1984, n° 2597. Le catalogue de 1927 citait le tableau, p. 76, sous le n° 587, comme l'image de la Vierge entre la Justice et la Miséricorde.

(66) Bruxelles, *ibid.*, *Catal.* 1984 n° 408, p. 62, 86/68 cm, daté de 1553. Cf. G. MARLIER, *Op. cit.*, p. 251, fig. 195. Très belle dans sa robe rouge, assise devant un paysage, elle tient plutôt maladroitement ouvert de la main gauche le couvercle de son vase en métal ciselé.

(67) *Madeleine* en demi-figure sur fond neutre des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (*Catal.* 1984, n° 4341, p. 122, bois, 39,5/33,5 cm), portrait présumé d'Ysabeau d'Autriche, sœur de Charles-Quint, morte à 25 ans en 1526 après avoir épousé en 1514 le roi Christian de Danemark (on voit en haut du panneau un Y surmonté d'une couronne). Elle soulève le couvercle d'un vase de métal ciselé de grande taille. De Gossart encore est la *Madeleine*, Coll. W. A. Coolidge à Topsfield, Mass., réplique à Anvers, Mus. Mayer van den Bergh, *cat.* 1960 par J. de Coe, p. 66, n° 385 et fig. 34. Exposé à Rotterdam et à Bruges en 1965 (*Catal.* rédigé par H. PAUWELS, H. R. Hoetink, S. Herzog, p. 204-208, n° 35-36). La Sainte tient un grand vase en métal ciselé (Gossart fut peut-être orfèvre à Maubeuge). Dans son *Iconographie de la Madeleine*, parue à Bruxelles en 1980, B. DE GAIFFIER reproduit plusieurs tableaux où la Madeleine tient son vase d'onguent. Peu ouvragé, ce vase est toujours cylindrique (cf. fig. 2 à 7). La *Madeleine* de Gossart est assise près d'une table et au bord d'une fenêtre, dans un milieu indéterminé. Pauwels précise qu'il ne s'agit évidemment pas d'un portrait, mais n'exclut pas que le tableau ait été commandé par une personne considérant la sainte comme sa patronne, tout simplement, je pense, parce que cette personne se prénommait Madeleine.



Fig. 10. Jan van Hemessen, *La Peseuse d'or*.
Berlin, Staatliche Museen.
(Phot. du Musée)



Fig. 11. P. Coeck, *La Madeleine*.
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

on tient dans ses mains sur des tableaux où des jeunes femmes en demi-figure sur fond neutre ne peuvent être que la sainte portant son vase d'onguent, et cet objet d'art luxueux qui décore les images toutes profanes de nos trois jeunes femmes cultivées, lisant, écrivant ou jouant de la musique dans une pièce intime de leur demeure, et qui ne sont manifestement pas filles de gantiers, de tisserands, de jardiniers ou de coiffeurs, dont la sainte passe pour la patronne.

* * *

Or il se trouve qu'en dépit des drames, des pillages, de l'exil des hérétiques vers l'Allemagne au *xvi^e* siècle, et des guerres qui ont tant de fois bouleversé les ancien Pays-Bas, ces précieux vases d'orfèvrerie, de caractère et de destination profane, existent encore. Nous en connaissons, nous connaissons aussi leurs modèles. Les peintres anciens, tout en jouant de leur esprit d'invention pour donner un aspect personnel à leurs créations, travaillaient soit sur des objets réels, soit d'après des modèles qu'ils enjolivaient à leur gré ou au gré de leurs clients.

Songeons d'abord aux modèles. Parmi d'autres, le peintre allemand Altdorfer, élève de Dürer et mort en 1538, nous en offre un grand nombre, vingt-trois eaux-fortes conservées pour

la plupart à Ratisbonne et publiées en partie dans le recueil composé pour l'Exposition du Centre culturel du Marais à Paris en 1984 avec notices et figures (68). Ce sont des pichets, des coupes sur pied à couvercle, parfois doubles, ornées de feuilles d'acanthé, de fruits, de grotesques, de têtes d'anges, de taille variable allant de 18 à 26 cm. En tête du catalogue qui les concerne, Mme le Dr R. Braig, rédactrice des notices, écrit ces phrases à mon sens révélatrices (69) : « ces pichets étaient très répandus dans toute l'Allemagne depuis la deuxième moitié du xv^e siècle. Au xvi^e siècle cet art connut son apogée à Nuremberg et à Augsburg. Ces esquisses d'Altdorfer se situent au début de cette ère de prospérité. *Ces pichets de luxe* (c'est moi qui souligne) *servaient de présents ou d'objets de parade pour la bourgeoisie consciente de sa force croissante, ou trouvaient leur place dans les trésors des corporations et des conseils de la ville* ». De ces pièces nouvelles d'orfèvrerie d'origine parfois allemande, nous avons conservé un certain nombre de date tardive. Ainsi voit-on au Musée de Cleveland trois œuvres d'orfèvrerie dont un double pichet ciselé en argent doré, daté des environs de 1620, provenant de Nuremberg, haut de 58 cm, voisin des estampes d'Altdorfer et surtout une coupe sur pied avec couvercle, en argent doré, provenant aussi de Nuremberg et datée de la seconde moitié du xvi^e siècle, haute de 49,5 cm, aussi proche que possible des vases qui ornent la demeure de nos jeunes femmes (70), tout comme l'est, de la première partie du xvii^e siècle, le vase d'argent doré de H. C. Brechtel (1641), conservé au Stedelijk Museum De Lakenhal de Leyde. Il est bien certain qu'il en existait avant cette date et qu'il en a existé aux anciens Pays-Bas.

Nous le savons à tout le moins par Dürer et son *Journal de voyage dans les anciens Pays-Bas*, écrit en 1520-1521 (71). Ce texte qui nous apprend l'importance et la place privilégiée des orfèvres dont la corporation venait en tête, avant les peintres, les tailleurs de pierre, les brodeurs, de tous les corps de métier à la grande procession de l'église de Notre-Dame à Anvers en août 1520 (72) et qui, à Anvers le Dimanche du Carnaval (73), à Bruges en avril 1521 (74), l'invitèrent à souper, nous donne aussi les noms des plus grands de ces orfèvres. C'est *Alexandre* (van Bruchsaal) à Anvers, un homme « fort riche », c'est *Marx* (Marc de Glasere) à Bruges, c'est *Maitre Jean* (van de Perre), médailleur et orfèvre à la cour de Charles-Quint de 1515 à 1553 à Bruxelles (75). Dürer fait leur portrait au fusain. Ils échangent des cadeaux, ils invitent Dürer à souper en compagnie des peintres et des marchands. Et si, parmi les cadeaux et les achats, il est surtout question de médailles, de bagues, de monnaies, il n'est pas exclu que ces orfèvres

(68) *Altdorfer et le réalisme fantastique dans l'art allemand*, Paris, 1984, p. 125-131, notices et fig.

(69) *Ibid.*, p. 123. Déjà dans la notice concernant la *Jeune fille jouant du luth* (alors dans la coll. Lugt), Exposition *Le Siècle de Bruegel*, Bruxelles, 1963, p. 171, n° 245, fig. 96, Simone BERGMANS notait justement que la « coupe ouverte ou hanap n'indique pas spécialement une Madeleine, mais plutôt, comme la pratique de la musique, un rang social. Elle ne porte aucun bijou, il s'agit donc d'une jeune fille ». Cela est confirmé par l'importante étude de Michèle BIMBENET PRIVAT, *Le Commerce de l'orfèvrerie à Paris au xvi^e siècle (1547-1589)*, dans *Bulletin de la S.H.P.*, 1983. Elle met en relief le succès de la vaisselle d'or auprès des particuliers, prélats, nobles, bourgeois, collectionneurs, qui proposaient à l'orfèvre un projet réalisé par un peintre.

(70) *Handbook of the Cleveland Museum of Art*, 1978, cf. p. 133, fig.

(71) Traduction, notes, planches par J. A. GORIS et G. MARLIER, Bruxelles, édit. La Connaissance, 1970².

(72) *Ibid.*, p. 61.

(73) *Ibid.*, p. 85.

(74) *Ibid.*, p. 91.

(75) *Ibid.*, p. 59-60, 90, 94, 99.



Fig. 12. Le Vase Saint-Michel. Vienne, Kunsthistorisches Museum.
(Phot. du Musée)

aient créé aussi des objets de plus grand prix pour leur clientèle locale, faisant la richesse des palais des Ducs de Brabant, de la maison des nobles, des grands bourgeois.

Aussi bien, parmi toutes sortes d'exemples, parfois de la seconde moitié du *xvi*^e siècle et venant de Londres ou d'Allemagne, note-t-on des créations moins tardives et qui mettent en évidence le rôle important joué par les orfèvres des Pays-Bas, justifiant les remarques de Guichardin, rôle signalé aussi par les objets conservés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, dans les Musées de Gand, Malines, Anvers, à l'Hôtel Gruuthuse de Bruges, etc. Il n'est pas exclu que des particuliers et des collectionneurs de notre temps en possèdent aussi.

Pour me limiter, je citerai seulement quelques objets proposés par les études publiées récemment chez Sotheby Parke Bernet (Londres et New York). Dans l'ouvrage de J. F. Hayward (76) un très beau vase d'orfèvrerie, très voisin de ceux qu'a peints le Maître des Demi-figures féminines, daté de 1546, est l'œuvre de Reinier van Jaersvelt. Dans l'ouvrage de Carl Hernmarck (77) sont cités et reproduits un vase à pied d'orfèvrerie d'origine anversoise, vers

(76) J. HAYWARD, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 1540-1620*, 1976, photo n° 593.

(77) Carl HERNMARCK, *The Art of the European Silversmith. 1430-1830*, 1977, T. I, texte p. 16-19, T. II, planches p. 35 et 38. Le premier de ces deux vases (n° 89) mesure 32,8 cm. de haut. Le second (n° 96), d'une hauteur de 51,7 cm., est conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Ce vase, dont les détails sont fort clairs,

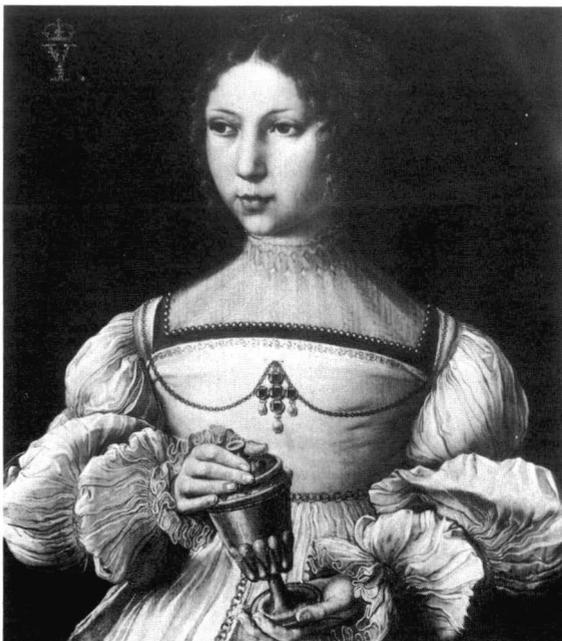


Fig. 13. Gossart, Ysabeau en Madeleine.
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)



Fig. 14. La Joueuse de luth.
Turin, Galerie Sabauda.
(Copyright A.C.L.)

1546, dont le couvercle est dominé par un soldat, et surtout un grand vase sur pied, en or ciselé, dont le couvercle porte à son sommet la statue de *Saint Michel vainqueur du Dragon* (fig. 12). On le date de 1530-1540, c'est-à-dire très exactement du temps où notre anonyme peint des tableaux. Originaire des anciens Pays-Bas, il pourrait être une œuvre des orfèvres bruxellois, St Michel étant patron de Bruxelles.

Il est donc bien certain que les historiens de l'art à la fin du *xix^e* siècle, qui se sont un peu trop pressés d'attribuer au Maître des Demi-figures féminines nombre d'œuvres d'ateliers divers travaillant pour le commerce, et se sont contentés de noter sur un tableau la réunion d'une jeune femme en buste et d'un vase d'orfèvrerie pour y voir une image de la Madeleine, ont commis des erreurs que l'on n'a guère corrigées. Il me paraît évident que la réalité est plus diverse, et que les grands vases d'orfèvrerie créés par les artistes d'Anvers et de Bruxelles

prouve qu'il s'agit bien, sur les vases d'orfèvrerie peints par le Maître des Demi-figures féminines, de St Michel, patron de Bruxelles, plutôt que de St Georges. Au reste, la *Joueuse de luth* de la Galerie Sabauda à Turin, n° 366, 44/31 cm., (cf. FRIEDLAENDER, édit. anglaise, T. XII, 1975, fig. 103, et R. GENAILLE, dans *Jaarboek 1985*, p. 143, note 20), œuvre authentique du maître anonyme, a près d'elle un vase d'orfèvrerie dont le sommet porte l'archange Michel, dont les ailes sont bien visibles. L'exposition *Kunst voor de beeldenstorm*, Amsterdam 1986, a montré que dans tout le cours du *xvi^e* siècle des vases d'orfèvrerie ont été créés dans le Nord. Ce sont de beaux objets précieux. Cf. *Catalogue* p. 216-312-387-437-446-447.

comme des objets précieux, signes de luxe, œuvres d'art faites pour la parade et l'ornement des intérieurs riches, ont inspiré notre artiste.

Pour conclure, je dirai fermement et sans réserve que les trois tableaux de Poznan, du Louvre, et du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles, où paraît précisément ce précieux objet d'art, bel ornement à la mode d'une riche demeure, tout comme il figure, indiscutablement orné d'un St Michel, sur celui de la *Joueuse de luth* de la galerie Sabauda (fig. 14), ne représentent pas la Madeleine. Est-il aberrant de penser que sur les tableaux où le vase est surmonté de façon si élégante du jeune guerrier terrassant le dragon, la présence de ce motif est une façon de protéger nos amoureuses des dangereuses tentations du Malin ?

ABSTRACT : Three paintings of the Master of the female half length figures.

The study is based on an examination of three authentic works of this painter connected with the standard picture *The Musicians* from the Harrach collection; to know, the *Lady playing on a spinet* (Poznan), *Reading lady* (Louvre) and *Young woman writing* from the Musées Royaux des Beaux-Arts in Brussels. I demonstrate that those are profane subjects and not representations of a confuse Magdalene with musical instruments as tokens from Vanity and Luxury. The picture of the Berchem Family (Lierre) corroborates this assertion. The vase which appears in the three pictures does not resemble the ointment-vase which is the classical attribute of Magdalene. The three pictures show a luxurious and tall silver plated vase as to be seen in rich renaissance houses. They are more like the vase of the Magi, the vase of the Magdalene being always rather unsophisticated. It reminds us of the vase in Dürers painting of the *Great Fortuna* in which Fortuna raises it upon the world. Those vases are also to be seen in engravings by Altdorfer and in the collections of the Kunsthistorisches Museum in Wien and in the Cleveland Museum. The vase in Wien is from Antwerp origin and dates from about 1530-1540 and is also topped by a small sculpture of S. Michael.

In conclusion, those three paintings are to be considered as representing young ladies of the aristocracy of Brussels or Malines in their home reading, writing or playing love songs.

R.G.

LE REPOS PENDANT LA FUITE EN ÉGYPTE. TABLEAU DE L'ÉCOLE ANVERSOISE (1525-1530) CONSERVÉ A L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE

Dominique ALLART, aspirante du F.N.R.S.

A la suite d'une étude menée en collaboration avec les laboratoires de l'Institut royal du Patrimoine artistique, le *Repos pendant la fuite en Égypte* (fig. 1), un tableau conservé dans les Collections artistiques de l'Université de Liège, a été identifié comme une œuvre anversoise de 1525-1530 environ (1). Les documents réalisés à cette occasion mettent en lumière la technique propre aux peintres anonymes de l'école anversoise de la première moitié du xvi^e siècle, spécialisés dans la production massive de tableaux conformes aux goûts du grand public.

Description matérielle

Le tableau, dépourvu de son cadre d'origine, a conservé son format initial, à en juger par la présence de barbes et de bords non peints (2).

Le support. Le support est un panneau de chêne de 62,8 cm × 49,2 cm, d'une épaisseur moyenne de 1,2 cm. Il est formé de deux éléments verticaux, débités sur faux-quartier, et assemblés au moyen de trois chevilles. Une bande de toile aux bords effilochés est collée au revers, sur le joint. Les bords du panneau sont amincis sous forme d'un épaulement sur les quatre rives, permettant l'adaptation dans un cadre à rainure.

L'état de conservation du support est satisfaisant. Il convient toutefois de remarquer la présence d'aubier dans la planche la plus large, ainsi que de légères vermoultures, qui ont été

- (1) *Le Repos pendant la fuite en Égypte*, huile sur panneau, 62,8 × 49,2 cm, Collections artistiques de l'Université de Liège, Fonds Wittert, inv. 47. Catalogue: L. DEWEZ, *Les peintures anciennes de la collection Wittert*, Liège, (1949), n° 40 (« art germano-néerlandais, début du xvi^e siècle »), ill. coul. p. 50. Provenance: collection du Baron Adrien Wittert, léguée à l'Université de Liège en 1903. Exposition: *Trésors d'art de la collection Wittert, xv^e-xix^e siècles*, Liège, Musée Saint-Georges, du 15-12-1983 au 26-2-1984, n° B5. L'œuvre a été étudiée dans le cadre d'un mémoire de licence présenté à l'Université de Liège en 1982-1983: D. ALLART, *Étude approfondie de trois tableaux appartenant aux Collections artistiques de l'Université de Liège*, p. 68-114. Que soient remerciées toutes les personnes grâce auxquelles ce mémoire a pu être réalisé, et en particulier MM. les professeurs P. Colman et J. Stiennon, feu M. R. Sneyers et les spécialistes de l'IRPA, et enfin M^{lle} J. Folie, dont les conseils me furent précieux pour l'élaboration de cet article.
- (2) L'examen de l'état matériel du tableau a été effectué à l'IRPA grâce au concours de M^{me} Masschelein-Kleiner, de MM. L. Kockaert, J. Vynckier et G. Van de Voorde.



Fig. 1. *Le Repos pendant la fuite en Égypte*, Liège, Collections artistiques de l'Université, Fonds Wilttert, inv. n° 47 (Copyright A.C.L., Bruxelles).

colmatées par un mastiquage. Le revers présente des aspérités dues à un rabotage imparfait. Il est entièrement couvert de couleur brune. Deux étiquettes y sont collées. L'une est l'ex-libris du Baron A. Wittert, qui fut jadis le propriétaire de l'œuvre, l'autre présente une inscription fragmentaire, qui semble être une tentative d'identification du tableau par le Baron Wittert lui-même⁽³⁾. Aucun poinçon n'a été relevé.

La couche picturale. La couche picturale est en bon état. L'observation à l'œil nu révèle une peinture peu couvrante, surtout dans les tons sombres, à l'exception du bleu foncé. Le dessin sous-jacent transparait dans les visages et les drapés. On discerne peu de craquelures mais une sorte de gerçure dans les bleus, les roses et les blancs empâtés. De légers surpeints sont repérables dans le visage de la Vierge et sur sa manche droite, et dans le visage de saint Joseph. On discerne aussi des repeints le long du joint et dans le ciel, dans la zone supérieure gauche. Un surnettoyage dans les bruns, à droite, a rendu perceptible un repentir dans le rendu des pattes de l'âne. Pour la même raison, le détail de la fontaine, dans le coin inférieur droit, est peu lisible.

Approche iconographique

La simple mention de la fuite de la sainte famille en Égypte, chez saint Matthieu (11, 13-15), fut le point de départ d'un récit pittoresque dont les chapitres XVIII à XXII de l'évangile apocryphe dit « du pseudo-Matthieu » livre la première version⁽⁴⁾. D'après ce texte, une suite de miracles ponctua le séjour de la sainte famille en Égypte. Ainsi, lorsque celle-ci entra dans le pays, les statues des idoles locales s'effondrèrent. À la demande de l'enfant Jésus, un palmier-dattier s'inclina pour offrir ses fruits à la Vierge, tandis qu'une source jaillissait à point nommé pour remplir d'eau les outres vides. Un paysan qui avait vu les voyageurs au temps des semailles dut aussitôt moissonner, car le blé avait poussé en une seule nuit. Ce miracle eut pour effet de tromper les soldats d'Hérode : arrivés en Égypte sur les traces de la sainte famille, ils crurent qu'une saison s'était réellement écoulée depuis la rencontre entre celle-ci et le paysan ; aussi rebroussèrent-ils chemin, découragés.

Toutes ces anecdotes furent recueillies par Vincent de Beauvais⁽⁵⁾. Elles alimentèrent le théâtre médiéval et inspirèrent les artistes. Memlinc, par exemple, les représenta dans certaines de ses œuvres⁽⁶⁾. Parmi les peintres flamands, c'est cependant Gérard David qui, le premier, fit du *Repos pendant la fuite en Égypte* un sujet autonome pour des panneaux indépen-

(3) « n scho (...)er xv^e s. fuite en Égypte gravée en partie par le Maître B et dans la Vierge B32 et (...) de M. Schoen ». Le baron Wittert avait observé une parenté entre son tableau et une gravure de M. Schongauer représentant la fuite en Égypte (cf. *infra*).

(4) *Les évangiles apocryphes*, traduction d'après l'édition de J. C. THULO par G. BRUNET, Paris, 1863, p. 204-206.

(5) M. L. DUFÉY-HAËCK, *Le thème du Repos pendant la fuite en Égypte dans la peinture flamande de la seconde moitié du xv^e au milieu du xvi^e siècle*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XLVIII (1979), 1980, p. 45-75.

(6) C'est le cas par exemple dans *Les sept joies de la Vierge*, de Munich. Sur l'iconographie du Repos pendant la fuite en Égypte dans l'art flamand, outre l'article déjà mentionné de M. L. Dufey-Haëck, il convient de citer celui de L. Baldass, *Bernaert Van Orleys Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, dans *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1926, p. 129 sqq.

dants. Ses compositions obéissent au schéma traditionnel des images de dévotion à la Vierge : le groupe de la mère à l'enfant est mis en évidence par un format le plus souvent en hauteur (7). Ce type de composition connut un immense succès pendant la première moitié du xvi^e siècle.

Parallèlement, Joachim Patinier créa un type différent, en optant pour le format en largeur pour accentuer l'importance du paysage. Celui-ci est formé d'un assemblage de détails anecdotiques ou symboliques. Ainsi, dans la version célèbre du *Repos* conservée au Prado, on distingue, dans un village au loin, des corps gisant sur le sol, allusion au massacre ordonné par Hérode ; une scène de moisson évoque le miracle du champ de blé (on reconnaît d'ailleurs les soldats interrogeant le moissonneur) (8). Enfin, un fleuve, une cité portuaire, un rocher, une forteresse, sont autant d'attributs mystiques traditionnellement associés à la Vierge (9). Au passage, on remarque, chez Patinier, qu'au panier et à la calebasse posés à terre non loin des personnages — allusion conventionnelle au voyage — sont ajoutés une canne et un bissac ; l'ensemble est traité comme une petite nature morte isolée (10).

Au début du xvi^e siècle, les peintres sont nombreux et ne sont pas tous des novateurs, loin s'en faut. La plupart d'entre eux exploitent et concilient les formules mises au point par les grands maîtres. Tel est le cas d'Adrien Isenbrant à Bruges, de Josse Van Cleve à Anvers. A un niveau plus modeste, c'est aussi ce que fait l'auteur de *Repos pendant la fuite en Égypte* de Liège. Dans une composition cadrée en hauteur comme celles de Gérard David, il adopte le ton narratif, réduisant la taille des figures pour accorder plus de place au décor. Celui-ci est animé de détails anecdotiques : Joseph tente de cueillir des dattes ; trois anges interviennent pour l'aider ; l'âne paît aux abords d'un bosquet ; les troupes d'Hérode sont à la recherche de la sainte famille. Le rocher percé d'un tunnel et sommé d'une forteresse, le fleuve coulant vers l'horizon, la ville visible au loin sont des motifs habituels dans les paysages de l'école anversoise de la première moitié du xvi^e siècle, et en particulier dans les représentations du *Repos*, comme on l'a vu. Enfin, la nature morte au premier plan correspond aux stéréotypes de l'époque de Patinier.

Plus rare est en revanche la représentation d'un palmier. Bien qu'elle rappelle un des épisodes les plus pittoresques parmi ceux qui agrémentent le récit de la fuite en Égypte, elle est souvent omise par les artistes flamands. Apparemment, le motif du palmier dans notre tableau découle de la célèbre gravure de Martin Schongauer figurant *La Fuite en Égypte* (11). Cette œuvre offre également le prototype de la représentation des trois anges aidant saint Joseph à cueillir les dattes. Elle était bien connue aux Pays-Bas : un relief du début du xvi^e siècle en

(7) Voir par exemple le tableau du Prado (DUFÉY-HAËCK, *op. cit.*, fig. 4).

(8) *Ibidem*, fig. 10.

(9) *Ibidem*, p. 63-64. Voir aussi : A. DE MIRIMONDE, *Le symbolisme du rocher et de la source chez Josse Van Cleve, Dirk Bouts, Memling, Patinier, C. Van den Broeck, Sustris et Paul Bril*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen, 1979, p. 79-100.

(10) Cette observation est due à M. L. Dufey-Haëck (*op. cit.*, p. 63).

(11) M. LEHRS, *Geschichte und Kritischer Katalog der deutschen, niederländischen Kupferstichen im XV. Jahrhundert*, V, Vienne, 1925, p. 62. La collection Wittert compte deux épreuves de cette gravure (inv. 10.455 et 10.456).



Fig. 2. *La Fuite en Égypte*, relief anonyme, Anvers, Musée Mayer van den Bergh. (Copyright A.C.L., Bruxelles).

reproduit exactement la composition (fig. 2)⁽¹²⁾. Elle a également inspiré le Maître de la Légende de la Madeleine qui en a repris les motifs du fond, tout en remplaçant la Vierge cheminant à dos d'âne par une Vierge assise⁽¹³⁾. On relèvera encore deux autres représentations d'un palmier, associées au thème du *Repos*, chez le problématique Maître des demi-figures féminines. Dans l'une d'elles, le palmier s'incline pour présenter ses fruits à Joseph, dans

(12) *La fuite en Égypte*, relief en chêne faisant partie d'une série de trois reliefs, dont deux d'après M. Schongauer et le troisième d'après Dürer (J. DE COO, *Museum Mayer Van den Bergh. Cat. 2. Beeldhouwkunst, plaketten, antiek*, Anvers, 1969, p. 214-215).

(13) DUFÉY-HAËCK, *op. cit.*, fig. 12.

l'autre, c'est un ange qui se livre à la cueillette⁽¹⁴⁾. Dans les deux cas, le palmier est d'un type différent de celui de la gravure de Schongauer ; il ressemble davantage à celui du tableau de l'Université de Liège.

Approche stylistique

La composition est simple et claire. Un axe vertical relie le groupe de la mère à l'enfant d'une part, la frondaison du palmier et les anges d'autre part. L'artiste a mis en évidence la figure de la Vierge, non pas en lui donnant des proportions excessives par rapport à l'ensemble, mais en recourant à des artifices de composition : les lignes principales du paysage semblent converger vers Marie dont la tête, par ailleurs, se trouve au centre géométrique du tableau.

La composition est marquée par la ligne d'horizon haut placée, conformément à la structure classique du paysage en vision panoramique. Une autre division, oblique, allant plus ou moins du coin inférieur gauche au coin supérieur droit, délimite un premier plan qui figure un promontoire à partir duquel on aperçoit le paysage au loin. Les couleurs jouent un rôle dans le rendu spatial : on reconnaît la traditionnelle succession d'une zone brunâtre au premier plan, d'une zone verdâtre ensuite, et d'une zone bleutée dans les lointains. Ce système utilisé entre autres par Patinier est ici associé à une exécution moins linéaire que celle du maître dinantais, à un rendu moins fouillé de ce que le spectateur n'est pas censé percevoir nettement, à un habile usage de la perspective aérienne. Aussi l'impression de profondeur est-elle plus grande que chez Patinier.

Les types et les attitudes des personnages donnent lieu à divers rapprochements. Dans la représentation de la Vierge, l'artiste semble avoir été marqué par l'influence de Dürer. Il a pu s'inspirer d'une gravure sur bois du maître allemand, représentant la *Sainte famille avec cinq anges* (fig. 3)⁽¹⁵⁾. On y trouve la même importance accordée à la Vierge, qui a par ailleurs une attitude semblable et un même type de visage et de coiffure. Cette attitude de Marie se retrouve certes souvent dans les tableaux flamands de la première moitié du xvi^e siècle, comme par exemple dans le *Repos* du Prado, dû à Patinier. Dans ce cas toutefois, la Vierge est plus hiératique et idéalement belle ; dans le tableau de l'Université de Liège, elle est traitée avec un souci de réalisme, une vigueur franche, qui la rendent plus familière. Une comparaison s'impose également avec un visage de jeune fille qui figurait dans le carnet de croquis de Dürer (fig.

(14) La première version est conservée à Bâle, l'autre à Vienne. Toutes deux sont attribuées au Maître des demi-figures féminines par R. A. Koch (*Joachim Patinir*, Princeton, 1968, M.II.-L. 2 et M.II.-L. 5). Il y a lieu, toutefois, de tenir compte du problème soulevé par R. Genaille quant à l'hétérogénéité de la production attribuée au Maître des demi-figures féminines (R. GENAILLE, *A propos du Maître dit des Demi-figures féminines*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen, 1985, p. 137-176). Pour notre propos, il importe surtout de savoir que les deux tableaux envisagés sont bien dus à un épigone de Patinier.

(15) K. A. KNAPPE, *Dürer, das graphische Werk*, Vienne et Munich, (1964), n° 222.



Fig. 3. A. DÜRER, *La Sainte Famille avec cinq anges*, gravure sur bois.
(Phot. d'après K.A. KNAPPE, *op. cit.*, n° 222).



Fig. 4. A. DÜRER, *Tête de jeune fille*, dessin à la pointe d'argent, lieu de conservation inconnu.
(Phot. d'après *Le journal de voyage de Dürer*, n° 25).

4). Dans les deux cas, le visage est ovale et empâté, pourvu d'un nez long et étroit, d'une bouche épaisse et très ourlée; les arcades sourcilières sont arrondies, les yeux mi-clos⁽¹⁶⁾.

Il est douteux que l'auteur du *Repos* de la Collection Wittert ait pu voir le dessin de Dürer; sans doute a-t-il utilisé des gravures ou a-t-il été influencé par des œuvres apparentées à celles du maître allemand. Cela se conçoit aisément dans le milieu artistique anversois, à une date peu éloignée du séjour de Dürer, de surcroît.

L'image de l'enfant Jésus, raide et inerte dans le linge qui l'enveloppe, donne aussi lieu à des rapprochements. On peut le comparer à l'enfant Jésus d'une *Adoration des Mages* du Maître de 1518, alias Jan Van Dornicke⁽¹⁷⁾. Le visage de profil, sommairement traité, se

(16) *Tête de jeune fille, jeune fille couronnée*, verso d'une feuille comportant au recto la représentation d'un mortier, dessin à la pointe d'argent, 12,7 × 18,3 cm, autrefois à Brème, Kunsthalle. *Le journal de voyage de Dürer dans les anciens Pays-Bas*, traduction et commentaires de J. A. GORIS et G. MARLIER, Bruxelles, 1970, ill. 25.

(17) Paris, collection Barcilas (G. MARLIER, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles, 1966, p. 137, fig. 62).

retrouve par ailleurs chez le Maître de la Crucifixion d'Anvers⁽¹⁸⁾. Aucun corespondant exact au type du saint Joseph n'a été relevé. On remarquera cependant qu'il est représenté en mouvement, le bras tendu, comme dans la gravure de Schongauer, et qu'un certain goût de la complication se manifeste dans le rendu du pan flottant de sa tunique.

Cette recherche de l'effet décoratif sans souci de vraisemblance apparaît aussi dans le ruban formant une sorte d'arabesque sous le bras gauche de la Vierge, et dans le mouvement artificiel qui agite sa petite écharpe rose. Un tel motif est fréquent chez les Maniéristes anversois : on le reconnaît par exemple chez le Maître de l'Adoration d'Anvers et chez le Maître de l'Adoration von Groot⁽¹⁹⁾. Une *Adoration des Mages* due à ce dernier présente d'autre part un groupement d'anges analogue à celui du tableau de la Collection Wittert⁽²⁰⁾. L'attitude de l'ange du haut témoigne aussi d'une tendance à la virtuosité très répandue chez les Maniéristes anversois. Enfin, il est intéressant de comparer l'ange de droite à un ange figurant sur le triptyque de Diest, attribué à Jan Van Dornicke (fig. 5) : outre la ressemblance des attitudes, on constate les mêmes effets lumineux caractéristiques, donnant l'impression que les formes sont irradiées⁽²¹⁾.

Le choix de couleurs raffinées évoque encore le goût des Maniéristes anversois : la robe de l'ange du haut est de couleur orange pâle légèrement rosée, celle de l'ange de droite est en dégradés jaune-orange, celle de l'ange de gauche est d'une teinte violacée.

Malgré tous ces indices, le *Repos pendant la fuite en Égypte* n'est pas à cataloguer comme « maniériste anversois ». Il ne présente pas l'abondance de petits personnages, les décors d'architectures ruinées, la fantaisie, la multitude et la complexité des détails, une esthétique en somme dérivée du gothique tardif, qui définissent ce courant⁽²²⁾. À l'inverse, l'œuvre envisagée ici se caractérise par une simplicité de moyens visant avant tout à l'efficacité sur le plan narratif. C'est un usage naïf et sans prétention de formules à succès de l'époque qui lui confère d'ailleurs toute sa saveur.

Examen technologique

Analyse dendrochronologique du support. Une étude dendrochronologique du support a été effectuée à l'Institut royal du Patrimoine artistique⁽²³⁾. Les anneaux de croissance ont été mesurés sur les tranches du bord supérieur et inférieur. De cet examen, il ressort que les deux

(18) *La sainte famille*, lieu de conservation inconnu (M. J. FRIEDLAENDER, *Early Netherlandish Painting*, XI, n° 58, pl. 59).

(19) Maître de l'Adoration d'Anvers, *Relable de l'Adoration*, Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts (M. J. FRIEDLAENDER, *op. cit.*, XI, n° 46, pl. 49) ; Maître de l'Adoration Groot, *L'Adoration des Mages*, Philadelphie, John G. Johnson Collection (*Ibidem*, n° 29, pl. 39).

(20) Maître de l'Adoration Groot, *L'Adoration des Mages*, lieu de conservation inconnu (M. J. FRIEDLAENDER, *op. cit.*, XI, n° 27, pl. 37).

(21) C. PÉRIER-D'ETEREN, *Un triptyque maniériste anversois conservé à Diest*, dans *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, XVI, (1976-1977), p. 96-113, n° 5.

(22) M. J. FRIEDLAENDER, *Die Antwerpener Manieristen von 1520*, dans *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXXVI, 1915, p. 65-91 ; G. MARLIER, *op. cit.*, p. 110-112.

(23) Les résultats présentés ici m'ont été transmis par M. J. Vynckier.



Fig. 5. Jan VAN DORNICKE (attr. à),
Triptyque de l'Adoration des mages,
Diest, église Saint-Sulpice, détail.
(Copyright A.C.L., Bruxelles).



Fig. 6. *Le Repos pendant la fuite en Égypte*.
Liège, photographie à l'infrarouge.
(Copyright A.C.L., Bruxelles).

planches formant le support proviennent du même arbre. Leur courbe dendrochronologique compte 181 cernes constitués de bois de cœur et d'un peu d'aubier (à partir du cerne 176). Elle révèle une nette ressemblance avec la courbe de référence REF. 1 de J. M. Fletcher lorsque le dernier cerne mesuré est identifié avec celui de l'année 1498⁽²⁴⁾. D'après les recherches récentes de R. Klein, cette date doit être avancée de quatre années : on en arrive à l'année 1502⁽²⁵⁾. En évaluant à vingt le nombre de cernes d'aubier, d'après l'équation mise au point par E. Hollstein, on peut situer la date d'abattage de l'arbre dont proviennent les deux planches du support à l'année 1522 environ⁽²⁶⁾. Il faut aussi tenir compte d'éventuelles années de séchage du bois ; on obtient dès lors la date de 1525 environ pour l'exécution de la peinture.

Le dessin sous-jacent. Le balayage du tableau à la réflectographie à l'infrarouge révèle un dessin complexe, étendu à l'ensemble de la composition. D'après sa liberté, sa souplesse et les modulations dans l'épaisseur des traits, ce dessin paraît avoir été exécuté au pinceau. Il concorde avec la composition peinte à trois exceptions près. La photographie à l'infrarouge montre un déplacement vers la gauche de la limite du rocher qui se détache sur le ciel, à

(24) J. M. FLETCHER, *Tree-ring Chronologies for the 6th to the 16th Centuries for Oaks of Southern and Eastern England*, dans *Journal of Archaeological Science*, 4, 1977, p. 335-352.

(25) Communication présentée au « Colloque VI pour l'étude du dessin sous-jacent dans la peinture. Infrarouge et autres techniques d'examen », Louvain-la-Neuve, Bruxelles, Louvain, 12-14 septembre 1985.

(26) E. HOLLSTEIN, *Mittleuropäische Eichenchronologie*, Mayence, 1980, p. 33-35.

l'horizon (fig. 6). En outre, l'investigation en réflectographie à l'infrarouge met en évidence des repentirs dans le dessin du motif de l'âne (fig. 10). Elle permet enfin de déceler un détail abandonné au stade de l'exécution picturale, à savoir un édicule s'élevant à gauche, dans la zone boisée située au bas de l'éperon rocheux (fig. 7). Par comparaison avec d'autres œuvres présentant la même iconographie, on identifie aisément cet élément : il s'agit d'une colonne surmontée de la statue d'une idole, qui, selon la légende, s'écroule lors de l'arrivée de la sainte famille en Égypte.

Le dessin sous-jacent prépare l'exécution picturale par la mise en place des formes et par l'indication des effets d'ombre et de lumière. Il n'intervient pas dans l'élaboration du modelé. Les contours de formes sont bien visibles dans le montage de réflectogrammes montrant la Vierge (fig. 8), dans celui d'un des anges (fig. 9) et celui de l'âne (fig. 10). Ils sont rendus tantôt par un trait souple et continu (dans la tunique de saint Joseph, derrière l'épaule de la Vierge, ou encore dans l'écharpe de celle-ci), tantôt par une succession de traits interrompus se chevauchant l'un l'autre (par exemple dans l'échine de l'âne). Des détails sont précisés à l'intérieur des formes (les traits du visage de Marie, les plis des vêtements, les plumes des ailes des anges).

Enfin viennent s'ajouter des lignes expressives au rendu vif et nerveux (les cheveux bouclés de la Vierge, les plis de son écharpe, ceux des robes des anges et ceux du pan flottant de la tunique de saint Joseph, les reliefs du terrain autour de la statue d'idole, etc.). Ces détails ne sont plus destinés à guider l'exécution picturale ; ils correspondent à des recherches graphiques très spontanées par lesquelles l'artiste a cherché l'accent, le mouvement qui lui paraissaient les plus expressifs. Il en résulte inévitablement une impression de désordre, d'autant plus qu'à cet enchevêtrement de lignes vient s'ajouter le réseau des hachures. Ces dernières n'ont pas pour effet de modeler les formes par de savantes gradations des effets lumineux ; elles servent uniquement à situer les grands plans d'ombre. Parfois, elles traversent les lignes du dessin de mise en place. Par exemple, dans la tête de Marie, elles débordent le visage et empiètent sur la chevelure. C'est en fait toute la composition qui est pensée en termes de rapports d'ombre et de lumière, et non ses éléments constitutifs pris séparément. De la même façon, le feuillage à droite est suggéré par de larges et vigoureuses hachures obliques s'étendant à tout ce qui, lors de l'exécution picturale, devra être de couleur sombre. Même les zones foncées sur le sol au premier plan sont prévues au stade du dessin sous-jacent, comme le montre bien la photographie à l'infrarouge.

L'impression de confusion est accentuée par le fait que les hachures, bien que relativement régulières dans leur espacement, sont en revanche très variables en longueur et par leur orientation. Les plus longues, obliques et ascendantes, se développent surtout sur les surfaces planes et dans les zones qui n'ont pas une forme volumétrique simple, comme la robe de l'ange de droite, les reliefs du sol au premier plan, les feuillages. D'autres hachures plus petites épousent mieux les formes, dont elles suggèrent le volume. C'est le cas de celles qui ombrent la tête de Marie, la calebasse et le panier. Parfois, suivant trop fidèlement des formes plus complexes, elles perdent toute régularité. Cela se vérifie entre autres dans le pan droit du manteau de la Vierge. Il arrive enfin que les hachures s'entrecroisent, formant des réseaux complexes (sur l'échine de l'âne, par exemple).

L'artiste recourt donc à des procédés variables selon le degré de difficulté des motifs à ombrer. Cette particularité, de même que l'écriture spontanée et nerveuse, et l'importance



Fig. 7. *Le Repos...*, réflectogramme à l'infrarouge, détail non repris dans la composition peinte. (Phot. personnelle).



Fig. 8. *Le Repos...*, montage de réflectogrammes à l'infrarouge : la Vierge à l'enfant. (Phot. personnelle d'après un montage réalisé à l'IRPA).

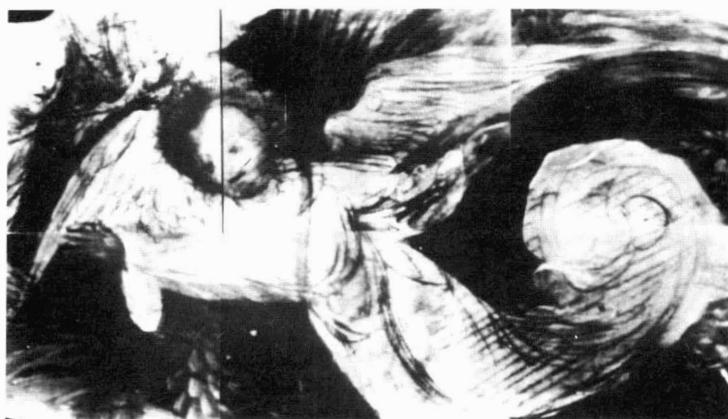


Fig. 9. *Le Repos...*, montage de réflectogrammes à l'infrarouge : l'ange. (Photo. personnelle d'après un montage réalisé à l'IRPA).



Fig. 10. *Le Repos...*, montage de réflectogrammes à l'infrarouge : l'âne. (Phot. personnelle d'après un montage réalisé à l'IRPA).

accordée aux effets de clair-obscur se retrouvent chez d'autres artistes actifs à Anvers au début du xvi^e siècle. On peut notamment comparer le dessin sous-jacent du *Repos pendant la fuite en Égypte* à celui figuré dans certaines œuvres de Josse Van Cleve (27).

L'exécution picturale. La structure observée dans trois échantillons prélevés dans la couche picturale de notre tableau est fort simple : elle consiste en une ou deux couches à forte teneur en blanc de plomb, posées sur un enduit fait de craie et colle, imprégné (28). Éloignée de la structure stratifiée et complexe que révèlent les peintures des grands Primitifs flamands, elle offre le reflet d'une technique expéditive, propre aux petits maîtres de la fin du xv^e et du xvi^e siècle (29). Les analyses chimiques permettent de définir les liants comme des émulsions grasses additionnées de protéines. Il s'agit probablement d'une émulsion à l'œuf pour les couleurs couvrantes, et d'une émulsion du type huile + gélatine pour les touches de lumière en relief (30).

Par l'observation de la radiographie, il est possible de suivre le détail de l'exécution picturale (fig. 11). En peignant le ciel et en délimitant la ligne d'horizon, l'artiste a épargné une zone correspondant approximativement à la frondaison du palmier et à la place qui serait occupée par les anges. A ce stade de l'élaboration de la composition, il a prévu que le ciel serait visible entre le palmier et les arbres situés à droite. Il renoncera par la suite à cette disposition. Lorsqu'il a peint le paysage, il a appliqué sa couleur au-delà de la limite de la zone correspondant au ciel. La bande blanche bordant l'horizon sur la radiographie rend compte de cette superposition. Il est difficile de savoir si l'on est en présence d'un repentir, ou si l'artiste a délibérément tiré parti de la superposition de la couche bleue sur la couche blanche pour accentuer l'éclat laiteux de la cime des montagnes.

Les étapes de l'exécution de la frondaison et du groupe des anges sont les suivantes : le peintre a d'abord couvert d'une couleur sombre la zone qu'il avait réservée pour la masse du feuillage. Ce faisant, il a pris soin d'épargner la place qu'occuperaient les anges ; il a peint

(27) On le comparera par exemple au dessin sous-jacent de l'*Annonciation* de Josse Van Cleve étudiée par M. W. Ainsworth (*Underdrawings in Paintings by Joos Van Cleve at the Metropolitan Museum of Art*, dans *Le dessin sous-jacent dans la peinture*. Colloque IV, *Le problème de l'auteur dans l'œuvre de peinture*, 29, 30, 31, octobre 1981, édité par R. VAN SCHOUTE et D. HOLLANDERS-FAVART, Louvain-la-Neuve, 1982, p. 161-169, voir notamment pl. 82 et 83).

(28) Les analyses chimiques ont été effectuées par M. L. Kockaert à l'IRPA. La structure observée dans un premier échantillon, prélevé dans la partie gauche dans un rocher à l'horizon, est la suivante : enduit à la craie et colle animale, imprégné ; blanc de plomb à base d'huile ; blanc de plomb, azurite et quelques grains rouges, liant huileux ; brun-gris à rares grains rouges et noirs (= couche accidentelle). Le deuxième échantillon, prélevé dans le feuillage du palmier a fourni une coupe incomplète comprenant une couche de vert à base de cuivre et probablement de jaune double oxyde, et une couche brun-gris à rares grains noirs (verniss + souillures). La structure observée dans la troisième échantillon comprenait une couche d'enduit (craie + colle), imprégné, une couche de blanc de plomb avec traces de noir, à base d'huile ; une couche de blanc de plomb, terre rouge et traces d'azurite, huile ; une couche de blanc de plomb, terre rouge, noir broyé, huile (= surpeint).

(29) A ce sujet voir C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du xv^e siècle*, Bruxelles, 1985, p. 13-52.

(30) A ce sujet, voir dans L. KOCKAERT, *Note sur les émulsions des Primitifs flamands*, dans *Bulletin de l'IRPA*, XIV (1973-1974), p. 133-139.



Fig. 11. *Le Repos...*, radiographie.
(Copyright A.C.L., Bruxelles).

ceux-ci ensuite, dépassant ça et là les limites des zones épargnées (on peut le constater à l'œil nu, la couleur des robes des anges ayant perdu son pouvoir couvrant). Il a enfin détaillé les palmes et les dattes en vert clair. Rapidité et efficacité étaient manifestement la devise de l'artiste. Bien qu'il faille tenir compte d'une usure de la couche picturale au niveau des personnages, il semble que ceux-ci n'aient pas fait l'objet d'un grand soin (voir par exemple la tête de l'enfant et les mains de la Vierge). Le rendu des lointains est fort sommaire. Le peintre n'a pas cherché à rendre lisibles des détails situés à distance, comme l'auraient fait les peintres du xv^e siècle.

Un autre trait caractéristique du xvi^e siècle est la facture nerveuse. Le tracé du pinceau est bien perceptible. Il trahit une main imprécise et impatiente, certes, mais aussi spontanée et adroite. À cet égard, on admirera le rendu très libre et suggestif des figures des soldats à gauche. En quelques coups de pinceau très justes, l'artiste a su évoquer une foule aux attitudes bien différenciées. D'autres détails sont exécutés d'un pinceau moins alerte, plus scrupuleux : c'est le cas de la nature morte au premier plan, ou encore du chapeau de paille de saint Joseph. Ces détails semblent avoir été servilement reproduits d'après un modèle.

Conclusion

L'examen iconographique et stylistique de *Repos pendant la fuite en Égypte* montre que cette œuvre est apparentée à la production anversoise de la fin du premier quart du xvi^e siècle. L'analyse dendrochronologique du support permet de fixer un *terminus post quem* vers 1522, d'autant plus fiable que le panneau comporte des traces d'aubier, preuve que l'on a une courbe dendrochronologique complète. En principe, il faut tenir compte d'un temps de séchage du bois, de sorte que, normalement, le panneau a pu être peint à partir de 1525. D'autre part, comme l'œuvre présente des réminiscences du Maniérisme anversoise, une date nettement postérieure à 1530 paraît peu probable.

À côté de l'influence des Maniéristes anversoise, le peintre a subi l'influence de Dürer et celle des paysagistes de l'école de Patinier. Il a en fait tenté de concilier diverses tendances artistiques en vogue à son époque afin de réaliser un tableau séduisant et donc facilement commercialisable. Soucieux de simplicité et d'efficacité sur le plan narratif, il le destinait manifestement à un public relativement modeste. L'examen technologique a montré que la vitesse d'exécution était une des exigences fondamentales auxquelles il avait dû obéir.

C'est surtout en tant que témoignage sur le métier de l'un de ces innombrables petits maîtres anonymes actifs à Anvers pendant la première moitié du xvi^e siècle que le *Repos pendant la fuite en Égypte* intéresse l'historien de l'art. Toutefois, on ne manquera pas d'y apprécier aussi une ingénuité et une vivacité pleines de charme.

ABSTRACT: A picture from the Antwerp School (1525-1530): The Rest during the Flight to Egypt (University Liège).

Iconographical and stylistic comparisons allow us to situate this anonymous wooden panel as a work from the Antwerp School from about 1525-30. Reminiscences of the artistic influences in vogue in Antwerp at this period can be traced here, such as: influence of Dürer, of Patinier and the Antwerp manierists. Dendrological analysis of the panel supports this datation. The picture has also been submitted to laboratory analysis. Through reflectography and infra-red exposure one can see that the underlying drawing is a rapid sketch with indication of shadow and light parts. Radiography reveals a rapid but skilful technique: thus, this panel is a characteristic specimen of the production of the Antwerp school of « petits maitres » intended for a public at large.

D.A

DE GRAFMONUMENTEN VAN CORNELIS FLORIS

Antoinette HUYSMANS

(PRIX-PRIJS SIMONE BERGMANS 1986)

Cornelis Floris behoorde tot een familie die reeds gedurende generaties van vader op zoon het ambacht van steenhouwer of metser uitoefenden, eerst te Brussel en sedert het midden van de 15de eeuw te Antwerpen, waar men vanaf 1453 herhaaldelijk de familienaam de Vriendt in documenten aantreft⁽¹⁾. Deze naam zal geleidelijk veranderen in Floris.

Het was dus te Antwerpen dat Cornelis Floris II geboren werd in de tweede helft van 1513 of 1514, daar hij zelf verklaart omtrent dertig jaar oud te zijn op 18 juni 1544⁽²⁾. Van de Velde publiceerde in zijn studie over Frans Floris, schilder en broer van Cornelis, een akte van 28 november 1539 waarin Cornelis Floris als meerderjarige optreedt en waardoor meteen komt vast te staan dat hij vóór 28 november 1514 geboren werd⁽³⁾. Over zijn opleiding geven de geschreven bronnen geen inlichting. Ten laatste in 1538 verbleef Cornelis Floris te Rome⁽⁴⁾. In 1544 verklaart de beeldhouwer voor de Antwerpse schepenen immers dat hij ongeveer zes jaar geleden in Rome was⁽⁵⁾. Wanneer hij precies vertrok, hoelang hij er verbleef en bij welke meesters hij daar werkte, is volkomen onbekend.

Floris' terugkeer uit Italië wordt in verband gebracht met het overlijden, op 17 september 1538, van zijn vader en kan hierdoor met meer zekerheid worden bepaald. Rekening houdende met de omslachtigheid van het reizen, mag men veronderstellen dat Cornelis Floris in de lente van 1539 in zijn geboortestad is weergekeerd. Dit wordt bevestigd door het feit dat hij pas na 18 oktober 1539, toen het nieuwe gildejaar begon, kon worden ingeschreven als meester in het Sint-Lucasgild⁽⁶⁾. In 1547 werd hij samen met Ghilyome van de Berghe tot tweede, en in 1559

(1) C. VAN DE VELDE, *Frans Floris (1519/20-1570) Leven en Werken*, I, Brussel, 1975, p. 21 e. v.

(2) F. J. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpse Schilderschool*, Antwerpen, 1883, p. 174, noot 3; R. HEDICKE, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, I-II, Berlijn, 1913, p. 111; D. ROGGEN en J. WITTOF, *Cornelis Floris*, in *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, VIII, 1942, Doc. IV: «Cornelis Floris... beeltsnijder, out omtrent XXX jaren...».

(3) VAN DE VELDE, *op. cit.*, p. 25, Doc. 1, i.v.m. de verkoop van het ouderlijk huis; Roggen en Withof, *op. cit.*, Doc. XL, nemen een verklaring op volgens dewelke Cornelis Floris op 18 mei 1564 bevestigde 42 jaar oud te zijn, dus geboren in 1522, wat onmogelijk te combineren valt met gegevens uit andere archivalische bronnen.

(4) ROGGEN en WITTOF, *op. cit.*, p. 85; Van de Velde, *op. cit.*, p. 25. Hedicke, *op. cit.*, p. 112, veronderstelde nog dat Cornelis samen met zijn broer Frans te Rome verbleef tussen 1540 en 1544.

(5) ROGGEN en WITTOF, *op. cit.*, p. 112.

(6) VAN DE VELDE, *op. cit.*, p. 26.

samen met Michiel Hermans tot eerste deken benoemd (7). Wanneer in 1548 het bestuur van het Sint-Lucasgild enkele wijzigingen aan de statuten brengt, is Cornelis Floris één der ondertekenaars (8). Cornelis Floris was eveneens lid van het metsersambacht, alhoewel hij niet alle verplichtingen van dit ambt nakwam. Bij vonnis van 21 november 1559 werd hij verplicht zijn vreemde leerlingen in ditzelfde ambacht te laten inschrijven (9). Cornelis Floris' zoon Cornelis III, verklaart in 1595 dat, volgens een memorieboek van zijn vader, deze van 1550 af zes- of zevenentwintig beeldhouwers in de leer had. Een drietal woonden soms bij Floris in (10). Het memorieboek is inmiddels verdwenen, maar de archivalia bewaren enkele namen van dit Florisatelier (11).

Jeugdwerken van Cornelis Floris zijn niet gekend en ook over zijn artistieke bedrijvigheid tussen de jaren 1539 en 1549 zijn zeer weinig gegevens voorhanden. Enkel de groteske initialen van eind 1548 (12) en de eveneens in 1548 bij Hieronymus Cock verschenen gravures met vazen zijn uit deze periode gekend (13). Vanaf 1549 af begint dan met het Dorothea-epitaaf te Königsberg een periode van buitengewone werkzaamheid voor Floris zowel als beeldhouwer als architect, dit in binnen- en buitenland. Tot in 1575, datum van zijn overlijden, maakt hij een indrukwekkende reeks beeldhouwwerken, waaronder het tabernakel te Zoutleeuw van 1550, het koordoksaal te Doornik van 1573, het mausoleum voor Christaan III te Roskilde van 1575 (Afb. 6) en het wandgraf voor Albrecht von Brandenburg te Königsberg van 1570 (Afb. 4) wel de belangrijkste zijn.

Cornelis Floris is ook betrokken geweest bij de bouw van het Antwerpse stadhuis, waarbij hij in 1561 met de leiding werd belast (14). Dat Cornelis Floris bouwmeester was, wordt door de eigentijdse literatuur bevestigd. P. Opmeer noemt hem « princeps inter architectos ». Zijn grafschrift luidt « beeldhouwer en architect » (15). En ook Carel van Mander vermeldt hem als « Architect van Antwerpen » (16) en bovendien als architect van het huis van Frans Floris, wat

(7) A. CORBET, *Cornelis Floris en de bouw van het stadhuis van Antwerpen*, in *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, VI, 1936, p. 227; Roggen en Withof, *op. cit.*, p. 86.

(8) ROGGEN EN WITHOFF, *op. cit.*, p. 86.

(9) *Idem*, Doc. XXVIIbis.

(10) *Idem*, Doc. LIX; M. Casteels, *Beeldhouwkunst te Antwerpen (1550-1600)*, in *Antwerpen in de xvde eeuw*, Antwerpen, 1975, p. 408.

(11) A. COSEMANS, *Correspondentie van Cornelis Floris betreffende het Merodepraatgraf te Geel*, in *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, V, 1935, nr. 3; H. EHRENBERG, *Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen*, Leipzig-Berlijn, 1899, nrs. 311, 644, 664a; ROGGEN EN WITHOFF, *op. cit.*, Doc. XLIIbis.

(12) C. VAN DE VELDE, *The Grotesque Initials in the First Ligger and the Busboek of the Antwerp Guild of Saint Luke*, in *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis*, 1975, XXIV, p. 252-277.

(13) HEDICKE, *op. cit.*, p. 10; ROGGEN EN WITHOFF, *op. cit.*, p. 95-96.

(14) CORBET, *op. cit.*, p. 230; CASTEELS, *op. cit.*, p. 410.

(15) HEDICKE, *op. cit.*, p. 114; P. GENARD, *Verzameling van Graf- en Gedenkschriften van de Provincie Antwerpen*, VI, Antwerpen, 1871, p. 240. VAN DE VELDE, *Frans Floris*, p. 40 noot 5, en W. COUVREUR, *Antwerpse laat-achtiende-eeuwse stadsgesichten van Hendrik de Cort*, in *Gentse Bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, XXV, 1979-80, p. 233, noot 41, vermelden een schilderij dat het Minderbroederkerkhof te Antwerpen toont met de grafsteen van de familie Floris in de buitenmuur van de kerk.

(16) C. VAN MANDER, *Hel Schilder-Boeck, 1604*, Utrecht, 1969, fol. 299.



Afb. 1. Ontwerp voor een epitaaf voor Hieronymus Cock.
(Foto Bibliothèque Nationale Paris).

een voor de hand liggende keuze was⁽¹⁷⁾. Bovendien is Cornelis Floris ontwerper van grafisch werk waarin hij veelvuldig gebruik maakt van grotesken, rolwerk, hermen, maskers en zo meer.

Opvallend is dat een kunstenaar met zoveel belangrijke opdrachten als Cornelis Floris steeds met financiële moeilijkheden te kampen heeft gehad en eerder een kammervol bestaan heeft geleden. Op 11 maart 1550 koopt hij met zijn vrouw Elisabeth Machiels weliswaar een huis in de Everdijstraat, maar tegelijkertijd neemt hij hierop een hypotheek en een jaar later wordt hij opnieuw verplicht zijn huis te laten berenten⁽¹⁸⁾. Ook in de brieven die Floris schreef over het Merodegraf te Geel (Afb. 2) spreekt hij voortdurend van zijn benepen geldelijke toestand en vraagt hij meermalen om een voorschot⁽¹⁹⁾. Bij zijn dood in 1575 is Floris' financiële toestand verre van schitterend. Hij laat een weduwe na zonder middelen van bestaan en de Antwerpse magistraat moet bij de koning van Denemarken aandringen op de uitbetaling van wat nog restte voor het mausoleum voor Christian III (Afb. 6)⁽²⁰⁾.

* * *

Over Cornelis Floris publiceerde R. Hedicke in 1913 een monografie⁽²¹⁾ en in 1942 werd door D. Roggen en J. Withof een uitgebreid artikel aan hem gewijd dat vooral steunde op onderzoek van archivalia⁽²²⁾.

Een interessant gedeelte van het werk van Cornelis Floris vormen de grafmonumenten, die in beide studies wel worden besproken, maar op een nogal verwarde wijze. Zo zijn wij van mening dat Hedicke's toeschrijving aan Floris van het epitaaf voor Dirk van Assendelft en dat voor Jan van Dendermonde, beide in de Grote Kerk te Breda, te overhaast gebeurde en op te weinig argumenten steunde. Ook de toeschrijving van het epitaaf voor Adolf van Baussele te Leuven is niet overtuigend. De bijdrage van Roggen en Withof wil vooral een aanvulling op Hedicke zijn, maar kan voor de grafmonumenten geen nieuwe documenten aanhalen, met het gevolg dat het geheel van de negen toegeschreven epitafen niet besproken werd. Als een nieuw en zeker werk voegden zij aan de lijst van Floris' grafmonumenten een gesigioneerde tekening toe met een grafontwerp voor Hieronymus Cock (Afb. 1), die in 1933 door A. Delen in een afzonderlijke publikatie was voorgesteld⁽²³⁾. Aan een andere gesigioneerde tekening uit het Prentenkabinet te Kopenhagen met een ontwerp voor het monument van Frederik II van Denemarken (Afb. 7) en door F. Lugt en J. Vallery-Radot in 1934 als terloops vermeld⁽²⁴⁾, gaan zij echter voorbij.

(17) VAN DE VELDE, *Frans Floris*, p. 36-37.

(18) ROGGEN en WITHOF, *op. cit.*, Doc. XVI en XV.

(19) COSEMANS, *op. cit.*, nr. 1-4-5-.

(20) P. GENARD, *Le tombeau de Christian III, Roi de Danemark, dans la cathédrale de Roeskilde*, in *Bulletin de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, I, 1978, p. 143-145.

(21) R. HEDICKE, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, I-II, Berlijn, 1913.

(22) D. ROGGEN en J. WITHOF, *Cornelis Floris*, in *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*, VIII, 1942, p. 79-177; IX, 1943, p. 133-136.

(23) A. J. J. DELEN, *Un dessin de Corneille Floris*, in *Belgisch Tijdschrift voor Archeologie en Kunstgeschiedenis*, III, 1933, p. 322-324.

(24) F. LUGT en J. VALLERY-RADOT, *Bibliothèque Nationale. Cabinet des Estampes. Inventaire Général des Dessins des écoles du Nord*, Parijs, 1936, p. 44.

Recentere literatuur over het onderwerp is vrij gering te noemen en bovendien nemen de auteurs de gegevens van Hedicke doorgaans zonder veel commentaar over (25). Het bleek dan ook nuttig het geheel nog eens te structureren, aan te vullen en het kunsthistorisch te situeren ten opzichte van Italië en Frankrijk.

Een belangrijke bron voor de toeschrijving van Floris' grafmonumenten is het geheel van de correspondentie, die enerzijds over de vier praalgraven te Königsberg, Schleswig en Kopenhagen, en anderzijds over het monument te Geel gevoerd werd. Het gaat om twee van elkaar onafhankelijke briefwisselingen die bovendien verschillend van aard zijn. De eerste betreft in totaal veertien brieven, tussen twee opdrachtgevers onderling én met hun tussenpersoon (26). Het is lang moeilijk gebleken een juiste interpretatie van deze brieven te vinden, vermits Cornelis Floris nergens expliciet bij naam vermeld wordt. Pas door de confrontatie met een verzoekschrift dat de Antwerpse stadsmagistraat in naam van Floris' weduwe schreef over het mausoleum voor Christian III te Roskilde, wordt één en ander duidelijk (27). Een reconstructie van de toeschrijvingen ziet er als volgt uit.

In 1794 wordt in een anoniem artikel in de *Nye Danske Magazin* voor het eerst een gedeelte van de correspondentie gepubliceerd. Jacob Binck, hofkunstenaar te Kopenhagen en tijdelijk in die functie uitgeleend aan het hertogelijk hof te Königsberg (28), wordt de ontwerper van het Dorothea-epitaf genoemd tengevolge van een foutieve interpretatie van het woord 'Vorfertigung' in de brief van 13 juli 1547 van hertog Albrecht van Pruisen aan koning Christian van Denemarken (29), én een foutief uitgangspunt om de treffende gelijkenis tussen de buste op het monument en de portretten die Binck als portrettist van Dorothea maakte voor gedenkpenningen en gravures (30), als een bijkomend argument te zien voor toeschrijving aan Binck. De portretgelijkenis laat zich net verklaren door het feit dat juist Binck aan de beeldhouwer het model voor de buste leverde. Omwille van de stilistische gelijkenis zette men de overige Noord-Europese grafmonumenten maar meteen op naam van Binck.

(25) M. SMEYERS, *De kapel van de H. Drieuldigheid in de Sint-Pieterskerk te Leuven en het geslacht van Baussele*, in *Catalogus van de lenloonsstelling: Dirk Bouls en zijn lijd*, p. 512; G. ДЕНЮ, *Handbuch der Deutsche Kunstdenkmäler: Nordrhein-Westfalen*, 1967; verdere vb. onder de bibliografische noten van de verschillende monumenten.

(26) Negen brieven (13 juli 1547 tot najaar 1552) geschreven tussen hertog Albrecht van Pruisen, koning Christian van Denemarken en Jacob Binck, over de bestelling en de uitvoering van het grafmonument voor hertogin Dorothea te Königsberg en dat voor koning Frederik I te Schleswig. H. EHRENBERG, *op. cit.*, nrs. 283, 299, 315, 336, 369, 380, 381, werden door de auteur overgenomen uit een anoniem artikel verschenen in *Nye Danske Magazin*, I, 1794, p. 321-364 echter zonder duidelijke aanwijzingen over herkomst en bewaarplaats. Nrs. 301, 331 werden hieraan bijgevoegd en zijn minuten uit het Königsberger Staatsarchiv; De overige brieven (18 augustus 1569 tot 22 april 1575) werden door de Preussische Oberräte in naam van de minderjarige hertog Albrecht-Frederik geschreven i.v.m. de grafmonumenten voor diens ouders, hertog Albrecht en hertogin Anna-Maria. Al deze brieven zijn als originelen en minuten gekend uit het Königsberger Staatsarchiv, Ehrenberg, nrs. 514, 516, 521, 548, 549.

(27) Het afschrift ervan in het Stadsarchief te Antwerpen, P. GENARD, *Le lombeau...*, p. 143-145.

(28) EHRENBERG, *op. cit.*, p. 33-35 en 48.

(29) *Idem*, nr. 283 « Vorfertigung hochgedachter unserer geliebten Gemahels Epitaphium ».

(30) *Catalogus van de lenloonsstelling: Albrecht von Brandenburg-Ansbach und die Kultur seiner Zeit*, Düsseldorf, 1968, Afb. XXII.

In Denemarken wordt in 1849 door de publicatie van Werlauff, het mausoleum voor Christian III te Roskilde (Afb. 6) bekend als een gedocumenteerd werk van Cornelis Floris⁽³¹⁾.

Wanneer Lohmeyer in 1897 documenten uit het Königsberger Staatsarchiv publiceert, interpreteert hij uit de brief van 22 april 1575 dat de maker van het grafmonument voor Christian III en die voor hertog Albrecht (Afb. 4) dezelfde is. Het grote wandgraf te Königsberg is het tweede werk dat definitief op naam van Floris komt. Opvallend is dat de auteur de lijn niet doortrekt naar het Dorothea-epitaaf, hij blijft het een werk van Binck noemen⁽³²⁾.

Ehrenberg schrijft in 1899 tenslotte ook het epitaaf voor Dorothea en het praalgraf voor Frederik I aan Floris toe, aan de hand van een meer genuanceerde interpretatie van dezelfde briefwisseling. De taak van Binck komt uit de brieven duidelijk naar voor als het « bestellen »⁽³³⁾. Verder zal hij zorgen voor de verzending en de oprichting⁽³⁴⁾. De rol van Binck bleef ook hier beperkt tot die van de tussenpersoon die aan Cornelis Floris de opdrachten bezorgde⁽³⁵⁾.

Sinds 1935 hebben we dank zij Cosemans documentaire zekerheid voor het grafmonument van Frederik I. In een brief van 5 oktober 1553 schrijft Cornelis Floris dat dit grafmonument « van den conick van Denemarcken » bij hem in het atelier staat. Deze brief behoort tot een reeks van twaalf die een tweede afgesloten correspondentie vormen. Zij stellen weinig problemen voor interpretatie daar ze door Floris eigenhandig, als een soort verslag over de gang van zaken, geschreven werden aan de opdrachtgever van het Merodepraalgraf te Geel (Afb. 2)⁽³⁶⁾.

In verband met het grafmonument voor Hierluf Trolle te Hierlufsholm, publiceerden zowel F. Beckett als Petersen-Mollerup in 1897 een bericht, 8 september 1566 gedateerd en uit

(31) HEDICKE, *op. cit.*, p. 60 noot 2. Werlauff moet zeker het originele rekwest van het Antwerpse stadsbestuur gezien hebben. Bij ons lijkt deze bron niet doorgedrongen vermits M. A. GALESLOOT, *Le tombeau de Christian III, roi de Danemark dans la cathédrale de Roskilde, et celui de Gustave Wasa à Upsala, in Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, XXVI, 1870, p. 468-474, het werk op de stilistische basis aan Floris toeschrijft en waarop GÉNARD, *op. cit.*, p. 143-145 zekerheid brengt door de publikatie van het te Antwerpen bewaarde afschrift.

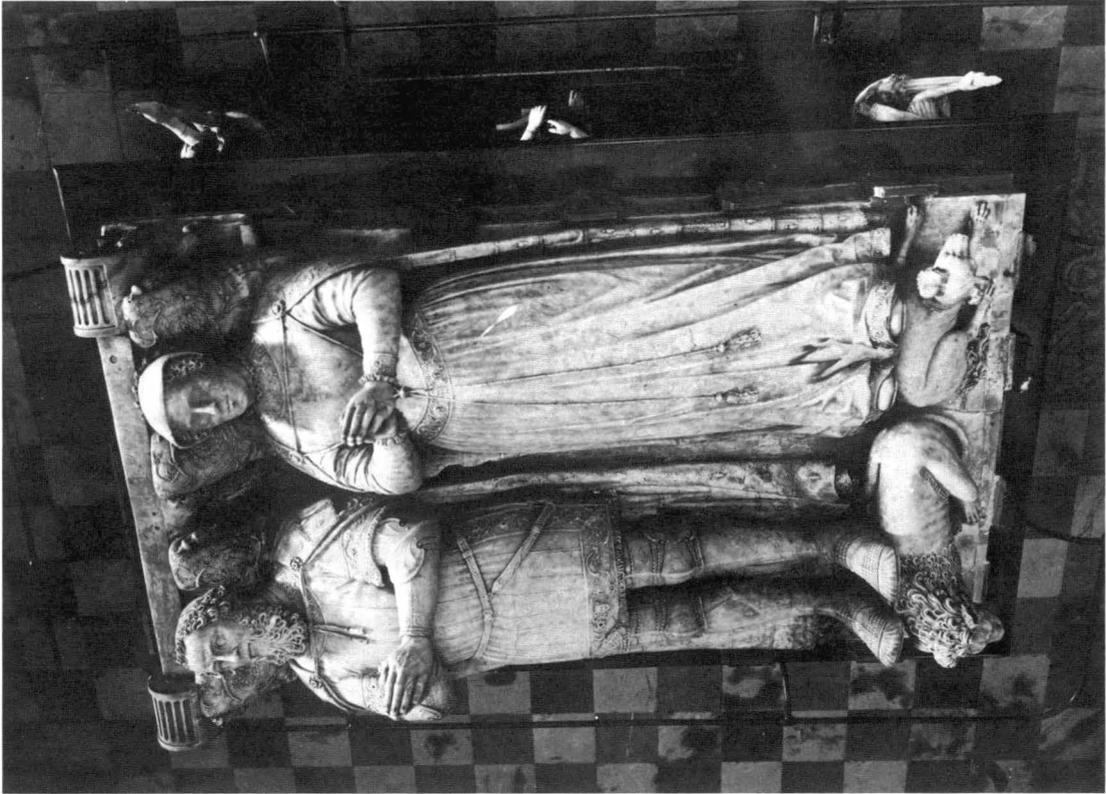
(32) EHRENBURG, *op. cit.*, nr. 549: hertog Albrecht-Frederik antwoordt aan koning Frederik II van Denemarken dat de moeilijkheden i.v.m. het grafmonument voor Christian III aan de « Bildhauer » te wijten zijn, die ook het grafmonument voor « ünsers in Gott ruhenden g. lieben Herrn Vatern (Albrecht) seliger christlicher Gedechnuss Epitavium... » pas na vier jaar leverde; K. LOHMEYER, *Die Herkunft des Herzog-Albrecht-Epilaphs in der Domkirche zu Königsberg i. Pr.*, in *Reperlorium für Kunstwissenschaft*, XX, 1897, p. 464-476.

(33) EHRENBURG, *op. cit.*, nrs. 299, 336.

(34) *Idem*, nr. 336.

(35) *Idem*, p. 49-52.

(36) A. COSEMANS, *Correspondentie van Cornelis Floris betreffende het Merodepraalgraf te Geel*, in *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, V, 1935, p. 251-261. 12 brieven (10 april 1553 tot 8 april 1554) waarvan twee niet gedateerd zijn: Cosemans nr. 12 kan gedateerd worden oktober/november 1553 en vóór de brief van « ultima novembris 1553 » (nr. 6) die er een herhaling van is; Cosemans nr. 11 plaatst zich naar inhoud na de brief van 14 maart 1554 (nr. 8); Jan van Merode maakte op 24 april 1534 zijn testament op. Onder de testamentuitvoerders wordt de kanselier van Brabant vermeld, in de praktijk is het zijn secretaris Joos Facuez die het praalgraf bij Floris bestelde. Het testament bij P. D. Kuyt, *Gheel vermaerd door den eerdienst der Heilige Dimphna, Geschied- en Oudheidkundige beschryving der Kerken Gestichten en Kapellen die Oude Vryheid*, Antwerpen 1862.



Afb. 2. Grafmonument voor Jan van Merode en Anna van Gistel te Geel :
 detail van de gisanten.
 (Copyright A.C.L. Brussel).

Antwerpen verzonden, over een grafmonument voor Herluf Trolle (Afb. 8-9)⁽³⁷⁾. Beiden concludeerden hieruit dat het om een werk van Cornelis Floris ging. Ehrenberg wees vervolgens op de mogelijke rol van Jacob Binck als tussenpersoon. Hij schilderde van Birgitte Gøye, Trolles echtgenote, immers een portret⁽³⁸⁾.

Voor de toeschrijving van de niet-gedocumenteerde epitalen zijn de gravures waarbij Cornelis Floris als inventor genoemd wordt van bijzonder belang. In 1557 verscheen bij Hieronymus Cock, prentenuitgever te Antwerpen de serie *Veelderley nieuwe inuentien van antycksche sepullueren diemen nou zeere ghebruykende is met noch zeer fraey grolissen en Compertimenten zeer beqwame voer beellsniders antycksniders schilders en alle Consteners ghedruckt by my Ieronymus*

(37) HEDICKE, *op. cit.*, p. 45 noot 2.

(38) EHRENBURG, *op. cit.*, p. 51; N. Von Holst, *Die Ostdeutsche Bildnismalerei des 16. Jh.*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, I, 1932, Afb. 9 en 10.

Cock. 1557. C. Floris Invent. Libro secundo. Cum gratia et priuilegio. (39). Behalve een aantal ornamentbladen (40) bevat deze reeks ook zeven bladen met negen ontwerpen voor grafplastiek, waaronder enkele met groteskenversiering.

Hedicke veronderstelt dat deze prentenreeks van 1557 een latere uitgave is van tekeningen die vóór 1549 gemaakt waren. Hiertoe komt hij door een vergelijking met het Dorothea-epitaf, het oudste van Floris' grafmonumenten, dat in een cartouche de datum 1549 draagt en volgens de auteur reeds een strengere en veel rijpere stijl toont. Janson sluit zich bij deze mening aan en ziet ze zelfs bevestigd door het voorkomen van een putto met doodshoofd en fakkel — wat de auteur noemt « the fully developed composite Thanathos type » — op het Dorothea-epitaf, terwijl de ontwerpen soms putti tonen met enkel een doodshoofd of enkel een fakkel, en aldus aan het monument zouden voorafgaan (41). Jansons stelling wordt echter ontkracht door twee onmiskenbaar latere tekeningen van Cornelis Floris, 1570 en 1575 geda-teerd, waarin ook telkens putti voorkomen met slechts één attribuut. Forssman ziet Hedicke's interpretatie als het gevolg van een foutieve opvatting van wat het begrip antiek inhield voor een kunstenaar in het midden van de 16de eeuw, voor wie een groteske net zo goed antiek was als de strenge Vitruviaanse zuilenleer (42). Ook Roggen en Withof gaan niet met Hedicke akkoord, maar laten zich leiden door een meer nuchtere en praktische gedachtengang, nl. dat een kunstenaar zich in het tekenen meer vrijheid kan veroorloven dan in het beeldhouwen, waarin hij niet alleen gebonden is aan de materie, maar eveneens aan de smaak van de besteller en de aard van de opdracht — een grafmonument dat bij uitstek aan de traditie gebonden is — (43). Wij wijzen tenslotte nog eens op de heterogene samenstelling van het geheel van deze gravurenreeks. Is juist in de lange titulatuur geen verwijzing te vinden naar drie afzonderlijke groepen : « antycksche sepultueren », « grotissen » en « compertimenten » (44) ?

(39) H. EHRENBURG, *Die Renaissance-Denkmal in Jever*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXII, 1899, p. 197 en 200; HEDICKE, *op. cit.*, p. 32-43; A. J. J. DELEN, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les Provinces Belges des origines jusqu'à la fin du XVIII^e siècle : le xv^e siècle - Les graveurs d'estampes*, Parijs, 1935, p. 137-138; ROGGEN en WITHOF, *op. cit.*, p. 97-98 en 100-102; H. W. JANSON, *The putto with the Death's Head*, in *The Art Bulletin*, XIX, 1937, p. 446; F. W. H. HOLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, IV, Amsterdam, z.d., p. 188; E. FORSSMAN, *Säule und Ornament. Studien zur Problem des Maniërismus in den nördischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jh.*, Stockholm, 1956, p. 110; E. PANOFKY, *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, (1964), p. 76; L. DE PAUW-DEVEEN, *Hieronimus Cock, prentenuilge-ver en Graveur 1507?-1570*, Brussel, 1970, nr. 192-193.

Bladgrootte: 36,7 cm × 25,5 cm; ets en burijngravures, toegeschreven aan één der gebroeders Van Doetechum. Foto's van deze gravurereeks, en alle hier besproken monumenten, waaronder verschillende detailopnamen, worden bewaard in het Rubenianum, het Nationaal Centrum voor de Plastische Kunst van de 16de en 17de eeuw te Antwerpen.

(40) DELEN, *Histoire...*, p. 137, vermeldt in totaal zestien bladen; Roggen en Withof, *op. cit.*, p. 97; eveneens, waarvan foutiefelijk acht met grafontwerpen; DE PAUW-DEVEEN, *op. cit.*, telt slechts veertien bladen, net als EHRENBURG, *Jever...*, p. 197.

(41) HEDICKE, *op. cit.*, p. 16; JANSON, *op. cit.*, p. 446, noot 89.

(42) FORSSMAN, *op. cit.*, p. 110-111.

(43) ROGGEN en WITHOF, p. 98.

(44) In de serie *Veelderley Veranderinghe van grotissen ende Comperlimenten ghemaect tot dienste van alle die de conste beminnen ende ghebruiken, ghedruckt by Hieronimus Cock. 1556. Cornelis Floris Inventor. Libro*

De drie ontwerpen met monumentale wandgraven zijn met hun sterk groteske elementen inderdaad te fantasierijk en te overladen om als geheel in steen uitvoerbaar te zijn. Denkt men echter de zeer rijke uitwerking, de soms wanstaltige putti, de schragende honden, de in rolwerk gevangen kariatiden en hermen, en de zo goed als naakte figuren in plomp geknakte houdingen weg, dan zien we in *BEATI QVI IN // DOMINO MORI // VNTVR* een wandgraf dat in zijn architectonisch hoofdmotief herinnert aan de in Italië vaak angewende drieledige opbouw. In *SPAERT // HEERE V // VOLCK // RESPICE // FINEM* is het wandgraf eenvoudiger en met meer klaarheid gestructureerd. *VIVAM // MORS // SCEPTRA // LIGONIBVS // AEQ-VAT* is voor deze drie ontwerpen wel het duidelijkste voorbeeld dat Floris zelfs in de decoratie elementen verwerkt, die kenmerkend zijn voor zijn funeraire plastic: vruchtensnoeren, acanthusblad, dwarsbanden met adelaar en leeuwenkop, medaillons met picturale reliëfs, S.-voluten en putti met doodshoofd.

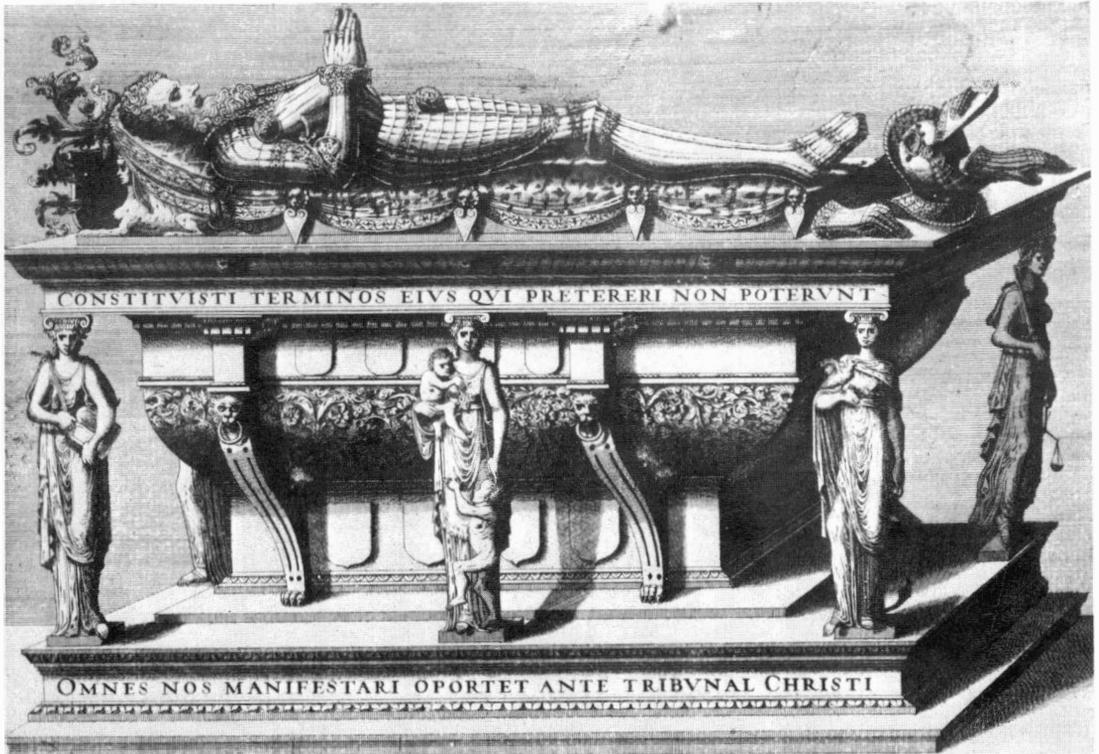
De zeven overige en eigenlijke ontwerpen voor grafmonumenten zijn veel soberder gehouden. De vier kleine epitafen zijn twee aan twee op twee bladen gezet en zijn telkens varianten van door Floris uitgevoerde epitafen. Alle vier zijn ze omgeven met een extra decoratieve rand rondom, waardoor het geheel beter loskomt van de achtergrond. *Vigilate quia nescitis diem // neque horam. Mall. XXV* heeft een sarcofaag als hoofdmotief en op de top een samenstelling van een doodshoofd tussen twee vleugels, een zandloper en de onrust van een uurwerk. Te Breda vinden we dit ontwerp exact terug in het epitaaf voor een onbekende. *STATVTVM // EST HOMINI // BUS SEMEL MO // RI, POST HOC // AVTEM IVDI // TIVM. HEB. IX.* is een ontwerp dat zich leent tot talloze varianten en dat te Breda, Königsberg en in St.-Omer terug komt. Het hoofdmotief is hier een rechthoekig grafschrift tussen twee deugdenkariatiden. *Sic Deus dilexit mundum, ut unigeni // tum filium suum dar el pro eo: ut // omnis qui credit in eum non pere, // al sed habeat uitam aeternam. // Io. iij.* is door de figuurvoorstelling een opmerkelijk ontwerp⁽⁴⁵⁾. Verder is het een variant op *STATVTVM*, net als *OMNES MO // RIMVR ET // QVASI AQVE // DILABIMVR // IN TERRAM // II. REG. XVIII.*, waar de deugden voledig vrij komen te staan.

Het monumentalere *BEATI SERVI ILLI QVOS CVM VENERIT // DOMINVS INVENERIT VIGILANTES // LVC XII.* is eveneens een ontwerp voor een epitaaf, maar sluit door het motief van de sarcofaag met de schragende vrouwenfiguren eerder aan bij de vrijstaande grafmonumenten.

De gravure *CONSTITVISTI TERMINOS EIVS QVI PRETERERI NON POTERVNT // OMNES NOS MANIFESTARI OPORTET ANTE TRIBVNAL CHRISTI* (Afb. 3) is de onmiddellijke voorstudie voor de vier vrijstaande graven die Floris maakte en is binnen deze groep het meest verwant met dat voor Frederik I te Schleswig. Het gaat steeds om

Primo, zijn blad C en L duidelijk ornamentbladen waarin men nochtans de bedoeling kan zien om een vrijstaand grafmonument en een epitaaf te ontwerpen; Hedicke, *op. cit.*, p. 31.

(45) Een voor de noordelijke landen gebruikelijke epitaaf waarbij de gecommemoreerde hetzij alleen, hetzij bijgestaan door een patroonheilige, als knielende figuur wordt voorgesteld in aanwezigheid van een devotieonderwerp, en dat hierdoor sterk verwant is met de iconografie van de schenkersfiguren in de schilderkunst, cfr. L. BRUHNS, *Das Motiv der ewigen Anbetung in der Römischen Grabplastik des 16., 17., und 18., Jh.*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, IV, 1940, p. 253-432.

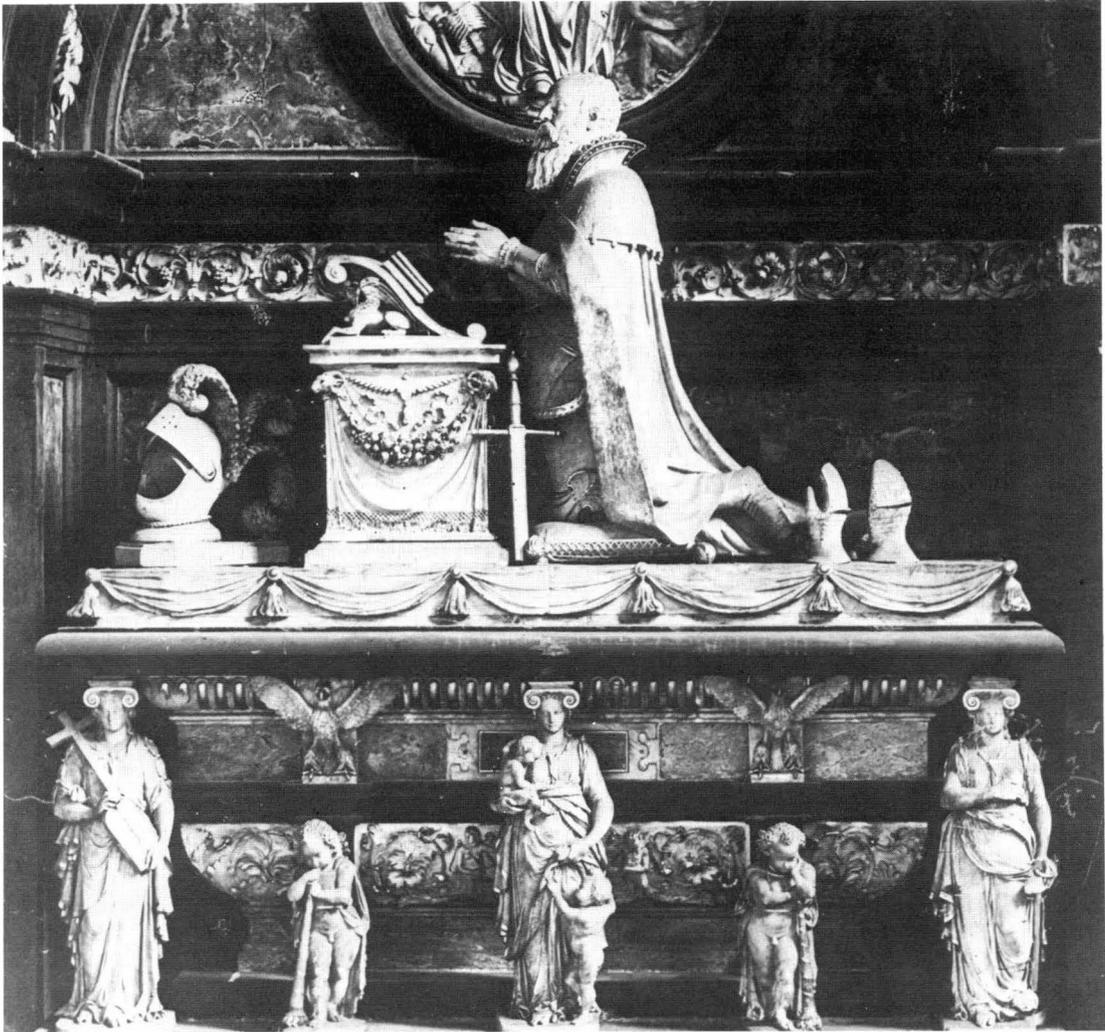


Afb. 3. Gravure uit de reeks « Veelderley nieuwe inuentien ».
(Copyright K.B. Brussel).

eenzelfde basistype, variërend van een zwaardere naar een lichtere vorm al naargelang één of twee gisanten verlangd werden. De uitvoering kan rijker of eenvoudiger zijn. De belangrijkste elementen zijn de sarcofaag, de dekplaat en de gisant, waarbij de begeleidend figuren komen zoals deugdenkariatiden (Afb. 4), wapendragers, herauten (Afb. 6-7) en evangelisten (Afb. 8). Deze figuren kunnen rechtstreeks op de basis staan ofwel op afzonderlijk verkropte voetstukken. Gewoonlijk zijn het er zes. De gisant ligt steeds op een paradebed⁽⁴⁶⁾. Opvallend in het ontwerp is de figuur van Spes die een vogel op de arm draagt, een iconografisch detail dat we terugvinden in Schleswig en in Königsberg (Afb. 4). Volgens Panofsky is het een kraai en komt het gebruik voort uit een oud Romeins geloof dat de roep van de vogel 'cras, cras' interpreteert als de hoop op een betere 'morgen' (47).

(46) R. HAMANN-MAC LEAN, *Das Freigrab*, in *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XXXII, 1978, p. 116-117.

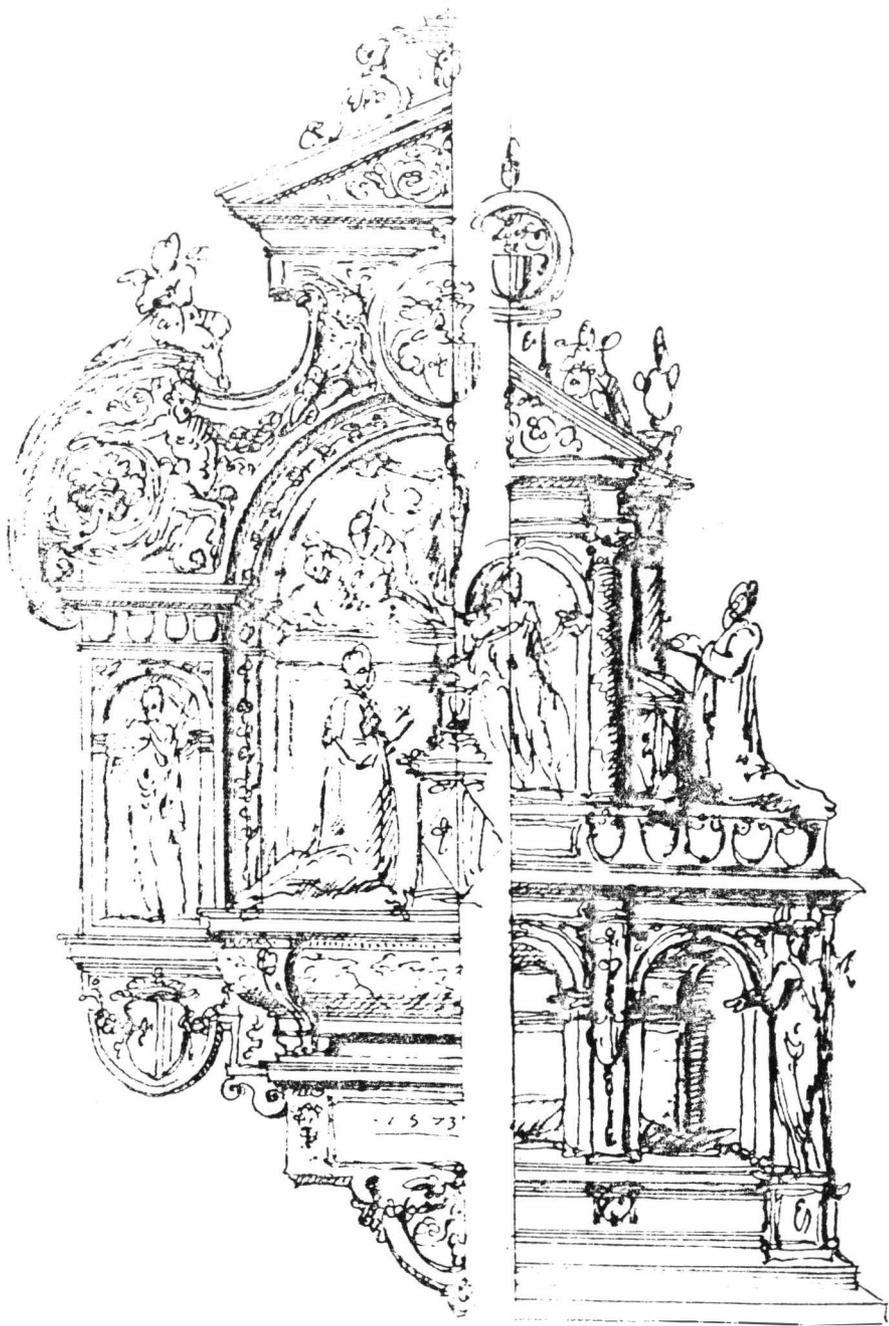
(47) PANOFSKY, *op. cit.*, p. 76, vermeldt emblemata en drukkersmerken maar geeft geen voorbeelden. Een zelfde uitbeelding hebben wij niet gevonden. A. HENKEL en A. SCHOENE, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. Jh.*, Stuttgart, 1976, toont een embleem 'Vive Hodie' waarin misschien dezelfde idee tot uiting komt: elke morgen krast de raaf 'cras', steeds weer opnieuw en juist in deze herhaling ligt de



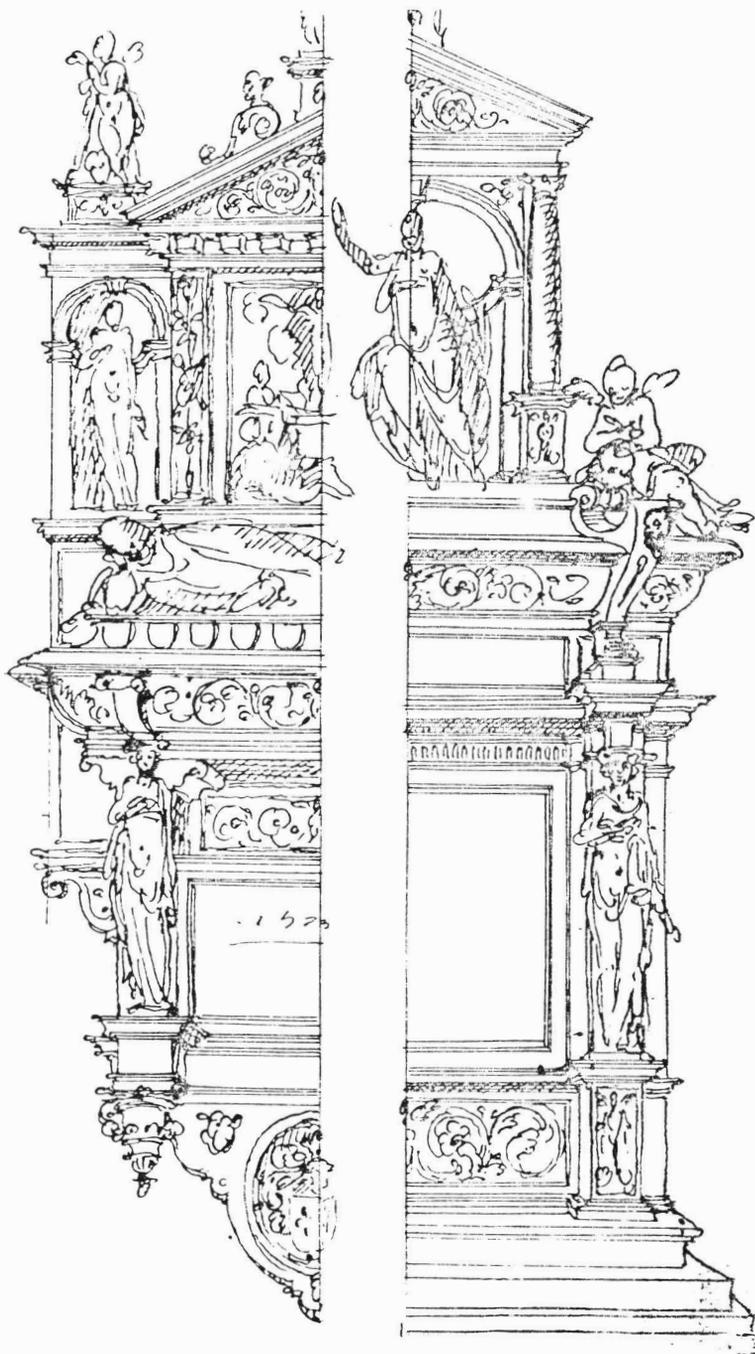
Afb. 4. Wandgraf voor Albrecht I te Königsberg: detail van de priant.
(Foto Marburg, Marburg a/d Lahn).

Benevens de besproken reeks gravures bleven van Cornelis Floris twee specifieke ontwerptekeningen bewaard. In het Prentenkabinet van de Bibliothèque Nationale te Parijs bevindt zich een tekening van een grafontwerp (Afb. 1) dat volgens de inscriptie: *D.O.M. // IHERONIMVS COCK // 1570 // nove 20 // C.F.* bestemd was voor Hieronymus Cock, die op 20

hoop op de betere morgen; C. Ripa, *Iconologia of uylbeeldingen des Verstands, uyl het Italiaens verlaelt door D. P. Pers.*, Amsterdam, 1644, p. 205, vermeldt geen Spes met vogel, maar legt wel verband met Aurora of de morgenstond, «om dat de dagh door 'taenbreken van dieselve naedert, en alle dingen sich daer in vernieuwen, beginnende van nieuws te hopen, nae 't geen verlooren was».



Afb. 5a-b. Schetsen voor grafmonumenten uit de New York Public Library. Spencer Collection.



Afb. 5c-d. Schetsen voor grafmonumenten uit de New York Public Library.
Spencer Collection.

november 1570 te Antwerpen overleden was. Een rolwerkcartouche met 1575 dateert de tekening⁽⁴⁸⁾. Het ontwerp werd nooit uitgevoerd⁽⁴⁹⁾. De tekening is van het type STATVTVM maar in plaats van de stereotiepe deugden zijn hier de meer bij Cock passende schildersattributen en het kenteken van de Violieren opgehangen, versieringsmotieven die ook in de Eerste Ligger en het Busboek van het Antwerpse Sint-Lucasgild voorkomen⁽⁵⁰⁾.

Een tweede tekening met een grafontwerp wordt bewaard in het Prentenkabinet van Kopenhagen (Afb. 7). Het blad werd tot hiertoe slechts een enkele keer vermeld⁽⁵¹⁾. Het is een ontwerp voor een wandgraf dat door zijn opbouw nauw verbonden is met het Albrechtgraf van 1570 te Königsberg. Zowel de brede, rond afgesloten nis met links en rechts een figuur tussen een Korintisch zuilenpaar, als de kroonlijst waarvan de ornamentfries en een eenvoudig overkragende plaat over de ganse breedte van het monument doorlopen, zijn motieven die in beide gevallen voorkomen. Een tweede verdieping is hier echter weggelaten en ter vervanging staat een heraut volledig vrij op een voetstuk, voor een tongewelf dat de zijnissen afsluit. Bovenop troont *INMORTA* (Immortalitas?) en aan weerszijden van haar sokkel liggen *LABOR* en *QVIES*. De identificatie van deze drie allegorische figuren wordt door een rolwerkcartouche aangegeven. Onderaan hebben *FIDES* en *SPES* een gelijkaardige cartouche. In de nis staat een zware sarcofaag. Op de dekplaat knielen twee koningsparen voor een altaar. Eén ervan is *FRIDERICVS*, die niemand anders kan zijn dan koning Frederik II van Denemarken. Wie de andere koning is blijft in het duister. Ook de inscriptie: *D.O.M. || 1574 || febru 5 || C.F.* is niet geheel duidelijk. De initialen zijn die van Cornelis Floris, maar wat de datum hier betekent blijft een open vraag. Frederik II overleed in 1588 en als datum van opdracht of van uitvoering lijkt 1574 ons onpassend, gezien de moeilijkheden op dat ogenblik tussen Floris en het Deense hof⁽⁵²⁾. In ieder geval werd het ontwerp nooit uitgevoerd.

The New York Public Library bewaart onder de titel *Allar Pieces and Decorations* een ingebonden verzameling van 169 pen en inkt tekeningen waaronder 6 bladen met 9 schetsen van grafmonumenten⁽⁵³⁾. Het geheel wordt als Duits aanzien en gesitueerd rond Mainz-Augsburg. Op verschillende tekeningen komt in een identisch schrift het jaartal 1573 voor. Voor zover wij dit hebben kunnen nagaan is dit niet Floris' handschrift zoals we dit kennen uit de bewaarde brieven en tekeningen. Wij hebben deze verzameling echter niet ter plaatse kunnen onderzoeken en durven ons bijgevolg niet uitspreken over de authenticiteit ervan. Wel gaat het hier om schetsen die volkomen aansluiten bij het geheel van Cornelis Floris' grafmonumenten.

(48) DELEN, *Dessin...*, p. 322-324, leest foutievelijk 1570 in de cartouche; LUGT en VALLERY-RADOT, *op. cit.*, p. 43; ROGGEN en WITTHOF, *op. cit.*, p. 102.

(49) DELEN, *Dessin...*, p. 323, *Id.*, *Gravure...* Afb. LXII.

(50) VAN DE VELDE, *Grotesque Initials...*, p. 252-277.

(51) DELEN, *dessin...*, p. 288; LUGT en VALLERY-RADOT, *op. cit.*, p. 44; J. STHYR en E. ZAHLE, *Statens Museum for Kunst. Den kongelige Kobbersliksomling Grafik og Tegninger*, Kopenhagen, 1946, p. 130 nemen het ontwerp in hun catalogus op als een tekening die buiten het normale formaat valt, maar geven verder geen gegevens.

(52) HEDICKE, *op. cit.*, p. 60.

(53) C. MILLER-LAWRENCE, *Flemish Baroque Commemorative Monuments 1566-1725*, New York-Londen, 1981, p. 118 noot 3; New York Public Library, Spencer Coll. Ms. 109.: 33cm × 21 cm, volblattekeningen.

In het hier gegeven voorbeeld (Afb. 5) komt dit zeer duidelijk naar voren. Het blad bevat vier halve ontwerpen, en beginnende van links is de derde schets (Afb. 5c) de weergave van het monumentale epitaaf voor de gebroeders von Schauenburg in de Dom te Keulen, en dit in al zijn elementen. De vierde schets (Afb. 5d) is eens te meer één van de talrijke varianten die mogelijk zijn op het ontwerp STATVTVM uit de *Veelderley nieuwe inuentien*. Het eerste ontwerp (Afb. 5a) combineert de nis van het Albrechtgraf te Königsberg (Afb. 4) met de verschillende bestanddelen van het ontwerp voor Hieronymus Cock (Afb. 1). Het tweede (Afb. 5b) tenslotte toont een mausoleum, met een dubbele voorstelling van de dode, zoals we het kennen uit het grafmonument voor Christian III te Roskilde (Afb. 6).

De sarcofaag voor Herluf Trolle met de vier geheel vrijstaande beelden van de Evangelisten (Afb. 8) komt in deze reeks eveneens voor, net zoals de figuur van de Immortalitas uit het ontwerp voor de Deense koningen (Afb. 7). In al de overige schetsen zijn de typische Floris-elementen verwerkt: de sarcophagen, de frontons, de bijkomende kariatiden die voor de pilasters zijn geplaatst, de vruchtenkorfjes, de gevleugelde putti met doodshoofd en fakkel.

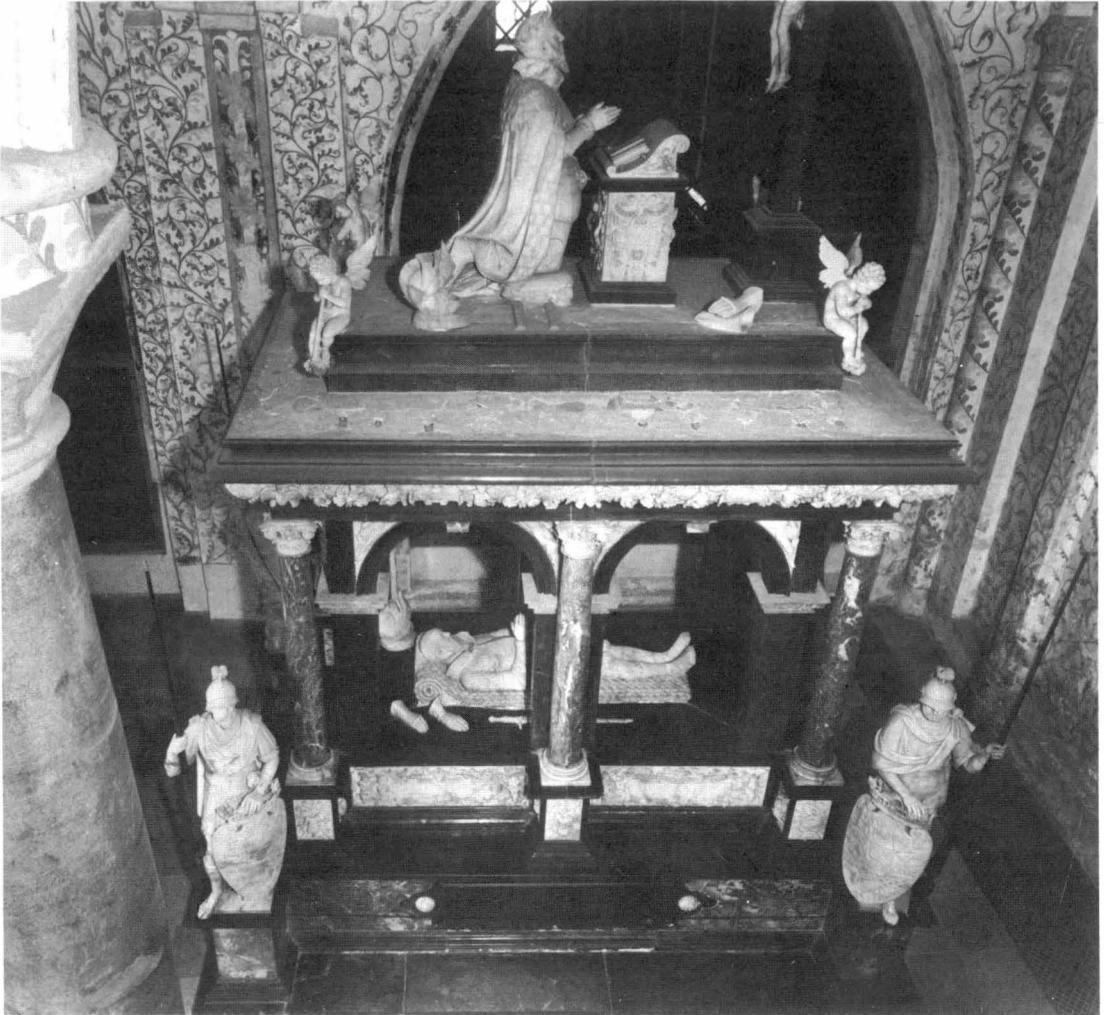
Zeer verscholen verschijnt in het kleine detail de groteske: een herm, een halffiguur in rolwerk, een ramskop. Eén blad toont een totaal nieuw type grafmonument. Op een massieve onderbouw, die elementen ontleent aan het ontwerp *Vigilate quia*, verrijst een hoge kolom waaraan een wapenschild is opgehangen. Het voetstuk ervan vermeldt de leuze van de Senaat en het volk van Rome, *-S.P.Q.R.* Op hetzelfde blad komt een tweede tekening voor met een variant op het mausoleum voor Christian III (Afb. 6).

Een belangrijke aanwijzing voor de toeschrijving van deze tekeningen aan Cornelis Floris ligt in het feit dat in verschillende van deze schetsen elementen voorkomen die we kennen van de twee gesigeneerde ontwerptekeningen in Parijs en Kopenhagen. Daar deze twee ontwerpen echter nooit uitgevoerd werden, mogen we onderstellen dat ze niet zo buiten Floris' atelier verspreid en gekend kunnen geweest zijn.

Voor de grafmonumenten van Cornelis opteerden wij voor een rangschikking gebaseerd op de toeschrijving, omdat wij voor een chronologische volgorde geen sluitend systeem vonden⁽⁵⁴⁾. Bijgevolg onderscheiden we drie grote groepen. Ten eerste zeven gedocumenteerde grafmonumenten, deze werden typologisch gegroepeerd: de tomben, het mausoleum, het wandgraf en de beide epitafen. Als tweede groep krijgen we de toegeschreven grafmonumenten, die uitsluitend uit epitafen bestaat. Een derde groep omvat drie epitafen die traditioneel aan Floris werden toegeschreven, maar die o.i. niet aanvaardbaar zijn⁽⁵⁵⁾.

(54) Enkele monumenten hebben een cartouchedatum, de meeste echter niet, en zelfs als er documenten voorhanden waren, bleken deze niet steeds een oplossing te brengen. De sterfdata bleken evenmin een goed criterium voor de datering. Zo werd er voor Frederik I van Denemarken pas in 1549 een grafmonument besteld alhoewel hij reeds in 1533 overleden was.

(55) ROGGEN en WITTHOF, *op. cit.*, p. 115-118, vinden ook in het grafmonument voor Karel de Stoute een aandeel van Floris; Uit L. SMOLDEREN, *Le tombeau de Charles le Téméraire*, in *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, XLIX-L, 1980-1981, p. 21-53, blijkt duidelijk dat de tombe niet het werk is van Cornelis Floris maar van Jacques Jonghelinck. Voor de kunsthistorische beschrijving en bespreking van het monument, V. VERMEERSCH, *Grafmonumenten te Brugge vóór 1578*, III, p. 690 e. v.



Afb. 6. Mausoleum voor Christian III te Roskilde.
(Foto Nationalmuseets Kopenhagen).

De tombe voor Frederik I in de Dom te Schleswig (Duitsland)⁽⁵⁶⁾. Vanuit een voetstuk verheffen zich twee massieve pijlers die een sarcofaag dragen en deze met banden omklemmen.

(56) EHRENBERG, *op. cit.*, p. 49, 51 en 63; *Id.*, *Jever..*, p. 195-207; D. SCHNITZGER, *Die Umsetzung des Königsdenkmals in Schleswiger Dom*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXIX, 1901, p. 381-386; HEDICKE, *op. cit.*, p. 41 en 59; COSEMANS *op. cit.*, p. 354-358; ROGGEN en WITTHOF, *op. cit.*, p. 105-107; F. FLUGSANG, *Der Dom zu Schleswig*, Schleswig, 1958, p. 20; PANOFSKY, *op. cit.*, p. 76; HAMANN-MAC LEAN, *op. cit.*, p. 116-117; H. MIEDEMA, *De bijbelse ikonografie van twee monumenten: de 'kraak' te Oosterend (Fr.) en het grafmonument voor Edo Wiemken te Jever*, in *Bulletin van de Nederlandse Oudheidkundige Bond*, LXXVII,



Afb. 7. Ontwerp voor een grafmonument voor de Deense koningen.
(Foto Nationalmuseets Kopenhagen).

Op afzonderlijk verkropte voetstukken aan de rand van de basis schragen zes Ionische kariatiden, die door hun attributen herkenbaar zijn als Fides, Spes, Caritas, Fortitudo, Prudentia en Justitia, de ver overkragende deksteen. Op beide langszijden staat tussen hen in een gevleugelde putto met een omgekeerde fakkel en een doodshoofd. Op de dekplaat ligt het levensgrote beeld van de koning uitgestrekt op een eenvoudig paradebed, waarvan alleen het hoge hoofd-einde met de grote voluten en de onderliggende gevleugelde sfinxen enige allure heeft. Een lijkdook hangt aan weerszijden sierlijk af. De gisant, de kariatiden en de putti zijn in dit grafmonument evenwaardige elementen, in evenwichtige harmonie met elkaar. Ook de voor Floris typische sierelementen als maskers, trofeeën en leeuwepopjes zijn spaarzaam over het geheel verdeeld. De kroonhelm en de wapenrusting van de gisant zijn prachtig uitgewerkt met arbesken en met een smalle bies van vruchtensnoeren aan de hoog opstaande kraag. Grote hartvormige klemmen en zware kwasten zijn aan het lijkkleed aangebracht. Handen en hoofd van de gisant zijn sterk realistisch. De ingevallen mond en de starre uitdrukking van de ogen kunnen duiden op het gebruik van een dodenmasker⁽⁵⁷⁾.

De grote verwantschap van dit grafmonument met het ontwerp *CONSTITIVISTI* (Afb. 3) uit de serie *Veelderley nieuwe inuentien* hebben we reeds vroeger aangehaald. De gelijkenis van het praalgraf, maar bovenal van de deugden, is sprekend. Enkele verschillen — het gaat eerder om aanpassingen — zijn de open onderbouw, de aanwezigheid van vrouwelijke figuren aan boven- en voeteinde en de putti.

Een grote overeenkomst met het praalgraf te Schleswig vertoont ook het grafmonument voor Edo Wiemken in de Stadtkirche te Jever (Niedersachsen), opgericht kort na 1560. Het geheel is echter niet zo klaar gestructureerd en is overladen met ornament. Het opvallendste verschil is het nogal ongelukkig gebruik van twee sarcofagen boven elkaar, met op de hoogste de gisant. Floris doet dit in geen van zijn sculpturale grafmonumenten. Wel vinden we dit motief in de plaat *SPAERT HEERE*⁽⁵⁸⁾. Op het monument te Jever komt herhaaldelijk het merk H-H (twee verbonden letters H) voor, dat door Ehrenberg en Hedicke gelezen wordt als H. H. en vervolgens voorzichtig geïdentificeerd als het monogram van Hendrik Hagart, een leerling van Cornelis Floris⁽⁵⁹⁾. Miedema brengt hiertegen in dat H-H zo veelvuldig voorkomt dat het ongetwijfeld om een steenhouwersmerk gaat, waardoor de identificatie zeer twijfelachtig wordt. Miedema komt vervolgens, na onderzoek van de friezen op de sarcofaag met bijbelse voorstellingen — een andere afwijking ten opzichte van Floris — tot de interessante conclusie dat de iconografie een opmerkelijke overeenkomst vertoont met de Antwerpse bijbels uit de jaren 1530-1540, vooral met Jacob van Liesveldts Bijbel van 1538⁽⁶⁰⁾. Antwerpse invloed staat vast, maar over de onderlinge relatie van opdrachtgever en atelier is weinig bekend.

1978, p. 61-89; Zwart en rood marmer, ligbeeld, figuren en ornament in albast, gedeeltelijk verguld. Hoogte 243 cm × lengte 275 cm, het ligbeeld levensgroot, de schragende figuren 3/4 levensgroot.

(57) HEDICKE, *op. cit.*, p. 41.

(58) *Id.*, p. 145; EHRENBURG, *Jever.*, p. 65 en MIEDEMA, *op. cit.*, p. 64-66, verklaren het gebruik van de dubbele sarcofaag door het feit dat er in de 16de en 17de-eeuwse bronnen eveneens gesproken wordt over het graf van juffrouw Maria — de dochter. Bij één van de herhaaldelijke ingrijpende restauraties zou het huidige monument uit twee verschillende zijn samengevoegd.

(59) Als verklaring bij de afbeelding schrijft HEDICKE, *op. cit.*, Afb. XI.VII-2 en 3, anderzijds het werk toe aan de Utrechtse Colijnsschool.

(60) MIEDEMA, *op. cit.* p. 140, p. 64-66.

Een ander grafmonument dat hierbij aansluiting vindt is dat van Enno II Cirksena, graaf van Oost-Friesland, in de Grote Kerk te Emden (verwoest in de Tweede Wereldoorlog). Ehrenberg noemde het een werk van hoge kwaliteit dat als eigenhandig van Floris moest beschouwd worden. Hedicke integendeel vond niet de minste relatie met Floris. Toen Hedicke het in 1913 onderzocht, stelde hij vast dat verschillende belangrijke onderdelen als onderbouw en gisant verwezen naar een datum na 1600, met een gedeeltelijk zelfs 19de eeuwse vervangingen⁽⁶¹⁾.

De tombe voor Jan van Merode en Anna van Gistel in de Sint-Dimphnakerk te Geel⁽⁶²⁾. Eveneens een sacrofaag, maar op een stevige, sterk geprofileerde onderbouw, van waaruit, zoals steeds bij Floris, brede dwarsbanden over de langsijden verderlopen. De zes schragende figuren zijn hier opgevat als Romeinse krijgers waaronder zelfs een geharnaste Minerva. De aandacht gaat bij dit grafmonument echter onmiddellijk naar de twee gisants van het echtpaar, die stijf en massief naast elkaar op een praalbed liggen (Afb. 2). De dragers hebben door hun veel kleinere afmetingen slechts een ondergeschikte rol. De wanverhoudingen zijn het duidelijkst wanneer men deze figuren vergelijkt met de helm en de pantserhandschoen van Jan van Merode. De aandacht voor het heraldische detail is in dit monument frappant: zo is het praalbed rondom versierd met gepolychromeerde wapenschildjes. Uit de verklarende naam-bordjes kunnen de acht kwartieren van de beide echtelieden afgelezen worden. Tussen de kwartieren hangen volplastische vruchtensnoeren.

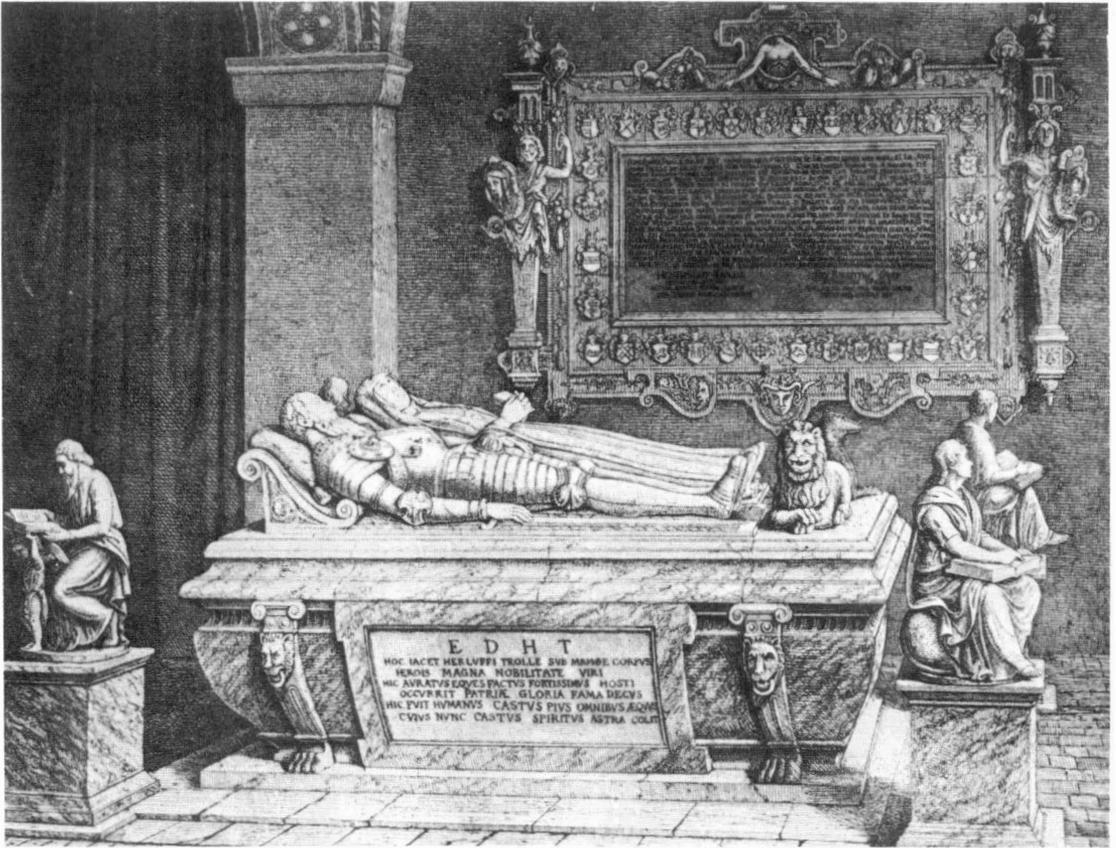
Naar dit grafmonument bleven verschillende gravures bewaard. In *Le Grand Théâtre Sacré du Duché de Brabant* van 1734 is een gezicht op de beide langsijden opgenomen. Ook de Reiffenberg en Kuyl geven elk een burijngravure ter illustratie. Een 18de eeuwse grafschriftenverzameling toont een vluchtige schets in inkt met ingekleurde wapens en banieren. Deze grafische bronnen geven alle grosso modo eenzelfde beeld als de bewaarde tombe te Geel. Wel dragen de vier Romeinse hoekfiguren steeds een banier, wat volledig beantwoordt aan de door Floris gebruikte omschrijving « die vier herauten met die vier baenderijen »⁽⁶³⁾.

(61) EHRENBURG, *op. cit.*, p. 206; HEDICKE, *op. cit.*, p. 140, MIEDEMA, *op. cit.*, p. 65; en uitgebreide bespreking bij Ir. STARCKE, *Das Mausoleum Ennos II, Grafen von Ostfriesland, in der Grossen Kirche zu Emden, in Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Alterthüm zu Emden*, p. 94-104.

(62) *Pierres lombales et verrières*, (18de eeuw), Brussel, K.B., Fonds Goethals, ms. 1510, f° 245 en 256; *Recueil de dessins de tombeaux, monuments funéraires, épitaphes, verrières, cabinets d'armes, blasons d'obils, etc.* (18de eeuw), Brussel, K.B., Fonds Goethals, ms. 1498, n° 18; *Le Grand Theatre Sacré du Duché de Brabant*, Den Haag, 1734, II-2, p. 100; Baron de REIFFENBERG, *Recueil héraldique et historique des familles nobles de Belgique*, Antwerpen, z.d., Afb. XV; P. F. X. DE RAM, *Noncialure de Pierre Vander Vorst d'Anvers, évêque en Allemagne et dans les Pays-Bas*, in *Nouveau Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles Lettres Bruxelles*, XII, 1839; p. 67; KUYL, *op. cit.*, p. 135-137; J. J. YSENDIJK, *Documents classés de l'art dans les Pays Bas du x^e au xviii^e siècle*, Antwerpen, 1886-1887, IV, T. 3; J. T. DE RAADT, *De Heerlijkheden van het land van Mechelen. Duffel, Gheel en hunne Heeren*, Turnhout, 1890, p. 52-55; *L'Art Monumental Religieux en Belgique. x^e au xviii^e siècle*, Antwerpen, (1983), Afb. 42; HEDICKE, *op. cit.*, p. 42-43; COSEMANS, *op. cit.*, p. 251-261; ROGGEN en WITHOF, *op. cit.*, p. 109-110; J. DE MERODE, *Epitaphier de la Maison de Merode*, Brussel, 1952, p. 61-63; J. SCHELLEKENS, *De restauratie van de St-Dimphnakerk te Geel*, in *Bulletin van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen*, VI, Brussel, 1955, p. 45 en 48.

Zwart en rood marmer, ligbeelden, figuren en ornament in albast, alle wapens gepolychromeerd. Hoogte 200 cm × breedte 174 cm × lengte 281 cm, gisanten levensgroot, schragende figuren 82 cm hoog.

(63) COSEMANS, *op. cit.*, nr. 4.



Afb. 8. Gravure naar het grafmonument voor Herluf Trolle en Birgitte Gøye te Herlufsholm. (Foto overgenomen uit Hedicke).

De tombe voor Herluf Trolle en Birgitte Gøye in de Klosterkirche te Herlufsholm (Denemarken) ⁽⁶⁴⁾ (Afb. 8). Een massieve sarcofaag staat, zonder enige onderbouw, onmiddellijk op de basis. Ook voor de begeleidende figuren wordt afgeweken van het gekende schema: de kariatiden zijn weggelaten en in de plaats komen, aan elk der hoeken, de vier evangelisten volledig vrij op een afzonderlijk verhoogd tussenniveau te zitten. De deksteen wordt aansluitend omgekeerd geprofileerd. Het geheel is zeer sober en harmonisch. Het praalbed verschijnt hier sterk gereduceerd, als zijnde enkel een biezen mat, waardoor de gisants los van elkaar komen te liggen. Deze beide gisants zijn van hoge kwaliteit. Herluf Trolle is gekleed in een harnas, zijn echtgenote is in weduwendracht met de ringen om de hals. Door het opvallend van haar kleed

(64) EHRENBURG, *op. cit.*, p. 51; HEDICKE, *op. cit.*, p. 44; VON HOLST, *op. cit.*, p. 32; BOGGEN en WITTOF, *op. cit.*, p. 110; J. TRAP, *Danmark: Soro Amt*, III-3, Kopenhagen, 1954, p. 950; G. VANDE PUTTE, *Kulturele betrekkingen tussen de Nederlanden en Denemarken*, in *Ons Erfdeel*, XIX, p. 247 en 251.

Rood en zwart marmer, albast.



Afb. 9. Grafmonument voor Herluf Trolle en Birgitte Gøye: detail van de gisanten.
(Foto Nationalmuseets Kopenhagen).

wordt het silhouet vloeiender. Ook het licht naar elkaar toewenden van de hoofden en het ontbreken van de traditionele gebedshouding dragen tot dit laatste bij (Afb. 9).

Haast identisch met deze gisanten te Herlufsholm zijn die voor Niels Lange († 1565) en zijn echtgenote Abel Skeel († 1585) te Hunderup Kirke in Denemarken. De hoofden zijn sterk gelijkend. Wel is het duidelijk eenvoudiger, stijver en minder gracieus atelierwerk. De tombe werd in 1822 zo zwaar beschadigd dat ontmanteling noodzakelijk was (65).

Het mausoleum voor Christian III in de kathedraal te Roskilde (Denemarken) (66) (Afb. 6). Het enige voorbeeld van Floris van een rijk ontwikkeld Renaissance baldadijngraf met een zespijlerige opbouw. Koning Christian is hier tweemaal voorgesteld. Onderaan ligt hij als gisant op een korte biezen mat, onmiddellijk op de gladde basis wat een vrij nietige indruk geeft. Bovenop knielt hij in vol ornaat voor een kruisbeeld. Het rijk versierde altaartje draagt zijn initialen C.R.D.-Christianum Rex Danorum. Aan de vier hoeken staan Romeinse krijgers. De bovenste fries is ingevuld met plastische arabesken, waartussen groteskenhalffiguren met knuppels. De onderste fries toont putti met rolwerkcartouches. Binnenin is de cassettezolde-ring versierd met guirlandes, rozetten en medaillons met blazoenschallende engelen.

In dit mausoleum voor Christian III volgde Floris zeer waarschijnlijk het voorbeeld van dit voor Hendrik II en Catharina de Medici in de kerk van St.-Denis te Parijs. In beide gevallen werd voor elke pijler een slanke corintische zuil op een afzonderlijk, aan de basis verkropt voetstuk, geplaatst, waardoor de zware opbouw optisch sterk verlicht wordt (67).

Interessant is eveneens de vergelijking tussen dit mausoleum voor Christian III en het ontwerp voor het grafmonument voor de Deense koningen (Afb. 7). Grote gelijkenis in de iconografie bestaat immers tussen de prianten die voor een kruisbeeld knielen, tussen de Romeinse krijgers met banier en wapenschild, tussen de putti die slechts een omgekeerde fakkel houden.

Vermelden wij hier nog dat voor Koning Frederik II van Denemarken, zoon en opvolger van Christian III, eenzelfde mausoleum werd opgericht. Van een pedant is in de strikte zin van het woord geen sprake omdat de zuilen werden verdubbeld, de gisant op een sarcofaag werd gelegd en de putti vervangen door zittende Deugden. De maker van dit grafmonument was Floris' leerling Gert van Egen (68).

Het wandgraf voor hertog Albrecht van Pruisen in de Dom te Königsberg (69). Op een hoge basis verheft zich de driedelige opbouw van het 16de-eeuwse Italiaanse wandgraf, met in het

(65) EHRENBERG, *op. cit.*, p. 59; HEDICKE, *op. cit.*, p. 46; ROGGEN en WITTHOF, *op. cit.*, p. 112; O. NORN, *Niels Langes og Abel Skeels gravmaele i Hunderup kirke*, in *Nationalmuseets Arbejdsmark*, 1953, p. 79-90.

(66) GALESLOOT, *op. cit.*, p. 472; GÉNARD, *op. cit.*, p. 137-145; HEDICKE, *op. cit.*, p. 55-56 en 62; ROGGEN en WITTHOF, *op. cit.*, p. 115; HAMANN-MAC LEAN, *op. cit.*, p. 120.

Zwart en rood marmer, albast.

(67) Verg. A. ERLANDE-BRANDENBOURG, *L'église abbatiale de Saint-Denis*, II. *Les tombeaux royaux*, Parijs, 1979, fig. 1, 65, 68.

(68) HEDICKE, *op. cit.*, p. 55 en 135; Afb. XLIII.

(69) K. LOHMYER, *op. cit.*, p. 464-476; EHRENBERG, *Jever...*, p. 60; HEDICKE, *op. cit.*, p. 59-60; ROGGEN en WITTHOF, *op. cit.*, p. 113; P. THIELEN, *Die Kultur am Hofe Herzogs Albrecht von Preussen (1525-1568)*, Göttingen, 1935, p. 5-7; H. MUELPHORDT, *Königsberger Sculpturen und ihre Meister 1255-1945*, Würzburg, 1970, p. 73; C. VAN DE VELDE, *Frans Floris...*, p. 316; S. DURIAN-RESS, *Das barocke Grabmal in den*

midden een brede nis. Aan weerszijden zijn twee zuilenparen boven elkaar gezet zodat twee verdiepingen ontstaan, gescheiden door een ornamentfries en een eenvoudig overkragende plaat. De bekroning beantwoordt aan de hoofdbouw: in het midden zien we een reliëf onder een driehoekige gevel en op de zijkanten is het hertogelijk wapen in ronde medaillons gezet. In de nis staat een zware sarcofaag met de gebruikelijke Deugden en putti (Afb. 4). De zijnissen hebben telkens een oudtestamentische koningsfiguur, respectievelijk David, Salomo, Josia, Saul. Het grote reliëf toont een Laatste Oordeel. In het boogvlak achter de priant bevindt zich een rond tweede reliëf met de voorstelling van een Piëta: Maria draagt op de knieën een lijk met een baardeloze Christus. Onder de kist loeren de Duivel en de Dood en bovenaan worden de Kruisiging en de Verrijzenis voorgesteld. Het architectonisch geheel is zeer rijkelijk versierd. Alle friezen en sokkels zijn met arabesken en halffiguren ingevuld. De adelaar met een S op het lijf herinnert aan de verkregen leen van de Poolse koning Sigismund (70). Variaties op de voluut zijn hier veelvuldig toegepast. Opvallend is het gebruik van het paradebed in combinatie met een priant waardoor het tot een louter decoratief motief wordt.

In het reliëf met het Laatste Oordeel staat Christus op de wereldbol met de apostelen rondom hem. Hij heeft de handen uitgestrekt, in de ene houdt hij de lelie, in de andere het zwaard. Eronder stijgen links de verlostten ten hemel. Rechts de verdoemden met o.a. de duivel die een op de rug liggende zondaar bij de ketenen wegsleept. Deze groep werd overgenomen uit een triptiek van Frans Floris met hetzelfde onderwerp die in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel bewaard wordt (71).

Vooraf in zijn opbouw verwijst dit wandgraf naar Rome, naar Andrea Sansovino, die in beide graven voor Ascanio Sforza († 1505) en Basso della Rovere († 1507) een nieuw type van wandgraf ontwikkelde (72). Het wandgraf te Königsberg kunnen we een variant noemen, vooral wat de onderste geleding betreft. Verder wijkt Floris echter principiëel af door de bekroning aan het epitaaf te ontlenu. Opvallend is ook het traditionele element van de priant.

Als ander voorbeeld te Rome, dat misschien nog dichter bij Floris staat, vermelden we hier het wandgraf voor paus Adrianus VI in Santa Maria dell'Anima. Het heeft een horizontale basis, waarboven twee verdiepingen staan met lunet onder een driehoekig fronton (73). Ook in de Nederlanden werd dit type vrij vroeg overgenomen in het wandgraf voor kardinaal Willem de Croy (ca. 1528-29), thans in de Sint-Pieterskerk te Edingen (74). Een variant op het wandgraf te Königsberg ontwierp Cornelis Floris in het ontwerp voor de Deense koningen (Afb. 7).

südlichen Niederlanden. Studien zur Ikonographie und Typologie, in Aachener Kunstblätter, XLV, 1974, p. 243.

(70) EHRENBERG, *op. cit.*, p. 61.

(71) C. VAN DE VELDE, *Frans Floris*, p. 316; S 178-79, Afb. 91.

(72) G. H. HUNTLEY, *Andrea Sansovino, Sculptor and Architect of the Italian Renaissance*, Westport-Connecticut, 1971.

(73) M. HOUTZAGER, *het praalgraf van Paus Adrianus VI in de Santa Maria dell'Anima te Rome*, in *Catalogus van de tentoonstelling: Paus Adrianus, 1459-1959*, Utrecht-Leuven, 1959, p. 209-218;

(74) J. DUVERGER e.a., *Nieuwe gegevens aangaande xvde eeuwse beeldhouwers in Brabant en Vlaanderen*, Brussel, 1953, p. 25 en 51; DURIAN-RESS, *op. cit.*, p. 243.

Het epitaaf voor hertogin Dorothea van Pruisen in de Dom te Königsberg⁽⁷⁵⁾. Het hoofdmotief van het epitaaf is een metalen grafschriftplaat tussen twee kariatiden. Om de verhoudingen van de figuren te respecteren kregen zij een ingewikkeld kapiteel, samengesteld uit een voluut, een stuk zuil, een fruitkorf en een vierkante dekplaat. Bovenop is in een schelpachtige nis de portretbuste van de hertogin aangebracht. Ze is gekleed in een linnen hemd met hoge gepijpte kraag. Ook de nis wordt geflankeerd door twee kariatiden, en door putti met een doodshoofd en een fakkel. Als bekroning twee vlakke S-voluten. Onderaan hangen twee bloemkorfconsoles in rolwerk. De twee friezen boven en onder het grafschrift zijn ingevuld met reliëfs, respectievelijk met een antieke offer-scène, en met de voorstelling van Abigail en David en Salomo en de koningin van Saba. Tussen deze laatsten is de datum 1549 in cartouche aangebracht.

Opvallend is wel de decoratieve rand in stucwerk rondom, waardoor het monument beter uit het muurvlak naar voren komt⁽⁷⁶⁾.

Vaak werd gewezen op de verwantschap van dit epitaaf met het ontwerp STATVTVM⁽⁷⁷⁾. Beide hebben inderdaad een groot rechthoekig grafschrift te midden van twee kariatiden. Verder wijkt het epitaaf van hertogin Dorothea echter wezenlijk af, vooral door de figuurvoorstelling van de overledene onder de vorm van een portretbuste. Ook het ontbreken van de sarcofaag en het gebruikelijke driehoekige fronton is hier afwijkend.

Het epitaaf voor hertogin Anna Maria van Pruisen, de tweede echtgenote van hertog Albrecht, is als een pendant van het epitaaf voor Dorothea opgevat. Beide verschillen slechts in details van elkaar. Zo zijn als bekroning de S-voluten vervangen door vleugelstukken, zoals in het ontwerp voor Hieronymus Cock. Van de beide friezen is de bovenste hier met arabesken ingevuld. De andere herhaalt het bijbelse tafereel met Salomo en de koningin van Saba en Esther voor Ashaverius.

Het epitaaf voor Nicolaas Vierling in de Grote Kerk te Breda (Nederland)⁽⁷⁸⁾. De compositie van het tekstepitaaf met de gereduceerde sarcofaag beantwoordt volledig aan het ontwerp STATVTVM⁽⁷⁹⁾. Alleen in de uitwerking wijkt het monument licht af door een rijkere versie-

(75) LOHMEYER, *op. cit.*, p. 464; EHRENBURG, *op. cit.*, p. 47-52; HEDICKE, *op. cit.*, p. 25-29; ROGGEN en WITTHOF, *op. cit.*, p. 104-106; *Catalogus van de tentoonstelling: Albrecht von Brandenburg-Ansbach und die Kultur seiner Zeit*, Düsseldorf, 1968, p. 53; Muehlphardt, *op. cit.*, p. 71.

(76) Op oude foto's is nog te zien dat het wandgraf voor Albrecht zo'n zelfde stucrand had.

(77) LOHMEYER, *op. cit.*, p. 469; EHRENBURG, *op. cit.*, p. 56; HEDICKE, *op. cit.*, p. 60; ROGGEN en WITTHOF, *op. cit.*, p. 113.

(78) *Grand Théâtre.*, p. 189; EWERBECK, *op. cit.*, Breda-3; EHRENBURG, *op. cit.*, p. 59; R. VAN DEN BOSCH, *Neêrlands verleden uit steen en beeld*, Schiedam, 1901, p. 222; J. KALF, *De Nederlandsche Monumenten van Geschiedenis en Kunst: De provincie Noordbrabant, de voormalige Baronie van Breda*, Utrecht, 1912, p. 113; HEDICKE, *op. cit.*, p. 35; C. SMITS, *De Groote Lieve-Vrouwekerk van Breda en haar Nassauer-monumenten*, in *De Katholiek*, CLXIV, 1923, p. 151; P. BLOYS VAN TRESLONG PRINS, *Genealogische en Heraldische Gedenkwaardigheden in en uit de Kerken der Provincie Noord-Brabant*, I, Utrecht, 1924, p. 89.

Gele zandsteen, albasten relief; Hoogte 286 cm × breedte 126 cm.

(79) HEDICKE, *op. cit.*, p. 36 dateert het werk tussen 1549 en 1555 en ziet het als prototype voor de vele varianten en de gravure.

ring en door het toevoegen, aan weerszijden van het reliëf, van supplementaire hermenzuiltjes, waarvan we de rolwerkovergang tussen zuil en lichaam kennen van Floris' Sacramentstoren te Zoutleeuw, en waarvan de hoofddeksels verwant zijn met de klafts van de sfinxen te Schleswig. Als decoratief motief zijn vooral bloemen en vruchten toegepast als snoeren en slingers. Een tweede motief vormen de verschillende maskertjes.

Het epitaaf vertoont sterke slijtage, wat vooral aan de gebruikte zandsteen kan geweten worden. Bovendien hebben alle figuren hun armen verloren en is ook het albasten reliëf verdwenen. Op de hoeken van de sarcofaag hebben waarschijnlijk putti gestaan.

Het epitaaf voor Jan van Hullen in de Grote Kerk te Breda ⁽⁸⁰⁾. Het epitaaf is opgebouwd uit een klein, langwerpige grafschrift waarboven een door consoles gedragen lijst. Hierop rust een zware sarcofaag met een ver overkragende deksteen. De bovenbouw heeft in het midden een plaat waarvan het reliëf verloren is gegaan. Aan weerszijden staan Ionische kariatiden op een hoge meervoudige sokkel. Zij dragen een driehoekig fronton, dat bekroond is door een voetstuk met een gevleugelde doodskop waarop een zandloper en de onrust van een uurwerk. Deze top is verdwenen maar komt op een oude foto van Kammerman en Zoon, genomen rond 1865, nog voor. Op de hoeken hebben waarschijnlijk putti gestaan. Zoals beschreven is de opbouw een combinatie van twee van Floris' ontwerpen: onderaan het blad *Vigilate quia* met erop de bovenbouw van STATVTVM. De bekroning is weer volledig *Vigilate quia*. Anderzijds is het epitaaf ook wel te beschouwen als een slankere uitwerking van het ontwerp BEATI SERVI, waarvan de schragende figuren voor de sarcofaag weggelaten zijn. Vooral de consoles knopen bij dit laatste ontwerp aan. De vruchtensnoeren zijn die van de Sacramentstoren te Zoutleeuw.

Het epitaaf voor een onbekende in de Grote Kerk te Breda ⁽⁸¹⁾. De samenstelling van het wapen met het smalle grafschrift, de zware sarcofaag en het ronde medaillon met het reliëf van de Verrijzenis, maken van dit epitaaf een exacte uitwerking van het ontwerp *Vigilate quia*. De rijkelijke versiering herinnert aan Zoutleeuw. Friezen zijn ingevuld met vruchtensnoeren en drie maskers zijn verticaal boven elkaar geplaatst: onder het wapen, tussen de sokkels van de sarcofaag en onderaan het medaillon. De sarcofaag heeft de typische Florisdecoratie van arabesken met een halffiguur ertussen. Als dwarsbanden zijn voluten geplaatst. De sokkels zijn grillig gevormd en voorzien van een klauw en een leeuwenkop. Twee sfinxen ondersteunen het medaillon.

Het grafschrift en de bekroning zijn verdwenen, en stukken van de sarcofaag zijn afgebrokkeld. Naast het grafschrift hebben waarschijnlijk putti gestaan. Ook het wapen is niet meer volledig ⁽⁸²⁾.

(80) *Grand Théâtre...*, p. 189; EWERBECK, *op. cit.*, p. 59; VAN DEN BOSCH, *op. cit.*, p. 222; KALF, *op. cit.*, p. 114; HEDICKE, *op. cit.*, p. 36.

Gele zandsteen, zelfs het grafschrift is in kapitaalletters in de steen gekapt, Hoogte 400 cm × breedte 143 cm.

(81) EWERBECK, *op. cit.*, Breda-1; EHRENBERG, *op. cit.*, p. 59; KALF, *op. cit.*, p. 115; HEDICKE, *op. cit.*, p. 35.

(82) Dit probleem is hetzelfde voor alle grafmonumenten in de Grote Kerk van Breda. Alle bleken in mindere of meerdere mate beschadigd en de aard van de beschadiging maakt duidelijk dat zij het gevolg is van godsdienstige of politiek-historische interventie, zoals de Beeldenstorm, de Spaanse Furie en de Franse Revolutie. Van de monumenten werden telkens de heraldische aanwijzingen weggekapt maar meestal werden ook hoekfiguren (deugden en putti?) en delen van het reliëf of het grafschrift verwijderd.

Het epitaaf voor kanunnik Louchard in de kathedraal van St.-Omer (Noord-Frankrijk) ⁽⁸³⁾. Opnieuw één van de getrouwe navolgingen van Floris' ontwerp STATVTVM waarvan vooral de sarcofaag en de bovenbouw met het reliëf van de Verrijzenis, de bloemenslingers en het driehoekig fronton identisch overgenomen zijn. Het grafschrift en de begeleidende kariatiden zijn vervangen door een reliëf tussen gecanuleerde Corintische zuiltjes met een floraal voetstuk. Het gebruik van deze zuilen komt veelvuldig voor op de verschillende verdiepingen van de Sacramentstoren van Zoutleeuw. Het reliëf toont de 12-jarige Christus bij de Schriftgeleerden in een perspectivisch getekende ruimte. Aan de reliëfs, zowel boven- als onderaan, is een lijst met inscripties rondom aangebracht. De top ontleende de pelikaan aan Zoutleeuw. In het fronton geeft een cartouche de datum 1561.

Het epitaaf voor Adolf van Schauenburg in de Dom te Keulen (Duitsland), ⁽⁸⁴⁾. Het epitaaf bestaat uit twee belangrijke delen, nl. een sarcofaag onderaan en een driedledige opbouw erboven. Twee Ionische kariatiden, Prudentia en Justitia, schragen een breed overkragende sarcofaag waarop een demi-gisant rust. De bovenbouw heeft in het midden een reliëf met aan weerszijden twee nissen met een treurgodin, met een spade en een doodshoofd als vergankelijkheidssymbool. Boven hen troont een allegorische figuur, met de rechterhand omhoog en in de linkerhand een palmtak. Als ornamentvulling zijn aan de ringen van de leeuwenkoppen, bloemen en vruchten aan een koord opgehangen. De bisschop is gekleed in een albe en een rijkgebordeurde koormantel. Hij draagt de mijter op het hoofd als teken van zijn waardigheid. Rondom zijn praalbed werden zijn zestien kwartieren over de zijkanten verspreid. Op het vrije veld van de sarcofaag staat zijn wapen. Het reliëf toont de Verrijzenis: Christus door engelen omgeven staat op uit het ongeopende graf. Op de voorgrond de slapende en opgeschrikte soldaten.

Tot 1880 werd dit epitaaf een Italiaans werkstuk genoemd ⁽⁸⁵⁾. Schnütgen ziet verband met de epitafen te Breda maar houdt de werken anoniem ⁽⁸⁶⁾. Ehrenberg, 1899, brengt het werk op naam van Floris en Hedicke werkt de toeschrijving stilistisch verder uit door verwijzingen naar het koordoxaal te Doornik ⁽⁸⁷⁾. Wolff-Metternich zal in 1926 Floris' aanwezigheid

(83) E. WALLEY, *Description de l'ancienne cathédrale de Saint-Omer autrefois Notre-Dame de Sithiu, en Morinie, maintenant Paroisse de Notre Dame*, I, St.-Omer, 1839 p. 31; Artesien (Le Bibliophile), *Monuments de Saint-Omer, L'Église Notre-Dame*, St.-Omer, 1879, p. 18; *Épigraphie du département de Pas-de-Calais*, V, Arras, 1892, p. 9; HEDICKE, *op. cit.*, p. 49.

Blauw-zwart geschilderde zandsteen, albast, overvloedig verguld; Hoogte ca. 350 cm × breedte 101 cm.

(84) A. SCHNUETGEN, *Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe Adolf und Anton von Schauenburg im Dome zu Köln*, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1890, p. 105-106; EHRENBURG, *op. cit.*, p. 58; M; GUERTLER, *Die Bildnisse der Erzbischöfe und Kurfürsten von Köln*, Strassburg, 1912, p. 22; HEDICKE, *op. cit.*, p. 47-49; G. WOLFF-METTERNICH, *Die Grabmäler der Erzbischöfe im Dom zu Köln*, in *Zeitschrift des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz*, 1926, p. 106-108; H. APPEL, *Niederrheinische Skulptur von 1560-1620 und ihre Beziehungen zu den Niederlanden*, Emsdetten, 1934, p. 19-26; H. CELLARIUS, *Adolf von Schaumburg, und Claude Bouton, zwei Erzieher Wilhelms von Oranien*, in *Nassauische Annalen*, 1980, p. 298-302.

Zwart marmer, albast; Hoogte ca. 600 cm × breedte 160 cm (onder).

(85) Appel, *op. cit.*, p. 19.

(86) SCHNUETGEN, *loc. cit.*

(87) EHRENBURG, *op. cit.*, p. 58; HEDICKE, *op. cit.*, p. 49.

in Keulen bewijzen, door een bewaard gebleven ontwerptekening, 1557 gedateerd en C. F. gesigneerd, voor het nieuwe Keulse stadhuis⁽⁸⁸⁾.

Een vergelijking op stilistische basis van opbouwende en decoratieve elementen wijst zeer duidelijk naar ander werk van Floris. De putti zijn aan Schleswig ontleend. De allegorische figuren vinden we terug in het ontwerp voor de Deense koningen. De kwartieren op het praalbed én de leeuw met zijn lusvormige manen verwijzen naar Geel. Met Doornik zijn vooral de plastische arabesken, de vruchtenkorfconsole, de bloemensnoeren en het Verrijzenisreliëf, goed vergelijkbaar.

Hedicke noemt dit epitaaf een niet zo gelukkige combinatie van wandgraf en epitaaf waarbij vooral de demi-gisant een te machtig motief vormt. Hij aarzelt ook niet de samenstelling en uitwerking aan een helper uit het Florisatelier toe te schrijven⁽⁸⁹⁾. Hedicke onderschat de kwaliteit van het werk sterk. Het ligbeeld van de bisschop is voortreffelijk, zowel wat houding, drapering als uitdrukking betreft. Opvallend goed is ook het reliëf.

Het epitaaf voor Anton von Schauenburg heeft dezelfde opstelling, verhoudingen, decoratieve elementen en materiaalgebruik als het epitaaf voor zijn twee jaar vroeger overleden broer. Hij zou zijn broer als bisschop van Keulen opvolgen maar overleed nog voor de wijding. De dode draagt dan ook een baret terwijl de mijter terzijde ligt.

Het epitaaf voor Adolf van Baussele in de St.-Pieterskerk te Leuven⁽⁹⁰⁾. Als centraal element een reliëf waarop Adolf van Baussele in aanbidding is neergeknield voor een huisaltaartje waarop een beeld van de H. Drievuldigheid prijkt: de tronende God de Vader, met een tiara getooid, biedt zijn gekruisigde zoon ter aanbidding aan. De priant, in harnas en wapenrok, wordt gepresenteerd door zijn patroon, de H. Adolf. Het gebeuren speelt zich af in een Italiaaniserende ruimte. Dit centrale reliëf wordt geflankeerd door twee Ionische kariatiden. Als bovenbouw een volboog met een wapen. Als bekroning een Caritas.

Hedicke schreef dit epitaaf aan Cornelis Floris toe op grond van de hoge kwaliteit, en noemt het zelfs één der beste grafmonumenten van Floris⁽⁹¹⁾. Waarin dit werk o.i. volledig afwijkt van de epitafen die we van Floris kennen, is de opbouw. Zo is vooral de rondboog een ongebruikelijk element. Eveneens ontbreekt een sarcofaag, zodat zelfs het gedeelte met het reliëf tussen twee Deugdenkariatiden geen verwijzing naar Floris geeft. Bovendien is de Caritas volledig anders van verhouding als die te Schleswig, Königsberg en in het ontwerp OMNES MORIMVR.

(88) Rheinischen und Historischen Museum te Keulen.

(89) HEDICKE, *op. cit.*, p. 48.

(90) *Grand Théâtre.*, p. 97; EWERBECK, *op. cit.*, Leuven-9; YSENDIJK, *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du X^e au XVIII^e siècle*, 1886-1887, M.C.-1; A. EVERAERTS, *Recueil de tombes et épitaphes de Louvain et dans les environs*, 1887, Leuven, Stedelijk Archief, ms. 79, p. 39 nr. 64, pl. XIX; HEDICKE, *op. cit.*, p. 50; J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant (Arrondissement de Louvain)*, Brussel, 1941; P. REEKMANS en F. A. LEFEVER, *De grafmonumenten van de Leuvense Sint-Pieterskerk*, in *Mededelingen van de geschied- en oudheidkundige Kring voor Leuven en omgeving*, XV, 1975, p. 52; M. SMEYERS, *De kapel van de H. Drievuldigheid in de Sint-Pieterskerk te Leuven en het geslacht van Baussele*, in *Catalogus van de tentoonstelling: Dirk Bouts en zijn tijd*, Leuven, 1975, p. 512. Het monument werd totaal vernield in 1945.

(91) HEDICKE, *op. cit.*, p. 51.

Het epitaaf voor Dirk van Assendelft en Adriana van Nassau in de Grote Kerk te Breda ⁽⁹²⁾. Het epitaaf is opgebouwd uit drie verdiepingen die versmallen naar boven toe. Onderaan een brede rond afgesloten nis tussen twee Corintische zuilen. Hierop een tweede nis met links en rechts een hermenzuiltje en een vleugelstuk. Als bekroning een grote medaillon in een ornamentomlijsting onder een driehoekige gevel. In de onderste nis knielen Dirk van Assendelft en Adriana van Nassau aan beide zijden van een bidbankje. Achter hen in het boogvlak, een breed reliëf met het Laatste Oordeel. In de zijwanden van de nis zijn telkens acht kleine wapenschildjes bevestigd geweest. In de tweede nis is de Aanbidding van de Koperen Slang voorgesteld. Engeltjes, een gevleugeld kinderkopje, hermen en maskers zijn herhaaldelijk over het epitaaf verspreid. Op de kroonlijst komen grotesken voor.

Wat de opbouw betreft stelt Hedicke dat het epitaaf door de nis compositioneel verbonden is met de wandgraven in Veelderley nieuwe inuentien ⁽⁹³⁾, waarbij dan toch kan worden opgemerkt dat Floris in deze drie ontwerpen en in het wandgraf voor hertog Albrecht te Königsberg, de nis steeds van een sarcofaag voorziet. Verder komen groteske hermen en fabeldieren in geen van Floris' grafmonumenten voor. Vreemd aan Floris zijn eveneens de weinig plastisch uitgewerkte bloemensnoeren.

Het epitaaf voor Jan van Dendermonde in de Grote Kerk te Breda ⁽⁹⁴⁾. Het centraal element is een drieledige nissenbouw door pilasters omgeven en bovenaan afgesloten met een kroonlijst die zich in het midden ontwikkeld tot een gereduceerde sarcofaag. Hierop staat een medaillon in een ornamentomlijsting onder een driehoekig fronton. Geen enkele schulptuur bleef bewaard. Overvloedig zijn arabesken, vruchtensnoeren, leeuwenkopjes en maskers over het monument verspreid.

Hedicke ziet dit epitaaf als het werk van Cornelis Floris, in samenhang met de vier andere, hiervoor besproken, epitafen in dezelfde kerk te Breda. Wij zijn van mening dat de twee grafmonumenten voor Jan van Dendermonde en voor Dirk van Assendelft, door hun opbouw en hun overvloedige decoratie, een aparte groep vormen, die noch aansluiting vindt met de drie Floris' epitafen te Breda, noch met enig ander grafmonument van Cornelis Floris.

* * *

Het ligt voor de hand te veronderstellen dat Cornelis Floris zijn opleiding van zijn vader kreeg ⁽⁹⁵⁾. Een interessant feit is dat zijn vader vermoedelijk grafzerken sneed ⁽⁹⁶⁾. Anderzijds

(92) T. VAN GOOR, *Beschrijving der Stadt en Lande van Breda, Leven der graven en heeren, gebouwen, heerlijkheden, enz.*, s'Gravenhagen, 1744, p. 84; EWERBECK, *op. cit.*, Breda-4; YSENDIJK, *op. cit.*, M.C.-1; VAN DEN BOSCH, *op. cit.*, p. 223; W. JUTEN, *Een merkwaardig grafmonument*, in *Taxandria*, IX, 1902, p. 297; KALF, *op. cit.*, p. 116; HEDICKE, *op. cit.*, p. 37; E. HASLINGHUIS, *Oud Breda*, in *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundige Bond*, 1914, p. 116; SMITS, *op. cit.*, p. 102; F. HOLLEMAN, *Dirk van Assendelft, Schout van Breda, en de zijnen*, Zutphen, 1953, p. 109-166.

Wit-gele zandsteen, rozig albast; Hoogte 647 cm × breedte 237 cm.

(93) HEDICKE, *op. cit.*, p. 37.

(94) *Grand Théâtre...*, p. 189; EWERBECK, *op. cit.*, Breda-5; EHRENBURG, *op. cit.*, p. 59; VAN DEN BOSCH, *op. cit.*, p. 222; KALF, *op. cit.*, p. 117; HEDICKE, *op. cit.*, p. 37.

Wit-gele zandsteen; Hoogte 377 cm × breedte 184 cm.

(95) ROGGEN en WITTHOF, *op. cit.*, p. 84.

(96) VAN DE VELDE, *Frans Floris*, p. 24.

moet o.i. ook rekening gehouden worden met de mogelijkheid dat Claudius Floris, beeldhouwer en vrijmeester in het Sint-Lucasgild, de leermeester van Cornelis was⁽⁹⁷⁾. Uit een bewaard processtuk van 29 maart 1538 tegen deze Claudius volgt dat hij renaissancewerk maakte⁽⁹⁸⁾. Roggen en Withof zijn van mening dat Floris, althans gedeeltelijk, werd opgeleid bij Jan Mone of een ander Italianiserend meester uit diens omgeving⁽⁹⁹⁾. Deze hypothese steunt enkel op de verwantschap die de auteurs menen te vinden tussen de zogenaamde Mone-stijl met arabesken en een aantal siermotieven die Floris gebruikte in de Sacramentstoren te Zoutleeuw en in het praalgraf voor Jan van Merode te Geel. Dit laatste werk wordt door Roggen en Withof vergeleken met het beroemde grafmonument van Engelbrecht II van Nassau te Breda, dat zij aan Mone toeschrijven⁽¹⁰⁰⁾. Er is echter geen overeenstemming wat de toeschrijvingen betreft en meestal wordt het thans niet als een werk van Mone beschouwd⁽¹⁰¹⁾. Bij wie Cornelis Floris ook in de leer moge geweest zijn, reeds vroeg moet zijn interesse gewekt zijn voor de Italiaanse kunst, want ten laatste in 1538 verbleef hij te Rome⁽¹⁰²⁾. Wanneer hij precies vertrok, hoelang hij er verbleef en bij welke meesters hij daar werkte, is volkomen onbekend.

Dat hij onder de indruk kwam van Andrea Sansovino blijkt uit twee opvallende gegevens. Ten eerste volgde Floris in de architecturale opbouw van het grafmonument voor hertog Albrecht te Königsberg het door Sansovino ontwikkelde Italiaanse wandgraf van de Hoog-Renaissance. In de beide graven voor Ascanio Sforza en Basso della Rovere ging Sansovino uit van het nisgraf van het Quattrocento, waaraan hij twee smalle zijnissen toevoegde, zodat, analoog met de antieke triomfboog, een driedelige structuur ontstond⁽¹⁰³⁾. De beide als pendant opgevatte wandgraven van Sansovino werden rond 1509 in het koor van Santa Maria del Popolo opgesteld. Het is dus waarschijnlijk dat Floris ze daar zag.

Een navolging van dit nieuwe type van wandgraf werd te Rome rond 1529 in Santa Maria dell'Anima opgesteld. Het is het grafmonument voor de Nederlandse paus Adrianus VI⁽¹⁰⁴⁾.

Ten tweede stelde Floris de gebroeders Schauenburg te Keulen voor als demi-gisants⁽¹⁰⁵⁾. Deze op één elleboog steunende halfopgerichte ligbeelden met gekruiste benen (Afb. 5c) maakten eveneens deel uit van Sansovino's vernieuwde grafplastiek. Opvallend is dat Cornelis Floris het type van de demi-gisant slechts éénmaal gebruikte en wel voor een epitaaf, en niet in combinatie met een wandgraf zoals dat voor hertog Albrecht te Königsberg (Afb. 4), of bij het

(97) A. CORBET, *op. cit.*, p. 225.

(98) DUVERGER, *op. cit.*, Doc. XV; J. RYLANT en M. CASTEELS, *De Melsers van Antwerpen tegen Paludanus, Floris, de Note's en andere beeldhouwers*, in *Bijdragen tot de Geschiedenis*, XXXI, 1940, p. 185-203. H. MIEDEMA, *Over de waardering van architect en beeldende kunstenaar in de zestiende eeuw*, in *Oud Holland*, XCVI, 1980, p. 79.

(99) ROGGEN en WITHOF, *op. cit.*, p. 84-85.

(100) *Id.*, p. 109.

(101) R. VAN LUTTERVELT, *Renaissancekunst in Breda, vijf studies*, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1962, p. 82.

(102) ROGGEN en WITHOF, *op. cit.*, p. 85 en 112; VAN DE VELDE, *op. cit.*, p. 25.

(103) DURIAN-RESS, *op. cit.*, p. 242; H. S'JACOB, *Beschouwingen over Christelijke grafkunst*, Leeuwarden, 1950, Afb. 79-82.

(104) HOUTZAGER, *loc. cit.*

(105) S'JACOBS, *op. cit.*, p. 137.

ontwerp voor de Deense koningen (Afb. 7), wat meer in de lijn van Sansovino zou gelegen hebben.

Cornelis Floris ontleent aan Andrea Sansovino specifieke architectonische en sculpturale elementen, echter zonder tot een kopiëren over te gaan. Niet alleen in het nieuwe Italiaanse type van wandgraf maar evenzeer in de traditionele tomben en epitafen, die het merendeel uitmaken van Floris' grafmonumenten, komt hij door een steeds weer verschillend combineren en variëren van de ontleende Italiaanse elementen tot telkens weer andere en merkwaardige monumenten. De vernieuwing doet zich daarbij in de eerste plaats voor in de architecturale omkadering van Floris' grafmonumenten, terwijl de vormentaal van de sculptuur en de decoratie eerder een constante vormen.

Aansluitend op het Italiaanse grafmonument ging de interesse van Cornelis Floris tijdens zijn Italiëreis evenzeer uit naar het antieke beeldhouwwerk. Al de bijfiguren op Floris' grafmonumenten zijn immers streng antikiserend opgevat. De Deugdenkariatiden, de Romeinse grafwachters, de schilddragers en genii, in hun antieke gewaden, zijn geïnspireerd op de studie van de voorbeelden uit de Oudheid. Het antieke bijwerk is uitgewerkt met bijzondere zorg voor het authentieke detail. In kapsel en kleding van de overigens vrij stereotiepe figuren zijn steeds variaties in kleine details merkbaar. Van de Velde oppert in verband hiermee, dat Frans Floris, de schilder, die blijkbaar steeds in goede verstandshouding met zijn broer geleefd heeft, hem zijn Italiaans schetsboek doorgaf. Uit de analyse van de bewaarde bladen blijkt dat Frans Floris vooral draperingen van gewaden, antieke siermotieven en voorwerpen als laarzen, wapens en gespen kopiëerde⁽¹⁰⁶⁾.

Een in de kunstgeschiedenis algemeen gekend feit, dat in de eerste plaats zijn belang heeft voor de graveerkunst van de zestiende eeuw, maar dat in de decoratie van Floris' grafmonumenten evenzeer aan bod komt, is zijn belangstelling voor de antieke groteske. Guicciardini prees hem reeds in 1567 als de man die als eerste bijdroeg tot de verspreiding ervan buiten Italië⁽¹⁰⁷⁾.

Het Italiaanse karakter van het geheel van Floris' grafmonumenten is steeds duidelijk geweest, en wel zozeer dat in de oude publikaties zonder meer verwezen werd naar Italiaanse meesters⁽¹⁰⁸⁾. De invloed van Frankrijk, en meer bepaald die van de kunstenaars van Fontainebleau, laat zich niet zo gemakkelijk aantonen.

Nochtans roept het mausoleum voor Christian III te Roskilde (Afb. 6) onmiddellijk het beeld op van de drie monumentale Renaissancemonumenten in de kerk van St.-Denis te Parijs⁽¹⁰⁹⁾. Het grafmonument voor Lodewijk XII en Anne de Bretagne, het oudste voorbeeld van dit type, is in 1531 opgericht naar het ontwerp van de Italiaan Guido Mazzoni. Later werd hetzelfde schema nog tweemaal toegepast in het grafmonument voor Frans I en Claude de France en in dat voor Hendrik II en Catharina de Medici, waarvan de algemene leiding bij Primaticcio lag.

(106) VAN DE VELDE, *Frans Floris*, p. 50 en 37.

(107) Over de problematiek Bos/Floris: VAN DE VELDE, *Grotesque Initials..*, p. 252-377; HEDICKE, *op. cit.*, p. 111.

(108) HEDICKE, *op. cit.*, p. 29-30.

(109) *Id.*, p. 55; door Roggen en Withof niet opgemerkt.

Deze monumenten gaan op hun beurt vermoedelijk terug op het laat 15de-eeuwse mausoleum voor Gian Galeazzo Visconti in de Certosa van Pavia (Noord-Italië) ⁽¹¹⁰⁾. De architectonische opbouw van Floris' mausoleum te Roskilde sluit zeer dicht bij het graf van Hendrik II en Catharina de Medici aan.

Meteen zien we, binnen Floris' grafmonumenten, op het mausoleum voor Christian III te Roskilde voor het eerst een dubbele voorstelling van de overledene, een motief dat vooral in Frankrijk veel verspreid was. Cornelis Floris volgt echter niet de hierbij gebruikelijke combinatie van een gisant in staatsgewaad met eronder een transi-figuur — de voorstelling van het naakte, ontbindende dode lichaam —, maar combineert de priant met zijn typische gisant in harnas ⁽¹¹¹⁾ (Afb. 5b-6). De priant van Floris blijft ook hier de wat streng opgevatte figuur die totaal vreemd is aan de soepele sculpturen die Pilon maakte voor Hendrik II en Catharina de Medici ⁽¹¹²⁾. Of Cornelis Floris inderdaad in Parijs geweest is, kan niet met zekerheid gesteld worden. Er kan slechts aangehaald worden, zoals Van de Velde voor Frans Floris doet, dat er rond die tijd te Antwerpen een algemene interesse voor Parijs bestond, zeker ook bij Cornelis Floris die zijn zoon, Cornelis III, in 1568 naar Parijs zond om bij de daar wonende Hieronymus Francken de Oudere in de leer te gaan ⁽¹¹³⁾.

Tot slot kunnen we stellen dat Cornelis Floris specifieke architectonische en sculpturale elementen ontleende, overwegend en duidelijk aan Italië, aan de antieke Oudheid en aan de Renaissancemeesters, maar evenzeer aan Frankrijk. In verband met Frankrijk moeten we er bovendien de nadruk op leggen dat Floris' mausoleum met Franse invloed het laatste werk was dat hij maakte (Afb. 6). Bij zijn plotse dood in 1575 bleef het onafgewerkt. Indien dan zou blijken dat de hierboven besproken tekeningen van de New York Public Library (Afb. 5) inderdaad van Floris' hand zijn, dan kunnen we vaststellen dat de Franse invloed zich vanaf ongeveer 1570 heel wat sterker heeft voorgedaan dan tot hiertoe slechts vermoed kon worden. Bij het bestaande voorbeeld te Roskilde voegen zich dan de drie andere varianten uit deze schetsen.

(110) s'JACOBS, *op. cit.*, p. 109-110, fig. 60-61; ERLANDE-BRANDENBURG, *op. cit.*, nrs. 62, 65, 68.

(111) K. COHEN, *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, Los Angeles-London, 1973. De oorspronkelijke idee van de overwinning op de dood gaat bij Floris verloren.

(112) M. BEAULIEU, *Musée du Louvre, Description raisonnée des sculptures de la Renaissance française*, Parijs, 1979, p. 163 en 132.

(113) ROGGEN en WITTOF, *op. cit.*, Doc. XLV.

ABSTRACT: The Funeral Monuments of Cornelis Floris

Funeral monuments form an important part of the work of Cornelis Floris. For the attribution one can rely on the archives, mostly consisting of correspondence, or on the important series of engravings 'Veelderley nieuwe inuentien' published by H. Cock in 1557, where Cornelis Floris is indicated as the inventor. This series contains nine designs for funeral monuments. Two signed and dated drawings of funeral monuments should be added, one of which is kept at the Print-Room of the Bibliothèque Nationale of Paris, the other in the Print-Room of Copenhagen. The New York Public Library possesses a collection of anonymous sixteenth-century drawings, nine of which can be related to Floris' funeral monuments of Geel, Schleswig, Roskilde, Herlufsholm, Königsberg, Breda, Cologne, St. Omer.

The Italian character of Cornelis Floris' funeral monuments has always been acknowledged. He adopted architectural and sculptural elements both from classical Antiquity and from the artists of the Renaissance, such as Andrea Sansovino, without, however, copying them literally. A French influence, more specifically of the school of Fontainebleau, has only been suggested for the mausoleum of Roskilde. The New York drawings enable us to determine that the French influence became much stronger from approximately 1570 onwards. A.H.

MISCELLANEA

L'hommage rendu par les Pays-Bas au « siècle de l'iconoclasme » (*)

Les manifestations organisées aux Pays-Bas autour du thème « De eeuw van de Beeldenstorm » nous ont offert, en cette fin d'année 1986, une image presque complète d'un siècle peu connu du grand public mais dont l'extrême complexité ne pouvait qu'attirer la curiosité de tous. Sept expositions, disséminées dans cinq villes différentes, illustraient chacune un aspect de la culture hollandaise du xvi^e siècle.

Période très mouvementée tant du point de vue historique et religieux qu'artistique, le xvi^e siècle marque un tournant décisif dans l'histoire des pays-Bas ; rejetant en même temps la domination espagnole et l'Église catholique, c'est à ce moment que les Provinces du Nord acquièrent leur indépendance et optent définitivement pour le calvinisme. Une telle rupture n'a pas eu lieu sans heurts, on s'en doute. Guerres, révoltes, violence de masse, destructions fanatiques, prêches passionnés ont secoué toutes les villes à cette époque, marquant profondément les esprits.

Les vingt dernières années ont vu se multiplier les études du phénomène religieux de la Réforme et de ses répercussions politiques, culturelles et artistiques. On peut citer en exemple la thèse que D. Freedberg a consacré à la question délicate des rapports entre iconoclasme et arts figuratifs (1). D'autre part, grâce à de nombreuses recherches récentes, la connaissance que l'on a des artistes actifs au xvi^e siècle dans les Provinces du Nord s'est modifiée et des points importants de la vie et de l'œuvre de plusieurs d'entre eux ont pu être précisés. Il semblait donc opportun de présenter une synthèse qui permettait à la fois d'être au fait des dernières découvertes et en même temps de prendre conscience des lacunes qui subsistaient dans notre vision de cette période.

Deux pays voisins, eux aussi touchés de façon diverse par la Réforme, avaient tenté récemment de montrer leurs situations respectives face aux troubles religieux. En 1983, les expositions de Hambourg *Luther und die Folgen für die Kunst* (2) et de Nuremberg *Martin Luther und die Reformation in Deutschland* (3) montraient la réaction des artistes allemands à la nouvelle doctrine, tandis qu'en 1985, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, *Splendeurs d'Espagne et des villes belges, 1500-1700* (4), illustre la continuité des liens privilégiés qui persistent, malgré troubles et révoltes, entre la Belgique et la très catholique Espagne.

A leur tour, les Pays-Bas se devaient de spécifier l'attitude des Hollandais face à la Réforme et à leur accession à l'indépendance. De plus, depuis longtemps déjà, les conservateurs du Rijksmuseum d'Amsterdam caressaient l'idée de donner une suite à la grande manifestation de 1958 *Middel-*

(*) Je remercie Madame Crifò-Dacos pour l'aide et les conseils qu'elle m'a prodigués lors de la rédaction de cet article.

(1) D. FREEDBERG, *Iconoclasm and painting in the revolt of the Netherlands, 1566-1609*, thèse non publiée, Oxford, 1973 et *The hidden God: image and interdiction in the Netherlands in the sixteenth century*, in *Art history*, 5 (1982), p. 135-155.

(2) *Luther und die Folgen für die Kunst*, éd. W. HOFMANN, Hambourg, Kunsthalle, 1983-84.

(3) G. BOTT (red.), *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 1983.

(4) *Splendeurs d'Espagne et des villes belges, 1500-1700*, 1-11, Bruxelles, Palais des Beaux Arts, 1985.

eeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden (5), en organisant une rétrospective du xvi^e siècle. Le projet a abouti aujourd'hui, et sous une forme même amplifiée à laquelle se sont associés six autres musées.

* * *

La prestigieuse exposition organisée par le Rijksmuseum, *Kunst voor de Beeldenstorm*, certainement la plus spectaculaire par la qualité et le nombre des œuvres exposées, tente de reconstituer le panorama artistique des Provinces du Nord de 1525 à 1585. Projet ambitieux si l'on considère les importantes destructions d'œuvres d'art dues aux iconoclastes pendant cette période, et plus particulièrement en 1566, et les inévitables dégradations résultant de la négligence et du peu d'intérêt vis-à-vis de ce qui avait subsisté ; le Rijksmuseum emporte cette gageure avec brio.

L'exposition se divise en deux parties : dessins et gravures sont rassemblés dans une section graphique, tandis que les salles où sont présentés les tableaux accordent également une belle place aux arts décoratifs. Les peintres du xvi^e siècle ont souvent fourni des projets pour des tapisseries, des broderies, des décorations architecturales, des médailles. Alors que la grande peinture religieuse était en pleine crise et que les artistes éprouvaient parfois des difficultés à trouver des commandes, ces domaines leur ont souvent fourni du travail. Il était donc judicieux d'en montrer quelques exemples éclatants, tels que la chasuble d'Édimbourg brodée de scènes de la Passion du Christ (24) (*), ou les imposantes cornes à vin d'apparat des gildes de St-Sébastien (267) ou de St-Georges (268), richement ouvragées.

Deux publications guident le visiteur dans sa découverte des œuvres. Un livre tout d'abord, publié en néerlandais et en anglais, abondamment illustré en couleur, où W. Th. Kloek, W. Halsema-Kubes et R. J. Baarsen exposent chronologiquement le développement de l'art hollandais à travers les œuvres exposées, publiant également des œuvres importantes qui n'ont pas été présentées à l'exposition, mais qui aident le lecteur à mieux comprendre l'évolution d'un artiste ou d'une école (6). Ensuite, un volumineux catalogue en néerlandais contenant la reproduction de toutes les œuvres ainsi qu'une notice détaillée établie par des spécialistes de l'art du xvi^e siècle (7). En guise d'introduction, trois essais envisagent sous différents points de vue le contexte dans lequel s'inscrit la production artistique. B. Dubbe et H. Vroom se penchent sur le problème du mécénat et du marché de l'art ; D. Freedberg analyse la contradiction fondamentale qui résulte d'une situation où d'une part, la doctrine refuse la production d'images religieuses et d'autre part, les artistes tentent d'illustrer cette doctrine en utilisant précisément le mode d'expression qu'elle dénonce. Enfin, J. R. J. van Asperen de Boer, M. Faries et J. P. Filedt Kok communiquent les derniers résultats scientifiques sur les techniques picturales utilisées par les artistes.

Les avantages d'une exposition qui prétend illustrer la production de toute une époque, et non seulement d'un seul artiste, sont de deux ordres. Tout d'abord, elle montre les origines et les aboutissants d'une tendance, d'une école ainsi que les filiations et les rapports existant entre les différents artistes qui la composent ; ensuite, elle permet de découvrir des personnalités peu connues jusqu'ici, souvent restées dans l'ombre des grands maîtres. Sur ces deux points, les organisateurs de *Kunst voor de Beeldenstorm* ont particulièrement bien réussi.

Si Marten van Heemskerk domine toute l'exposition comme il avait probablement dominé la scène artistique peut-être dès avant son départ pour l'Italie, on comprend bien le travail de pionnier d'un Jean Gossart pour ce qui est de la découverte de l'antiquité de la part d'un flamand ou d'un

(5) *Middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1958.

(*) Les numéros entre parenthèses renvoient aux numéros des catalogues.

(6) W. Th. KLOEK, W. HALSEMA-KUBES et R. J. BAARSEN, *Art before the Iconoclasm*, Amsterdam, 1986, 191 p., 281 ill., bibl.

(7) J. P. FILEDT KOK, W. HALSEMA-KUBES, W. Th. KLOEK ; *Kunst voor de Beeldenstorm*, Amsterdam, 1986, 493 p., 364 n°, ill., bibl.

Lucas de Leyden pour la nouveauté des petites scènes de genre insérées dans les tableaux religieux. Jan van Scorel, dont on peut suivre l'évolution depuis le retour d'Italie avec le triptyque de *L'entrée du Christ à Jérusalem* (61) jusqu'au retable de la Chartreuse de Douai *La lapidation de St Étienne* (109), apparaît comme le premier artiste du Nord à proposer une synthèse des formes italiennes et de la vision nordique, et ce avec un talent que l'exposition met fort bien en valeur. Parmi les œuvres-clé de Scorel, il est donné de voir les petits panneaux de Tambov, *La Vierge à l'enfant* (67) et de Berlin *Le portrait d'homme* (68) réunis pour la première fois en diptyque comme ils l'étaient à l'origine. Dans la section graphique, à côté du dessin préparatoire pour le retable de Douai (110), sont présentées deux autres feuilles : *Saint Paul devant l'autel du dieu inconnu* (111) de l'Institut Néerlandais à Paris et *L'invention de la vraie croix* (112) de la collection I.Q. van Regteren Altena. Dans la notice, M. Faries considère ce dernier comme un projet initial pour le triptyque de *La vraie croix* de Breda. Si la richesse et la qualité de la composition font penser à Scorel, les défaillances de l'exécution trahissent la main d'un élève qui copie peut-être un dessin du fond d'atelier où il était en apprentissage.

Placés judicieusement côte à côte, *La Madeleine* (63) de Scorel et *Le repos pendant la fuite en Égypte* (69), rendu maintenant au jeune Heemskerck, permettent d'apprécier les éléments qui différencient aussitôt les deux maîtres, surtout dans le rendu de la lumière et le traitement des tissus. Scorel a compris et assimilé la leçon que lui a donné Venise. Heemskerck, par contre, ne saisit pas tout le parti que l'on peut tirer du châle vénitien, et les couleurs froides et acidulées qu'il emploie montrent qu'il n'a pas encore vu la chaude lumière des artistes du sud.

On savait que des liens très étroits unissaient les deux hommes lors de leur travail commun à Haarlem, mais les récentes recherches de J. C. Harrison⁽⁸⁾ ont permis de mieux connaître la production de Marten jeune et de lui rendre des œuvres qui furent longtemps attribuées à Scorel. C'est le cas notamment du célèbre *Portrait d'un écolier* (72) que, dans sa récente monographie sur Heemskerck qui a enrichi considérablement notre connaissance de l'artiste, R. Grosshans ne comptait pas parmi ses tableaux⁽⁹⁾.

L'attraction que les ruines antiques exercèrent sur Heemskerck lors de son voyage en Italie est bien connu. I. J. Veldman rappelle que l'on possède quelque cent dessins de sa main qui abordent ce sujet. Le noyau est constitué par les deux « Skizzenbücher » de Berlin où des feuilles de Marten sont mélangées à des études de ses contemporains et successeurs⁽¹⁰⁾. Ainsi la petite salle entièrement consacrée à ce sujet et dominée par le grand tableau de Baltimore, *Paysage avec le rapt d'Hélène* (104), est-elle particulièrement justifiée. Elle fait comprendre au public l'intérêt des artistes du xvi^e siècle pour les ruines antiques et montre surtout la vision fantastique qu'en avaient les peintres du Nord. Quel plus bel exemple y a-t-il que le tableau de Herman Posthumus (107), redécouvert récemment par N. Dacos et R. O. Rubinstein⁽¹¹⁾, où les ruines sont dévorées par une végétation envahissante ? Quatre dessins de Heemskerck ont également trouvé leur place dans cette salle. Deux études minutieuses à la plume provenant de la collection J. Q. van Regteren Altena (102, 103) et un grand dessin de la *Forge de Vulcain* (105) voisinent avec une *Vue du Forum romain* (101) dont l'exécution moins précise, moins détaillée, l'utilisation plus abondante du lavis, peu habituelle à Marten, peuvent faire douter qu'il s'agisse d'une feuille autographe. Sa passion pour les ruines et

(8) J. C. HARRISON, *The Detroit Christ on Calvary and the Cologne Lamentation of Christ: two early Haarlem paintings by Maerten van Heemskerck*, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 37, 1986, p. 175-194.

(9) R. GROSSHANS, *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlin, 1980.

(10) G. HÜLSEN et H. EGGER, *Die römischen Skizzenbücher von Maerten van Heemskerck im königlichen Kupferstich-kabinett zu Berlin*, I-II, Berlin, 1913-16.

(11) N. DACOS, *Hermannus Posthumus, Rome, Mantua, Landshut*, in *The Burlington Magazine*, 127 (1985), p. 433-438. R. OLITSKY RUBINSTEIN, « *Tempus edax rerum* » : a newly discovered painting by Hermannus Posthumus, in *The Burlington Magazine*, 127 (1985), p. 427-433.

pour l'antiquité, Heemskerck l'exprime au mieux dans son célèbre *Autoportrait devant le Colisée* (148) qui, exécuté près de 20 ans après le voyage en Italie, met pour ainsi dire un point final à cette tendance.

Après son retour, Marten développera un certain penchant pour la déformation expressive des figures allant jusqu'à la laideur, comme le prouvent le retable de *l'Ecce Homo* (135) venu de Varsovie et *Le Christ en croix* (137) du musée de l'Ermitage. Dans sa dernière période, il atteint une plus grande harmonie entre la forme et le contenu ; ainsi, dans la *Déploration* (201) de 1566, les formes se font plus calmes et ne sont plus surchargées de détails comme dans les œuvres précédentes.

L'exposition est en outre marquée par plusieurs temps forts qu'il convient de signaler. Pieter Aertsen est largement représenté, avec plusieurs natures mortes où nous admirons son audace et son talent dans le rendu des différentes textures et matières, mais également avec le triptyque de *L'adoration des bergers* (230-231) qui le montre aussi peintre de sujets religieux. Particulièrement fourni, le groupe de ses dessins, dont beaucoup sont exposés pour la première fois, constitue un ensemble parfaitement cohérent et révèle le style très personnel de l'artiste qui traite les formes d'une manière claire et rapide, par un trait continu. A l'étude fondamentale mais déjà ancienne de J. Bruyn⁽¹²⁾, W. R. Rearick⁽¹³⁾ a ajouté *L'ascension de Marie* (233) de Baltimore, qui permet de se faire une idée des grands retables d'autel peints par Aertsen à Amsterdam et malheureusement détruits par l'iconoclasme. L'étude annoncée de J. Boreel et F. Christoffels⁽¹⁴⁾ viendra bientôt compléter la connaissance que l'on a de Pieter Aertsen dessinateur.

Plus loin sont présentés deux artistes dont la production s'est poursuivie bien après la crise iconoclaste et qui ont tenté de proposer de nouvelles solutions formelles, Dirck Barendsz et Anthonie Blocklandt. L'exposition apporte quelques nouveautés à la connaissance encore fragmentaire que l'on a d'eux.

La pièce centrale autour de laquelle on a reconstitué l'œuvre de Dirck Barendsz, le grand retable de *L'adoration des bergers* (248), a été transportée du musée communal de Gouda et a subi pour la circonstance un nettoyage énergique. C'est la seule œuvre religieuse de caractère monumental que l'on connaisse de cet artiste pour le moment. L'influence que Barendsz subit de Venise s'y manifeste dans le caractère populaire des bergers, repris à Jacopo Bassano, et dans la manière nerveuse de poser les rebauts de lumière sur les plis des vêtements, inspirée de Tintoret.

En 1978, J. Foucart et P. Rosenberg⁽¹⁵⁾ avaient complété l'image que l'on avait de Dirck Barendsz en publiant sept grisailles à l'huile sur papier qui, selon leurs recherches, faisaient partie d'une série de quarante dessins illustrant la vie du Christ. Depuis lors, on a pu ajouter à ces découvertes *Joseph d'Arimathie réclamant le corps du Christ* (305), *L'incrédulité de St Thomas* (306) et *L'Ascension* (307) apparue sur le marché de Londres en 1985 chez Colnaghi et que l'on peut comparer avec deux des feuilles publiées en 1978.

L'exposition se conclut par un très bel ensemble d'Anthonie Blocklandt, artiste encore peu connu et au sujet duquel manque encore une étude d'ensemble, la thèse d'I. Jost, désormais ancienne, étant restée inédite. Il ouvre la voie de l'art hollandais au « maniérisme international » de Cornelis Van Haarlem, Joachim Wtewael, et au courant élégant qui se greffe sur l'art de Parme.

On peut regretter que son œuvre maîtresse, le grand retable de *L'Assomption de la Vierge* provenant probablement d'Utrecht, n'ait pu être transporté de l'église St-Martin à Bingen où il est actuellement conservé. Par contre, un tableau racontant l'épisode de l'histoire de Joseph où sa

(12) J. BRUYN, *Some drawings by Pieter Aertsen*, in *Master drawings*, 3 (1965), p. 355-368.

(13) W. R. REARICK, *Some little known old master drawings in the Ballimore museum of Art*, in *The Ballimore Museum of Art Annual*, 4 (1972), p. 81-97.

(14) J. BOREEL et F. CHRISTOFFELS, *Over de ondertekeningen in de schilderij van Pieter Aertsen en zijn atelier*, à paraître.

(15) J. FOUCAULT et P. ROSENBERG, *Some Modelli of Religious Scenes by Dirck Barendsz*, in *The Burlington Magazine*, n° 901, avril 1978, p. 198-205.

tunique ensanglantée est montrée à son père (323), est exposé ici pour la première fois. Récemment retrouvé dans les réserves du Musée diocésain de Freising par K. Johns⁽¹⁶⁾, il côtoie un autre épisode de la même histoire : *Joseph déchiffrant les rêves de Pharaon* (324). K. Johns pense que les deux tableaux proviennent d'une même série, vue d'ailleurs à Amsterdam par Van Mander qui en parle. Cependant, il faut remarquer que l'échelle des personnages diffère dans les deux œuvres et qu'ainsi, l'idée de la série devient peu plausible. La section graphique propose quatre grisailles à l'huile sur papier, représentant les quatre évangélistes, projets pour des gravures de Philippe Galle (317, 1-4), ainsi que trois autres feuilles de sujets mythologiques. Parmi celles-ci, *La bataille des dieux et des titans* (312) du Musée de Bruxelles se distingue par le rendu moins élégant des nus. Est-il dû à un autre élève de Frans Floris ou est-ce la copie d'un dessin perdu de Blocklandt ?

Parmi les artistes moins connus que l'exposition met en valeur, on se doit de citer tout d'abord Jan Swart. Peu aidé par Van Mander qui lui consacre à peine une page, on ne possède que peu d'informations le concernant. On sait qu'il est allé en Italie et le premier travail qui peut lui être attribué est une série de gravures illustrant les Turcs (59, 1-6, 60). Les auteurs du livre *Art before iconoclasm* le situent entre Scorel et Pieter Coecke. Du petit nombre de ses œuvres, ils dégagent trois qualités principales, à savoir l'habileté à lier une figure humaine à un paysage, comme dans le dessin de *La Femme assise devant une ville en flamme* (128), le bonheur avec lequel il situe ses histoires dans des intérieurs (126, 3) et enfin, le choix inhabituel de sujets propres à la Réforme comme *Le chemin facile et le chemin difficile* (125, 1-2). Ces qualités d'ordre bien différent, résumées en quelques mots, montrent la richesse et la variété d'un artiste comme Jan Swart et devraient inciter à réaliser l'étude d'ensemble qu'il mérite et qui fait défaut jusqu'à présent.

On connaissait déjà l'œuvre gravée de Jan Cornelisz Vermeyen. Des planches comme *La femme orientale assise* (80) ou la *Vénus endormie à côté d'Amour* (82) montrent une observation très pénétrante des détails quotidiens et un don dans la manière de jouer sur les oppositions de lumière et d'ombre. L'énigmatique tableau récemment acquis par le Rijksmuseum est tout à fait surprenant. Il représente des personnages assis autour d'une table, baignés dans une lumière fantastique qui donne aux visages une étrange expression. S'agit-il de *Jésus chez Marthe et Marie* ou des *Noces de Cana* ? (76) Cette dernière interprétation semble l'emporter aujourd'hui. Dans la notice qu'il lui consacre, W. Th. Kloek rapproche très justement ce tableau d'une autre composition attribuée à l'école de Leyden et dont une des six versions connues est présente à l'exposition : *L'adoration des bergers* (43). Le type d'éclairage est assurément le même et on peut supposer qu'un lien existait entre les deux peintures. Les qualités de portraitiste de Vermeyen apparaissent dans le très beau tableau d'Érard de la Marck (78) à côté duquel celui de George Schenck van Toutenburg (77), froid et lisse, apparaît d'une qualité inférieure. La confrontation des deux œuvres permet difficilement d'admettre qu'elles aient pu être exécutées par une même main. La monographie de H. J. Horn, qui devrait paraître très prochainement, viendra opportunément offrir l'étude d'ensemble qui manquait sur Vermeyen.

Enfin, une série de gravures font découvrir les talents de conteur de Cornelis Antonisz. Les récents travaux de I. van Eeghen⁽¹⁷⁾ ont permis d'établir qu'il était le petit-fils de Jacob Cornelisz van Oostanen et le neveu de Dirck Jacobsz et qu'il appartenait ainsi à une des grandes familles de peintres d'Amsterdam. Graveur et cartographe surtout, il fut aussi portraitiste, comme le prouve le tableau représentant les *Dix-sept arbalétriers* (75). Son œuvre d'illustrateur est fort bien représentée à l'exposition et les suites du *Fils prodigue* (152, 1-6) ou de *La fable du père, du fils et de l'âne* (153), où il utilise la technique de la gravure sur bois rehaussée de couleurs, montrent l'habileté de l'artiste dans l'enchaînement des épisodes d'un récit.

(16) K. JOHNS, « *Het leven van Joseph den Patriarch* », the final work of Anthonie Blocklandt, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 37 (1986), p. 241-258.

(17) I. VAN EEGHEN, *Jacob Cornelisz, Cornelis Anthonisz en hun Familierelaties*, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 37 (1986), p. 95-132.

Le Musée Historique et les Archives d'Amsterdam ont travaillé en étroite collaboration pour illustrer la vie sociale et le développement de la cité au xvi^e siècle. Initialement avait été prévue une publication commune mais, comme l'explique B. Haak dans son introduction, l'abondance du matériel réuni a finalement incité à publier deux livres séparés mais complémentaires. Margriet de Roever et Boudewijn Bakker dirigèrent la rédaction de *Woelige tijden* ⁽¹⁸⁾ (Gemeentearchief Amsterdam), où sont réunis six articles qui traitent chacun d'un aspect de l'histoire politique, économique ou religieuse d'Amsterdam. Ces différentes facettes de l'existence des Amstellodamois sont présentées de manière vivante et concrète à travers des objets aussi variés que des cartes, des livres, des lettres et des chartes, des dessins, des tableaux, des monnaies, des armes etc..., divisés en dix-sept sections suivant les thèmes abordés.

Après avoir situé la ville dans le monde, l'exposition poursuit en expliquant le fonctionnement du gouvernement, de la justice et du système de défense. La *Vue aérienne d'Amsterdam* (59), bois gravé par Cornelis Anthonisz en 1544, donne une excellente idée du développement urbain et de la configuration de la cité dans la première moitié du siècle. La richesse du commerce tant intérieur qu'extérieur est prouvée par une série de pièces de monnaies provenant non seulement des Provinces du Nord mais aussi d'Espagne, de Bohême et d'Angleterre (81, 82, 83, 84). Un peu plus loin, un tableau anonyme de 1595 montre le rassemblement dans la rade d'Amsterdam de la première flotte prête à partir pour les Indes (113). Des contrats, des correspondances entre marchands achèvent de convaincre que bien avant le « Siècle d'or », la prospérité et l'importance du commerce à Amsterdam étaient très importantes.

Cette image se ternit lorsque l'on aborde les problèmes religieux. Si l'on montre la richesse des cloîtres et des monastères, ainsi que les divers aspects de la piété individuelle, les dessins de Barend Dircksz ⁽¹⁹⁾ (167) font cruellement apparaître le drame et la violence des troubles qui agitaient alors l'Église quand les pendaisons sur les places publiques semblaient être devenues un spectacle quotidien. Les portraits du duc d'Albe (182) et de Guillaume d'Orange (180) ainsi que les lettres où chacun d'eux exhorte les bourgeois de la ville soit à se soumettre à Philippe II (183), soit à voter contre lui (181) illustrent les derniers soubresauts douloureux qui secouèrent les Pays-Bas avant leur accession à l'indépendance.

* * *

Sous le titre *De smaak van de elite* ⁽²⁰⁾ l'Amsterdams Historisch Museum se proposait de faire le point sur l'aspect culturel de la vie des Amstellodamois. La rédaction de la publication qui accompagne l'exposition fut dirigée par Renée Kistemaker et Michiel Jonker. Les thèmes qui y sont développés sont plus particulièrement l'art du portrait, avec deux articles de P. C. Milder et S. A. C. Dudok, et le problème de la mode, sur lequel se penchent B. du Mortier, P. Wardle et J. M. Baart. Ce dernier auteur étudie également les relations entre les majoliques italiennes et les faïences à Amsterdam ; enfin, H. J. Zantkuijl aborde l'influence de la Renaissance dans l'architecture. L'exposition elle-même illustre encore d'autres domaines de la vie culturelle. Ainsi, dans la tradition illustrée récemment par l'exposition Diderot à Paris, un département musical a été conçu de telle manière que le visiteur puisse lire les paroles des chansons de l'époque, se rendre compte du type d'instruments utilisés grâce à des tableaux et à des gravures, et cela, tout en écoutant la musique au moyen d'écouteurs individuels. La reconstitution d'une bibliothèque du xvi^e siècle a été une initia-

(18) M. DE ROEVER et B. BAKKER (sous la direction de), *Woelige tijden. Amsterdam in de eeuw van de Beeldenstorm*, Gemeentearchief Amsterdam, 1986, 101 p., 200 n^o, ill.,

(19) Barend Dircksz, dit Doove Barend, est le père de Dirck Barendsz. Actif à Amsterdam, il est signalé par Van Mander pour avoir peint à l'Hôtel de Ville, un tableau figurant la pendaison des Anabaptistes « seer vreemdt en schricklijk te sien ».

(20) R. KISTEMAKER et M. JONKER (sous la direction de), *De smaak van de elite*, Amsterdams Historisch Museum, 1986, 111 p., ill.

tive originale particulièrement réussie. Elle permet de se faire une idée exacte du matériel dont un érudit pouvait disposer chez lui.

Toutefois, le noyau de l'exposition, et aussi son principal intérêt, est constitué par une quarantaine de portraits de patriciens et de marchands : l'image que l'« élite » voulait donner d'elle-même pourrions-nous dire. Le plus beau est sans nul doute celui de Pompeijus Occo peint par Dirck Jacobsz en 1531. On se trouve ici en présence d'un riche marchand représenté dans un esprit humaniste. L'artiste a saisi avec beaucoup d'acuité la physionomie de son modèle. Il se montre aussi excellent coloriste, utilisant des dégradés de brun pour les vêtements et de vert-bleu pour le paysage, le tout avivé par le rose de la fleur qu'il tient à la main. Plusieurs tableaux allant par paires indiquent que la coutume des portraits de mariage était à ce point répandue que l'ampleur de la demande obligeait à faire appel à des artistes qui n'étaient pas toujours très habiles ; d'où la médiocre qualité de certaines œuvres et la difficulté de les tirer de l'anonymat.

Toujours habillée de façon austère et présentée sur un fond uni, cette élite donne, somme toute, une image assez sévère d'elle-même. Seules les variantes du bonnet féminin et de la collerette permettaient aux artistes d'exercer leur fantaisie et leur habileté dans la représentation minutieuse des détails. Dès lors, on conçoit aisément que l'on ait été tenté d'étudier le costume et la mode à travers ces images, d'autant plus que l'on parvient ainsi à dater les œuvres avec beaucoup de précision. S. A. C. Dudock attire l'attention sur le fait que ces portraits étaient considérés comme des biens de famille et que, se transmettant précieusement d'une génération à l'autre, ils ont souvent constitué une des formes les plus anciennes de collection aux Pays-Bas.

* * *

Il paraissait indispensable, si l'on voulait donner une image aussi complète que possible du xvi^e siècle, de consacrer une exposition au livre puisque l'on sait le développement important qu'il a connu à cette époque. C'est au Rijksmuseum Meermannno-Westeenianum de La Haye qu'est revenue tout naturellement cette tâche. *Het boek in Nederland in de 16de eeuw*⁽²¹⁾ permet de voir quelques spécimens de la très belle collection que possède ce musée, augmentée de prêts provenant des plus importantes bibliothèques des Pays-Bas et également de la Bibliothèque Royale de Bruxelles.

Dans l'introduction du catalogue, R. Ekhart définit clairement l'optique de l'exposition : il s'agissait d'étudier tout ce qui avait trait à la forme du livre et non à son contenu. Les problèmes relatifs au choix des textes à imprimer ou à calligraphier ne sont donc pas pris en considération tandis que la première place est donnée à la mise en page, aux types de lettres utilisées, aux illustrations et aux décorations. Trois articles précèdent le catalogue proprement dit : Nico J. P. Van der Lof traite du travail de l'imprimeur dans les différents centres urbains, Ellen van Meurs se penche sur le livre manuscrit dans les Provinces du Nord, et enfin Petra van Boheemen étudie la forme du livre imprimé. L'exposition montre bien que l'enluminure perd peu à peu de sa splendeur pour laisser la place à l'imprimerie. Les illustrations de ces livres étaient parfois de véritables chefs-d'œuvre mais, si les noms de l'éditeur et parfois du graveur sont mentionnés, celui de l'artiste qui les a conçues manque systématiquement. Cette absence est d'autant plus curieuse que d'une part, de très grands artistes ont souvent fourni des dessins pour la gravure d'illustration et d'autre part, les spécialistes du genre pouvaient atteindre une qualité de haut niveau. Il suffit pour le prouver de citer le *Missale Traiectense* (29), publié à Leyde en 1514-1515 et dont les gravures sur bois sont dues à Lucas de Leyden, ou le *Recht ghebruyck ende misbruyck van tydlycke have* (84), édité en 1585 par Plantin dans lequel les vingt-cinq planches de Jan Wiericx sont admirables.

* * *

(21) P. VAN BOHEEMEN, N. P. J. VAN DER LOF, E. VAN MEURS, *Het boek in Nederland in de 16de eeuw*, La Haye, Rijksmuseum Meermannno-Westreenianum, 1986, 108 p., 94 ill., bibl.

Le Frans Halsmuseum de Harlem a choisi de rendre hommage à l'œuvre gravée de Marten van Heemskerck, réalisant ainsi un projet ancien dont l'aboutissement dans le cadre des manifestations sur le xvi^e siècle est particulièrement bienvenu. La rédaction du catalogue *Leerijcke reeksen van Marten van Heemskerck* (22) a été confiée à une des spécialistes de l'artiste, Ilja M. Veldman qui, dans son introduction, explique pourquoi il était intéressant de se pencher spécialement sur ce volet de sa production. Tout d'abord, et c'est peut-être l'apport essentiel de cette exposition, la circulation des estampes de Heemskerck a largement contribué à répandre son style et c'est souvent à travers ses planches que s'est exercée son influence. Ensuite, 134 de ses dessins ayant été rassemblés en 1971 à Copenhague (23), il semblait juste d'organiser une exposition qui serait consacrée cette fois aux gravures.

Deux critères ont guidé essentiellement le choix des planches ; l'accent a été mis sur les thèmes qui n'étaient pas spécifiquement religieux ainsi que sur ceux dont la complexité nécessitait un éclaircissement. Les œuvres qui pouvaient le mieux rendre compte du climat culturel du xvi^e siècle ont également été retenues.

L'exposition s'ouvre sur les sujets moralisateurs. Marten décrit avec une inventivité et une précision de détails étonnantes, les maux qui s'abattront sur la terre si l'homme continue à suivre la route des vices. Suivent des séries fort en vogue à l'époque, comme *Les quatre saisons* (8, 1-4) ou *Les quatre tempéraments* (10, 1-4), qui traduisent le souci qu'avait l'homme de rationaliser sa connaissance du monde. Viennent enfin les suites historiques des *Neuf chevaliers* (11, 1-3) et des *Merveilles du monde* (12, 1-8). Le fait que la huitième merveille soit le Colisée et que l'exposition se clôture avec cette planche est révélateur du choc que produisit chez Heemskerck la découverte de la Rome antique.

* * *

A Utrecht, le Rijksmuseum Het Catharijneconvent a assumé la tâche de décrire la vie religieuse au xvi^e siècle dans les provinces du Nord et donc, le passage du catholicisme au protestantisme. Tâche difficile et complexe vu la situation confuse et troublée qui régnait alors. Périodes de tolérance et de répression se sont succédé rapidement, violences et terreurs ont dominé le siècle. *Kellers en Papen onder Filippus II* tente de montrer cette profonde transformation de la société et les étapes de la progression de la foi protestante. Très expressif à ce sujet, le titre reprend le vieux terme de *kellers* qui, dérivé au xiii^e siècle du latin *Calari* (Cathares), désigna d'abord tous les catholiques qui récusèrent un ou plusieurs dogmes de l'Église de Rome et ensuite fut appliqué plus généralement à tous les hérétiques. Au xvi^e siècle, il désigna tout naturellement les Protestants.

Le catalogue (24) réunit un matériel très riche sur les différents aspects du problème religieux. Par exemple, les liens entre la politique de l'empereur et la religion sont étudiés par S. Groenveld, les tentatives de réforme catholique par M. G. Spiertz, le spiritualisme et la dévotion particulière par R. P. Zijp, tandis que J. J. Wolter analyse la situation religieuse dans les premières années de la République. Quant à la rédaction du catalogue, elle a été confiée à P. Dirkse et R. P. Zijp.

Les œuvres semblent avoir été retenues pour leur valeur iconographique surtout, le but à atteindre étant de clarifier au moyen d'images et d'objets, une situation historique riche en rebondissements. L'exposition s'ouvre sur les portraits des personnalités qui représentaient le pouvoir

(22) I. M. VELDMAN, *Leerijcke reeksen van Marten van Heemskerck*, Haarlem, Frans Halsmuseum, 1986, 111 p., 12 n^o, 61 ill., bibl.

(23) J. GARFF, *Tegninger af Maerten van Heemskerck. Illustreret katalog*, Copenhague, Statens Museum for Kunst, 1971.

(24) H. L. M. DEFOER (introduction), *Kellers en Papen onder Filippus II*, Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, 1986, 183 p., 117 ill. Je remercie Monsieur Defoer d'avoir eu la gentillesse de m'envoyer gracieusement le catalogue de l'exposition.

catholique aux Pays-Bas, Philippe II, roi d'Espagne, la régente Marguerite de Parme et le cardinal Granvelle, vice-roi de Naples et ministre. Dans cette société catholique, il faut noter le beau portrait de l'abbesse de Rijnsburg, Elburga van Boetzelaer, par Wouters Crabeth. Il s'agit d'un dessin préparatoire pour le vitrail de Salomon et la reine de Saba à l'église St-Jean de Gouda, qu'Elburga avait commandé à l'artiste et sur lequel elle voulait figurer en tant que donatrice. On peut admirer également une composition de Pieter Aertsen qui combine les thèmes mystiques de *La messe de Saint Grégoire* et des *Vendanges célestes* et qui vient compléter le bel ensemble de dessins rassemblés au Rijksmuseum.

Plusieurs œuvres ont été choisies pour illustrer la grande vague iconoclaste de 1566. Ainsi, sur un ton érudit, deux gravures de Marten van Heemskerck transposent les événements dans l'Antiquité en décrivant la profanation des temples de Baal et Astarté. Sur un mode plus populaire, une gravure anonyme montre la destruction des statues d'une église pendant que des moineaux adorent un monstre à sept têtes. A cette vague iconoclaste se sont opposées de cruelles répressions illustrées ici par un portrait du duc d'Albe, qui en fut le principal instigateur. Un intéressant dessin de J. Wtewael, *L'allégorie de la Hollande opprimée par les catholiques*, est un excellent exemple de ce type de « satire politique » qu'ont souvent traité les artistes de l'époque.

Lorsque les Provinces du Sud furent reconquises par Alexandre Farnèse en 1585, les chemins suivis par les deux parties des Pays-Bas se séparèrent. Les portraits de Calvin et Luther incarnent la voie de la Réforme alors que la Contre-Réforme qui triomphe au Sud est représentée par un tableau qui associe de façon inhabituelle une *Annonciation* et un *Jugement Dernier* organisés en deux registres. Les auteurs du catalogue pensent que l'artiste, encore anonyme, devait être en relation avec les Jésuites car cette image a un caractère de propagande typique de la culture de cet ordre religieux.

* * *

Si l'on considère encore l'exposition de Rotterdam, *Huisraad van een molenaarsweduwe* ⁽²⁵⁾ qui permet d'entrer dans la vie quotidienne d'un ménage de meuniers au moyen d'objets usuels, de verreries et de poteries, on peut dire que c'est un véritable tour d'horizon du xvi^e siècle qui nous a été offert au pays-Bas. A travers sept expositions ont été envisagés différents aspects d'une époque, et si chacun était étudié dans sa spécificité, l'ensemble n'en offrait pas moins une vue générale sur une période de l'histoire qui, pour cette partie de l'Europe, était restée un peu dans l'ombre, éclipsée par l'éclat de « la grande Renaissance italienne » ou le prestige des cours de Fontainebleau ou, plus tard, de Prague.

Beaucoup de problèmes ont trouvé une solution mais à son tour celle qui est proposée débouche sur de nouvelles questions. Ainsi, tandis que l'on connaît déjà bien l'iconographie de la Contre-Réforme ⁽²⁶⁾, aucune synthèse n'a été encore proposée sur les sujets traités avec prédilection par la Réforme. D'un autre côté, le problème, combien épineux, de la sculpture monumentale est resté dans l'ombre. De tous les arts figuratifs, c'est certainement celui qui a le plus souffert de l'iconoclasme. Quelle fut l'importance des destructions dans ce domaine? Des questions restent encore sans réponse mais nous ne pouvons que nous réjouir de la qualité du matériel dont dispose maintenant le chercheur qui voudra entreprendre de nouvelles investigations.

Véronique BÜCKEN

(25) *Huisraad van een molenaarsweduwe*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1986.

(26) Cf. J. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Nieuwkoop-Leyden, 1974, 2 vol.

Médailles émises par la Fédération des Sociétés d'Archéologie et d'Histoire de Belgique

À l'occasion de plusieurs congrès, des médailles de bronze ou d'argent ont été émises par la Fédération des Sociétés d'Archéologie et d'Histoire de Belgique. Le catalogue en est d'autant plus difficile à dresser qu'à part ce qui concerne la médaille du congrès de Tournai et celle de Mons, aucune mention des émissions n'a été faite dans les Actes des congrès. Ainsi, les médailles de deux congrès furent découvertes par hasard chez des brocanteurs, celles de cinq autres sont conservées dans les collections du Cabinet des Médailles où elles nous furent accessibles grâce à l'amabilité de M^{me} J. Lallemand.

Première session, à Anvers en 1885

Au premier congrès de la Fédération, une médaille d'un diamètre de 46 mm fut frappée en bronze, à patine brune. L'avvers porte au centre une Minerve tournée vers la droite, assise sur un trône ressemblant à un tronçon de colonne cannelée à chapiteau ionique. La déesse porte un haut casque corinthien sans cimier, mais entouré d'une couronne de lauriers. Le haut du corps est revêtu de l'égide à écailles et gorgonéon, fixé sur les épaules par deux cabochons; les jambes sont recouvertes d'un himation sous lequel apparaissent les plis du chiton. De la main gauche, tendue, Minerve tient une touffe de lauriers, dans le bras droit, replié et reposant sur un volumen à moitié déroulé, une palme. Une touffe de palmes garnit également l'extrémité de la moulure sur laquelle pose la figure.

Le revers porte dans le champ central circulaire, entouré d'un filet et d'une couronne de chêne et de laurier, l'inscription ANVERS, et en bordure, I^{RE}. SESSION * 27 AU 30 SEP^{BR} 1885 * Le champ extérieur porte en exergue l'inscription * CONGRÈS DE LA FÉDÉRATION DES SOCIÉTÉS D'ARCHÉOLOGIE & D'HISTOIRE DE LA BELGIQUE * Au bas est figuré un petit hibou, emblème de Minerve.

Aucun nom d'auteur de la médaille n'est mentionné.

Deuxième session, à Namur en 1886

Le congrès de Namur en 1886 a repris, sans plus, l'avvers de la médaille d'Anvers et adapté uniquement le revers avec l'inscription NAMUR / II^{ME} SESSION * 17 - 19 AOÛT 1886 *.

Troisième session, à Bruges en 1887

De nouveau, le même avers a été adopté pour le congrès de Bruges en 1887, avec adaptation du revers: BRUGES / III^{ME} SESSION * 22 AOÛT 1887 *.

Quatrième session, à Charleroi en 1888

Encore une fois, le même avers est repris pour le congrès de Charleroi en 1888, avec modification du revers: CHARLEROI / IV^{ME} SESSION / 5 AOÛT 1888.

Dixième congrès, à Tournai en 1895

Ce congrès correspondant au 50^e anniversaire de la Société Historique et Littéraire de Tournai, celle-ci émit une médaille à l'avvers et au revers chargés d'éléments typiquement tournaisiens. Il s'agit d'une pièce d'un diamètre de 46 mm, sans listel, frappée par la maison Vigne-Hart à Bruxelles, en argent ou en bronze à patine brun foncé. L'auteur n'est pas mentionné, bien que les Annales du Congrès aient consacré entièrement la page 326 à l'annonce de l'émission et figuré la pièce; celle-ci ne fut pas mise dans le commerce et seuls les adhérents du congrès étaient admis à y souscrire.



1



2



4



3



Médailles de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique :

1. session d'Anvers en 1865 (avers et revers) ;
2. session de Namur en 1866 (revers) ;
3. session de Bruges en 1887 (avers et revers) ;
4. session de Charleroi en 1888.



5



6



7



Médailles de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique :

- 5. congrès de Tournai en 1895 ;
- 6. congrès de Mons en 1904 ;
- 7. congrès de Gand en 1907.

Sur l'avers se lit en bordure SOCIÉTÉ HISTORIQUE ET LITTÉRAIRE DE TOURNAI, et en-dessous : JUBILE DE / 50 ANS. Le champ est occupé par la représentation de la cathédrale, du beffroi, d'une tour d'église et du Pont des Arches. Au bas se voient les armoiries de Tournai, avec deux autres dans un encadrement ovale à lambrequins.

Le revers porte en bordure FÉDÉRATION ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE DE BELGIQUE / CONGRÈS DE TOURNAI 1895. Sur le bord gauche se trouve, en très petits caractères, l'inscription DEVILLEZ—HART. La moitié supérieure gauche du champ, au-dessus d'une tablette, est occupée par trois vases, le premier étant le gobelet bien connu à engobe noir et inscription GENIO TURNACENSIVM dont on lit la première partie, ensuite un gobelet à dépressions et à haut col tronconique, typique du début du IV^e siècle, enfin une potiche plus récente, côtelée et à couvercle campaniforme. À l'avant-plan, un livre ouvert s'appuie sur un crâne, la châsse de Saint-Éleuthère occupe la place du milieu, flanquée d'un heaume et d'un chapiteau à feuillages (?). Sous la moulture s'aperçoit le bord d'une charte avec trois sceaux, sur la droite, l'appareillage d'un mur à moëllons. Dans le bas, au centre, les armoiries de la Belgique, avec la devise L'UNION FAIT LA FORCE.

Dix-huitième congrès, à Mons en 1904.

Pour ce congrès, il fut annoncé dans les Annales, p. 24, qu'il serait émis un bijou-souvenir du congrès : « Un artiste sculpteur montois de grande valeur, l'auteur de la belle statue des professeurs Devillez et Guébal qui se trouve dans la grande cour de l'École des Mines, M. Louis Devillez, a bien voulu exécuter, en vue du Congrès, un bijou-souvenir qui pourra être porté en breloque ou en broche. Le prix de ce bijou, en argent, d'un diamètre de 30 mm, muni de l'anneau d'attache, sera de six francs ».

Le bijou dont il fut exécuté 3 exemplaires en or, 104 en argent, les autres en bronze, présente à l'avers, vue de face, en un style très sobre, la figure de Minerve, coiffée d'un haut casque retenu par des cheveux bouffants ; des deux côtés se voient quelques feuilles de laurier.

Le revers porte l'inscription FÉDÉRATION / ARCHÉOLOGIQUE / ET HISTORIQUE / DE BELGIQUE / XVIII^{ÈME} CONGRÈS / MONS · 1904

Dans la *Biographie Nationale*, M^{lle} Christiane Piérard (t. XXI, col. 252-259) a consacré un article très documenté à la personnalité d'Émile Henri Louis Devillez, né à Mons en 1855 et décédé à Ixelles en 1941.

Vingtième congrès, à Gand en 1907.

Ce sont les médailles de ce congrès qui clôturent actuellement les renseignements réunis. Elles se répartissent en une série à module de 28 mm, en bronze et en argent, et une série de 60 mm dans les mêmes métaux. Le projet est l'œuvre d'Hippolyte Le Roy, né à Liège en 1857, mort à Bruxelles en 1943. Élève des académies de Saint-Josse-ten-Noode et de Gand, l'artiste se perfectionna à l'École des Beaux-Arts de Paris et à l'Accademia Internazionale de Rome (*Dict. Biogr. Artistes Belges*, 1978, p. 311) et fut connu autant comme peintre de portraits, de paysages et d'intérieures que comme médailleur.

L'avers de la médaille, sans listel, représente, assise au milieu d'une palissade circulaire, une jeune fille tenant de la main gauche une charte munie de nombreux sceaux et serre de l'autre main contre elle un lion dressé sur ses pattes postérieures. Sur le siège se lit la signature : Hipp. Le Roy / 1906. Tout l'arrière-plan est occupé par les silhouettes de trois monuments en enfilade, Saint-Nicolas, le Beffroi, Saint-Bavon. La médaille est exécutée dans le style pittoresque, aux transitions moëlleuses, du début du siècle, tel qu'on le retrouve chez G. Devreese.

Le revers porte l'inscription FÉDÉRATION / ARCHÉOLOGIQUE / ET HISTORIQUE / DE BELGIQUE / XX^{ÈME} CONGRÈS / GAND 2-7 AOÛT / 1907

Marc E. MARIËN

Studies over wandtapijtkunst, 1985-1986 : een bibliografisch overzicht

In de periode 1985-1986 is een aanzienlijk aantal studies over oude wandtapijtkunst verschenen, waarin verscheidene grote verzamelingen voor het eerst volledig werden gepubliceerd, en dit meestal op wetenschappelijk niveau. Het lijkt ons gepast hier een beknopte bespreking te wijden aan deze rijke oogst van honderden nieuwe afbeeldingen van wandtapijten, voor het merendeel geweven in onze gewesten.

Eer wie ere toekomt. Zo wij deze boeken moeten rangschikken volgens hun wetenschappelijk belang en volume, dan gaat de ereprijs ongetwijfeld naar de monumentale catalogus van de post-middeleeuwse wandtapijten van het Metropolitan Museum of Art te New York, geschreven door Edith A. STANDEN⁽¹⁾. Studenten en kenners van de oude wandtapijtkunst wisten dat het manuscript van dit opus magnum van de grote Amerikaanse specialiste sedert jaren persklaar lag op haar werktafel, en dat zij het met haar legendarische vrijgevigheid ter inzage verleende aan al wie het nodig had. Toen haar tachtigste verjaardag naderde, besloten enkele collega's en vrienden haar passend te vieren met een bundeltje bijdragen waarin o.m. gewezen werd op het al te lange uitstel van deze publicatie, gewijd aan een deelverzameling van een der rijkste musea ter wereld⁽²⁾. Deze oproep vond gehoor bij de verantwoordelijken, en op amper één jaar tijd werd de thans voorliggende catalogus, twee luxueus gebonden delen, persklaar gemaakt en uitgegeven. In 152 rubrieken worden méér dan 290 wandtapijten, geweven van de Renaissance tot op heden, op een voorbeeldige manier besproken in een gedrongen, geconcentreerde en uiterst objectieve stijl. Na de materiële gegevens van elk weefsel geeft de auteur een preciese iconografische beschrijving van het werk, waar ook de kleuren telkens in detail aangehaald worden; alle werken zijn afgebeeld, de meesten in zwart-wit, en alleen kleurenplaten van de beste kwaliteit werden ingelast. Hierna volgt telkens een zeer volledige beschrijving van de visuele bronnen, van weefatelier en datum, en van de verwante tapijten of reeksen, om te besluiten met de pedigree van het stuk, de tentoonstellingen en de onderscheidene publicaties. De verzameling is zeer rijk aan weefsels uit de Lage Landen, maar ook uit Frankrijk en uit vele andere landen, o.m. Engeland, Italië, Rusland enz. Met dit monument van eruditie is een nieuwe en belangrijke mijlpaal gelegd in de reeks van Amerikaanse tapijtcatalogi van museumcollecties, na deze van A. Cavallo voor het Museum of Fine Arts te Boston (1967) en van A. Bennett voor San Francisco (1976). De catalogus bespreekt alleen de stukken uit de Renaissance en later. Dit is te wijten aan de structuur van het museum zelf, waar de middeleeuwse collecties bijeengebracht zijn in een afzonderlijk departement, waartoe ook de Cloisters behoren.

Het zal de tapijtliefhebbers verheugen te weten dat de catalogus van de middeleeuwse tapijten van het Metropolitan momenteel in voorbereiding is, en dit door niemand minder dan Adolph S. CAVALLO. Van deze auteur is inmiddels een beknopte doch zeer volledige catalogus verschenen van de textielverzamelingen van het Isabella Stewart Gardner Museum te Boston⁽³⁾. Wie dit uitzonderlijk privé-museum ooit bezocht heeft, met citroenbomen en orchideeën in de gotische Venetiaanse binnenkoer, herinnert zich ongetwijfeld de talloze wandkleden die er in alle zalen en gangen te vinden zijn, soms moeilijk genietbaar wegens het gebrek aan plaats. De eerste 103 pagina's van deze nieuwe catalogus zijn gewijd aan de 37 wandtapijten uit deze collectie, hoofdzakelijk Zuidnederlandse werken van de 15de tot de 18de eeuw, die door de auteur geanalyseerd worden met al de

- (1) Edith A. STANDEN, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1985. 2 vols., in-4°, 848 p., zwart-wit en kleurill.
- (2) *Études en tapisserie en hommage à Edith A. Standen pour ses quatre-vingts ans*, uitg. door A. S. CAVALLO en G. DELMARCEL, in *Bulletin de Liaison du Centre international d'étude des textiles anciens* (Lyon), n° 59-60, 1984, 120 p. (met bijdragen van L. Slack, A. G. Bennett, A. S. Cavallo, M. Carlanò, G. Delmarcel, C. Adelson, L. von Wilckens, W. Hefford, C. C. Mayer Thurman, J. Coural en Ch. Gastinel-Coural, A. Zrebiec).
- (3) Adolph S. CAVALLO, *Textiles. Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston. The Trustees of the Isabella Stewart Gardner Museum, 1986. In-4°, 223 p., zwart-wit en kleurill.

eruditie die hem eigen is, en voorzien van een uitgebreid kritisch apparaat. Grote en duidelijke zwart-wit afbeeldingen van elk werk zijn afgewisseld met goede kleurenplaten, en detailfoto's van de merken zijn gegeven in bijlage.

Twee uiterst belangrijke Spaanse verzamelingen werden ook eindelijk voor een breder publiek in boekvorm uitgebracht. In 1986 verscheen de langverwachte en posthuum uitgegeven catalogus van wijlen Paulina JUNQUERA DE VEGA over de wandtapijten van de Spaanse Kroon, nu eigendom van het Patrimonio Nacional te Madrid⁽⁴⁾. In tegenstelling tot de voormelde twee Amerikaanse museumcatalogi gaat het hier niet om een grondige wetenschappelijke analyse maar eerst en vooral om een volledig platenboek van deze enorme verzameling van niet minder dan 527 wandtapijten uit de 16de en 17de eeuw, bijna allen uit onze gewesten, en die allen in kleur zijn weergegeven in hun totaliteit en met details, vergezeld van korte commentaren met o.m. inventarisnummers, negatiefnummers, afmetingen en verdere bibliografische gegevens. Deze laatste werden vooral opgesteld en aangevuld na het overlijden van de auteur, in 1983, door Concha Herrero Carretero voor de zestiende en door Carmen Diaz Gallegos voor de zeventiende eeuw. In een poging om deze wereldberoemde verzameling toegankelijk te maken volgens de modernste technieken, zijn in deze twee volumes alle wandtapijten en hun details in kleur afgebeeld. De kwaliteit van de opnamen is evenwel soms zeer ongelijk, en dikwijls zelfs teleurstellend. Om bepaalde details van de composities of van de teksten te kunnen besturen, zullen de kenners nog moeten teruggrijpen naar de oude doch vlijmscherp opgenomen zwart-wit afbeeldingen van Valencia de don Juan (1903). Ook de rijke informatie aan ateliermerken is op onvoldoende wijze weergegeven, met verouderde tekeningen. Tenslotte kan men betreuren dat de auteurs zich gehouden hebben aan een al te strakke inventarisnummering voor de rangschikking van het materiaal, zodat sommige tapijten die bij elkaar horen, nu gescheiden blijven in verschillende rubrieken. Dit alles neemt niet weg dat deze twee boekdelen zeer grote diensten zullen bewijzen aan al wie zich met Vlaamse wandtapijten bezig houdt, al ware het maar door de volledige fotografische ontsluiting van deze eeuwenoude verzameling die werd begonnen door Johanna de Waanzinnige, Karel V en Filips II.

Een zelfde globale beoordeling kan gelden voor de zeer verzorgde uitgave van Eduardo TORRA DE ARANA en medewerkers van de wereldbekende verzameling van de kathedraal (Seo) te Saragossa⁽⁵⁾. In deze kathedraalschat worden niet minder dan 60 wandtapijten bewaard, waarvan de helft uit de vijftiende en het begin van de zestiende eeuw. Het is aldus een der belangrijkste verzamelingen van laatmiddeleeuwse wandtapijten ter wereld. De auteurs, lokale historici en geen tapijtspecialisten, hebben zeer verdienstelijk werk geleverd door het opstellen van de historiek van de verzameling, door de analyse en editie van enkele inventarissen (spijtig genoeg niet alle) en door een seriële beschrijving van de bewaarde stukken. Ook hier had men graag wat talrijkere en meer nauwkeurige bibliografie bekomen, en verwijzingen naar vergelijkbare weefsels, maar dit wordt gedeeltelijk gecompenseerd door het platenmateriaal, eveneens volledig in kleur doch op groot formaat, zelfs met uitklapbare bladen. Misschien zijn ook hier de kleuren niet altijd optimaal, maar dit is dikwijls te wijten aan de zeer slechte staat van bewaring van deze kostbare weefsels. De auteurs zijn er zich terdege van bewust en zij pleiten terecht voor een uitgebreide conservatiecampagne. Hopelijk zal deze publicatie bijdragen tot een sensibilisatie ertoe bij de hogere overheid. Men kan maar wensen dat zulk entoesiasme en zulke motivatie mogen gevonden worden bij vele andere verantwoordelijken van de grote tapijtencollecties in andere Spaanse kathedralen, zoals Burgos, Toledo, Tarragona, Zamora enz.

(4) Paulina JUNQUERA DE VEGA, Concha HERRERO CARRETERO en Carmen DIAZ GALLEGOS, *Catalogo de Tapices del Patrimonio Nacional*. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1986. 2 vols. in-4°, 359 en 309 p., alle ill. in kleur.

(5) Eduardo TORRA DE ARANA, Antero HOMBRIA TORTAJADA, Tomas DOMINGO PEREZ, *Los Tapices de la Seo de Zaragoza* (Saragossa), Editado por la Caja de Ahorros de la Inmaculada Aragon, 1985. In-4°, 340 p., talrijke ill., alle in kleur.

Meer beperkt van opzet, maar van een hoge wetenschappelijke kwaliteit, is de tentoonstellingscatalogus geschreven door Nello FORTI GRAZZINI over de oude wandtapijten bewaard in de kathedraal en het bisschoppelijk paleis te Como⁽⁶⁾. In deze inventaristentoonstelling, opgezet naar aanleiding van de inrichting van een nieuw stadsmuseum in het Palazzo Volpi, werden de 18 in Como bewaarde tapijten, 13 Italiaanse en 5 Vlaamse werken, terdege ontleed door deze tapijtenkenner die zich reeds onderscheidde door zijn monografie over de tapijtkunst te Ferrara en zijn catalogus van de verzameling van het Palazzo Sforzesco te Milaan⁽⁷⁾. In zijn inleiding geeft hij belangrijke nieuwe elementen betreffende vroegzestiende eeuwse Italiaanse wandtapijten, en bij de bespreking van de bewaarde tapijten brengt hij twee totaal ongepubliceerde Edingse verdures en drie Oudenaardse werken, alle uit de 16de eeuw, in hun gepaste historische context.

Wij eindigen dit overzicht met de vermelding van een uiterst degelijke en belangrijke monografie, geschreven door Francis MUEL, Antoine RUAIS en anderen over de Apocalyps van Angers, de wereldberoemde serie uit het einde van de veertiende eeuw die hier eindelijk ten gronde wordt besproken, zowel historisch, heraldisch en stilistisch als technisch⁽⁸⁾. Bij de lange conservatiecampagne die aan dit boek voorafging, viel het de verantwoordelijken op dat deze serie haar oorspronkelijke kleurenpracht terdege had bewaard aan de niet tentoongestelde, en dus niet verbleekte achterzijde. Zij hebben daarom alle panelen weergegeven met kleurfoto's van de achterzijden, opnamen die in spiegelbeeld werden afgedrukt om het effect van de weefinversie op te vangen. Het is een echte grafische revelatie. Deze anders strikt wetenschappelijke monografie werd meteen een bestseller, en zes maanden na de uitgave (october 1986) was de eerste editie uitverkocht; het werk is thans in herdruk. Wij kunnen deze bespreking niet beter afronden dan met het bericht dat de catalogus van de tapijtencollectie van het Musée de Cluny te Parijs, geschreven door Fabienne JOUBERT, thans (lente 1987) in druk is.

Guy DELMARCEL.

(6) Nello FORTI GRAZZINI, *Arazzi del Cinquecento a Como*. Como, Società Archeologica Comense, 1986. In-4°, 123 p., zwart-wit en kleurill.

(7) Cf. onze bespreking in dit tijdschrift, deel LIV, 1985, p. 87.

(8) Francis MUEL, Antoine RUAIS, Christian DE MERINDOL, Francis SALET, *La lecture de l'Apocalypse d'Angers* (Cahiers de l'Inventaire 4. Association pour le développement de l'Inventaire Général des Monuments et des Richesses Artistiques en Région des Pays de la Loire), s.l., 1986, 296 p. met 176 ill., meestal kleur.

Recht op antwoord

In het *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, LV-1986, vind ik in de MISCELLANEA van de hand van Sophie SCHEEBALG-PERELMAN, *Les Chasses de Maximilien : réponse au Compte rendu de Guy Delmarcel*, p. 126-133 tot tweemaal toe mijn naam vermeld. Daarbij noteer ik een onjuiste weergave van wetenschappelijke gegevens bij een archieftekst met commentaar gepubliceerd door: A. MONBALLIEU, *Aanlekeningen bij de schilderijeninventaris van het sterfhuys van Jan Snellinck (1549-1638)*, in *Jaarboek 1976 Koninklijk Museum voor Schone Kunsten - Antwerpen*, p. 255 en 267. Hierbij verzoek ik dan ook om een recht op antwoord zoals bepaald door de Wet van 23 juni 1961 « betreffende het recht tot antwoord », *Belgisch Staatsblad* van 15 maart 1977.

Mevr. S. S.-P. had weinig moeite met het begin van mijn korte commentaar: « *Met Mr. Pr., van wie men in het schildersatelier een tekening aantrof « daer den Keyser ler jacht gaet, van cleyn importantie, in lyste » (nr. 330) bedoelde men blijkbaar Meester Peeter Coecke van Aelst, zoals gezien een oom langs moederszijde. Hoewel « van cleyn importantie » was deze tekening toch ingelijst, wat er op wijst dat men eenmaal aan deze familiesouvenir waarde heeft gehecht* ». Daarbij paste een bedenking die ik formuleerde in de volgende zin: « *Een dergelijk thema is echter bij P. Coecke onbekend* ». Inderdaad, in de *œuvre-catalogi* van Coecke (tot 1976), of wat er voor kan doorgaan, wordt nergens een jachtthema vermeld. Ook in de kunsthistorische literatuur (tot 1976) over de bewuste tapijtenreeks bleef het vermoedelijk aandeel van P. Coecke heel vaag en werd slechts als hypothese vooruitgeschoven bij de architectuur, landschap, decoratie en (zelf)portretten!!!, nooit expliciet in verband met het jachtthema (jachthonden, drijvers en jagers te voet of te paard). Zie Félibien, Mariette, Alfassa, Destrée, etc. etc. ... en ... Marlier die waarschuwde voor verwaandheid bij het willen opsporen van het aandeel van P. Coecke. Voorzichtigheid was dus geboden, vandaar mijn voorzichtige *vraag* over deze tekening van « M(eeste)r P(eete)r » ... « van cleyn importantie » en daarom door mij als een schets beschouwd: « *Staat men hier niet voor een schets van een van de zogeheten Jachten van keizer Maximiliaan, teruggaande op Bernard van Orley, de leermeester van P. Coecke?* »

Hier geraakte Mevr. S. S.-P. op de verkeerde weg. Heeft zij geen vraag bemerkt, geen vragen gezien, niet gelet op het woord « teruggaande = remontant » en zijn betekenis? Gemeend dat ik meende « dat het hier ongetwijfeld ging om een schets van Bernard van Orley »? Hoe dan ook, wat Mevr. S. S.-P. mij hier in de mond legt, is verkeerd. Wat zij mij bij wijze van conclusie over Coecke en Antwerpen toedicht, is niet gefundeerd. Mij blijven « Modus en Ratio » lief.

Adolf MONBALLIEU

COMPTES RENDUS — RECENSIES

Marcel AMAND, *Vases à bustes, vases à décor zoomorphe et vases cultuels aux serpents dans les anciennes provinces de Belgique et de Germanie*. (Académie royale de Belgique. Classe des Beaux Arts, Coll. in-8°, 2^e sér., xv-2). Bruxelles, Palais des Académies, 1984. In-4, 310 p., xxxiv pl.

L'auteur, auquel on doit de nombreux rapports de fouilles du Tournai romain, ainsi que des études concernant les tumuli et la céramique belgo-romaine, présente ici une étude que l'on peut qualifier d'exhaustive concernant les « vases planétaires » et types apparentés. Son premier souci a été d'établir une typologie précise du vaste matériel archéologique, dans lequel il est possible de distinguer un groupe de vases à bustes (type A) dont le nombre varie de sept (les « semainiers ») à trois, parfois accompagnés d'un décor zoomorphe (type B), et un groupe très varié, en forme de gobelet, de cratère ou de canthare, avec ou sans goulot ou anses, et décorés de serpents (type C). Une délimitation parfois difficile entraîne l'auteur à englober des exemplaires aussi éloignés du vase de Jupille que le gobelet à devise de Saint-Mathias à Trèves.

Dans une seconde partie de l'ouvrage, l'auteur s'attache « davantage à établir un bilan qu'à critiquer » les points de vue de ses prédécesseurs, mais les nombreuses pièces qui sont venu augmenter le matériel lui permettent d'avancer de nouvelles hypothèses et de rectifier bien des conclusions. Ceci concerne en premier lieu la localisation des fours (p. 56-71), grâce à la présence de pièces gauchies à Tournai, à Blicquy et à Bavai, ou à l'étroite concentration à Tournai de vases à trois bustes, pourvus d'une couverte dorée. L'étude de la nouvelle carte de répartition (p. 72-80) démontre pour les « semainiers » très nettement « une aire culturelle ou cultuelle bien particulière dans toute l'ancienne cité des Nerviens », alors que les vases à décor zoomorphe, avec ses allusions au culte de Mercure, se localisent surtout entre les chaussées Bavai-Cologne et Bavai-Velzeke, et que les vases aux serpents où éléments mithriaques ne sont pas absents, se retrouvent aussi bien dans la vallée du Rhin que dans celle de l'Escaut.

Sur le plan de la chronologie (p. 81-99), l'auteur apporte de nombreux éléments nouveaux, bien que le fait que les vases ne proviennent, à une exception près, jamais d'ensembles fermés, ne facilite pas la solution. Si à Tournai et à Blicquy l'analogie de la cuisson réductrice avec celle de la terra nigra peut indiquer un début de la fabrication à l'époque claudienne, les pièces en terre « savonneuse » ont leurs parallèles depuis l'époque flavienne jusqu'à la fin du 11^e siècle, et des tessons recueillis à Famars, à Fontaine-Valmont, à Liberchies et à Blicquy le furent dans des couches de la première moitié du 11^e siècle, date ultime de l'apparition des « vases planétaires » et apparentés.

Un corpus volumineux (p. 111-310) de tous les tessons connus et accessibles constitue l'apport durable de cet excellent ouvrage dont on appréciera les descriptions précises, doublées de bonnes illustrations qui ensemble en font un instrument de travail de tout premier ordre.

M. E. MARIËN

Artistes, artisans et production artistique au moyen-âge. Vol. 1 des Actes du colloque de Rennes 1983. Éd. Picard, Paris, 1986. In-8, 624 p., 148 ill.

Cet imposant ouvrage réunit les textes relatifs à la première section du colloque de Rennes. (Les volumes 2 et 3 — à paraître — contiendront les études relatives aux autres sections), qui

concernait la conception de l'œuvre, soit le processus qui fait passer le rêve de celui qui commande à l'exécution ; les matières premières et techniques expliquent quelles furent les limites auxquelles se sont heurtés les concepteurs ; la consommation de l'œuvre, soit tous les aspects du commerce et de la perception du public face à la production artistique.

Chaque auteur a traité d'un sujet parfois général mais le plus souvent restreint. L'introduction est consacrée aux *Sources documentaires de l'art médiéval* par R. H. BAUTIER — il y est fait plusieurs fois mention de nos provinces, et aux *Sources écrites et histoire de la production artistique à Byzance* par E. PATLAGEAN.

Ensuite, cinq grands thèmes sont réunis.

Dans la première section : Activité artistique et société, l'intervention de J.-P. SOSSON, *Structures associatives et réalité socio-économique dans l'artisanat d'art et du bâtiment aux Pays-Bas (XIV^e-XV^e s.)* (p. 111-123), démontre combien d'informations peuvent être puisées dans les rôles de la taille et les registres de la Loi pour expliquer les « oligarchies corporatives », l'organisation des ateliers et la commercialisation des produits.

Dans la deuxième section : Architecte et architecture, retenons la synthèse de l'état actuel de nos connaissances sur *La sociogenèse de l'architecte moderne* par D. KIMPEL (p. 135-161). Les architectes et les orfèvres ont été les premiers à se libérer des liens de l'artisanat : ils ont fondé le statut social du génie artistique dès le XIII^e siècle. L'auteur recherche où se situe le changement de l'architecte-ouvrier en architecte-dessinateur. Pour lui, les constructions d'un haut niveau qualitatif sont réalisées en grand appareil à partir de 1170. Les tailleurs de pierre travaillent d'après des plans et des patrons précis (cathédrales d'Amiens et de Soissons), la présence constante du maître architecte n'est plus requise, il peut donc diriger simultanément plusieurs chantiers. L'architecte s'éloigne de la pratique pour se consacrer à la conception et au trait. Il passe du statut d'artisan vers celui de l'artiste.

La troisième section est consacrée aux : Peintres et mosaïstes. La contribution de X. BARAL 1 ALLET, *Commanditaires, mosaïstes et exécution spécialisée de la mosaïque de pavement au moyen âge* (p. 255-263), fournit un intéressant ensemble de remarques sur la technique, les matériaux et l'organisation du travail, tandis que *Les peintres de l'abbaye de Corbie au XI^e siècle* par Ch. DE MERINDOL (p. 311-326) nous initie au fonctionnement de ce grand atelier.

La quatrième section groupe des métiers divers dont le monnayage est le plus largement étudié. Enfin, pour clore l'ouvrage, une approche documentaire réunit des informations sur la place des artistes et des artisans à la fin du moyen âge.

Toutes les études de ce gros volume sont riches d'information. Le choix des études envisagées ci-dessus a été guidé pour leurs rapports avec l'art et l'artisanat de nos provinces.

M. VAN DE WINCKEL.

Françoise BARDON, *La peinture narrative de Carpaccio dans le cycle de Ste Ursule*. (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Atti, Memorie XXXIX, fasc. IV). Venise, 1985, in-8, broché, 199 p., 24 pl.

Cet ouvrage fait en quelque sorte suite à l'article de l'A. : *De la « Passio » à la Peinture. Essai d'analyse historique du récit de la légende d'Ursule*, publié dans notre Revue, LII (1983), p. 43-79. L'article concernait la pensée mythique qui produit les légendes tandis que le livre démonte l'aménagement narratif qui réalise un *modèle* de la réalité historique qui se retrouve dans la peinture de Carpaccio. Il démontre aussi que cette peinture peut « produire à son tour un mythe, par le choix des formes et de leur syntaxe, par des modes de composition, une distribution des thèmes ». La question de base est en fait celle-ci : que raconte effectivement la peinture par rapport au texte, et comment ?

L'ouvrage se divise en Préliminaires (le Pré-contexte ou la mémoire vénitienne de la légende d'Ursule, le Contexte vénitien et la mémoire imaginative de Carpaccio), le Texte de Carpaccio et le Mythe vénitien (les Différents espaces de la peinture, la Narration spatiale, le Mythe vénitien),

chacune de ces parties étant encore à son tour subdivisée. La démonstration est approfondie, riche et subtile, et rend un ton nouveau dans ce genre d'études. Les illustrations ne tendent pas à fournir une documentation complète, mais à en souligner les aspects les plus significatifs.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE.

S. BEGUIN, J. GUILLAUME et A. ROY, *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris, P.U.F., 1985. 416 p., 408 ill. n. et bl.

Nous ne visitons pas la galerie d'Ulysse puisqu'elle a été détruite, néanmoins nous pouvons admirer les projets de Primatice tels que François I^{er} a sans doute pu le faire aussi, au moment du choix des thèmes. Les peintures du château de Fontainebleau ont été une source d'inspiration pour des générations d'artistes et Rubens prisait tant la galerie d'Ulysse qu'il confia à Van Thulden la réalisation d'une suite de 58 planches (1633) qui reproduisent les réalisations de Primatice.

Au xviii^e siècle, la Galerie était en mauvais état et les infiltrations avaient ruiné les fresques. La destruction de toute cette aile au xviii^e siècle ne nous a laissé que des souvenirs peu précis. Jean Guillaume a restitué les éléments essentiels du bâtiment qui fermait du côté Sud la basse-cour du château désignée plus tard comme cour du Cheval blanc.

L'auteur se transforme en détective et ne néglige aucun indice. A partir de l'étude des sources, il lui est possible de restituer les dispositions du décor, travée par travée, chaque paroi illustrant une moitié du poème. La voûte divisée en travées peut sembler étrange, les doubleaux sont situés au dessus des baies ! L'essai de datation et de chronologie des travaux est établi avec le même souci, à partir de l'étude critique des sources.

Au départ des hypothèses de M. Guillaume, l'œuvre de Primatice peut être abordée de manière détaillée par S. Béguin et A. Roy, dans la deuxième partie.

Le programme iconographique lui-même recèle des surprises ; il semble qu'au départ, la source d'inspiration soit l'Iliade. D'étranges concordances avec le cycle ulyséen expliquent le programme différent de la voûte et des parois. L'ensemble comportait, en plus, un message allusif aux actes des rois de France qui avaient poursuivi l'œuvre de François I^{er}. Toute la documentation a été réunie pour permettre aux auteurs de reconstituer presque tout le programme iconographique de la Galerie et le résultat en est présenté dans le schéma des concordances p. 126 et 127.

A partir de ce guide, nous pouvons étudier les différents sujets, travée par travée, grâce à la reproduction de tous les documents conservés (dessins des projets, croquis de visiteurs et gravures). Seuls les trophées qui se situaient au dessus des fenêtres ne peuvent être attribués à des travées déterminées.

L'ouvrage très largement illustré est une merveilleuse étude, très fouillée, qui nous fait pénétrer dans une œuvre célèbre et disparue. Cette source documentaire s'enrichit de toute la signification symbolique cachée sous ces beaux sujets homériques.

M. VAN DE WINCKEL

Marc BREITMAN, *Rationalisme et tradition — Tunisie 1943-1947*. Jacques Marmey (Coll. Archives). Liège, Mardaga, 1986. In-8, 240 p. ill. (broché : 1550 F.B.) (texte français/anglais).

Dès la libération de l'Afrique du Nord en 1943, le gouvernement de la France libre charge de jeunes architectes français d'évaluer les dégats subis par la Tunisie et de concevoir des projets d'urbanisme et d'architecture. Les jeunes architectes, dont Jacques Marmey, vont tenter d'adapter leurs concepts modernes à la culture et aux coutumes tunisiennes. Les éléments traditionnels seront simplifiés : l'arc outrepassé sera supplanté par le plein cintre, les balustres seront standardisés.

J. Marmey dira lui-même « j'ai appris à composer avec les pleins et non pas avec les vides ... sur le chantier, je réadaptais mon architecture aux gestes des mahlems... ». Leurs projets d'urbanisme, pour Bizerte notamment, furent vivement contestés par les autochtones, ce qui conduira à la suppression du Service de l'Urbanisme et de l'Architecture. Les architectes quittent la Tunisie sauf un petit groupe qui créa une coopérative d'architecture. Leur production prendra une autre orientation due à l'arrivée de nouveaux matériaux : fer et béton. Disparaît alors l'approche culturelle des années antérieures. Le style international triomphera.

M. VAN DE WINCKEL

Jean-Pierre CAILLET, *L'antiquité classique, le haut moyen âge et Byzance au Musée de Cluny*. Catalogue, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1985. Broché in-4, 272 p. nombr. ill. dont 12 en couleurs. Prix : 150 FF.

La collection antique, haut-médiévale et byzantine du Musée de Cluny est présentée dans une optique défendue avec pertinence par l'A. dans son Introduction. La collection de textiles paléochrétiens et byzantins ayant été écartée de ce Catalogue, en raison de son importance numérique et des problèmes de technique très particuliers, les pièces sont réparties en quatre catégories principales ressortissant à la sculpture et à l'orfèvrerie. Si cette répartition se justifie aisément, les limites chronologiques sont moins aisées à définir, particulièrement en ce qui concerne le haut moyen âge : l'A. adopte comme terme le début du XI^e siècle, avant l'époque romane, suivant la position, notamment, de Focillon, Panofsky et Grabar quant à la « coupure » à établir, et en tenant compte de l'ensemble des éléments de civilisation : outre les arts somptueux et la sculpture, l'architecture et la peinture, les conditions économiques etc. Certaines pièces du XI^e siècle ont ainsi été écartées parce qu'elles appartiennent déjà au courant postérieur. L'antiquité d'une part, Byzance de l'autre ne posent pas de problème crucial de continuité, et des interrelations de culture avec le haut moyen âge autorisent le regroupement qui est opéré ici — encore qu'on puisse être moins d'accord sur ce point pour les pièces byzantines tardives. Les conservateurs qui constituèrent cette collection le firent par « à-coups » mais sans perdre le sentiment de son intérêt, de sorte qu'elle n'est pas dépourvue d'homogénéité.

L'ensemble comporte certes des pièces secondaires du point de vue artistique, quoique intéressantes dans un contexte historique, à côté d'autres qui sont fameuses. Toutes ont fait l'objet de notices soigneusement établies, avec le cas échéant une discussion sur les problèmes de style, de datation ou de provenance (qui ne peuvent pas toujours être résolus de manière définitive) et une bibliographie. Une documentation photographique complète les accompagne. Les reproductions en couleurs, soigneusement sélectionnées, y apportent un indispensable complément d'information sur les tendances esthétiques.

Sous la rubrique *Sculpture et décoration monumentales* sont groupés des reliefs figurés, des éléments architecturaux et d'ornementation non figurée, des sarcophages, des inscriptions funéraires et des revêtements de sol. On y relèvera surtout l'important pilier antique des nautes, un chapiteau byzantin d'époque paléologue et des fragments de mosaïques de Paris et de Tunisie. La *Petite sculpture* comporte une série connue d'ivoires appartenant aux trois époques considérées et d'une typologie variée — parmi lesquels le feuillet d'un diptyque des Nicomaque et des Symmaque, la plaque du couronnement d'Otton II et de Théophano, et le diptyque où des rinceaux habités ont remplacé des sujets chrétiens (travail qui ne doit pas être considéré comme iconoclaste, mais bien italien de c. 900); une icône en schiste; quelques pièces en pierres dures. La rubrique *Orfèvrerie et métallurgie* est subdivisée en *Objets d'usage personnel et profane* (éléments de parure vestimentaire et armes, objets utilitaires) et en *Objets à destination votive ou liturgique* (bronze, orfèvrerie et émailerie). C'est dans la dernière catégorie que figurent des pièces aussi célèbres que les couronnes et la croix votives wisigothiques et l'antependium de Bâle, dont les notices ont presque l'importance d'un article.

L'ouvrage se termine par une bibliographie très complète, des Tables de concordance entre les n^{os} d'Inventaire de Cluny, ceux des catalogues Du Sommerard et Haraucourt-Montremy, et celui-ci, une liste des Modes d'entrée au Musée et un Index. Ce catalogue, un modèle pour les collections permanentes d'un musée, est un instrument scientifique et, tout à la fois, un fort beau livre.

J. LAFONTAINE-DOSOGE

Note. A propos des ivoires, citons un article récent du même auteur : *L'origine des derniers ivoires antiques*, portant comme sous-titre « Faut-il rendre à l'Orient méditerranéen — et plus précisément à Constantinople — un groupe d'œuvres du vi^e siècle souvent tenues pour des productions de la Gaule? », paru dans la *Revue de l'art*, 1986, p. 7-15.

Lorne CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*. (The Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen). Cambridge, The University Press, 1985. In-8, LXXII-214 p., 42-103 ill.

Cet ouvrage, qui présente les Primitifs flamands des xv^e et xvi^e siècles, est le sixième volume d'une série consacrée aux peintures des collections royales de Grande-Bretagne, série qui en constitue le premier catalogue scientifique complet. Les tableaux y sont publiés, non comme auparavant selon les palais dans lesquels ils sont conservés (Buckingham Palace, 1920 ; Hampton Court, 1929 ; Windsor Castle, 1937), mais selon les principales écoles. Ont paru à ce jour : la peinture anglaise de l'époque des Tudor, des Stuart et des premiers Géorgiens (O. MILLAR, 1963), la peinture italienne tardive (M. LEVEY, 1964), la peinture anglaise de l'époque des derniers Géorgiens (O. MILLAR, 1969), la peinture hollandaise (C. WHITE, 1982) et la peinture italienne primitive (J. SHEARMAN, 1983).

Dans une *Introduction* substantielle, l'auteur reconstitue la genèse et les vicissitudes de la collection à travers les différents règnes. Les débuts en sont obscurs. S'il est certain que des artistes flamands travaillaient pour et même à la cour d'Angleterre dès la fin du Moyen Âge, que des peintures y ont été reçues en cadeau de souverains des Pays-Bas, aucun tableau n'a pu être identifié à ce titre dans les inventaires et autres sources anciennes. Les choses se précisent à partir du mariage de Marguerite d'York et de Charles le Téméraire en 1468 : plusieurs portraits de la sœur d'Édouard VI sont peints par des artistes flamands et le grand enlumineur dénommé le Maître de Marie de Bourgogne entre au service de la duchesse ; Édouard VI lui-même, hôte du bibliophile brugeois Louis de Gruuthuse lors de son exil aux Pays-Bas en 1470-71, commande de nombreux manuscrits à des ateliers flamands. A cette même époque arrivent en Écosse les panneaux flamands les plus importants qui soient conservés dans les Iles Britanniques : les grands volets de retable peints par Hugo van der Goes pour l'église du Holy Trinity College à Édimbourg (actuellement en dépôt à la National Gallery of Scotland) et où figurent le roi Jacques III d'Écosse, la reine et leur fils ; paradoxalement, il s'agit non pas d'une commande royale, mais d'une acquisition ultérieure de Jacques I^{er} (Jacques VI d'Écosse).

A partir de la fin du xv^e siècle, des peintres flamands sont engagés à la cour des Tudor : Meynart Wewyck, entre 1502 et 1525 ; Gerard Horenbout, dans les années 1520 ; son fils Lucas, de 1525 à 1544, et sa fille Susanna ; les portraitistes Levina Teerlinc, fille de Simon Bening, de 1546 à 1576, et Guillaum Scrots, à partir de 1546. D'autres y travaillent occasionnellement à des décorations de fêtes, à des peintures murales, à des vitraux. D'autres encore y sont appelés momentanément pour exécuter des portraits royaux, tels Pieter van Coninxloo en 1505, Michel Sittow en 1505 et vers 1515, peut-être Joos van Cleve vers 1535. Sous Marie Tudor arrivent à la cour les portraitistes Hans Ewouts (Eworth), banni d'Anvers en 1544, et Anthonis Mor, venu en Angleterre en 1554. Pendant le règne d'Élisabeth I^{ère}, plusieurs des nombreux artistes flamands émigrés travaillent pour la reine ; amateur de peinture, celle-ci a tenté en vain d'acquérir le grand retable de la *Lamentation* de Quentin Metsys en 1577, avant de se voir offrir indirectement, par les Calvinistes gantois, en 1578-79, rien moins que le polyptyque de l'*Agneau mystique* (sans succès, les héritiers des donateurs

ayant réussi à faire valoir leurs droits) ; à la fin du siècle, les courtiers de la reine achètent régulièrement des tableaux sur le marché anversois.

Le règne de Charles I^{er} marque un tournant important dans l'édification de la collection : le roi entre en possession, en 1628, d'une grande part de l'énorme collection de peintures flamandes réunie par Frédéric et surtout par Vincent de Gonzague pour leur château de Mantoue ; à ce lot s'ajoute le don de tableaux fait par les États généraux de Hollande en 1636. Mais il ne s'agit en fait que d'acquisitions « accidentelles », la peinture des écoles du Nord étant déjà victime d'un préjugé défavorable au profit de celle de la Renaissance et du *Seicento* italiens ; cet ostracisme a eu pour heureux effet de freiner la dispersion des tableaux flamands lors de la mise en vente de la collection sous la République de Cromwell : la plupart, restés en Angleterre, ont été restitués à la Couronne après la Restauration (ainsi en est-il des volets de Van der Goes, de l'*Erasmus* de Quentin Metsys, de l'*Adam et Eve* de Gossart, des *Trois soldats* de Bruegel). Charles II, qui fait dresser des collections royales, vers 1666-67, un des inventaires les plus précis avant longtemps, saisit l'occasion d'acquérir de William Frizell à Bréda, en 1660, un lot important de tableaux flamands, dont plusieurs — entre autres le *Massacre des Innocents* de Bruegel — ont appartenu à Rodolphe II, puis à Christine de Suède.

Le xviii^e siècle est un véritable temps de purgatoire pour les Primitifs flamands, relégués dans les réserves ou entassés dans les châteaux secondaires. Ils ne retrouvent un regain d'intérêt qu'au xix^e siècle, époque qui voit un accroissement inattendu de la collection avec vingt-trois des trente-huit tableaux confiés en gage au prince Albert par son cousin le prince Ludwig von Oettingen-Wallerstein, et finalement échus au Prince Consort après que la National Gallery en eut décliné l'offre faite par la reine Victoria en 1863. Ainsi se reconstituait d'une certaine manière, par l'effet d'une pure coïncidence, la collection de peinture religieuse des Tudor, presque totalement dispersée à la Réforme.

Après cet exposé historique, la *Bibliographie* se partage entre les sources manuscrites (une cinquantaine d'inventaires et de listes de tableaux, depuis Henri VIII jusqu'à la reine Victoria) et les sources imprimées anciennes (41 références, depuis les récits de voyageurs au début du xviii^e siècle et les premiers catalogues des différentes résidences) et modernes (25 références depuis 1876) à l'exclusion des innombrables guides, peu fiables.

Avant les notices du catalogue s'insèrent une quarantaine d'illustrations de comparaisons, dont plusieurs de tableaux jadis en possession de la Couronne, tels le petit triptyque de la *Vierge à l'Enfant avec saints et donateur* de Jean van Eyck (Dresde), le *Portrait de Catherine d'Aragon* par Michel Sittow (Vienne), les *Trois soldats* de Bruegel (Frick Collection). Deux reproductions de radiographies y figurent aussi : un détail de la reine Marguerite dans un des volets de Hugo van der Goes et — particulièrement spectaculaire — l'ensemble du panneau de Hans Vredeman de Vries, *Le Christ chez Marthe et Marie*, où apparaissent les personnages primitifs surpeints par Anthonis Blocklandt.

Précédé de ces données, dont la richesse et l'utilité se mesurent déjà par la place qu'elles occupent — un tiers de l'ouvrage —, s'ouvre le catalogue proprement dit. Les notices y sont classées dans l'ordre alphabétique des noms d'artistes, sans tenir compte de la répartition des tableaux dans les différentes résidences, et suivies de la reproduction de toutes les œuvres, dans le même ordre. Il n'est donc pas aisé d'évaluer d'emblée les richesses et les lacunes d'une telle collection, formée un peu arbitrairement à la faveur de dons, d'héritages, de confiscations, d'engouements et de rejets successifs. Les quatre-vingt-huit œuvres qui la composent, réparties entre Buckingham Palace (quinze), Hampton Court (soixante-trois), Windsor Castle (huit) et la National Gallery of Scotland à Édimbourg (une), se partagent en quarante-six scènes religieuses, six sujets profanes (dont un seul paysage) et trente-six portraits.

Le principe du catalogue, tel qu'il a été défini par Sir Oliver Millar dans le premier volume, est de combiner l'examen direct des œuvres avec une analyse approfondie des inventaires anciens. Il est appliqué ici par Lorne Campbell avec la rigueur, le sens de l'observation sensible et de l'analyse objective qui caractérisent tous ses travaux.

Les notices sont introduites par une brève biographie de l'artiste, enrichie de références à ceux de ses tableaux qui ont jadis fait partie des collections royales. Après le titre de l'œuvre figurent, dans l'ordre : sa localisation actuelle ; la nature du support, ses dimensions (en pouces et en centimètres, adjonctions comprises) ; une description succincte du sujet ; la transcription de la signature, de la date et de toute inscription lisible ; la description des armoiries ; l'identification des objets représentés ; la provenance du tableau, avec transcription de sa mention dans les inventaires anciens la manière dont il est entré dans la collection, son premier emplacement ; les principales expositions ; la bibliographie. Vient ensuite le corps de la notice, qui s'ouvre sur une description précise et succincte de l'état de conservation, apprécié, parfois dans des conditions difficiles, lors d'un examen attentif à l'œil nu et, dans quelques rares cas, à partir de radiographies, de photographies à l'infrarouge et d'un examen de laboratoire.

Quelques œuvres majeures font l'objet d'une solide synthèse des travaux qui leur ont été consacrés dans les dernières années. Ainsi en est-il du *Massacre des Innocents* (n° 9), définitivement reconnu comme l'original de Bruegel, à partir d'arguments d'ordre stylistique, technique (les radiographies de la version de Hampton Court et l'analyse dendrochronologique de celle de Vienne, cataloguée désormais sous le nom de Pierre II) et historique (son appartenance certaine à la collection de Rodolphe II) ; des grands volets de Hugo van der Goes, auxquels l'auteur a consacré une monographie, signée avec C. Thompson, en 1974 ; du panneau de Juste de Gand, qui a fait l'objet d'un examen de laboratoire par J. Plesters en 1981 ; du *Portrait d'Érasme* (n° 54) identifié comme l'original de Metsys grâce à l'examen simultané de ce tableau avec le *Pierre Gilles* qui lui faisait pendant (Longford Castle) et avec l'autre version d'*Érasme* (Galleria Nazionale d'Arte Antica à Rome).

Un catalogue aussi complet, aussi solidement édifié, ne peut appeler que des remarques mineures. Ainsi la présence, dans le triptyque maniériste anversois de la *Déploration* (n° 3) de trois personnages masculins (Joseph d'Arimathie, Nicodème et un personnage non identifié) et de trois saintes femmes dont deux au moins portent un pot d'onguent, est suffisamment fréquent, surtout au xvi^e siècle, pour ne pas y voir la répétition de mêmes personnages — Joseph d'Arimathie et Madeleine — sur le panneau central et sur l'un des volets. Quant aux deux saints en grisaille au revers de ceux-ci, ils s'apparentent à certaines œuvres attribuées à Pierre Coeck, comme le triptyque de Palerme (MARLIER, fig. 106), dont la découpe est d'ailleurs identique, et celui d'Oldenzaal (*idem*, fig. 105-106). Toute la composition, et non pas seulement le saint Michel, de la *Vierge à l'Enfant entre saint Michel et saint André*, Anvers, milieu xvi^e siècle (n° 5) semble inspirée, sinon copiée, d'un prototype italien, apparemment ombrien. C'est sans doute aussi le petit saint Jean de la *Vierge du Belvédère* de Raphaël que reflète l'attitude de l'Enfant dans l'*Adoration des mages d'un suiveur de P. Coeck* (n° 22). Le *petit Paysage* (n° 41) considéré par l'A. comme un pastiche, par P. Brueghel II, d'un tableau perdu de ou dans le style de Cornelis Massys, est pourtant si véridique dans son étendue cohérente, ses lointains lumineux, ses bouquets d'arbres au feuillage serré, qu'il paraît bien de la même veine que le petit *Paysage rural* de C. Massys, monogrammé et daté 1556, de la Fondation de Boer ; il semble d'ailleurs étranger aux petits paysages de P. Brueghel le Jeune, d'une conception spatiale toute différente. Malgré une parenté encore sensible avec le maniérisme anversois, le superbe triptyque de la *Crucifixion* attribué au Maître de 1518 (n° 44) s'en écarte par un « classicisme » bien plus proche du style de Pierre Coeck ; ce pourrait être une œuvre de jeunesse de Coeck, sans intervention du Maître de 1518, Jan van Dornicke ; ainsi, le *Portement de croix* du volet gauche préfigure clairement celui de Bâle (MARLIER, fig. 136). Par contre, l'attachante *Vocation de Mathieu* (n° 45), inexplicablement absente de l'ouvrage de Friedländer et attribuée par l'A. au Maître de l'abbaye de Dilighem, suggère l'intervention de deux mains : si les personnages du Christ et de Mathieu, l'architecture chargée, les scènes du fond en clair-obscur, justifient bien l'attribution proposée le groupe des apôtres, à gauche, s'apparente manifestement aux personnages de Colyn de Coter et de son atelier. Considéré à part, le panneau peint sur les deux faces du *Martyre de sainte Ursule* (n° 52) attribué à l'entourage du Maître de la légende de la Madeleine, n'a certes pas une forme courante pour un volet complet de retable, mais cette forme s'explique si, comme les traces de

sciage dans le bas amènent à le penser, on y voit une moitié supérieure de volet ; l'argument de l'A. selon lequel les saints, sur un volet, seraient normalement tournés vers l'autel et non l'un vers l'autre, est infirmé entre autres par ceux qui figurent, également deux par deux et se faisant face, au revers des volets du retable du Maître de la légende de sainte Ursule à Bruges. A propos du portrait récemment identifié de *Christline de Danemark*, peint en 1554 par A. Mor (n° 58), l'A. cite plusieurs figurations de la duchesse de Milan et Lorraine ; ajoutons-y celle, admirable de sobriété, signée de M. Coxie en 1545, conservée au musée d'Obelin College à Oberlin, Ohio (exposition *Le Siècle de Bruegel*, n° 84). La *Vierge à l'Enfant au Rosaire* de l'atelier de B. van Orley n° 66) paraît bien être le volet gauche d'un diptyque ; si le cadre est original, le montant droit devrait montrer des traces de charnières. Quant au *Jeune garçon regardant à travers une vitre* d'un maître anonyme vers 1550-60 (n° 83), n'était le costume à collerette et manchettes tuyautées, on serait tenté de le reporter au xvii^e siècle hollandais et de le ranger parmi les trompe-l'œil de fenêtres chers à Abraham van Beyeren (Rijksmuseum) ou à Samuel van Hoogstraten (Munich).

Répétons-le, ces remarques ne sont que brouillilles devant la somme d'érudition, de patientes recherches et de mises au point que représente un tel ouvrage. D'utiles index (artistes, provenances et sujets iconographiques) achèvent ce catalogue exemplaire d'une des plus importantes collections de peintures flamandes antérieures à Rubens.

J. FOLIE

Un canal ... des canaux..., ouvrage collectif sous la direction de Pierre PINON, Paris, Picard, 1986. In-4, 440 p., 446 ill., 24 p. en coul. Prix : 295 F.F. (Catalogue de l'exposition organisée par la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites à la Conciergerie à Paris du 7 mars au 8 juin 1986).

Les canaux, ces ouvrages d'art utilitaires, ont marqué profondément le paysage et sont ressentis comme des éléments du patrimoine culturel par les défenseurs de la qualité de notre environnement. L'eau, source de vie, miroir du ciel et support de rêves a été maîtrisée par l'homme. Le livre se divise en quatre parties. La première partie, intitulée *Voyages pittoresques sur les canaux*, est consacrée à l'histoire des voies d'eau creusées par l'homme. Les premières tentatives et inventions remontent en France au siècle du Sully à Colbert. Rois et ministres veulent faciliter le trafic par eau pour réduire les disettes et favoriser le commerce.

En même temps d'autres canaux sont creusés pour assécher les marais. Cette technique déjà séculaire dans les Pays-Bas sera appliquée par des « ingénieurs brabançons » dans la « petite Flandre », en Poitou. Henri Bradeley, un flamand, devient « maître des digues » du royaume en 1599. L'art de domestiquer les eaux intéresse aussi les ingénieurs militaires qui ont visité le canal du Midi rangé au nombre des monuments historiques.

Les architectes de jardin se sont emparés des méthodes pour composer les beaux parcs classiques. La rationalisation du trafic par voie d'eau engendre des projets utopiques aux qualités graphiques incontestables. Les ingénieurs de la Restauration puisent largement dans ces fardes de dessins. Leurs réalisations considérées comme les alliées de l'industrie souffriront des préoccupations économiques.

Les nouveaux projets sont axés sur les prouesses techniques au détriment de la qualité architecturale et des préoccupations paysagères. Au siècle de l'industrie, les anciens canaux seront élargis et les vieilles écluses améliorées pour concurrencer le chemin de fer qui, étrangement, construit son réseau selon le schéma général des voies d'eau.

Les canaux seront petit à petit délaissés. Notre xx^e siècle est pour Pierre Pinon celui des incertitudes et de la mort des ouvrages d'art.

Un espoir de maintien et de restauration des grandes voies liquides, se dégage de la deuxième partie : *Au fil des canaux*.

La troisième partie, *La construction des canaux*, est plus technique même si les préoccupations esthétiques ont influencé les décisions jusqu'en 1830. Les reproductions de *L'architecture hydraulique* de Bélidor, 1739, et du *Traité des canaux* de Lalande, 1778, nous en convaincraient s'il n'y avait les projets inédits dessinés et aquarellés avec art par leurs auteurs.

L'iconographie des chantiers et le chapitre consacré à la technique de construction fourmillent d'informations. De très belles cartes nous montrent l'importance du canal dans le paysage rural et dans la conception des extensions urbaines.

Pour terminer, *Les Canaux en monographies* nous invitent à regarder d'un œil attentif ces ouvrages trop négligés par les historiens de l'art. Le canal des Deux mers ou la merveille de l'Europe qui aboutit à Sète, ouvre la série des monographies confiées chacune à un historien spécialisé.

Dans les annexes nous trouvons les principales biographies (celle de Bradeley n'y figure pas), puis un inventaire chronologique des canaux non réalisés, une cartographie des canaux de France et enfin, la reproduction de quelques maquettes et plans en relief qui nous initient aux ouvrages d'art et introduisent pour nous le paramètre de la beauté liée à l'utilité. Non, le design n'est pas une invention du xx^e siècle !

Ce très bel ouvrage nous invite à une autre réflexion sur l'architecture, le paysage et l'urbanisme liés très étroitement aux préoccupations économiques et techniques. Les textes ne sont pas ardues, ils sont soutenus par un excellent choix d'illustrations. Nous n'aurons qu'un regret, celui de ne pas trouver dans ce livre une étude des premiers essais de canalisations faits chez nous dès le moyen âge.

M. VAN DE WINCKEL

Paul CASO, *Claude Lyr. L'Œuvre gravé*, Bruxelles, Ed. Dereume, 1987. In-4, 173 p., 162 ill. dont 12 en coul.

Paul Caso, historien et critique d'art bien connu à Bruxelles par sa chronique quotidienne dans le journal *Le Soir*, a publié en 1985 un précieux livre *Un siècle de Peinture wallonne* évoquant l'activité picturale de son pays de Félicien Rops à Paul Delvaux. Il prépare pour la fin de l'année un livre équivalent sur la sculpture et projette d'y joindre un troisième volet sur la gravure. En attendant il vient de faire paraître un ouvrage très important intitulé *Claude Lyr. L'Œuvre gravé*. Il éclaire la personnalité très originale d'un surréaliste qui trouvait naturellement comme peintre sa place dans le livre de 1985. Ce livre-ci est un catalogue complet des 460 créations du graveur, eaux-fortes, aquatintes, eaux-fortes rehaussées d'aquarelle, burins, à quoi s'ajoute la liste des expositions de 1956 à 1984. Il est illustré de 162 reproductions dont 12 en couleurs. Les gravures de l'artiste sont datées de 1928 (*Le Sorcier, La Tentation de saint Antoine*, par ex.) à 1983 (*La Place de l'Homme, La Chambre claire*), en passant par des chefs-d'œuvre comme *L'Arbre* de 1952, les séries de planches du *Monde de pierre* de 1964, de *L'Homme alchimique* de 1968, du *Fils Anthume* de 1972.

Dans une introduction de 15 pages, riche d'esprit, d'humour, mais aussi de sensibilité chaleureuse, toutes qualités révélatrices d'une attitude habituelle à l'auteur, Paul Caso exprime sa sympathie pour l'artiste, met en lumière sa place exceptionnelle dans l'art de la gravure, si souvent l'objet des créations belges, définit son intelligence créatrice, l'évolution de sa technique, la souple et sûre maîtrise du trait. Né en France en 1916, fils d'une Polonaise grande musicienne et de René Lyr, poète belge de fine qualité, Claude Lyr fut élève à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, où il créa plus tard en 1956 un cours de gravure et dont il devint directeur en 1978 après avoir dirigé l'École des Beaux-Arts d'Ixelles. Il s'est formé à la gravure à douze ans chez le peintre Jos Albert ami de son père. Paul Caso rappelle que l'artiste s'est initié à Ixelles chez le maître imprimeur Adolphe de Campenhout à la technique de l'estampe en vue de sa reproduction imprimée, qu'il fut très vite passionné par ce mode d'expression intermédiaire entre l'écriture et la peinture et qu'il collabora régulièrement à Bruxelles avec le maître imprimeur Theo van den Broeck. Il montre comment, inspiré d'abord par les fantaisies d'Ensor, adepte du surréalisme, transformé par un séjour

au Zaïre de 1955 à 1956, puis hanté par le symbolisme visionnaire de l'alchimie, Claude Lyr a consacré son art à l'expression la plus intense et la plus subtile des secrets de son âme, soucieux de s'arracher et d'arracher le spectateur de ses œuvres à la condition terrestre. Il fait entendre combien, au milieu de celles des surréalistes, l'aventure de Claude Lyr est « parfaitement indépendante, porte ses propres interrogations, tient son merveilleux de la seule richesse individuelle ». Tout cela compose un volume passionnant, édité avec soin, admirablement présenté.

R. GENAILLE

A. COFFYN, J. GOMEZ et J.-P. MOHEN, *L'apogée du Bronze atlantique. Le dépôt de Vénat*. (L'Âge du Bronze en France, 1). Paris, Picard, 1981. In-4, 240 p., VII-57 pl., 25 cartes.

Un comité de rédaction composé de quatre éminents spécialistes, A. Bocquet, J. Briard, J. Guilaïne et J.-P. Mohen, — de concert avec la maison Picard qui, au début de ce siècle, édita le célèbre « Manuel » de Joseph Déchelette —, a pris l'initiative de publier une dizaine d'études couvrant l'essentiel de l'Âge du Bronze en France. Le premier volume est consacré au dépôt de bronzes de Vénat, un ensemble considérable de 2720 pièces, certaines brisées en tant que métal de récupération, d'autres brutes de fonte. L'intérêt particulier de cette ensemble, dispersé dans de nombreuses collections publiques et privées et que les auteurs ont le très grand mérite, à force de patientes recherches, d'avoir restitué en sa quasi totalité, réside dans le fait que s'y côtoient des éléments purement atlantiques avec de nombreux éléments continentaux et quelques témoins languedociens ou méditerranéens.

La base de l'ouvrage consiste certes dans les 56 planches représentant plus de 2700 objets dessinés parfaitement, à l'échelle du demi, et se répartissant en plusieurs catégories, armes, outils, objets de parure, pièces de harnachement, éléments de char, déchets de fonte. Les épées comportent surtout des exemplaires « en langue de carpe » du type Vénat et des épées pistilliformes de type Ewart, dont un exemplaire brut de fonte prouve la fabrication sur place. Les auteurs ont voulu interpéter comme garnitures de pommeau les bouterolles dont l'identification ne posait pas de problème, une série typologique pouvant se constituer à partir du type bursiforme de Vénat, par l'intermédiaire d'un type plus caréné (ex. Court-Saint-Étienne, dans *Helinium*, XV, 1975, 26 fig. 7 [CSE, 7]), jusqu'au type à ailettes (*ibid.* [CSE, 6]) du Ha C.

Par l'examen et la comparaison graphique d'une série de dépôts comme ceux de Saint-Denis d'Oléron, Cubzac-les-Ponts et Terrasson, du matériel d'une série d'habitats de hauteur ou de plaine, ainsi que de celui de grottes et abris sous roche, les auteurs sont parvenus à constituer un « Groupe de Vénat » imposant et d'en dresser la carte de répartition. La relation de ce groupe avec des entités régionales du Bronze final atlantique et avec des groupes continentaux, particulièrement de l'est de la France, est éloquemment illustré par les 25 cartes de répartition dont personne n'exigera qu'elles soient absolument exhaustives : à la carte 8, des épingles à tête vasiforme, une vingtaine d'exemplaires sont à ajouter sur le site de Han-sur-Lesse (1 ex. publié dans *Bull. Mus. R. Art Hist.*, XLVI, 1974, 228 fig. 3), des renseignements bibliographiques dans les listes de répartition seraient à reprendre dans la bibliographie, e.a. M. E. MARIËN, *Bracelets à grandes oreillettes...* (Handel. Maatsch. v. Geschiedenis en Oudheidkunde Gent, N.R. 4, 1950, 41-77); Id., *Trouvailles du Champ d'Urnes et des tombelles hallstattiennes de Court-Saint-Étienne* (Monogr. Arch. Nat. 1, 1958; cf. carte 21); Id., *Épées de bronze « protohallstattiennes » et hallstattiennes...*, *Helinium*, XV, 1975, 14-37; I. KILIAN-DIRLMEIER, *Gürtelhaken, Gürtelbleche...* (Präh. Bronzefunde, XI-2, 1975), ouvrage auquel on peut actuellement ajouter Michel Mariën, *Appliques de ceinture...*, *Helinium*, XXII, 1982, 40-42.

Il ne s'agit là que de quelques ajoutées mineures que l'on hésite à formuler, de crainte de ternir l'éloge que mérite cet ouvrage, à la fois par la reproduction du matériel de Vénat, par la documenta-

tion accumulée dans les listes accompagnant les cartes et par la détermination des composantes du dépôt qui placent désormais avec précision le « Groupe de Vénat », dans le panorama du Bronze final européen.

M. E. MARIËN

La Croix byzantine du Trésor de la cathédrale de Tournai, par Fr. DE CUYPER, G. DEMORTIER, Chan. J. DUMOULIN, J. PYCKE. (*Tornacum. Études interdisciplinaires relatives au patrimoine culturel tournaisien*, 1 = *Aurifex*, 7). Tournai et Louvain-la-Neuve, 1987. Broché avec couverture en couleurs, in-8, 88 p., 43 ill. dont 6 en coul. Prix : 600 fr.

La croix byzantine est l'un des plus précieux objets du trésor de la cathédrale Notre-Dame à Tournai. Connue depuis longtemps des savants locaux et de certains spécialistes, elle a surtout été révélée au grand public belge et étranger par l'exposition « Splendeur de Byzance », tenue aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles en 1982, dans le cadre d'Europalia-Grèce. Le Chapitre cathédral avait favorablement répondu à ma demande d'y exposer la croix qui, jusque là, n'avait pas quitté Tournai. C'est à cette occasion que je lui avais attribué une datation plus récente que celle qui avait été proposée précédemment (cf. *Catalogue*, 0.17, p. 148).

Une recherche historique du chanoine Dumoulin et de M. Pycke, dans des travaux antérieurs, avait déjà pu établir que la croix avait été apportée à Tournai à l'occasion des croisades, au début de l'occupation latine de Constantinople, par le chevalier Jean Bliaut (ou Bliauc, ou Bliaud). Par ailleurs, en 1984, M^{lle} De Cuyper en a étudié, dans un mémoire de licence à l'Université de Louvain-la-Neuve, la technique et les pierres, avec la collaboration, notamment, de M. Demortier. Les mêmes auteurs se sont associés pour la présente publication, chacun ayant développé et mis au point ses recherches propres.

Après une Préface par le chanoine A. Milet, doyen du chapitre cathédral, MM. Dumoulin et Pycke examinent « La croix dans l'histoire et la liturgie » : l'arrivée de la croix à Tournai, l'utilisation de la croix, l'histoire de la croix pendant les troubles, à l'aide d'une abondante documentation archivistique et bibliographique. M^{lle} De Cuyper est l'auteur du chapitre « Description du reliquaire et examen scientifique par des méthodes non destructives ». Dans son étude archéologique de ce joyau byzantin, elle examine les techniques de sertissage et de fixation des perles, l'état de conservation (en utilisant aussi d'anciennes descriptions) ; grâce à la collaboration de la gemmologue M^{me} C. Demeure et aux méthodes de laboratoire, elle établit avec précision la nature des pierres et du métal. Des photos de détail et des croquis illustrent bien son analyse, de même que les tables fournies par le Laboratoire d'analyse par réactions nucléaires (LARN) des Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur. En revanche, son étude sur la datation est faible et, surtout, on déplorera que la croix de Tournai n'ait pas été considérée dans le contexte de l'art byzantin (voir ci-dessus, p. 28-33).

Enfin, le chapitre de M. Demortier sur « Une méthode récente d'étude scientifique de la composition de bijoux en or », rend un ton nouveau. En effet, si l'on a déjà beaucoup parlé des méthodes de laboratoire pour l'examen des peintures, il n'en va pas de même pour l'orfèvrerie. Il s'agit en fait d'un équipement lourd très onéreux et un nombre limité de laboratoires de physique nucléaire possédant l'appareillage de base s'est converti au type de physique appliquée à de telles analyses (méthode PIXE). Le contexte analytique, le dispositif expérimental, les informations à caractère analytique déductibles de l'interaction des particules chargées avec la matière, enfin l'examen des soudures dans le cadre des procédés techniques d'assemblage et l'analyse des dorures sont considérés — peut-être de manière trop développée par rapport à l'objet.

Cette publication a bénéficié d'une très belle qualité d'édition. La documentation photographique est excellente, surtout pour la couleur (les reproductions de la couverture ont cependant un ton trop rosé). On attendra avec intérêt la suite de cette série consacrée à l'importante ville d'art et d'histoire qu'est Tournai.

J. LAFONTAINE-DOSOEGNE

S. DER NERSESSIAN - A. MEKHITARIAN, *Miniatures arméniennes d'Ispahan*. Préface et Introduction de S. S. le Catholicos Karékine II. Bruxelles, Les Éditeurs d'Art Associés, et le Catholicosarménien de la Grande Maison de Cilicie, 1986. In-4, relié sous jaquette en couleurs, 220 p. avec 124 fig. dont 35 en coul.

L'architecture et la miniature sont les deux domaines artistiques que les Arméniens ont pratiqués avec le plus d'éclat, en abondance et à diverses époques de leur longue histoire tourmentée ; en ce qui concerne les manuscrits, la production s'en est poursuivie aux époques plus récentes dans la diaspora. De grandes collections de manuscrits illustrés se trouvent en Europe, chez les Mekhitaristes de San Lazzaro à Venise et ceux de Vienne, aux États-Unis, notamment à la Walters Art Gallery à Baltimore, et en Orient, au Matenadaran d'Erevan surtout mais aussi au Patriarcat arménien de Jérusalem et, en Iran, à Nouvelle-Djoulfâ (Ispahan). Ces collections ont fait l'objet de diverses publications, mais la dernière n'était connue que par le Catalogue en arménien de Ter-Avetissian (1902), revu et complété par L. Khatchikian et C. G. Minassian (Vienne, 1970-72), et les miniatures n'avaient pas été étudiées.

Or, la communauté arménienne d'Iran a accumulé un grand nombre de manuscrits dont une partie produite en Iran même et une autre dans d'autres régions du monde, qui fut soit apportée par les immigrants déportés par Chah Abbas le Grand au début du xvii^e siècle, soit offerts par la suite grâce à des acquisitions dans divers pays. Ce patrimoine culturel, conservé à la cathédrale Saint-Sauveur et quelques autres églises de Nouvelle-Djoulfâ, a été particulièrement mis en valeur à partir de 1971 grâce à l'action de l'auteur de la Préface et de l'Introduction historique de l'ouvrage, devenu depuis Catholicos de la Grande Maison de Cilicie (à Antélias, Liban) sous le nom de Karékine II. Pour résoudre les problèmes de conservation, de présentation et d'étude des manuscrits, il requit l'aide d'Arpag Mekhitarian, qui examina minutieusement les manuscrits à miniatures et en exécuta de nombreuses photographies en noir et blanc et en couleurs. Ce riche matériel fut ensuite étudié par Sirarpie Der Nersessian, la meilleure spécialiste de la peinture arménienne en même temps que byzantiniste éminente. L'heureuse conjonction de ces efforts et de celui des Éditeurs d'Art associés de Bruxelles a abouti à la présente publication.

La collection, qui commença dès la fondation du monastère du Saint-Sauveur dans la première moitié du xvii^e siècle, comporte des manuscrits allant de la deuxième moitié du xii^e siècle à l'époque moderne (le haut moyen âge n'y est donc pas représenté). Vingt-neuf, allant jusqu'à la fin du xvii^e siècle, ont été sélectionnés. S. Der Nersessian en a étudié les miniatures en les intégrant dans l'ensemble de la production arménienne tout en relevant leurs particularités et leur apport nouveau à la connaissance des écoles régionales. Elle considère successivement deux manuscrits du xii^e siècle, ceux qui furent exécutés en Cilicie, l'œuvre de Sargis Pidsak et d'Ignatios, l'École de Siounik et celle du Vaspourakan, le style de Khizan, l'influence de l'Occident, l'École de la Nouvelle-Djoulfâ et les Bibles du xvii^e siècle.

Chaque groupe de manuscrits est replacé dans son contexte culturel — qui est large et varié puisqu'au xiii^e siècle déjà des œuvres furent exécutées depuis Rome et d'autres villes italiennes jusqu'à la Grande Arménie en passant par Constantinople et la Cilicie. Plus tard, la diaspora s'étendit mais au xvii^e siècle les tendances régionales s'atténuent : les manuscrits exécutés en Arménie et en Iran, à Constantinople et à Lvov, accusent à la fois l'influence de la miniature cilicienne classique et celle de l'Occident. L'analyse porte aussi sur le style, les coloris et l'iconographie. Chaque manuscrit est illustré par une ou plusieurs reproductions en noir et blanc ou en couleurs, qui sont en pleine page et d'une qualité excellente (on déplorera cependant que la numérotation ne soit pas systématiquement suivie, ce qui semble dû à un problème technique lié à la couleur).

Le dernier chapitre est consacré par A. Mekhitarian à la description des vingt-neuf manuscrits sélectionnés par lui. Les notices comportent « le lieu, la date, la matière, le format, le nombre de pages ou de folios, l'état de conservation, les noms du copiste, de l'enlumineur, de l'acquéreur, l'encre employée, le genre d'écriture, les illustrations et leurs dimensions, le contenu sommaire du

colophon et quelques remarques sur le style ». Ce travail patient et précis, de même que la documentation photographique, a servi de base à l'étude de S. Der Nersessian. On a plaisir à souligner la qualité d'une telle collaboration, qui a produit un livre aussi beau que savant. Ajoutons qu'il y a une Table onomastique, mais pas de Bibliographie. Il en existe une édition anglaise.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE

Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V, 29-30 sept.-1^{er} oct. 1985. Dessin sous-jacent et autres techniques graphiques, éd. R. VAN SCHOUTE et D. HOLLANDERS-FAVART. (UCL, Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'art, Document de travail n° 20). Louvain-la-Neuve, 1985. In-8, 225 p., 95 pl.

Comme le souligne Roger Van Schoute, l'initiateur de ces rencontres de Louvain-la-Neuve, dans l'introduction aux Actes de ce cinquième colloque, « Après une période d'enthousiasme où l'on pensait que la solution du problème des attributions n'était qu'une question de temps et de documents, on a vite remarqué que l'étude du dessin sous-jacent ne faisait parfois que reporter plus loin ce problème, tout en ajoutant de multiples nouveaux points d'interrogation ». Après quatre rencontres riches de données encourageantes mais aussi parfois déconcertantes, les organisateurs du cinquième colloque se devaient d'élargir les perspectives de l'étude du dessin sous-jacent des peintures. Ils l'ont fait en associant à cette étude celle des autres techniques graphiques telles le dessin, la miniature, la gravure. La conférence inaugurale de J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER (*L'étude du dessin sous-jacent. Un bilan*), après un historique de la question, a mis d'emblée l'accent sur l'importance d'une approche ouverte et nuancée du problème et sur le danger de surestimer le dessin sous-jacent dans l'identification de l'auteur de l'ensemble d'un tableau.

Les deux techniques de dessin — dessin sous-jacent des peintures et dessin indépendant — bénéficient de leur confrontation mutuelle. Ainsi, la comparaison du dessin sous-jacent du portrait de Josse Vijdt dans le *Retable de l'Agneau mystique* avec le portrait dessin sur papier du *Cardinal Albergati* à Dresde amène D. GOODGAL à considérer Jean van Eyck comme unique auteur du premier, dès le stade préparatoire. L'étude par réflectographie dans l'infra-rouge des tableaux de Gérard David, menée au Metropolitan Museum à New York par M. AINSWORTH, en même temps qu'elle révèle la diversité de style et de technique du dessin sous-jacent de l'artiste, permet de lui attribuer un dessin sur papier, copie de la *Vierge à la Fontaine* de Van Eyck. L'attitude initiale de l'enfant dans le *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* de Roger van der Weyden à Boston, révélée par les réflectogrammes de M. FARIÉS, semble avoir inspiré celle du dessin sur papier de la *Vierge à l'Enfant* de Rotterdam, tandis que le modèle de la *Vierge Chesterfield* à Saint-Louis est à rapprocher de la *Tête de Madone* sur papier du Louvre. Enfin, les problèmes d'attribution des dessins isolés du Greco pourraient être grandement clarifiés par l'étude du dessin sous-jacent des premières œuvres du peintre, amorcée par M. DEL CARMEN GARRIDO au Musée du Prado.

Les rapprochements entre dessin sous-jacent et gravure ne sont pas moins instructifs. M. FARIÉS observe que, du moins dans l'atelier de Jan van Scorel, les esquisses sur papier de compositions entières, très semblables au dessin sous-jacent des mêmes compositions, devaient servir à reproduire celles-ci, notamment en gravure ; par ailleurs, certaines conventions graphiques paraissent communes à la gravure et au dessin sous-jacent, en particulier dans la peinture germanique. J.P. FILEDT KOK arrive à la même conclusion à partir de l'œuvre des artistes germaniques du xv^e siècle qui furent à la fois peintres et graveurs, tels Schongauer et le Maître du Cabinet d'Amsterdam, dont les gravures peuvent être utilement comparées aux dessins, aux miniatures et aux peintures sur verre qui lui sont attribués.

Dans la miniature, le dessin sous-jacent revêt une infinité de types et de styles, souvent très différents de ceux de la peinture qui les recouvre, ce qui amène M. SMËYERS à penser que ces deux étapes étaient confiées à des artistes distincts ; par ailleurs, certaines miniatures, seulement dessi-

nées, annoncent les gravures insérées dans certains manuscrits et les illustrations des livres xylographiques. D'autres, comme celles du *Livre du fort Hercule* (France, vers 1470), destinées à être mises en couleurs, permettent à W.A. BULST d'y reconnaître la main du Maître de Jacques d'Armagnac. Dans le domaine des incunables, J. JEANMART présente l'exemple d'un Livre d'Heures imprimé en 1497 et dont l'illustration, composée de gravures sur cuivre, a été surpeinte lors de l'acquisition de l'ouvrage au milieu du XVI^e siècle. Des recueils d'emblèmes du début du XVI^e siècle semblent avoir servi de sources d'inspiration au dessin de Bruegel, *Les grands poissons mangent les petits*, gravé par P. van der Heyden (J. MUYLLE). Enfin, un livre de dévotion hollandais, imprimé peu après 1670, s'inspire de dessins espagnols amenés aux Pays-Bas et transposés en gravure (C. COPPENS).

Un procédé énigmatique des Primitifs flamands, qui consistait à exécuter certains portraits sur un support indépendant (parchemin, papier ou même feuille métallique), découpé, collé sur le tableau puis intégré à la composition par des retouches (R.H. MARIJNISSEN et G. VAN DE VOORDE), demanderait à être étudié sur le plan du dessin sous-jacent. Certaines communications, sans référence particulière non plus aux autres techniques graphiques, portent sur le dessin sous-jacent proprement dit. C. PÉRIER présente de nouvelles hypothèses de travail sur la technique de ce dessin chez les Primitifs flamands des XV^e et XVI^e siècles, à partir d'essais de reconstitution réalisés avec des instruments cités par C. Cennini: la plume d'oie, la plume de roseau, la pierre noire. La plume et le pinceau furent tous deux utilisés par des maîtres allemands et suisses du XVI^e siècle (E.D. BOSSHARD); évoluant vers l'esquisse rehaussée de lavis, leur dessin sous-jacent se révèle souvent d'une qualité supérieure à celle de la peinture qui le recouvre. Les constantes de spontanéité et de clarté du graphisme observées par F. THOMAS-VAN HAUWAERT dans un choix d'œuvres issues de l'atelier de P. Brueghel le Jeune autorisent à attribuer à l'artiste un plus grand nombre de tableaux que la qualité inégale de ces peintures ne le laisse deviner.

L'apport de l'étude du dessin sous-jacent à une connaissance plus approfondie et plus nuancée de l'élaboration des peintures se construit ainsi, de colloque en colloque, par petites touches. Par trop petites touches encore peut-être, si l'on fait le compte des interventions sans rapport évident avec le sujet de la rencontre, vis-à-vis entre autres de celles qui reflètent des efforts conjugués et des programmes suivis. Ces colloques, si originaux dans leur conception et leur objet, seraient sans doute plus fructueux encore si le thème en était arrêté deux ans à l'avance, à l'issue de chacun d'eux, laissant aux participants qui le souhaitent le loisir d'orienter et au besoin de concerter leurs recherches.

J. FOLIE

Cécile DULIÈRE, *Victor Horta. Mémoires*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française de Belgique, Administration du patrimoine culturel, 1985. In-8, 332 p., 219 ill.

En écrivant ses mémoires au déclin de sa vie, Victor Horta, architecte, professeur à l'université puis directeur à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles (Gand, 1861 - Bruxelles, 1947), semble avoir voulu témoigner, comme le souligne l'auteur, « du succès de ses débuts, de la variété de son œuvre et, surtout, décharger sa responsabilité morale ». Il lui restait pour ce faire des mementos et copies de lettres — sauvés presque prémonitoirement d'une destruction volontaire de quelque cinq cents kilos de papiers en 1945 — des dossiers d'affaires récentes pour lesquelles subsistait un contentieux et bien sûr ... la mémoire.

Le maître de l'art nouveau s'y défend — et on le croit volontiers — d'être un littéraire: il préfère le crayon à la plume qui admet peu les repentirs, les surcharges, les fautes syntaxiques et orthographiques, les erreurs mnémoriques aussi qui finissent par altérer et la forme de la phrase et son contenu réel.

Véritable plaidoyer, ces mémoires prouvent à suffisance l'intensité de l'incessant combat que dût mener leur rédacteur, sa vie durant, contre les jaloux et les envieux qui ne lui pardonnèrent pas la réussite fulgurante de ses débuts ni surtout sa performance d'avoir créé seul et de toutes pièces

une ordonnance architecturale qui rompit du jour au lendemain avec tous les poncifs antérieurs, sortit de leur caractère purement utilitaire jusque-là, pour les anoblir, les matériaux et systèmes nouveaux, et déploya un sens artistique incomparable dans leur mise en œuvre symbiotique qui finit par confondre en un tout harmonieux construction et décoration.

Certes, Horta n'avouera jamais que ses sources d'inspiration auraient pu se trouver dans les recherches à caractère artisanal qui fleurissaient alors en Angleterre et qui prônaient le retour à la nature. C'est que « la ligne Horta » issue sans doute de ces prolégomènes, ne suffit pas à caractériser son art. Car l'architecture est avant tout organisation de l'espace et, en cette matière, Horta se montra d'emblée innovateur.

Maître du plan dont coupes et façades procèdent, Horta considère d'ailleurs que son architecture parle pour lui. N'étaient les démolitions déplorables sciemment voulues, — la Maison du peuple, l'hôtel Aubecq — ou accidentelles — l'Innovation — ou encore les transformations regrettables — l'hôtel Roger Verstraete — on pourrait donc suivre *physiquement* ses succès et la variété de sa production. Si lui-même a tenu à s'expliquer dans des mémoires, c'est donc bien pour se défendre contre ceux — contemporains ou à venir — qui pour l'un ou l'autre motif se refusent à *tire* son architecture *in situ*, pour leur exposer les contraintes auxquelles il a été tenu et décharger, comme dit ci-avant, « sa responsabilité morale ».

Cette responsabilité morale sera donc dégagée, à ses yeux, par la justification du *parli* adopté dans les différents immeubles qu'il a conçus. Ainsi en est-il, par exemple, des grands magasins dont il étudie la politique de vente et la psychologie de l'acheteur, avant d'aborder la disposition des lieux et la structure qui en sera l'expression, l'esthétique de l'ensemble jaillissant de leur interaction et d'une foule de détails savamment étudiés, comme la section des pièces mises en œuvre, leurs assemblages ou la ligne qu'elles dessinent en suivant au plus près la courbe des forces.

Mais il y a aussi les hommes et, parmi eux, les architectes, ses confrères à l'intention desquels Horta décrit l'ambiance dans laquelle baignèrent ses réalisations afin qu'ils en tirent profit, mais qui doute fort d'être entendu par eux. Il y a encore ceux venus à l'architecture par des voies détournées, comme Henry Van de Velde « peintre défroqué », cible de choix, avec qui Horta finit par avoir une altercation fixée à tout jamais dans du courrier qui éclaire d'un jour nouveau les relations entre les deux antagonistes, mais dont le motif échappa au jury d'honneur auquel ils s'étaient promis de se soumettre.

Enfin il y a, mais ce n'est pas l'essentiel ici, la profession et l'enseignement de l'architecture ⁽¹⁾, deux domaines qui virent souvent Victor Horta aux barricades afin que la dignité de l'architecte soit conforme aux lois morales et que sa formation réponde à des critères solides.

Rien désormais ne pourra plus s'écrire sur Horta sans référence à ce beau livre, fruit d'une longue recherche rendue difficile par le dépouillement et la mise en ordre de papiers épars et de ces « mémoires » dont il existe par ailleurs deux textes originaux étroitement apparentés, l'un rédigé de la main de Victor Horta, l'autre par sa secrétaire, Mademoiselle Simone Constant ⁽²⁾.

Dans une introduction synthétique, Mademoiselle Cécile Dulière, docteur en philosophie et lettres, ancien conservateur du Musée Horta à Saint-Gilles, explique longuement les circonstances de la rédaction des « mémoires », le plan de ceux-ci comme, l'établissement de leur texte, et en résume clairement le contenu.

V. G. MARTINY

(1) Ce sujet a été traité par A. COOLS et R. VANDENDAELE, *Les croisades de Victor Horta*, Bruxelles, s.d. (1984), 29,6 × 21 cm, 140 p., ill.

(2) Ces manuscrits ont été sauvés de la destruction par M. Jean Delhay, architecte, ancien élève, puis collaborateur et enfin disciple fervent de Victor Horta.

Marie-Madeleine GAUTHIER, *Les Routes de la Foi, Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Fribourg, Office du livre, 1983. In-4, 219 p., 106 ill. n. et bl. et coul.

Les « Routes de la Foi » en ont croisé, tout au long de la période médiévale, de nombreuses autres : toutes les lignes de force de l'Occident médiéval ont eu tôt ou tard des interférences, plus ou moins durables, plus ou moins déterminantes sur leur tracé. Au sens propre d'ailleurs, comme au figuré : que l'on songe, ainsi que nous y invite le sommaire de l'ouvrage, à l'aspect commercial du culte des reliques, au rôle de Byzance et de Jérusalem, sur les itinéraires qu'ont suivis ces précieux restes dans leur cheminement vers l'Occident ; à l'essor des « arts précieux, outils de la politique », mis au service de cette « trésorerie sacrée » que constituent les reliquaires ; à l'évolution des formes et des fonctions de ceux-ci, reflets de l'évolution non seulement des formes artistiques mais aussi des mentalités religieuses. M.-M. Gauthier intitule d'ailleurs le dernier chapitre de son ouvrage « Une anthropologie de l'art et de l'argent et de l'or », résumant en s'aidant d'exemples pertinents le rôle de l'architecte, des saints, du roi ou de la république dans les mutations que connurent, de la Meuse à l'Italie, le culte des reliques, et l'apparence des reliquaires.

Telles sont les voies que M.-M. Gauthier a mises en lumière dans cet excellent ouvrage dont la matière est inépuisable. Il nous offre non seulement le plaisir de regarder de belles images — l'illustration est riche et faite de nombreuses quadrichromies — mises au service d'un texte qui allie — en serait-il autrement sous la plume de cet auteur — l'élégance de la forme, la rigueur de l'analyse et l'humanisme de la réflexion. Chez M.-M. Gauthier, la relique et surtout le reliquaire sont bien sûr des objets archéologiques : que seraient d'ailleurs les reliques sans les reliquaires ? C'est comme œuvres d'art qu'elle interprète ces derniers à travers les légendes qui accompagnent leurs illustrations. Mais l'auteur détient aussi les clés qui permettent de comprendre, comme autant de signes intelligibles, leur sens historique profond ; c'est en humaniste qu'elle se penche sur les phénomènes du culte et en particulier les pèlerinages qui y sont liés, sur les véritables odyssees que connurent parfois ces documents dans leur cheminement vers nos sanctuaires, sur les multiples avatars de leur contenant, des soieries byzantines aux châsses limousines, en passant par les coffrets siciliens ou le « Talisman de Charlemagne ».

L'ouvrage se présente comme une synthèse. Mais combien de dissertations sur la civilisation médiévale pourraient ici trouver leur source, à travers cette somme de réflexions nourries de l'érudition la plus large et abordant avec la même aisance des champs aussi variés que ceux nécessités par un sujet d'une telle ampleur. Retenons en particulier le chapitre abordant les « transferts de formes » de l'Orient à l'Occident, ou de l'architecture à l'orfèvrerie.

L'art mosan y est largement représenté, comme il se devait en pareil sujet : le triptyque de Stavelot, de la collection Pierpont-Morgan (vers 1160), la croix-reliquaire de Gerardus au Trésor de Saint-Marc à Venise (vers 1220), la couronne-reliquaire du Musée diocésain de Namur (vers 1210), le reliquaire de la côte de saint Pierre au Trésor d'Oignies (vers 1230), le triptyque de Floreffe au Musée au Louvre (1254), y trouvent une place de choix dans le texte et l'illustration.

Les châsses mosanes sont également évoquées dans un propos visant à mettre en évidence leur caractère « narratif » dérivé peut-être, selon l'auteur, de modèles enluminés. S'il apparaît qu'une telle « dramaturgie épique en images », selon l'élégante expression de M.-M. Gauthier, puisse s'appliquer à la châsse mosane de saint Hadelin à Visé, peut-être conviendrait-il de nuancer quelque peu cette approche en se rappelant qu'au ^{xii} siècle, cette conception ne s'applique ni aux châsses de saint Domitien et Mengold, de Huy, ni à celle de saint Servais, de Maastricht, ni à celle de saint Vanne, de Verdun. Le développement narratif appliqué aux châsses de saint Héribert, de saint Hydulphe, ou de Charlemagne nous semble traduire davantage un parti visant à l'énoncé « historié » des vertus de la sainteté dans les faits et gestes du personnage dont les restes sont contenus dans le reliquaire. Le programme iconographique des châsses non « historiées » de Huy, de Maastricht ou de Verdun est, par rapport aux précédentes, moins illustratif, plus allégorisant : il se limite à l'énoncé,

par la voix des anges ou des Élus, des Béatitudes ou des Œuvres de charité qu'à n'en pas douter, même en l'absence d'une « dramaturgie » didactique, le saint a mises en pratique dans tous les gestes de sa vie.

A. LEMEUNIER

Herman GERDSEN, *Studien zu den Schwertgräbern der Hallstattzeit*, Mayence, Philipp van Zabern, 1986. In-4, 233 p., 34 pl., 20 cartes.

L'auteur présente ici une rédaction adaptée d'une dissertation élaborée sous la direction de O. H. Frey à l'Université de Hambourg et dont le rassemblement de matériel fut clôturé en 1976. L'ouvrage comporte quatre parties : 1. la description globale des trouvailles par zones géographiques ; 2. l'exploitation du matériel (répartition des tombes à épées, importance de ces tombes dans les nécropoles, structure des tombes, position et état des épées, inventaires des tombes) ; 3. résultat des recherches et interprétation des trouvailles ; 4. catalogue par pays. Ce n'est pas le moindre mérite de l'auteur de donner un aperçu des caractéristiques de chaque zone géographique, l'aire de répartition des épées de bronze et de fer de type hallstattien étant assez vaste.

L'ouvrage présente successivement le Midi et le centre de la France, puis le nord de la France, la Belgique et les Pays-Bas ; une quatrième zone englobe la Suisse, l'Alsace et le Bade-Wurtemberg, une cinquième la Hesse, la Rhénanie, le Palatinat et la Sarre, une sixième la Bavière. Viennent ensuite la Tchécoslovaquie et la Pologne, l'Autriche et la Hongrie, l'Allemagne du Nord, la Scandinavie, les Îles Britanniques.

Il suffira de donner un bref aperçu des pages consacrées à nos régions. Le lecteur attentif s'apercevra avec étonnement que sur la carte de répartition n° 3 (p. 13 ; répertoire p. 230) les points de trouvailles belges 5 à 8, occupant une ligne nord-sud, sont successivement attribués à Court-Saint-Étienne, Gedinne, Harchies et Havré ; le Stocquoy et Morimoinne se localisent sur la Sambre, Basse-Wavre usurpe l'emplacement de la citadelle de Namur ! Le texte souffre de la même imprécision. Citons un exemple : l'auteur qui n'hésite pas à placer dans la même catégorie les poignards courts à antennes du Hallstatt récent et l'épée à antennes (longue de 48,5 cm) de la tombelle 3 de la Ferme Rouge (voir M. E. Mariën, *Trouvailles du Champ d'Urnes et des tombelles hallstattiennes de Court-Saint-Étienne*, 108 sq) — signale que celle-ci accompagnait une épée de type long (p. 54 et note 502), ce qui est inexact, toute trace de cette dernière faisant défaut. En revanche, dans l'autre sépulture citée, celle d'Oss, la longue épée est présente, mais il est téméraire de suggérer que la lame à arête médiane (dont il ne reste que la pointe), était « möglicherweise mit Antennen versehen » (note 502). Autre exemple d'interprétation abusive. Dans la monographie concernant Court-Saint-Étienne, un fragment de boulerolle (n° 110) avait été qualifié de « non identifiable avec certitude ». Non seulement l'auteur l'attribue (p. 106) sans nuances à la tombelle 3 citée, mais il identifie d'emblée le fragment comme appartenant au type Dottingen ou Waldbehringen, par ailleurs incompatible avec le type d'épées à antennes.

Dans la partie générale de l'ouvrage, l'auteur estime (p. 58) que « bis auf ganz wenige Ausnahmen », les accessoires de harnachement ne se trouvent qu'à l'est du Rhin. C'est faire fi des trouvailles de Court-Saint-Étienne, Limal, Oss ou Meerlo (la publication de G. J. Verwers, *Het vorstengraf van Meerlo*, s.d., n'est pas reprise dans la bibliographie) ; sans doute l'auteur a-t-il perdu cette réalité de vue, en ne citant p. 11 qu'un ouvrage de large synthèse, au lieu de se référer à la monographie de Court-Saint-Étienne (p. 249, fig. 56), où la carte de répartition montre les accessoires de harnachement, communs à la Bavière et au Brabant. Déplorons aussi, dans un esprit plus général, que l'auteur estime (p. 105), dans le catalogue des sites, concernant Court-Saint-Étienne, « die Angaben häufiger widersprüchlich und die Fundumstände z.T. recht unwahrscheinlich » : il aurait été correct de justifier ce jugement.

Malgré toutes les critiques que l'on pourrait émettre l'ouvrage rendra des services, grâce à son catalogue très fourni (p. 105-195)

M. E. MARIËN

Le Grand livre de la forêt wallonne. Liège, Mardaga, 1985. In-4, 436 p., 265 ill. (Prix : 1950 fr.).

La forêt wallonne est étudiée par une trentaine d'auteurs qui abordent tous les aspects et tous les rôles. Le chapitre IV, « La forêt et ses produits », nous intéresse directement car W. Lassance survole les métiers qui sont liés à l'exploitation des bois : le boisselier, le charbonnier, le scieur de long, le tonnelier... Le bois, sa technologie et sa filière précèdent « Le bois et l'habitat » rédigé par l'ingénieur-architecte Jean Englebert qui réhabilite la construction « à colombage » et la construction en bois.

Matériau miracle, le bois est la seule matière première renouvelable qui offre bien des qualités : économie, légèreté, isolation, souplesse ... et rapidité d'exécution. Les parties consacrées à la forêt et les arts, le folklore sont assez brèves.

L'ouvrage se termine par 65 planches en couleurs qui reproduisent les différentes essences forestières. Ces documents peuvent nous être utiles pour identifier arbres, fleurs et fruits de nos forêts dont tant de nos artistes se sont inspirés. Le lexique et l'index terminent l'ouvrage de manière à pouvoir le consulter avec facilité.

Une belle synthèse et un livre original.

M. VAN DE WINCKEL

Louis GRODECKI, *Le Moyen Age retrouvé. De l'an mil à l'an 1200*, préface par André Chastel et Willibald Sauerländer. (Idées et Recherches, Flammarion). Paris, 1986. 612 p., 243 fig.

Le décès de Louis Grodecki, en 1982, plongeait le monde des historiens de l'art du Moyen Age dans la tristesse. Né à Varsovie, Grodecki arriva à Paris en 1928 et y fut élève de Henri Focillon. Il travailla aux Monuments Historiques et aux Cartes et Plans avant d'enseigner à l'Université de Strasbourg puis de Paris ; il était également président international du *Corpus Vitrearum*.

Riche de deux cultures, Louis Grodecki regardait les témoins de ce Moyen Age qu'il aimait tant, comme autant de documents à déchiffrer. Il mettait à leur service une parfaite connaissance matérielle et technique, une très vive sensibilité et un sens de l'observation absolument remarquable. Il eut entre autres le mérite de reconnaître, pour l'art pré-roman, roman et pour le « style 1200 », le rôle des régions septentrionales trop négligées jusque là.

Préfacé par André Chastel et Willibald Sauerländer, l'ouvrage que consacre Flammarion à Grodecki donne d'abord toute sa bibliographie : ouvrages et participation à des ouvrages, préfaces et directions, articles, catalogues, biographies et bibliographies, comptes rendus et chroniques.

Quatre orientations de recherches de Grodecki sont ensuite illustrées, précédées par une courte introduction.

« Les problèmes de l'art roman. Architecture et sculpture » sont présentés par Eliane Vergnolle et Yolanta Zaluska. Les articles repris datent de 1949 à 1963. Grodecki y souligne l'originalité de la sculpture monumentale romane et étudie ses origines, beaucoup plus complexes et précoces qu'on ne le croyait souvent. Le roman commence en fait au XI^e siècle et on y décèle une tradition antique vivace, diverses sources d'inspiration, des échanges entre les différentes régions européennes et le rôle prééminent de quelques centres actifs. Mais cette période de formation, aux « trous » nombreux, manque d'unité ; plusieurs expériences sans suite apparaissent comme des « branches mortes » pour l'art roman proprement dit. Ainsi sont les chapiteaux de Bernay et de Vignory ; les 200 chapiteaux en stuc de Saint-Remi de Reims montrent, au milieu du XI^e siècle, une nette source d'inspiration préromane apparentée au nord-est de l'Europe. Les autres articles abordent différents problèmes de l'art roman en Angleterre, l'architecture romane du Rhin moyen et ses jeux d'influences et de filiations qui ne suffisent pourtant pas à constituer une « école », le rôle de Cluny II dans la transfor-

mation du « transept bas » et les sources iconographiques du tympan de Moissac qui reprend le thème de la Majesté Divine associée au Tétramorphe et aux vingt-quatre vieillards plutôt que le *Beatus* de Saint-Sever.

Maylis Bayle présente ensuite les « Trois figures monastiques » étudiées par Grodecki (1951, 1961, 1972) qui aimait souligner l'importance des fortes personnalités dans l'élaboration des œuvres majeures : Guillaume de Volpiano, abbé de Saint-Benigne de Dijon et réformateur de plusieurs abbayes, Suger, abbé de Saint-Denis pour qui l'art et la splendeur étaient des formes de piété tandis que saint Bernard les rejetait ; Suger, philosophe, théologien, homme d'action, humaniste et conformiste est également opposé à Abélard, qui n'éprouvait aucun intérêt pour les réalisations concrètes d'art et d'architecture.

La troisième partie de l'ouvrage, introduite par Catherine Brisac étudie « Le vitrail au *xii^e* siècle » à travers des articles parus de 1951 à 1976. Grodecki a montré la merveilleuse richesse du vitrail à cette époque, son évolution stylistique, l'importance de grands foyers de création, les relations et différences entre régions, les liens avec l'orfèvrerie et la miniature.... Dans le catalogue de l'exposition du vitrail français de 1953, il exposait les différents aspects du vitrail : signification spirituelle, richesse matérielle, caractère fantastique aussi, rôle fonctionnel, liens avec l'évolution de l'architecture, technique.... Bien plus tard, à l'occasion des controverses nées de la restauration des verrières occidentales de la cathédrale de Chartres, il soulignait aussi les différences entre notre conception souvent romantique du vitrail du Moyen Age et l'esthétique médiévale de lumière, de brillance, d'éclat, de préciosité. Dans les autres articles, les observations rigoureuses de l'auteur lui permettent de réaliser des groupements d'œuvres (groupe lyonnais par ex.) ou de reconstituer des fenêtres originales comme à Saint-Germer de Fly ou Chalons-sur-Marne. Pour Chalons, Grodecki établit clairement les relations avec l'art mosan. Enfin, il a également pu illustrer la réalité d'une technique décrite par Théophile : l'application de gemmes colorées, fixées à la cuisson par une épaisse grisaille.

La dernière partie sur « Le style 1200 », introduite par Anne Prache et Fabienne Joubert, souligne (articles de 1948 à 1980) l'apport de Grodecki dans la caractérisation de ce style de « transition » auquel appartiennent des œuvres de la France septentrionale, des régions mosanes, d'Allemagne et d'Angleterre. Des caractères originaux s'affirment dans ces œuvres qui ne sont ni « romanes » ni « gothiques » : influences antiques et byzantines, naturalisme, élégance et souplesse. Ces caractères apparaissent dans la sculpture de Saint-Remi de Reims, certaines sculptures de Chartres, dans l'œuvre de Nicolas de Verdun, le psautier d'Ingeburge, les vitraux de Troyes et du Soissonnais, de l'atelier du Maître du Bon Samaritain de Bourges et du Maître de saint Eustache de Chartres.

Cet ouvrage, illustré de photos et de dessins, fascine par la précision des descriptions et des rapprochements stylistiques et par l'étendue des connaissances. Il montre aussi admirablement bien l'extrême richesse des œuvres du Moyen Age, dans leurs évolutions et leurs développements, défient nos tentations simplificatrices.

Y. VANDEN BEMDEN

Hesbaye liégeoise, sous la dir. de L.-F. GENICOT. (Architecture rurale de Wallonie, 46). Liège, 1986. In-4, 216 p., ill.

Comme les trois précédents volumes de cette série, celui-ci présente la région entre Meuse et Geer, de la Meuse à la frontière des Pays-Bas.

L'auteur nous montre les grandes fermes en carré, très typiques, et les transformations qu'elles ont subies ; les vestiges des petites habitations rurales faites de bois et de torchis qui ont été remplacées au *xix^e* siècle.... Deux curiosités locales sont signalées : les plafonds à vousselles et les grands parpaings d'argile crue. De très intéressants détails, tels les dispositions des baies et les structures, font l'objet d'études typologiques et chronologiques fort bien établies.

Les nombreux dessins d'élévations, de plans et de coupes permettent de pénétrer mieux dans l'organisation de cet habitat, reflet de la vie paysanne.

M. VAN DE WINCKEL

Bertrand JESTAZ, *L'art de la Renaissance*. (L'art et les grandes civilisations. Collection créée et dirigée par Lucien Mazenod). Paris, Éditions d'art Lucien Mazenod, 1984. In-4, 606 p. avec 895 ill. dont 164 pl. en couleurs.

Emporté par la conviction fallacieuse selon laquelle le secret de la réussite réside dans le recours systématique aux spécialistes, aujourd'hui on fait appel volontiers à plusieurs dizaines de personnes ne fût-ce que pour écrire un catalogue d'exposition. Si les textes qui en résultent semblent infaillibles pour ce qui est des éléments documentaires, dans leur substance, en revanche, ils sont souvent incohérents. Issus souvent de formations différentes, les savants ne partagent pas nécessairement les points de vue de leurs « coéquipiers » et ignorent la plupart du temps ce que ceux-ci diront. C'est pourquoi le fait d'écrire seul un livre général relève aujourd'hui de la gageure et quand il n'est pas destiné à fournir un simple ensemble de données, il offre l'avantage, qui se fait de plus en plus rare, de faire connaître les idées de l'auteur.

C'est le défi qu'a relevé Bertrand Jestaz en présentant pour la première fois depuis bien longtemps un volume qui couvre tout l'art de la Renaissance, dans l'Europe entière. S'il se solde par un succès, c'est non seulement grâce à la large culture de son auteur, mais aussi parce qu'il n'hésite pas à rompre avec les idées reçues et à présenter le fruit de nombreuses années de réflexion.

Depuis que Jakob Burckhardt en a fixé l'image dans laquelle la bourgeoisie libérale du XIX^e siècle aimait se refléter, la Renaissance est devenue un mythe dont les fondements ont été rarement remis en question au niveau du grand public. C'est pourquoi elle transmet encore souvent aujourd'hui des idées qui ne répondent plus à la réalité historique. Comme le rappelle l'auteur, déjà Huizinga avait stigmatisé cette situation quand il faisait dire à l'amateur d'art : « Ne nous enlève pas la Renaissance ! ... » (p. 22), et l'on pourrait multiplier sans difficulté les exemples très récents d'un tel point de vue, qui prouve la force dont il est encore porteur.

Parmi les idées fausses reprises régulièrement par les chercheurs, en particulier dans le domaine de ce qu'ils prétendent être de l'iconologie, Jestaz cite celle qui consiste à définir la Renaissance comme le résultat de la passion pour l'antique (en appliquant le principe d'après lequel l'art aurait été alors servi par les lettres). Comme il le fait observer justement, si l'antique a été un modèle, il n'a pas été imité de manière servile et son idéal, ou plutôt ses idéaux, répondaient au besoin de naturalisme qui s'était fait jour en Toscane. Quant aux humanistes, l'auteur les condamne sans ambages en n'hésitant pas à taxer la plupart d'entre eux de cuistres. Pour comprendre ce point de vue, il suffit de se rappeler par exemple le récit que fait de sa visite à Rome en 1375 Giovanni Dondi, le médecin de Padoue ami de Pétrarque, et dont Krautheimer s'est déjà servi pour dégager les caractéristiques du milieu érudit et l'opposer à celui des compétents en art, c'est-à-dire celui des artistes.

« La Renaissance fut un mouvement. C'est pourquoi elle échappe aux tentatives de définition qui l'abordent comme une situation et en figent l'image. Comme tout mouvement, elle se définit d'abord par opposition : en art, elle se déclara *contre* un style qui avait cessé de plaire, qui en Italie n'avait jamais donné pleinement satisfaction, et que l'on imputa aux barbares qui avaient provoqué la ruine de la civilisation romaine ». Ce texte lapidaire par lequel débute le volume est typique de la liberté de pensée de Jestaz en même temps que de sa manière claire et succincte, qui ne s'embarrasse guère de formes en -isme et s'inscrit bien dans la tradition française.

On s'étonne cependant de ce que l'auteur se limite à exposer ses idées sans citer presque aucun savant qui l'a précédé, concevant son texte comme un programme — par ailleurs passionnant — mais sans lui donner de dimension historiographique. Pour connaître les textes qui ont nourri Jestaz et ont marqué les jalons de sa pensée, il ne reste qu'à se référer à la bibliographie donnée en fin de

volume, brève mais significative, dans laquelle prend place tout naturellement pour ce qui est des idées générales l'essai de François Masai, *La notion de Renaissance. Esquisses et malentendus*, publié dans cette revue en 1965.

Une matière aussi vaste implique nécessairement des choix, avec la schématisation qui en dérive. C'est ainsi que du point de vue chronologique Jestaz a réparti l'ensemble de la Renaissance en trois phases. La première couvrirait approximativement les années 1400-1480 et aurait été au départ un mouvement lancé par une élite. L'auteur lui donne le nom de « reconquête », qui évoque peut-être un peu trop la *Reconquista* espagnole, alors qu'il entend la « conquête progressive des positions convoitées », le moment représenté à Florence par Brunelleschi, Donatello et Masaccio, et dont il aurait été d'ailleurs possible de limiter fortement la durée, étant donné qu'après un moment privilégié on assiste souvent à une période d'arrêt voire de recul. La deuxième s'étendrait des années 1480 à 1525 environ et correspondrait à la possession et à la maîtrise. Pour les besoins de la cause l'auteur l'a dénommée « temps du classicisme », bien conscient du fait que déjà les dernières œuvres de Raphaël n'ont plus rien à voir avec l'appellation de classique. Au cours de la troisième, enfin, allant de 1520 à 1600 et même quelquefois au-delà, on assisterait aux développements et aux contestations du classicisme.

Alors que la première période a été uniquement italienne, la deuxième se caractérise également par la pénétration du style dans les autres pays d'Europe. Et l'auteur de l'évoquer d'abord dans quelques foyers d'Europe centrale, en Hongrie, en Russie et en Pologne, où elle fut introduite grâce à Matthias Corvin, Ivan II le Grand et Sigismond, puis en Espagne, où avaient été toujours entretenus des rapports privilégiés avec l'Italie, en France à partir de l'expédition de Charles VIII à Naples, et enfin dans l'Empire et aux Pays-Bas, dont les traditions particulièrement fortes, surtout en peinture, furent les dernières à céder. Cette diffusion progressive se généralise pendant la troisième période, lorsqu'on assiste à la conversion générale de l'Europe à la Renaissance.

Plus encore peut-être que dans la partie sur l'Italie, la culture de Jestaz se manifeste dans le texte relatif aux autres pays, non seulement la France, mais aussi l'Europe centrale, pour laquelle, à part l'ouvrage de Białostocki, on ne dispose toujours que d'études très limitées. Très riche est également l'appendice dans lequel sont reproduits avec plans et légendes explicatives les grands monuments de la Renaissance, la citadelle de Jülich, le château de Spittal an der Drau, la Lonja de Saragosse, La Bastie d'Urfé ou le château de Litomyšl.

Ce point amène à préciser un autre choix de l'auteur, pour qui l'art majeur — à condition qu'il y en ait un — est l'architecture, suivie de la sculpture puis de la peinture et des arts décoratifs. Dans un tel cadre c'est finalement la peinture qui fait office de parent pauvre, et la chose peut étonner d'autant plus que c'est sur la peinture que la bibliographie existante est la plus vaste. S'il faut reconnaître que Jestaz est quelquefois trop concis quand il va jusqu'à ne pas citer Robert Longhi à propos de Piero della Francesca, on ne peut s'empêcher cependant de se louer de voir pour une fois l'architecture s'arroger la part du lion. De cette manière, avec la riche illustration qui l'accompagne, le livre ne rendra que plus de services aux étudiants, auxquels il est destiné tout particulièrement.

N. DACOS

Thomas Dacosta KAUFMANN, *L'école de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II*. (Écoles et mouvements de la peinture). Paris, Flammarion, 1985. In-4, 335 p. et 500 ill. dont 48 en couleurs.

Destinée simultanément au grand public et aux spécialistes, la collection des *Écoles et mouvements de la peinture*, dirigée par Michel Laclotte et Jean-Pierre Cuzin, répond à une formule nouvelle et originale à la fois. Chaque livre se compose d'abord d'un essai amplement illustré dans lequel est traité un problème de large portée culturelle et ensuite d'un dossier comprenant artiste par artiste toutes les œuvres connues de l'école ou du mouvement étudié. Une formule difficile, qui se solde par

un succès tant dans le premier volume, consacré à l'école d'Avignon, que dans le deuxième, dédié à celle de Prague.

Le milieu des artistes de la cour de Rodolphe II fait partie désormais du patrimoine général de l'histoire de l'art. Aussi pourrait-on croire à première vue que le livre se limite à reprendre des questions bien connues et à offrir des reproductions d'œuvres célèbres, qui ne posent plus de problèmes. Mais si la littérature qui concerne le monarque et la production artistique de sa cour est effectivement vaste — et elle est destinée d'ailleurs à augmenter ultérieurement au cours des années à venir — jusqu'ici on ne disposait d'aucun ouvrage à la fois général et scientifique sur l'ensemble des peintres que Rodolphe II a appelés à Prague. Des trois premiers noms qui viennent à l'esprit, Barthel Spranger, Hans van Aachen et Joseph Heintz, seul le dernier a eu droit à sa monographie (J. Zimmer, 1971), encore faut-il la lire en tenant compte de deux essais que l'auteur a écrits après coup (dans *Alle und Moderne Kunst*, 1979 et 1980), et l'on a attendu en vain la publication des thèses écrites sur les deux autres maîtres.

Les artistes étaient d'ailleurs beaucoup plus nombreux. Rodolphe avait commencé par en reprendre quelques-uns à la cour de son père Maximilien II à Vienne — entre autres Jacopo Strada, Giulio Licinio, Giuseppe Arcimboldo et Barthel Spranger, qui fut celui qui resta le plus longtemps au service de l'empereur, de 1580 à sa mort, en 1611. En vain le souverain s'efforça-t-il d'attirer Jean de Bologne, Otto van Veen et Christoph Schwartz. En 1585 il fit venir de Munich le peintre et miniaturiste Hans Hoffmann et pendant la décennie suivante accueillit Dirck de Quade van Ravesteyn, Georg Hoefnagel, le sculpteur Adriaen de Vries, Joseph Heintz, Hans van Aachen, Pieter Stevens et les Vredeman de Vries père et fils. Ils allaient tous arriver au sommet de leur production peu après 1600, quand à l'équipe allaient se joindre encore Roelant Savery, Daniel Fröschl, Jeremias Günther, Matthäus Gundelach et l'orfèvre Paulus van Vianen.

A leur arrivée les artistes appelés soit d'Italie du Nord soit des Pays-Bas, d'Allemagne ou de Suisse étaient déjà formés, de sorte qu'ils ne formaient pas une école au sens strict. Mais en tenant compte également des sculpteurs, des orfèvres et des tailleurs de pierres dures, ils formaient une école dans l'acception large du terme, qui s'applique également à Fontainebleau. Ils constituaient en effet une communauté et travaillaient souvent ensemble. Ainsi la partie centrale du retable de la Chapelle de Tous les Saints, au château de Prague, a été peinte par Van Aachen, le volet gauche par Spranger, le droit par Heintz et les parties extérieures par Vredeman de Vries.

Dans le catalogue l'auteur recense bien vingt-cinq peintres pour chacun desquels il donne une biographie sommaire et présente toutes les œuvres exécutées pour Rodolphe ou dans son milieu. De la sorte sont constituées de véritables petites monographies — limitées bien entendu à l'activité pragoise — dans lesquelles sont affrontés les principaux problèmes d'attribution, d'iconographie et de style et est jointe la mention des tableaux cités dans les documents de l'époque mais dont on a perdu la trace aujourd'hui.

L'une des nouveautés consiste dans l'importance accordée à Dirck de Quade van Ravesteyn, dont plusieurs des œuvres avaient été confondues précédemment avec celles de Heintz et dont le *Mariage mystique de sainte Catherine*, conservé à Varsovie, avait été même donné à Coxcie. Le peintre apparaît maintenant comme une personnalité autonome, qui à mon avis pourrait avoir été formée par Gilles Coignet. De l'ensemble de la partie documentaire il ressort aussi que le premier artiste de Rodolphe n'a pas été Spranger mais bien Van Aachen, qui à un rare talent de dessinateur et à une grande richesse d'invention a uni des qualités picturales de loin supérieures à celles de l'Anversois.

Un matériel aussi riche prête inévitablement à discussion. Ainsi la *Présentation au temple* du Martin von Wagner Museum de l'Université de Wurtzbourg, donnée à Spranger suite à l'attribution proposée par R. Oertel, est une œuvre typique de Josse van Winghe, dont elle a le dessin anguleux et les couleurs chaudes, très différentes de celles de l'Anversois. Mais ce genre d'observation n'enlève rien à la qualité du catalogue et est même souhaité par l'auteur, qui a acquis une grande compétence dans l'art d'Allemagne et d'Europe centrale. Preuve en est, entre autres, la très belle exposition qu'il a présentée en 1982 à Princeton sur les dessins du Saint Empire Romain Germanique.

L'essai qui ouvre le volume envisage l'école de Prague sous l'angle de la *Kulturgeschichte*, révélant ainsi l'autre volet de la personnalité de Thomas Kaufmann. Je souligne d'abord l'importance politique que revêtaient à la fin du xvi^e siècle le roi de Bohême et surtout, pour l'Europe entière face au péril turc, l'empereur du Saint Empire Romain Germanique, montrant ensuite que les œuvres d'art accumulées par Rodolphe en véritable connaisseur ne constituaient pas le fatras que l'on a décrit jadis et dans lequel on a voulu voir un reflet du désordre de son esprit. L'empereur les avait fait aménager de façon rationnelle dans sa *Kunstkammer*, se rattachant de la sorte à une tradition familiale qui remonte à la cour de Bourgogne. Mais en dépassant tous ses prédécesseurs par l'échelle de son mécénat et en intervenant personnellement dans l'invention des œuvres, il leur avait conféré une signification bien précise, destinée à fixer l'image de la majesté impériale.

Dans l'un des articles qu'il a publiés indépendamment (dans la *Revue de l'art*, 1985) l'auteur s'est efforcé de réfuter de la même manière un autre préjugé dont a été victime Rodolphe, accusé d'avoir réuni essentiellement des peintures érotiques pour répondre à ses goûts personnels, et a montré que l'idée remonte à un roman publié au début du xvii^e siècle par le jésuite John Barclay. Quant aux sujets amoureux empruntés à la mythologie dont se sont inspirés les peintres de sa cour, ils s'inscriraient dans un courant plus large, qui remonterait aux premières décennies du xvi^e siècle. En dépit de ce plaidoyer on ne peut s'empêcher de noter cependant que les artistes de Prague ont abordé les thèmes érotiques avec un mélange de raffinement et d'apparente froideur qui les différencient nettement du naturel de leurs prédécesseurs italiens.

Les artistes de Rodolphe ont d'ailleurs traité bien d'autres genres. A la mission première du « Conterfetter », qui était le portrait, ils ont joint la peinture d'histoire, quelquefois la peinture religieuse, souvent les *Küchel*, *Bauernfest* et *Buhlschaft* — scènes de cuisine, kermesses et scènes érotiques, non voilées cette fois dans le contexte mythologique — les études d'après nature, les paysages, les natures mortes et les peintures animalières. Le développement de ces filons révèle l'intérêt nouveau qui se manifeste à la cour de Prague pour les sciences naturelles et même occultes, puisque ces dernières relevaient alors des mêmes principes de base. A ce point se pose le problème de la cohérence profonde qui unit cette attitude au « maniérisme » de la peinture figurée, terme dont on a abusé au point de le vider de toute signification et qu'il serait temps de limiter strictement du point de vue historique, en renonçant à la tentation d'en faire une catégorie esthétique.

Sandrart avait déjà remarqué que la plupart des artistes attirés par Rodolphe ont disparu presque en même temps que lui. Indépendamment de l'art totalement différent inauguré par un Karel Skreta, leur peinture a exercé cependant une forte action en Europe centrale et en Bohême, notamment sur des artistes comme Hans Hering, Georg Mayer, Alexander Wiskeman, Anton Ganser, Tobias Fisscher et Christoph Gertner : autant d'épigones que Thomas Kaufmann a contribué à tirer de l'oubli. De même, en Hollande, avant qu'on assiste au renouveau des Caravagesques, la génération de Goltzius a subi profondément leur influence. Pour connaître la peinture pragoise de l'époque de Rodolphe, son climat culturel et ses échos, le livre de Thomas Kaufmann est désormais indispensable.

N. DACOS

Adia KONIKOFF, *Sarcophagi from the Jewish Catacombs of Ancient Rome. A Catalogue raisonné*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1986. In-8, 65 p., fig., 16 pl., relié sous jaquette.

Ce petit livre bien édité offre la première monographie d'un sujet qui n'avait jusqu'ici fait l'objet que d'études ou de mentions éparses. En fournissant l'inventaire systématique des vingt-deux sarcophages ou fragments de sarcophages connus provenant de catacombes juives de Rome, il comble une lacune dans le domaine de l'archéologie romaine des premiers siècles de notre ère. Ces documents, toutefois, ne sont ni nombreux ni d'un grand intérêt artistique, et l'attribution de certains à la communauté juive paraît contestable.

Si les Juifs de l'Ancien Testament n'ont pas utilisé de cercueils, ils commencèrent à le faire à l'époque romaine et ceux de la diaspora, influencés par les coutumes locales, adoptèrent même les sarcophages sculptés. A Rome, sept catacombes (l'une découverte par Bosio, les autres révélées entre 1859 et 1919 : Monteverde, Via Torlonia, Via Labicana, Via Appia-Pignatelli, Randanini et Vigna Cimarra) en témoignent, de même que des pièces conservées dans les musées et dont l'origine n'est pas toujours connue.

Sont d'abord examinés les cas de trois sarcophages connus par des textes. Ceux de Beturia Paulina « Mère de la Synagogue » et du Gêrusiarque Julianus ont été révélés par le voyageur flamand Philippe De Winghe (mort à Florence en 1592), qui en consigna les épitaphes — l'une en latin, l'autre en grec — dans un manuscrit de la Bibliothèque Royale Albert I^{er} à Bruxelles (*Cod. 17872-17873*); le troisième, de Mniaseas « Père de la Synagogue », en grec, est connu par l'ouvrage de Lupi (1734). Il existe des dessins pour les deux derniers. Les fragments de sarcophages n^{os} 4 à 11 ont été trouvés *in situ*. Plusieurs portent des inscriptions en grec et des reliefs sculptés dans la tradition romaine païenne. Les n^{os} 12 à 21 n'ont pas de lieu d'origine connu; plusieurs sont ornés d'une ménorah, mais d'autres ont une iconographie tout à fait courante. Le n^o 22 est un couvercle représentant un enfant étendu tenant une grappe et caressant un chien : la démonstration de l'A. qui veut y voir un monument juif n'est guère ici convaincante.

L'historique des recherches et des découvertes est bien exposé et les caractéristiques de chacune des pièces — pour la plupart placées dans la deuxième moitié du III^e siècle — sont bien détaillées. On regrettera qu'elles ne soient pas placées dans une perspective de l'histoire de l'art de l'époque — ainsi, quoiqu'une bibliographie abondante soit utilisée, il n'est pas fait référence par exemple aux travaux d'André Grabar. La qualité de l'illustration permettra toutefois aux spécialistes d'établir certaines comparaisons intéressantes.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE

Hansjörg KÜSTER, *Neolithische Pflanzenreste aus Hochdorf, Gemeinde Eberdingen (Kreis Ludwigsburg)*; Udelgard KÖRBER-GROHNE, *Die biologischen Reste aus dem hallstattzeitlichen Fürstengrab von Hochdorf, Gemeinde Eberdingen (Kreis Ludwigsburg)*. (Hochdorf, I. Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg, Band 19). Stuttgart, Konrad Theiss-Verlag, 1985. In-4, 268 p., 60 pl. et 61 fig. (Prix : DM. 95).

La première partie de ce volume, inaugurant la série de volumes consacrés à la fouille, faite en 1978 et 1979, de la tombe princière hallstattienne de Hochdorf près de Stuttgart, est consacrée à la publication des vestiges végétaux provenant d'un habitat néolithique, situé partiellement sous le terre du premier Age du Fer. Hansjörg Küster, responsable de la section d'histoire de la végétation à l'Institut für Vor- und Frühgeschichte de l'Université de Munich, a pu déterminer, sur base de plus de 82.000 éléments carbonisés recueillis dans 56 fosses de l'habitat, 88 espèces de plantes, se répartissant en espèces cultivées et collectées, agrestes, rudérales et de prairies. Parmi les céréales, l'orge était prédominante, *triticum dicocum* et *monococum* étaient présents en quantité appréciable, le mil était moins fréquent. La découverte de graines de persil, les plus anciennes actuellement connues, et de pavot parmi les plantes cultivées, importées sans doute de l'aire occidentale méditerranéenne, est remarquable dans cet habitat, attribuable, vers 3000 av. J.-C., à la civilisation de Schussenried. La présence très limitée des mauvaises herbes parmi les récoltes démontre un travail intense des champs, probablement à la houe; l'adjonction de l'azote était particulièrement abondante, due sans doute à la présence du bétail sur les labours, après les récoltes. L'examen des graines et des glumes a permis de reconstituer un processus complexe du traitement des céréales dont la conservation a dû être assurée par un séchage dans le four.

La seconde partie de l'ouvrage, due à M^{me} Udelgard Körber-Grohne, professeur à l'Institut für Botanik de l'Université de Stuttgart-Hohenheim, est directement liée à l'étude de la tombe princière hallstattienne. Comme le démontrent les vestiges paléobotaniques, celle-ci avait été élevée sur une surface herbeuse à végétation courte, dans le voisinage de quelques bouquets d'arbres. Les parois de la chambre funéraire étaient construites de troncs de chêne fendus; le chêne, avec le frêne et l'épicéa, entrait encore dans la structure du support du grand chaudron de bronze. On put constater que l'espace sous le lit de bronze, sur lequel était couché le défunt, avait été bourré de branchettes et de plantes, parmi lesquelles du trèfle rouge, des knauties, du thym ou de l'origan, du plantain, des composées et des papilionacées. Le grand chaudron, d'une capacité totale de 500 litres, a livré un dépôt provenant d'une boisson à base de miel.

Les restes biologiques, provenant de la couche qui recouvrait le lit de bronze, ne sont pas moins importants. L'auteur put constater que ce lit avait été recouvert de textiles tissés de fibres de chanvre, de trois factures différentes, de coussins à tissu de brins d'herbe, ainsi que de peaux de blaireaux et de tissus à base de poils de blaireau. Un examen minutieux permit de déterminer les détails de structure de l'empennage et la nature des hampes de flèche, en cornouiller, coudrier, viorne ou saule; il se révéla également que le carquois était recouvert de lamelles taillées dans la racine du peuplier noir.

Une cinquantaine de planches reproduisent, parfois en couleurs et à des grossissements jusque × 500, des échantillons de fouilles et des prélèvements d'éléments actuels pour comparaison. Les spécialistes apprécieront à leur juste valeur les recherches approfondies dont certaines constituent des primeurs. Les archéologues formuleront le vœu de voir paraître très rapidement les volumes suivants et que ceux-ci soient de la même qualité exceptionnelle que les présentes études.

M. MARIËN

Bertrand LEMOINE, *La statue de la Liberté*. (Coll. Archives). Liège, Mardaga, 1986. In-8, 230 p., 225 ill. broché. Prix : 1550 fr. (texte français/anglais).

La statue de la Liberté, symbole d'un idéal, est une centenaire que l'on vient de fêter après lui avoir donné quelques soins. Le livre retrace la genèse politique et artistique de cette œuvre franco-américaine.

Conçue par Bartholdi pour orner le canal de Suez, elle sera adaptée et réalisée avec l'aide de Gustave Eiffel pour son squelette. La sculpture est un don de souscripteurs français défenseurs de la démocratie parlementaire en péril vers 1870 et le socle a été construit selon les plans de Richard Hunt grâce à une souscription lancée aux États-Unis.

La statue reste un symbole qui illustre les aspirations politiques de manière volontairement laïque, ses nombreuses répliques et l'affluence à l'exposition organisée à Paris au musée des Arts décoratifs attestent de son incontestable rayonnement.

M. VAN DE WINCKEL

Adriaan LINTERS, *Industria*. Liège, Mardaga, 1986. In-8, 232 p., 127 ill. Prix : 1950 fr. (volume trilingue : fr., néerl., angl.)

Une introduction historique situe l'histoire de l'architecture industrielle et nous rappelle que le Conservatoire national des Arts et Métiers a été fondé à Paris en 1792 et que la seconde institution du genre, futur Musée de l'Industrie, a été créée par Guillaume I^{er} à Bruxelles. En dépit de cela, la Belgique ne commencera à s'intéresser à son patrimoine industriel qu'en 1970, alors qu'elle fut la deuxième puissance industrielle du monde.

Les diverses formes d'activités sont envisagées historiquement pour la Belgique : le charbon, la sidérurgie, le verre, le textile, les brasseries et distilleries, les transports. Le développement indus-

triel crée des besoins nouveaux et la réponse aux problèmes vient de la technique et de l'industrie. En architecture, le fonctionnel supplante les critères esthétiques dès que les manufactures installées dans les bâtiments inutilisés de l'Ancien Régime (château, abbayes, ...) deviennent des industries. L'espace nécessaire oblige à choisir un lieu écarté qui sera relié par un réseau complexe de routes, de chemins de fer et de canaux. De nouvelles installations sont nécessaires : gares, postes... ; elles transforment l'aspect des villes et requièrent de grandes quantités de matériaux de construction. La fonte et le fer font leur apparition en 1840 et, curieusement, ces matières nouvelles vont engendrer partiellement l'Art Nouveau et introduire les premiers éléments préfabriqués.

Puis Hennebique dépose son brevet de béton armé et, de son bureau établi à Paris, il fournit projets et calculs fondant ainsi le premier bureau d'études.

En deux siècles d'industrialisation, le visage de nos villes et de nos campagnes s'est transformé. Il nous faut maintenant décider et choisir pour toute cette architecture industrielle ce qui doit être préservé et comment.

Les illustrations sont d'excellente qualité et les photographes C. Bastin et J. Évrard sont à féliciter.

M. VAN DE WINCKEL

Michel MARTIN, *Les monuments équestres de Louis XIV, une grande entreprise de propagande monarchique*. Paris, Picard, 1986. In-4, 240 p., 130 ill., rel. toile sous jaquette.

Durant son règne même Louis XIV fut glorifié par des courtisans qui s'employèrent à édifier des statues monumentales à son effigie. La statue équestre est un monument de prestige et de propagande érigée en un lieu dégagé mais fréquenté. Son projet est donc étroitement lié à l'urbanisme par la création de la place royale qu'il engendre.

Une douzaine de grands projets furent élaborés sous la tutelle de Jules Hardouin-Mansart avec la participation des meilleurs sculpteurs : Girardon, Coysevox, Desjardins... Le goût baroque de la statue en équilibre précaire, cheval cabré pour figurer le mouvement, apparaît pour la première fois dans le *Louis XIV sur un cheval galopant* conçu par le Bernin, refusé par le roi et transformé par Girardon pour orner le parc de Versailles.

C'est Girardon qui entreprit sous les directives de Le Brun une grande statue qui devait orner la place devant la nouvelle façade du Louvre. Elle fut finalement érigée à la place Vendôme. La composition était une illustration de l'art classique français tel qu'il était prôné par les gardiens d'un art national consigné dans les directives de l'Académie. Très rapidement, la notoriété de la statue de Girardon crée une émulation tant en France qu'à l'étranger (statue du Grand Électeur à Berlin, de Christian XI de Suède...) que dans les villes de France (Rennes, Lyon, Dijon, Montpellier).

Les artistes choisis pour la réalisation de statues à la gloire de Louis XIV dans les villes de France sont tous des Parisiens représentant l'art officiel. En dépit des efforts financiers consentis par les provinciaux, aucun artiste local ne sera honoré de ce genre de commande. L'auteur démontre qu'il y a eu véritablement une volonté propagandiste et probablement une pression du pouvoir central pour imposer une image du roi à ses sujets les plus éloignés de la capitale.

Les courtisans aussi voudront honorer leur souverain. Pour des raisons pécuniaires ils se contenteront d'effigies plus petites pour orner les salles d'apparat de leurs demeures. Les modèles réduits des monuments urbains seront coulés en bronze et même en plomb. Ces réductions ont échappé à la furie révolutionnaire, elles nous restituent l'aspect d'une production prestigieuse. Les artistes français ont créé une forme nouvelle de monument équestre dont le rayonnement a contribué à la diffusion de l'art classique hors de France.

M. VAN DE WINCKEL

Bert W. MEIJER, *I grandi disegni italiani del Teylersmuseum di Haarlem*. (I grandi disegni italiani). Milan, Silvana Editoriale, 1985. In-4, 278 p. avec 60 fig. en noir et blanc et 80 pl. en couleurs.

Ce n'est un secret pour aucun amateur que les reproductions trahissent les dessins autant que les peintures et que le seul moyen d'en apprécier la qualité est d'avoir l'original en main. Mais c'est là un privilège qui ne peut être concédé que rarement et pour celui qui désire acquérir une large connaissance ou fixer le souvenir d'une pièce examinée, force est de recourir aux photographies, avec toutes les déformations qu'elles impliquent, surtout quand elles sont en couleurs.

Il existe pourtant des exceptions, dont l'une est celle de la maison Amilcare Pizzi, qui est arrivée à des résultats étonnants pour ce qui est de la reproduction des arts graphiques. Dans la collection intitulée « Silvana » du nom de la fille qu'il a perdue, l'éditeur a produit des livres qui restent parmi les plus réussis à ce point de vue et dont l'une des séries les plus heureuses, *I grandi disegni italiani*, présente chaque année les chefs-d'œuvre italiens d'un grand cabinet de dessins. Y ont déjà paru les volumes sur Berlin, Florence, Madrid, Milan — dont a été publié également le *codex Sebastiano Resta* — New York — pour la collection Lehmann — Paris — pour la collection Mariette — Rome, Oxford, Turin, Venise, Vienne et, en décembre 1985, le Teylersmuseum de Haarlem. Chaque volume est confié à un ou plusieurs spécialistes et débute par une introduction sur l'histoire de la collection et des différents fonds qui la composent et sur celle des amateurs qui les ont réunis. Cette première partie, illustrée de 60 photographies en noir et blanc, est suivie d'une sélection de 80 dessins reproduits en couleurs et accompagnés chacun d'une notice scientifique.

Le lecteur peut ainsi se faire une idée générale d'un grand cabinet de dessins, dont l'histoire n'est connue généralement que de quelques spécialistes, et manier à son gré les reproductions en se familiarisant peu à peu avec la manière d'un artiste, sans négliger les aspects matériels des dessins, comme les techniques employées — encre, plume, pierre noire, sanguine, rehauts de blanc, gouache ou aquarelle par exemple — ou les différents types de papiers avec toute la variété de leurs couleurs, du blanc au bis au beige au gris ou au bleu notamment.

Dans le cas du Teylersmuseum tant l'introduction que les textes qui accompagnent les planches en couleurs sont dus à Bert W. Meijer, le directeur de l'Institut hollandais de Florence, qui est un spécialiste désormais affirmé notamment dans le domaine des dessins vénitiens et émiliens du *xvi^e* siècle.

On sait que le musée tire son nom du marchand et financier Pieter Teyler van der Hulst, qui le fit construire derrière sa maison, au bord du Spaarne, à Haarlem. En plus de ses propres collections il entendait y abriter celles de la fondation qu'il avait créée. L'institution devait non seulement promouvoir la religion et faire œuvre de bienfaisance mais aussi stimuler les sciences et les arts, notamment en réunissant des œuvres de qualité. C'est ainsi que le visiteur qui pénètre aujourd'hui dans la grande salle ovale Louis XVI et dans les salons qui y ont été adjoints au *xix^e* siècle découvre successivement les instruments scientifiques qui remontent au Siècle des lumières, les fossiles, la bibliothèque, le cabinet des monnaies et des médailles, les gravures et les dessins puis les tableaux hollandais du *xix^e* siècle.

Cette institution prestigieuse, qui constitue un monument unique dans l'histoire de la muséographie, comprend le fonds le plus important en Hollande de dessins italiens grâce à l'acquisition en bloc de 2000 pièces de Livio Odescalchi, dont une bonne partie remonte à la collection de la reine Christine de Suède. On sait que par l'intermédiaire de son ambassadeur à La Haye Pieter Spiering van Silfvercron la souveraine avait réussi à acquérir deux livres de dessins qui appartenaient alors à Joachim von Sandrart et qui comprenaient notamment des Raphaël, des Titien, des Michel-Ange — le musée en compte 25 — des Polydore, des Jules Romain.

Ces grands noms de l'histoire du « collectionnisme » permettent déjà de caractériser dans les grandes lignes le fonds italien, qui ne comporte presque pas de pièces des *xiv^e* et *xv^e* siècles et est constitué essentiellement d'une section de la Renaissance, dans laquelle on trouve aussi les noms du

Corrège, du Parmesan, de Perin del Vaga, Daniele da Volterra, Cambiaso, Véronèse, Santi di Tito et Federico Zuccaro, et d'une section baroque, ou plus exactement centrée avant tout sur la peinture romaine du xvii^e siècle, qui compte des Reni, Lanfranco, Guerchin, Pierre de Cortone, Pietro Testa, Pier Francesco Mola, Salvatore Rosa et Maratta.

Ces données sont loin de signifier que les problèmes relatifs à la collection sont tous résolus, bien au contraire. Le mérite premier de Bert Meijer est précisément de ne s'être pas limité à présenter les points acquis et d'avoir posé de nombreuses questions. En collaboration avec l'actuel directeur du Teyler, il avait déjà présidé à un premier choix de dessins de la collection en vue de l'exposition qui s'est tenue à Florence et à Rome pendant l'hiver 1983-84. Mais il en a modifié la sélection et a pu rendre compte également de problèmes résolus entre-temps, comme celui des *Quatre saints en adoration* (pl. 68), qui avait été exposé comme anonyme toscan du xvii^e siècle et a pu être rendu à Simone Pignoni.

D'autres feuilles attendent encore une attribution définitive. Ainsi, la *Sainte Marguerite* de l'école de Raphaël (fig. 10, p. 21) peut être donnée, je crois, à Pellegrino da Modena et le *Baptême du Christ* (pl. 34), qui a été retiré à juste titre du corpus de Pellegrino Tibaldi, n'est pas de Prospero Fontana, sous le nom duquel il est classé provisoirement, mais probablement d'un Flamand en voyage d'étude en Italie, comme le fait penser la dureté du trait.

Les questions résolues ou soulevées ne se limitent pas aux notices. Dans le texte de l'introduction est affronté avant tout le problème, aride quelquefois, de la provenance des différentes feuilles. Une fois écartés les dessins postérieurs, on ne peut en effet affirmer de manière systématique que Livio Odescalchi avait acquis de la reine Christine la totalité de ses dessins, et l'origine de plusieurs d'entre eux reste donc à étudier. A l'appui de cette recherche sont reproduits en appendice l'inventaire dressé par Bellori du *Libro II* des dessins de Christine (conservé à la Bibliothèque Vaticane), qui comprend exclusivement les maîtres nés au xvi^e siècle, et la partie de l'inventaire des biens de la maison Odescalchi relative aux dessins (conservé encore dans les archives de la famille, à Rome).

Le volume sur les dessins de la collection Teyler n'est pas seulement un objet précieux, qui fera la joie des amateurs et rendra de grands services aux étudiants. C'est aussi le fruit d'une recherche impeccable qui est toujours en cours.

N. DACOS

Erik LARSEN, *Seventeenth Century Flemish Painting*. Freren, Luca Verlag, 1985. In-4, 364 p., 255 zwartwit afbeeldingen, 36 kleurplaten. Prijs: 149 DM.

De Vlaamse schilderkunst van de zeventiende eeuw wordt geleidelijk aan beter bestudeerd. Allereerst is er natuurlijk de aanhoudende stroom van studies over de toonaangevende schilders, vooral over Rubens maar ook — zij het in mindere mate — over Van Dijck, Jordaens en Brouwer. Doch daarnaast wordt ook steeds meer aandacht besteed aan het oeuvre van de zogeheten tweedeplasschilders. Aan universiteiten in binnen- en buitenland worden steeds meer proefschriften aan hun oeuvre gewijd. Tevens worden deelaspecten van dat werk grondiger belicht in tijdschriftartikelen en wetenschappelijk gefundeerde catalogi van musea en tentoonstellingen.

Een nieuwe samenvattende monografie, waarin de vele facetten van de Zuidnederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw worden besproken in een goed gestructureerde synthese, is dan ook zeer wenselijk. De klaar opgebouwde en voortreffelijk geschreven monografie van Gerson en ter Kuile uit 1960 blijft inmiddels een onmisbaar naslagwerk; doch het is evident dat dit handboek op een aantal gebieden aan revisie toe is. De onlangs verschenen monografie door de in België gevormde Amerikaanse kunsthistoricus Erik Larsen heeft, althans volgens de inleidende beschouwingen van de auteur zelf, deze bedoeling. Ik vrees evenwel dat hij deze hier niet heeft kunnen waarmaken.

Allereerst stelt men vast dat de auteur een veel te onvolledige kennis heeft van de bibliografie m.b.t. het onderwerp. Aan relevante nieuwe inzichten gaat hij voorbij en verder is zijn eigen

inbreng vooral beperkt tot het eerder oppervlakkig becommentariëren van toeschrijvingen en het voorstellen van andere. Uit de structuur van het boek blijkt nergens enige zin voor historische relativering. Achter elkaar worden besproken in los van elkaar staande hoofdstukken: *Flemish trends in the late 16th and early 17th centuries*; *P. P. Rubens*; *A. van Dyck*; *J. Jordaens*; *The Caravaggisti*; *The school of Liège*; *Landscape and architecture*; *Still life and flower pieces*; *Paintings of interior and genre*. Daarbij is nergens een poging gedaan om de onderlinge afhankelijkheid van al deze kunstenaars en genres te belichten of de samenhang tussen het stilistisch uitzicht van de kunstwerken en hun functioneren in het toenmalig maatschappelijk bestel te verduidelijken. Evenmin wordt hun plaats in het grotere geheel van de Europese schilderkunst van de tijd verduidelijkt. Bijzonder betreurenswaardig in dit verband is vooral het overbeklemtone van het Zuidnederlands of Belgisch karakter van de besproken kunstenaars en hun werk, zonder dat de samenhang met gelijkaardige fenomenen in de Noordnederlandse schilderkunst wordt toegelicht. Vooral voor wat de studie van de meer gespecialiseerde takken van de schilderkunst betreft, leidt dit tot een onjuiste voorstelling van zaken. Landschap, genre en stillevens gaan in Noord en Zuid immers op dezelfde zestiende-eeuwse traditie terug en ook in de zeventiende eeuw herkent men er bij lokaal gedetermineerde verschillen toch duidelijk een zelfde evolutie in. Maar dat is Larsen geheel ontgaan, evenals het feit dat sinds een twintigtal jaar is aangetoond dat deze voor de schilderkunst van de beide Nederlanden zo typische gespecialiseerde kabinetstukken onder hun realistische anecdotiek veelal een diepere symbolische betekenis bezitten.

De verschillende hoofdstukken zijn alle opgevat volgens hetzelfde stramien: een min of meer chronologische opsomming van zeer veel en slechts summier besproken schilderijen. Het oeuvre van Rubens en Van Dijck krijgt uiteraard de meeste bladzijden toebedeeld. Over beide schilders heeft Larsen in het verleden trouwens tal van afzonderlijke bijdragen gepubliceerd, waarvan inhoud en teneur hier nog eens werden verwerkt. Storend is daarbij dat de auteur de tekst van deze twee hoofdstukken heeft 'gelardeerd' met twijfelachtige toeschrijvingen. Opvallend daarin is het groot aantal 'Rubensen' en 'Van Dijcks' uit een tweetal privécollecties in Dallas. Het is opmerkelijk hoe deze minderwaardige schilderijen, waarvan ik moeilijk kan aannemen dat Larsen er zelf in geloof, met een buiten verhouding groot aantal kleurafbeeldingen zijn geïllustreerd, daar waar sommige markante topwerken helemaal niet worden afgebeeld. Zelfs de kافت van het boek is 'versierd' met een van deze bedenkelijke producten, meer bepaald de door Larsen als authentiek beschouwde kopie te Dallas van Rubens' *Diana's terugkeer van de jacht*, waarvan het door de auteur niet afgebeelde origineel zich te Darmstadt bevindt.

Van de door Larsen zonder argumentatie gedane toeschrijvingen aan Rubens kan ik de volgende in geen geval aanvaarden: *Edelman met zwaard* (Norfolk, Virg., Chrysler Museum; p. 92); *Portret van een vrouw* (eertijds Wenen, verz. Wawra; p. 92); *Hoofdstudie van een meisje* (Los Angeles, Guttman Galleries; p. 111, pl. 12); *Jezus en Johannes de Doper in een landschap* (Dallas, verz. Ridgeway; p. 113, pl. 20); *Diana's terugkeer van de jacht* (Dallas, verz. Graue; p. 113-115, pl. 17); *Abraham en Melchizedech* (Dallas, verz. Graue; p. 132, pl. 14); *Bathseba* (Zürich, verz. Scotoni; p. 137, pl. 18); *Portret van een jonge vrouw* (Bologna, privéverz.; pl. 13); *II. Familie* (New York, privéverz.; pl. 16). Ook een aantal attributies aan Van Dijck zijn in geen geval bij te treden. De *Johannes de Evangelist*, andermaal in de verz. Graue te Dallas (p. 154, afb. 93) is een werk van Gaspar de Crayer dat als zodanig reeds eerder door mij werd gepubliceerd. In de verz. Ridgeway, eveneens te Dallas, bevindt zich een *Zelfportret* van Van Dijck, dat door Larsen als authentiek werk wordt gepubliceerd (p. 168-169, afb. 117) doch duidelijk een minderwaardige kopie is van het beroemde maar door Larsen veel kleiner afgebeelde exemplaar in het Metropolitan Museum te New York.

Ook met de datering en inhoudelijke duiding van bepaalde werken van vooral Rubens en Van Dijck springt Larsen op zijn zachtst gezegd nogal eigengereid om, andermaal zonder zijn standpunten de nodige bewijsonderbouw te verlenen. Zo houdt hij vast aan de reeds lang verlaten datering van het *Apostolado Lerma* in Rubens' Italiaanse tijd, wat getuigt van weinig inzicht in de opmerkelijke stilistische verschillen tussen Rubens' 'Italiaanse' werken en zijn oeuvre uit het eerste decen-

nium na de terugkeer in Antwerpen (p. 97). Van het *Ruiterportret van de Hertog van Lerma* is lang bekend dat de opmerkelijke pose teruggaat op die van een ruiterfiguur in Tintoretto's Gonzagacyclus, eertijds in het Hertogelijk Paleis te Mantua en thans in de Alte Pinakothek te München. Waarom Larsen als voorbeeld voor Rubens' ruiterpose absoluut Mantegna's monumentaal doch sterk verschillend geconcipeerd paard op een der fresco's van de Camera degli Sposi in hetzelfde Mantuaanse paleis wil zien, is mij evenmin duidelijk (p. 97). Dat Rubens' *Geiteloofprieeltje* in de Alte Pinakothek te München als middelmatig werk wordt afgedaan, waarvan de detailbehandeling 'prolix, even tedious' wordt genoemd, is een onrechtvaardige bewering (p. 107). Dat de kunstenaar hierbij slechts 'the rigid tradition of the portraits of the Archdukes at Vienna' zou hebben gevolgd, is bovendien onjuist: die schilderijen zijn immers, zoals door dendrochronologisch onderzoek al jaren geleden is aangetoond, niet vóór 1618 te situeren! Ook met de datering van Rubens' landschappen heeft Larsen het moeilijk. Zijn datering in de Italiaanse tijd van het *Landschap met de Palatijn* (Parijs, Louvre), de *Schripbreuk van Aeneas* (Berlijn, Staatliche Museen) en het *Landschap met Regenboog* (Valenciennes, Musée des Beaux-Arts) zal maar door weinigen worden bijgetreden.

Mogelijk zijn die dateringen te verklaren vanuit een bepaald 'esprit de contradiction'. Men krijgt nog veel sterker die indruk wanneer men vaststelt welke werken Larsen — overigens ook zonder veel argumentering — niet als authentieke Rubensen aanvaardt. In dit verband is vooral zijn afwijzen te noemen van schilderijen als Rubens' *Adam en Eva* (Antwerpen, Rubenshuis; p. 91-92) en diens *Venus en Adonis* uit ca 1602, het pendant van de *Hercules en Omphale* in het Louvre te Parijs (p. 96).

Ook wat de andere behandelde schilders betreft, slaat Larsen geregeld de bal mis. Ook hier is ongetwijfeld zijn gebrek aan volledige informatie de voornaamste oorzaak. De door hem als een werk van Spranger gepubliceerde *Laat de kinderen to Mij komen* in het Antwerps museum is al lang en terecht herkend als een werk van Jacob de Backer (p. 57, afb. 25). De *II. Familie* in een privéverzameling te Washington is niet van Van Noort (p. 61, afb. 31). De *Najaden* in het Mauritshuis te Den Haag hebben niets met Van Balen te maken, doch zijn in Rubens' atelier ontstaan (p. 62-63, afb. 33). De *Kunstkamer* te Wenen is niet geschilderd door Francken doch is een overigens op de keerzijde gesigneerd werk van Hans Jordaens (pp. 65-66, afb. 38). De *Kerkvaders* in de Antwerpse Kathedraal is een compositie van Artus Wolffort en heeft niets te maken met Abraham Janssen (p. 78). De door Burchard ten onrechte als jeugdwerk van Rubens beschouwde *Jacob worstelend met de engel* en *Tobias en Rafaël* zijn evenmin werk van Abraham Janssen (p. 91). Waarom Rubens' vroege *Oordeel van Paris* in de National Gallery te Londen van George Jamesone moet zijn (pp. 151-152) is mij niet duidelijk. De ook door Larsen aangenomen oude toeschrijving aan Gerard Seghers van de *Onbevleete Ontvangenis* in de Uffizi te Florence werd al lang door Zeuge von Manteuffel (*Berliner Museen*, 1933) gecorrigeerd in een attributie aan Erasmus Quellin (pp. 252-253, afb. 189).

Verder is de auteur nogal nonchalant in zijn factuele informatie. Zo hebben volgens hem Aalst en Kortrijk kathedralen (p. 54, 182). Rubens' *Samson en Dalila* situeert Larsen in het Wallraf-Richartz Museum te Keulen, in plaats van in de National Gallery te Londen (p. 107): wellicht is hier verwarring in het spel met het feit dat het schilderij vroeger te Keulen in de verzameling Neuerburg heeft gehangen. En hoe Rubens' *Vier Continenten* te Wenen, een werk uit ca 1615, 'derives from the famous Bernini fountain in Rome' die werd uitgevoerd tussen 1648 en 1651 (sic) is mij helemaal een raadsel (p. 113). Dat Rubens de op doek geschilderde cartons voor de Decius Mustapijten te Vaduz eigenlijk bedoelde als 'cheaper substitutes for the tapestries' is ook nieuw (p. 118). Gerard Seghers' schilderij voor het hoofdaltaar van de Antwerpse Jezüietenkerk stelt een *Kruisoprichting* voor, en geen *Kruisafname*, zoals Larsen beweert (p. 119). Verder is het helemaal niet bewezen dat, zoals Larsen stelt, de dames Capaio uit de Rue Vertbois te Parijs zouden geposeerd hebben voor de *Najaden* op de *Aankomst van Marie de Médicis* te Parijs (p. 131). Het bewuste document geeft geen details over welk schilderij uit de grote reeks het hier gaat. Bovendien hadden de dames Capaio zwart haar en is dat van twee van de drie *Najaden* op het bewuste schilderij blond. Rubens' *Ruiterportret van de Hertog van Buckingham* werd niet vernield in Wereldoorlog II, doch wel in 1949, naar aanleiding van een brand in Osterley Park, het kasteel van de Earl of Jersey, de

bezitter van het doek (p. 133). Van het eveneens vernielde *Ruiterportret van Filips IV* dat Rubens maakte in 1628 bestaat er een kopie in de Uffizi te Florence; vroeger hing dit werk in het Palazzo Pitti. Larsen heeft daar wel twee verschillende exemplaren van gemaakt (p. 134).

Het komt mij voor dat het boek van Prof. Larsen een verkeken kans is. Het had immers een lacune kunnen opvullen. Dat dit ooit eens zou mogen gebeuren is alleszins de vurige wens van het groeiend aantal kunsthistorici die de studie van de schilderkunst in Rubens' tijd als werkterrein hebben.

H. Vlieghe

Michael LEVEY, *Giambattista Tiepolo. His Life and Art*. New Haven - Londen, Yale University Press, 1986. In-4, 302 p., 238 afbeeldingen in kleur en zwartwit. Prijs: \$ 65.

Giovanni-Battista Tiepolo (Venetië 1696 - Madrid 1770) begint zijn artistieke loopbaan in zijn geboortestad omstreeks 1716. Zijn vroegste werk bestaat o.m. uit religieuze composities, uitgevoerd tegen een donkere en weinig doorwrochte achtergrond. De heftige pathetiek en de felle kleurcontrasten zijn nog in de lijn van de seicentoschilderkunst. Doch reeds in de jaren twintig verandert Tiepolo's stijl. In de fresco's voor het Aartsbisschoppelijk Paleis te Udine (1726-30), Tiepolo's eerste grote meesterwerk, manifesteert de schilder zich nadrukkelijk als de begaafde kunstenaar van het Venetiaanse Rococo. In plaats van de sombere en ruimtelijk weinig gedefinieerde taferelen uit de vroegere jaren, staan wij hier voor fresco's die een uitgesproken spatiaal en atmosferisch karakter hebben. Maar het opvallendste kenmerk is hun feestelijk, ietwat lichtvoetig karakter. In beeld gebracht zijn scènes uit het Oude Testament die in de context van de paleisdecoratie een bepaalde typologische betekenis hadden. Doch dit programma was voor Tiepolo slechts voorwendsel om een feestelijk geësceneerde reeks kleurige taferelen te schilderen, met personages in theaterachtig aandoende costumes: wisselwerking tussen schilderkunst en toneel, en meer bepaald het nieuwe genre van de opera, was in het achttiende-eeuwse Italië een vast gegeven. Het merkwaardige is dat Tiepolo daarbij gebruik maakte van types, costumes, coiffures en achtergronddetails die werden ontleend aan het werk van Veronese. Inderdaad moet de feestelijke stijl van Veronese, met zijn rijke decoratieve opsmuk, voor Tiepolo's tijdgenoten en voor hemzelf het gewenste alternatief zijn geweest voor de enigszins zwaarmoedige Venetiaanse barokschilderkunst. Veronese's uitgesproken decoratief genie moet in Venetië zelf het best hebben beantwoord aan dat nieuwe gevoel bij het kunstminnende rococopubliek, waarbij de ernst van het in beeld gebrachte thema minder belangrijk werd gevonden dan de spirituele en decoratieve uitvoering ervan.

In deze feestelijke stijl zou Tiepolo in de volgende decennia opdracht na opdracht uitvoeren voor talloze kerken in Venetië en het Veneto, maar meer nog voor paleizen en villa's, ook buiten de grenzen van de Serenissima. De indrukwekkendste uitingen van dit virtuoos schildersvertoon zijn wellicht de Cleopatrafresco's in het Palazzo Labia te Venetië (ca 1740-50) en het ensemble ter verheerlijking van de prinsbisschop van Würzburg in het beroemde slot aldaar (1750-53). Laat in zijn leven, in 1761, werd Tiepolo uitgenodigd om het Koninklijk Paleis te Madrid met fresco's te versieren. Eigenlijk was dat de kroon op zijn werk. Tiepolo moest in Spanje echter ook vaststellen hoe daar het werk van de diametraal tegen zijn opvattingen staande neo-classicist Mengs de voorkeur begon te krijgen. Uit zijn laatste jaren kent men van Tiepolo o.m. een aantal religieuze werken met een opvallend vrije factuur en een minder theateraal geësceneerde compositie.

In een zeer indringende stijl heeft Michael Levey — die tot voor kort directeur van de Londense National Gallery was en op het ogenblik een der meest toonaangevende experten is op het gebied van de Venetiaanse settecentoschilderkunst — de artistieke evolutie van Tiepolo geschetst. Dit werk zal voor lange tijd de standaardmonografie over de grote schilder blijven. De inhoudelijke diepgang van het boek wordt bovendien goed gediend door de smaakvolle lay-out en het groot aantal goed gekozen en goed gereproduceerde afbeeldingen — o.m. van fascinerend details — waarvan er vele in kleur zijn.

H. Vlieghe

Heinze MENZEL, *Die römischen Bronzen aus Deutschland, III. Bonn. Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 1986. 1 vol. texte relié 27 × 21 cm, VIII-215 p. et 4 fig. ; 1 vol. planches relié, 180 pl. avec 837 ill.*

Après les volumes consacrés par le même auteur aux collections des musées de Spire (1960) et de Trèves (1966), le présent ouvrage vient augmenter, après une assez longue interruption, le corpus des bronzes figurés d'époque romaine trouvés en Allemagne. Il rejoint ainsi les volumes, publiés chez le même éditeur et traitant les bronzes de la Suisse (Avenches, 1976 ; Augst, 1977 ; Suisse occidentale, Berne, Valais, 1980), de la Belgique (1979) et de l'Autriche (1967), sans oublier les études de même type, en France comme suppléments à « Gallia », aux Pays-Bas, en Bulgarie. Avec le catalogue en préparation du Grand-Duché de Luxembourg et celui de Cologne, les lacunes autour de nos régions se comblent et lentement le moment approche où il sera possible d'établir des cartes de répartition des types et de déterminer avec certitude des parentés de style qui permettront peut-être de circonscrire avec grande probabilité des lieux de fabrication et de reconnaître des ateliers et des « maîtres ».

Le volume consacré aux collections du Rheinisches Landesmuseum de Bonn est particulièrement intéressant pour la Belgique, du fait que la zone d'acquisition du musée s'étendait jusqu'au Rhin inférieur, de telle sorte que des découvertes faites à Cologne, à Calcar, Xanten et Neuss y sont fréquentes, et que plusieurs notices du catalogue font référence à des trouvailles belges. Les appliques à buste de Silène, en particulier, comme le n° 381 de Cologne, ont des contreparties en Belgique, à Tongres, à Jette, à Roisin. L'auteur souligne que, dans la même orientation des poignées de coffret à buste de Cybèle, comme le n° 518 de Xanten, sont confinées au nord de la France et à la Belgique (Liberchies, Gouy-Chapelle, Roisin, Elouges, Anthée). Grâce aux recueils de G. Faider-Feytmans concernant les bronzes de Bavaï et de la Belgique, le lecteur peut faire des comparaisons utiles entre le Mars nu de Blicquy et celui de Marberg sur la Moselle (n° 62), entre le coq émaillé de Tongres (à signaler la reproduction en couleur dans MARIËN, *Belgica Antiqua* 333, fig. 240 ; la queue mobile, abaissée, permettait de recueillir la mèche) et celui de Cologne (n° 122), entre le vase à onguent de Tongres et celui de Cologne (n° 231), entre les chandeliers-trépieds de Tongres, d'Avernas, d'Overhespen et celui de Niederbieber (n° 245). Aux crochets de suspension de char de Polleur, Bilzen et Kruishoutem se comparent deux de Zülpich (n° 477) et de Cologne (n° 478) ; au type double, représenté par les exemplaires de Nimy et de Frenz (n° 482), on pourra désormais ajouter les quatre exemplaires à variante à col de canard, de la tombe du Long Pont, à Thorembais-Saint-Trond (Arch. Korbl. 9, 1979, 91-95).

Il est inutile, sans doute, de souligner la qualité des notices de Heinze Menzel, dont la réputation comme spécialiste des bronzes romains n'est certes plus à faire. Ces notices suivent le schéma adopté dans les volumes précédents, comportant les indications d'inventaire, lieu de conservation et dimensions, ensuite la description minutieuse et la bibliographie, enfin le commentaire avec la bibliographie y afférente. Les illustrations sont de la qualité à laquelle nous sommes habitués la firme d'édition Philipp von Zabern.

M. E. MARIËN

Vladimír NEKUDA, *Mstěnice. Zaniklá středověká ves u Hrotovic (Mstěnice. Les ruines d'un village médiéval près de Hrotovic)*. (Prameny k dějinám a kultuře Moravy. 1). Brno, Muzejní a vlastivědná společnost, 1985. In-4, 270 p., 260 ill. dont 6 en couleurs. Prix : cour. tch. 120.

Depuis 1960 la section d'histoire et d'archéologie des Musées de Moravie à Brno a entrepris dix-neuf campagnes sur le site médiéval de Mstěnice. Il y eut une citadelle et un village depuis le XI^e siècle ; à la fin de ce siècle l'endroit devint la propriété du couvent de Prémontrés de Louka. Mais en fait on a relevé des témoins de l'époque néolithique.

Le site comporte notamment une fortification sur un éperon aux parois abruptes au N. et à l'O. ; du côté sud et S.-E. il est protégé par un fossé large de 11 m et profond de 2,25 m et par une muraille ; cet ensemble a un diamètre de quelque cinquante mètres. Il y eut une tour, une tour d'accès avec porte creusées jusqu'à 1,80 m dans le roc. La construction du bâtiment principal était probablement en bois et argile. A l'E. se trouvait une résidence de 40 sur 25 m, aux pièces disposées autour d'une cour centrale, les fondations profondes de 80 à 90 cm portaient des murs en pierre et en bois. Il faut signaler en outre un séchoir à blé avec canal de chauffage et une grange, un fortin avancé en forme de motte protégé par des palissades en chêne et un second fortin à 100 m au S. du premier ; au N. et N.-E. s'étendait le village, dont bon nombre de maisons ont été relevées. Fournissant la preuve du travail agricole et artisanal de la population.

Les trouvailles sont signalées sommairement dans la partie de l'exposé relatif aux fouilles et à l'architecture et font ensuite l'objet d'un exposé systématique et détaillé. Il y a beaucoup de céramique du XI^e au XV^e siècle ; celle-ci est commentée et illustrée avec beaucoup de soin. Les objets forgés en bronze ou surtout en fer sont des objets d'équipement pour chevaux, des armes, des instruments, des boucles et autres ornements ; ils ont été trouvés en grand nombre. Réduites au contraire ont été les trouvailles en os, en pierre, en verre et 14 monnaies ; une bague en or doit encore être ajoutée aux objets en métal.

En annexe suivent des considérations relatives à la paléobotanique et à l'examen métallographique de divers objets en laboratoire de physique ; ici en particulier l'illustration, toujours excellente, frappe par sa qualité.

L'ouvrage est de très belle présentation et apporte surtout un témoignage de la féodalisation de la région. Il est rendu accessible par un très long résumé en allemand (p. 237-254), suivi de la traduction des légendes des nombreuses figures. C'est un beau monument de l'archéologie médiévale.

P. NASTER

Quaderni di Archeologia del Veneto, I, 1985.

Nous saluons avec plaisir la naissance en Italie d'une nouvelle revue locale d'archéologie, dont le premier fascicule grand format (I, 1985, 202 p. nombreuses illustrations) vient de nous parvenir (sigle abrégé QdAV). Ce périodique est patronné par les instances officielles et universitaires de Venise et sa région : Giunta Regionale del Veneto (dipartimento per l'informazione), Soprintendenza archeologica del Veneto, Università di Padova, Archeologia delle Venezie, Università di Venezia : dipartimento di Scienze storico-archeologiche e Orientalistiche.

Ce périodique destiné aux spécialistes vise à procurer de bonnes informations et mises à jour des recherches et fouilles réalisées ou projetées dans la vaste région de Venise et Padoue avec le concours de Universités, des Surintendances locales et chercheurs de la région.

Il rassemble des rapports de fouilles et des recherches historiques et archéologiques, tant d'époque protovillanovienne et archaïque que romaine et médiévale en une suite d'articles bien documentés et illustrés suivant un classement topographique très clair, qui concerne successivement Rovigo, Treviso, Venise (nécropoles de Altino), fouilles de 1980-1984 dans les îles de Murano et Torcello, ainsi qu'une *domus* à Concordia Sagittaria, antiquités de Vérone et sa région, puis les fouilles de 1982 à Vicenza et environs. Ces notices sobrement rédigées et accompagnées de photos, cartes, plans et dessins présentent un vif intérêt. Elles sont suivies de notes préliminaires sur un projet de recherches à la Rocca di Asolo (Treviso) et de notes topographiques sur le territoire de Brendola, les collines Berici et des *domus* romaines dans l'antique Oderzo.

Cette dernière rubrique est aussi réservée à des chroniques officielles d'information archéologique et à des comptes rendus.

Cl. DE RUYT

Christian SAPIN, *La Bourgogne préromane*. Paris, Picard, 1986. In-4, 312 p., 155 ill.
Prix : 375 F.F.

L'histoire de l'art préroman en France était jusqu'à présent assez parcellaire et servait d'introduction à l'art roman. En Allemagne, par contre, l'art carolingien et l'art ottonien font l'objet de publications très complètes attestant d'une part de la continuité de l'art romain et annonçant en même temps les développements d'un art local qui prépare l'éclosion de l'art roman germanique.

La Bourgogne a naturellement tenté l'auteur car les cryptes célèbres d'Auxerre, de Flavigny et de Jouarre témoignent des qualités de ce premier art chrétien dans la région.

La première partie est une sorte d'introduction historique, géographique et économique de la région qui comporte un inventaire des fondations du haut moyen âge groupées par diocèses.

La deuxième partie est consacrée à l'analyse des édifices et des sites, répartis en 4 groupes : cathédrales, baptistères, bâtiments épiscopaux et canoniaux, abbayes et prieurés ; chapelles et églises paroissiales et cimetières ; constructions connues par les textes et documents. En forme de synthèse pour cette partie, nous trouvons une étude comparative des monuments.

Le problème des cryptes est envisagé une nouvelle fois et, grâce aux fouilles récentes, les filiations établies pour les rotondes par J. Hubert sont posées de manière plus complexe.

La technique et les matériaux de construction fournissent à l'auteur l'occasion d'illustrer son propos de quelques documents fort intéressants qui le conduisent à poser le problème de la conception d'édifices à plusieurs niveaux en s'aidant de maquettes de cire comme le préconise Vitruve dans son traité et dont des extraits circulaient dans les abbayes (Auxerre et Fulda). Les dispositions en plan et en élévation des grandes églises sont mises en relation avec une liturgie ambulatoire qui précède la conception des églises de pèlerinage.

La troisième partie étudie la sculpture et le décor monumental de la Bourgogne préromane. Une vingtaine de chapiteaux ont été répertoriés, la plupart sont reproduits et montrent que la tradition antique a persisté avec plus ou moins de bonheur en plein IX^e s. Nous nous étonnons de ne pas y trouver mention des chapiteaux dégagés sous la nef des Saints-Géosmes près de Langres.

Dans les conclusions générales, l'auteur insiste sur les relations étroites de la Bourgogne, du Nord de l'Italie et de la Rhénanie. Il met aussi en lumière le rôle de certaines personnalités dont les liens familiaux ont assuré la diffusion de certains modèles en dehors de leur zone d'influence. D'autres personnalités venues de l'extérieur ont renouvelé les traditions locales par l'apport d'idées étrangères. Les relations de la Bourgogne avec la Rhénanie-Westphalie expliquent l'influence des mêmes grands modèles : Cologne, St Gall ... mais interprétés de manière différente, régionale.

L'art carolingien a pénétré en Bourgogne sous des aspects particuliers qui n'apparaîtront clairement qu'après avoir approfondi nos connaissances des vestiges et des sources documentaires. M. Sapin ouvre la voie à des chercheurs qui s'attacheront sans doute à élucider des points de détail ou à faire connaître certains bâtiments inconnus ou méconnus.

L'ouvrage est une mise à jour des connaissances actuelles et son auteur mesure mieux encore que les lecteurs toutes les lacunes qui subsistent.

Une petite quarantaine de pages de notes précède une abondante bibliographie. L'index des noms de lieux et de personnes permet une consultation aisée du livre qui est un précieux ouvrage de référence. Nous regrettons que la qualité des photographies de détails *in situ* soit souvent médiocre. La valorisation de ce patrimoine caché de la Bourgogne contribuera sans doute à mieux en présenter les vestiges.

M. VAN DE WINCKEL

Stainer glass before 1700 in American Collections: New-England and New-York. (Studies in the History of Art, 15. Monograph Serien, 1.; Corpus Vitrearum Checklist 1). Washington, National Gallery of Art, 1985. In-4, 219 p., ill.

L'étude des vitraux se présente de façon bien différente aux États-Unis et en Europe. Les vitraux anciens, actuellement conservés aux U.S.A., proviennent en effet d'origines très diverses,

souvent mal connues, et cela exige des historiens de l'art américains des connaissances extrêmement larges et des recherches souvent difficiles.

Publier des volumes du *Corpus Vitrearum* « à l'europpéenne » paraissait donc chose peu aisée et le Comité américain a dès lors décidé, avec sagesse, de travailler en deux phases successives. Dans un premier temps paraîtront les *Checklist*, trois en tout, auxquelles s'ajoutera un volume sur les ronds. Il s'agit d'inventaires assez sommaires ayant avant tout comme but de faire connaître ce qui existe, dont des œuvres souvent inédites, et de permettre ainsi des rapprochements, des comparaisons utiles pour des études plus approfondies (1). La seconde phase consistera dans la publication de volumes du C. V. proprement dits.

Le premier volume des *Checklists* est donc publié par la National Gallery of Art de Washington, dans sa série *Studies in the History of Art* et couvre les États de Connecticut, Massachusetts, New-York, Rhode Island et Vermont.

Cet ouvrage, s'il concerne les spécialistes du vitrail, veut aussi intéresser un public beaucoup plus large comme le prouvent le glossaire des termes techniques et l'introduction. Cette introduction, rédigée par Jane HAYWARD et Madeline CAVINESS, rappelle l'importance des vitraux au Moyen Age et l'historique de leur étude, explique les buts du *Checklist*, la façon dont les œuvres sont arrivées aux États-Unis et le rôle des collectionneurs, expose les problèmes auxquels sont confrontés les chercheurs et la difficulté des nombreux faux ou pastiches. Enfin, cette introduction souligne que si l'on peut regretter que de nombreux vitraux aient quitté leur lieu d'origine, on doit pourtant se réjouir de les voir conservés ; ils risquaient souvent, en effet, une disparition certaine.

Le catalogue des vitraux suit alors, état par état et ville par ville, les collections privées étant répertoriées en fin de chaque section. Dans les collections, les œuvres se succèdent chronologiquement et c'est ainsi qu'on découvre verrières, panneaux ou fragments du xii^e au xviii^e siècle, provenant principalement de France, de Suisse, d'Angleterre, des anciens Pays-Bas mais également d'Autriche, d'Italie ou d'Espagne. Chaque œuvre est brièvement décrite : iconographie, provenance, attribution, datation, inscriptions, technique, dimensions, état de conservation, historique, bibliographie et surtout, c'est primordial pour un tel ouvrage, reproduction.

En ce qui concerne les anciens Pays-Bas, on peut principalement souligner l'importance des six verrières (et parties de verrières) qui ornaient autrefois l'abbaye de Parc (Heverlee) réalisées au xvii^e siècle par Jean de Caumont et qui sont actuellement conservées à New-Haven, Connecticut. Tout aussi passionnants sont un grand nombre de panneaux du xvi^e siècle provenant d'un ou plutôt de plusieurs cloîtres. La plupart sont conservés au Metropolitan Museum de New York, d'autres au Cooper Hewitt Museum, au Pratt Institute et à la Riverside Church également à New York. Il y a quelques années, J. MacNab leur assignait comme origine unique l'ancien couvent des chartreux de Louvain mais cette opinion doit être nuancée. Certains de ces panneaux sont également à rapprocher d'autres scènes qui ornent à présent des églises d'Angleterre et du Pays de Galles et qui pour la plupart proviennent, comme les panneaux américains, de l'ancienne collection des Neave (Essex).

Signalons encore, pour le xvi^e siècle, un beau panneau avec saint Antoine et un donateur (Boston, museum of Fine Arts), des têtes de prophètes (Katonah, Caramoor Center for Music and the Arts), deux panneaux avec Esther et Assuerus et Marie-Madeleine prêchant à Marseille, le second étant à rapprocher de l'art de Pierre Coecke d'Alost (New-York, Brooklyn Museum) etc. D'autres attributions aux anciens Pays-Bas sont moins évidentes et devraient sans doute être reconsidérées, mais n'est-ce pas le but de l'ouvrage ? On peut regretter, parfois, que certaines dimensions manquent ; on peut regretter aussi que certains panneaux de musées ou de collections privées n'aient pas encore été rendus accessibles.

Ce premier *Checklist* est évidemment très excitant puisqu'il montre enfin des œuvres dispersées, certaines peu ou pas connues. Ce premier volume est également un appel à la collaboration internationale puisque les chercheurs européens sont particulièrement bien placés pour aider leurs collègues américains à résoudre des problèmes d'origines et d'attributions.

(1) Ce même système a d'ailleurs été également appliqué en France avec la série « Recensement » du *Corpus Vitrearum*.

Bien sûr, ce n'est qu'après publication des trois *Checklists* qu'on aura une vue d'ensemble et qu'on pourra procéder à des regroupements éventuels. L'impatience à voir paraître les volumes suivants dit assez l'intérêt que le premier a déjà suscité.

Y. VANDEN BEMDEN

Toulouse, les délices de l'imitation. (Coll. Villes, sous la dir. de M. Culot). Liège, Mardaga, 1986. In-4, 468 p., ill. Prix : 2500 fr.

Ce livre inaugure la nouvelle collection *Villes* qui a l'ambition de nous faire découvrir le caractère spécifique de quelques villes de France pour nous amener à une réflexion sur l'évolution de la ville occidentale, trop souvent menacée d'une banalisation qui risque de lui faire perdre son âme.

La première partie, « L'impassible nature de Toulouse », présente l'urbanisme et l'architecture sous l'ancien Régime. Ville de briques, Toulouse l'est depuis toujours et la tradition locale sera renforcée par l'ordonnance de 1550 qui oblige à construire en maçonnerie. Les grandes briques bien cuites sont très résistantes, il est donc inutile de recourir aux chaînages de pierre, sauf par souci d'ostentation dans les maisons des riches marchands ou dans les hôtels particuliers.

La deuxième partie, « Le temps des projets », s'ouvre par l'aménagement de l'Académie et du Grand-Rond pour passer ensuite aux œuvres de J. P. Virbent, architecte de la ville à partir de 1782. Ce sera lui qui tracera les plans d'urbanisme pour faciliter la circulation au début du XIX^e siècle. Le plan général des alignements commencé en 1801 ne fut mis à exécution qu'en 1842 ... les grandes percées haussmanniennes vont très vite tenter les Toulousains. Tous les modes d'urbanisme des grandes cités y auront un écho mineur qui confère à la ville son visage.

Le mouvement archéologique dirigé par Alexandre Du Mège a sauvé les plus somptueux monuments anciens.

L'album photographique de D. Delaunay est fort beau. Nous regrettons peut-être que les légendes ne soient pas plus explicites et qu'il nous faille consulter l'index puis reconsulter l'ouvrage. C'est un plaisir que l'on risque de se refuser par manque de temps.

La troisième partie, « Imiter Toulouse », nous démontre que l'organisation de parcelles fort allongées a conféré à la ville un grand charme grâce à ses cours et jardins intérieurs. Cette réserve foncière permet de multiples adaptations d'anciens hôtels en logements collectifs bien agréables. Une suite de relevés et de photographies permettent d'apprécier et parfois aussi de regretter certaines interventions en bordure des places ou dans des îlots d'habitations. Tous les détails de la construction en brique sont clairement présentés. Ils offrent une variété qui nous donne l'envie de revoir Toulouse...

Vaste entreprise que ce premier volume et réussite de bon augure pour les prochains titres de cette nouvelle collection.

M. VAN DE WINCKEL

R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRAETE-MARCQ (éd.), *Art History and Laboratory. Scientific Examination of Easel paintings, Published on the Occasion of the Xth Anniversary Meeting of the PACT Group at Louvain-la-Neuve, 1986.* (= *PACT. Journal of the European Study Group on Physical, Chemical and Mathematical Techniques Applied to Archaeology*, 13, 1986). Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1986. In-8, 242 p., ill. Prix : 2500 fr.

A l'occasion du dixième anniversaire de sa fondation, le Groupe européen d'études pour les techniques physiques, chimiques et mathématiques appliquées à l'archéologie a eu l'heureuse initiative de s'écarter momentanément des travaux réservés aux archéologues pour offrir (si l'on peut

dire, vu le prix élevé de cette revue) un ouvrage de référence bienvenu aux historiens de la peinture et aux responsables de sa conservation.

La matière est répartie sur douze chapitres (rédigés ou traduits en anglais), confiés à une quinzaine de spécialistes de sept pays : I. Technique picturale. Supports et cadres (H. VEROUGSTRAETE-MARCO et R. VAN SCHOUTE); II. Technique picturale. Préparation, couche picturale, vernis (S. BERGEON); III. La conservation des peintures (M. KOLLER); IV. La reproduction des peintures. La photographie (Th. POILVACHE-LAMBERT et M. SMEYERS); V. La fluorescence des rayons ultraviolets de la peinture et des vernis (E. RENÉ DE LA RIE); VI. L'examen par les rayons infrarouges (J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER); VII. La radiographie (R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRAETE-MARCO); VIII. Les coupes transversales (M. C. GARRIDO et J. M. CABRERA); IX. L'analyse des supports, couches de fond et pigments (F. MAIRINGER et M. SCHREINER); X. L'analyse des liants, vernis et adhésifs (L. MASSCHELEIN-KLEINER); XI. Les datations basées sur les phénomènes radioactifs (D. APERS); XII. Les datations basées sur la dendrochronologie (P. KLEIN).

Comme les éditeurs le reconnaissent d'ailleurs dans l'introduction, ce plan manifeste un certain manque d'homogénéité, dû peut-être à une approche insuffisamment concertée du sujet, mais aussi au libellé des titres de chapitres, qui en masque trop souvent l'enchaînement logique.

Les deux premiers chapitres présentent les éléments constitutifs des peintures. Leur intitulé commun, « Technique picturale », ne se justifie pas pour le premier d'entre eux, qui traite des supports et cadres. Y sont passés en revue les différents types de supports des peintures : la toile, en usage dès la fin du Moyen Age et de plus en plus répandue à partir de la seconde moitié du xvi^e siècle (nature des fibres, tissage, montage sur châssis, coutures); le bois, d'usage constant mais d'essences variées suivant les écoles et les régions, (débitage, assemblage des planches, renforcement des joints); le cuivre, utilisé surtout aux Pays-Bas et en Allemagne du milieu du xvi^e à la fin du xvii^e siècle. Sont ensuite étudiés les cadres, et la relation de leur structure avec le support. Tout ce chapitre est remarquablement illustré de photographies bien prises et surtout de schémas clairs et instructifs des types d'assemblage des éléments de panneaux et de cadres, élaborés à partir de cas concrets. On peut toutefois s'étonner de ce que les toiles peintes à la détrempe sur simple encollage et non vernies (en allemand *Tüchlein*) ne soient pas signalées comme telles (p. 15) mais assimilées aux toiles « classiques ». Aux renforcements de joints de panneaux cités, ajoutons la couche de filasse de chanvre encollée qui recouvre la face et le revers des panneaux en tilleul peints par Juan de Flandres en Espagne (voir le *Corpus* des Primitifs flamands de Palencia). Les auteurs (p. 27) limitent au début de l'époque des Primitifs flamands l'usage des cadres taillés dans le bloc de bois du panneau ; or ce type de cadre, dont on trouve encore des exemples tout au long du xv^e siècle, a connu un regain de faveur au début du xvi^e, en particulier chez Gossart (le triptyque de Lisbonne, le diptyque d'Antonio Siciliano la « Vénus » de Bruxelles, la « Métamorphose de Salmacis »). A propos du bord non peint et de la « barbe » qui caractérisent les panneaux flamands préparés et peints dans leur cadre, signalons qu'ils ont disparu peu à peu au cours du xvi^e siècle : certains panneaux sont couverts de préparation et portent même des traits de dessin et des touches de couleur jusqu'au bord, preuve qu'ils ont été peints avant d'être encadrés (ainsi la « Crucifixion » d'Albert Bouts, cf. *Bulletin de l'IRPA*, XVIII, 1980/81); la « Chute des anges rebelles » (1562) et le « Dénombrement de Bethléem » (1566) de Bruegel ne présentent de bord non peint que sur les côtés et n'étaient donc munis que des montants de leur cadre au moment où ils ont été préparés et peints.

Le deuxième chapitre, « La préparation, la couche picturale colorée et le vernis », fournit en quelques pages une information précise, étayée de nombreuses références, sur la composition des diverses strates des peintures, l'évolution de la préparation et des couches de fond colorées dans le temps et selon les pays, la nature et l'application des pigments et liants, les divers usages des matériaux, les vernis. A propos des couches de fond colorées (dont il est dit p. 36 qu'elles apparaissent à la fin du xvi^e siècle), signalons l'observation récente de couches blanches grisâtre à gris très foncé sous certaines couleurs chez Van Eyck (*Bulletin de l'IRPA*, XX, 1984/85, paru en 1986).

Le chapitre III traite de la conservation des peintures : principes généraux, conseils d'entretien, principales techniques de restauration de chacun des constituants. A cette place de l'ouvrage, un tel

sujet étonne un peu ; dans la logique du thème choisi, on l'attendrait plutôt en fin de volume : une conservation éclairée, qui contribue aussi à une meilleure connaissance de l'histoire de la peinture, est en effet l'aboutissement de l'examen des œuvres par les méthodes scientifiques, l'un de ses objectifs majeurs.

A partir du chapitre IV se succèdent les méthodes proprement dites d'examen des peintures : méthodes optiques dans le spectre visible (IV) et dans l'invisible (V à VII), analyse microscopique et microchimique des coupes d'échantillons (VIII), méthodes de chimie physique d'identification des constituants (IX et X), méthodes de datation basées sur la radioactivité ou sur la dendrochronologie (XI et XII).

L'auteur du chapitre IV, «La reproduction des peintures. La photographie», s'étend d'abord sur la gravure et ses différents procédés comme première forme de reproduction des peintures et donc de source d'information pour le restaurateur (mais quel est celui qui oserait se baser sur une gravure pour reconstituer les parties manquantes ou usées d'un tableau, comme il est suggéré p. 74 ?). Les différentes techniques photographiques, surtout la macro- et la microphotographie, sont passées en revue et illustrées de quelques très beaux documents.

Du chapitre V, «La fluorescence sous ultraviolet de la couche picturale et du vernis», très technique (il est extrait d'une étude publiée dans *Studies in Conservation*), retenons surtout que la fluorescence des peintures à l'huile est due principalement au liant et pour une part aux résines naturelles des vernis, et qu'elle est grandement influencée par la nature des pigments, bien que la plupart de ceux-ci ne soient pas fluorescents par eux-mêmes.

Dans «L'examen sous radiation infrarouge» (chapitre VI), plus directement accessible et utile aux historiens d'art, l'auteur expose les principes, procédés, applications et limites de la photographie et de la réflectographie dans l'infrarouge. Celles-ci se révèlent depuis quelques années le terrain privilégié d'une collaboration entre historiens d'art et techniciens, qui se concrétise d'ailleurs à l'occasion des colloques bisannuels sur le dessin sous-jacent dans la peinture organisés à Louvain-la-Neuve depuis 1975.

Le chapitre VII fournit une information remarquablement claire, complète et succincte sur l'histoire de la radiographie des peintures, les différents procédés existants (pas moins de huit) et leurs applications concrètes dans l'étude de la technique picturale et dans la conservation-restauration.

Les coupes transversales d'échantillons (mode de prélèvement, d'enrobage, les lames minces et leurs applications) font l'objet du chapitre VIII. A l'information donnée sur les méthodes et les résultats obtenus au Laboratoire du Musée du Prado (illustrés de près de 20 coupes en couleurs), ajoutons que pour notre école de peinture, l'analyse des coupes a permis notamment de mieux identifier certaines émulsions des Primitifs flamands (L. KOCKAERT, *Bulletin de l'IRPA*, XIV, 1973/74) et de préciser l'innovation de Van Eyck en matière de liant (inversion des proportions huile siccative-émulsion en faveur de l'huile et, semble-t-il, échelonnement entre l'huile et la détrempe selon les pigments utilisés et l'opacité recherchée : L. KOCKAERT et M. VERRIER, *Bulletin de l'IRPA*, XVII, 1978/79).

L'analyse des supports, préparations et pigments (chapitre IX) fait appel aux méthodes traditionnelles d'analyse microscopique, chimique et microchimique, et aux nouvelles méthodes instrumentales d'analyse des constituants des peintures. Un tableau des principaux pigments et colorants (p. 174-175) donne leur composition chimique, leur période d'application et leur mode d'identification. L'année 1584 est citée comme date de début d'utilisation du smalt ; signalons cependant qu'il en a été identifié dans le *Dénombrement de Bethléem* de Bruegel, daté 1566, et même dans des œuvres antérieures à 1550, mais non datées (à Forest, Herentals et Turnhout, cf. *Bulletin de l'IRPA*, XII, 1970 ; XVII, 1980/81 ; XX, 1984-85).

Quant à l'analyse des liants, vernis et adhésifs (chapitre X), récente par comparaison avec celle des pigments, elle met en œuvre des méthodes qui permettent d'affiner considérablement la caractérisation des substances filmogènes utilisées dans les peintures (protéines, polysaccharides, huiles siccatives, cires, résines naturelles et synthétiques) : tests de coloration, spectroscopie d'absorption

infrarouge, chromatographie en couches minces, en phase gazeuse et en phase liquide, spectroscopie de masse, analyse thermique différentielle. Ces méthodes sophistiquées supposent un personnel qualifié et des ressources financières dont seuls quelques laboratoires disposent ; l'interprétation de leurs résultats ne peut être fructueuse sans un dialogue permanent avec le restaurateur et l'historien d'art, comme y insiste l'auteur.

Le chapitre XI, « La datation basée sur les phénomènes radioactifs », expose les principes et domaines d'application de la mesure des quantités de carbone-14 ou de plomb 210. La première de ces méthodes, si utile pour l'archéologie, n'a guère d'application dans le domaine des peintures, sinon pour les panneaux épais des écoles méridionales, puisqu'elle exige un échantillon de 2 cm³ au minimum. Par contre, la méthode au plomb 210 permet, dans certains cas, de distinguer un faux récent d'une peinture ancienne ; signalons que cette méthode a condamné sans appel les fameux « Pèlerins d'Emmaüs » de Han Van Meegeren, au même titre que ses faux incontestés (cf. B. KEISCH, *Science*, 160, 1978).

Le dernier chapitre (XII) expose de manière particulièrement claire le principe et le processus des datations basées sur la dendrochronologie. Ces datations se fondent sur la comparaison de la succession des anneaux de croissance de bois non datés avec celle de bois d'âge connu, rendue possible grâce à la régularité de croissance des arbres dans les régions tempérées. En fournissant ainsi un *terminus post quem* (la date d'abattage de l'arbre) pour la création d'un tableau, cette nouvelle discipline permet de déterminer l'âge de la plupart des panneaux des écoles du Nord peints entre 1400 et 1800 environ. La provenance du bois joue également un rôle dans sa datation, en raison des variations régionales du climat ; ainsi, l'A. a récemment observé que la majorité des chênes utilisés par les peintres flamands et hollandais ne sont pas indigènes, mais proviennent des régions voisines de la Ballique.

Des références à la littérature éclairent et développent différents aspects de ces synthèses sous forme de notes à la fin de chacun des chapitres. Une bibliographie générale sur l'examen des peintures est en outre donnée à la fin de l'introduction ; les références y sont classées dans l'ordre chronologique, ce qui en accroît l'intérêt mais fait aussi ressortir l'une ou l'autre lacune : on s'attendrait ainsi à voir citées, parmi les premières en date, les deux études approfondies menées sous la direction de Paul Coremans, l'une en 1947-48 (*Van Meegeren's Faked Vermeers and de Hooghs. A scientific Examination*, Amsterdam, 1949), l'autre en 1950-51, publiée dans les séries du Centre des Primitifs flamands (*L'Agneau mystique au laboratoire. Examen et traitement*, Anvers, 1953).

On ne saurait trop y insister — et la plupart des auteurs, familiers de ses applications, n'ont pas manqué de le faire — l'examen scientifique des peintures requiert une approche diversifiée : chacune des méthodes mises en œuvre est appelée à étayer les autres, en vue d'une interprétation aussi rigoureuse que possible des résultats obtenus. Cet ouvrage a le grand mérite d'avoir mis ce principe particulièrement en lumière. Les historiens de l'art, mais aussi les restaurateurs et les chercheurs de laboratoire l'utiliseront longtemps comme un manuel de référence et un stimulant de leur nécessaire dialogue.

J. FOLIE

W. VANVINCKENROYE, *Tongeren, Romeinse stad*. Tielt, Lannoo, 1985. In-8, 256 p., 79 fig. blanc-noir et couleurs. Prix : 1250 fr.

L'auteur qui s'est déjà signalé par de nombreuses fouilles du sous-sol de la ville et des nécropoles avoisinantes auxquelles, en tant qu'attaché au Musée provincial gallo-romain, il consacra des monographies dans la série des publications de cet établissement, notamment *De Romeinse Zuidwest-Begraafplaats van Tongeren* (1985), présente ici une synthèse des connaissances actuelles concernant l'agglomération romaine et son évolution jusqu'à l'aube de la période mérovingienne. Il faut se féliciter du fait que l'auteur s'en tient à des données soigneusement établies, étayées d'ailleurs par de nombreux plans, coupes et restitutions, et s'est gardé de s'engager dans le maquis des discussions,

souvent combien stériles faute d'éléments objectifs. Ainsi, dans un premier chapitre, l'auteur résume la question épineuse de la relation possible entre l'Atuatuca des Éburons et celui des Tongres, en relevant avec raison que dans plusieurs passages de César le terme *Atualuca* fait figure de nom de lieu. Les premiers vestiges archéologiques sont d'époque romaine et consistent dans les tronçons de fossés à section en V, découverts à l'ouest de la grande enceinte ; la sigillée arrétine précoce permet de dater la première occupation augustéenne avant 12 avant J.-C. et remonte probablement à la préparation des expéditions de 15 avant J.-C.

Le second chapitre traite du développement de l'agglomération claudienne, avec des traces du damier de rues, et de son évolution jusqu'à l'époque des Flaviens et des Antonins. L'auteur opte pour une datation de la grande enceinte dans les premières décennies du 11^e siècle, sous Trajan ou au plus tard sous Hadrien. On s'attendrait ici que l'auteur insiste davantage sur l'influence du réseau routier sur le tissu urbain : au 1^{er} siècle, le damier urbain se situe entièrement au nord d'une route prédominante, sans doute partiellement d'origine préromaine, de Bavai à Cologne. Après la construction de l'enceinte, la priorité est manifestement accordée à la nouvelle grande liaison routière de Cologne à Boulogne, par Tirlemont et Cassel, au point que le passage de celle-ci dans l'agglomération constitue le *decumanus* à double voie et que la route de Bavai est désormais sans issue directe vers Cologne.

Un dernier chapitre topographique est consacré aux changements des 1^e, 11^e et 14^e siècles et à la construction de la seconde enceinte. L'auteur attire l'attention sur des enfouissements hâtifs de corps dans le cimetière du Paspoel ; plutôt que de les qualifier d'« inhumations inhabituelles », on pourrait les considérer, tout comme les corps précipités dans le puits du *horreum*, comme des témoignages de massacres perpétrés au cours des invasions germaniques.

Les trois derniers chapitres sont consacrés à l'épanouissement économique de la région, comme centre d'une contrée à vocation agraire, aux témoignages de la religion et aux rites funéraires, et enfin au développement du christianisme.

Une bibliographie fournie complète utilement cet ouvrage de synthèse dont on appréciera la typographie aérée et la mise en page avec ses notes marginales : Le seul regret concernera les planches en couleurs dont les zones mortes auraient pu être remplacées par autant d'autres illustrations, et cela au même prix de revient !

M. E. MARIËN

BIBLIOGRAPHIE
DE L'HISTOIRE
DE L'ART NATIONAL *

BIBLIOGRAFIE
VAN DE NATIONALE
KUNSTGESCHIEDENIS *

1986

ET COMPLÉMENTS
D'ANNÉES ANTÉRIEURES

EN AANVULLINGEN
VAN VORIGE JAREN

SOMMAIRE — INHOUD

I. PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ PREHISTORIE EN OUDHEID	183	c) Peintres, enlumineurs, dessinateurs, graveurs — Schilders, verluchters, te- kenaaars, graveurs	191
II. MOYEN ÂGE ET TEMPS MODERNES MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN	183	5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN	200
1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES	183	<i>Arts du textile — Textiele kunsten</i>	200
a) Généralités — Algemeenheden	183	a) Généralités — Algemeenheden	200
b) Lieux — Plaatsen	183	b) Centres de production — Produktiecentra	200
2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE	184	c) Artistes — Kunstenaars	200
a) Généralités — Algemeenheden	184	<i>Arts du métal — Metaalkunsten</i>	201
b) Lieux — Plaatsen	184	a) Généralités — Algemeenheden	201
c) Architectes — Architecten	185	b) Centres de production — Produktiecentra	201
3. SCULPTURE — BEELDHOEWKUNST	185	c) Artistes — Kunstenaars	201
a) Généralités — Algemeenheden	185	<i>Armes et armures —</i>	
b) Centres de production — Produktiecentra	186	<i>Wapens en wapenuitrustingen</i>	201
c) Sculpteurs — Beeldhouwers	186	a) Généralités — Algemeenheden	201
4. PEINTURE, ENLUMINURE, DESSIN, GRAVURE — SCHILDERKUNST, VERLUCHTING, TEKEN- EN GRAVEERKUNST	187	<i>Céramique, verre, vitrail —</i>	
a) Généralités — Algemeenheden	187	<i>Keramiëk, glas en glasramen</i>	202
b) Centres de production — Produktiecentra	191	a) Généralités — Algemeenheden	202
		b) Centres de production — Produktiecentra	202
		c) Artistes — Kunstenaars	202

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

Maurice Colaert, Georges Dogaer, Claire Dumortier, Claude Gaier, Françoise Leuxe, Luc Serck.

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

<i>Mobilier — Meubilair</i>	202	b) Centres de production —	
a) Généralités — Algemeenheden	202	Produktiecentra	206
b) Centres de production —		c) Peintres, dessinateurs, graveurs —	
Produktiecentra	202	Schilders, tekenaars, graveurs	206
6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK	202	5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN	208
a) Généralités — Algemeenheden	202	a) Généralités — Algemeenheden	208
b) Études particulières —		<i>Armes — Wapens</i>	208
Bijzondere studies	203	a) Généralités — Algemeenheden	208
c) Médailleurs — Medailleurs	203	b) Centres de production —	
7. MUSIQUE — MUZIEK	204	Produktiecentra	208
9. ICONOLOGIE	204	c) Armuriers — Wapensmeden	208
a) Généralités — Algemeenheden	204	<i>Céramique, verre, vitrail —</i>	
b) Centres de production —		<i>Keramiek, glas en glasramen</i>	208
Produktiecentra	204	a) Généralités — Algemeenheden	208
c) Artistes — Kunstenaars	204	b) Lieux — Plaatsen	208
III. ÉPOQUE CONTEMPORAINE —		<i>Mobilier, décoration — Meubilair,</i>	
HEDENDAAGSE TIJDEN	204	<i>decoratie</i>	208
2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE	204	c) Artistes — Kunstenaars	208
a) Généralités — Algemeenheden	204	6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK	209
b) Lieux — Plaatsen	204	a) Généralités — Algemeenheden	209
c) Architectes — Architecten	205	b) Études particulières — Bijzondere	
3. SCULPTURE — BEELDHOUWKUNST	206	studies	209
b) Lieux — Plaatsen	206	9. ICONOLOGIE	209
c) Sculpteurs — Beeldhouwers	206	a) Généralités — Algemeenheden	209
4. PEINTURE, DESSIN, GRAVURE — SCHILDER-		10. ARCHÉOLOGIE INDUSTRIELLE —	
KUNST, TEKEN- EN GRAVEERKUNST	206	INDUSTRIËLE ARCHEOLOGIE	209
a) Généralités — Algemeenheden	206	a) Généralités — Algemeenheden	209

I.

**PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ
PREHISTORIE EN OUDHEID**

DE LA PRÉHISTOIRE
AU HAUT MOYEN ÂGE

La formule de sa publication dans la revue *Helinium* étant modifiée, cette bibliographie paraîtra dans un numéro ultérieur.

VAN DE PREHISTORIE TOT
DE VROEGE MIDDELEEUWEN

Daar de publikatieformule in het tijdschrift *Helinium* herwerkt wordt, zal deze bibliografie in een volgend nummer verschijnen.

II.

**MOYEN ÂGE ET TEMPS MODERNES
MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN**

1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

a) **Généralités - Algemeenheden**

1. *Bibliography of the Netherlands Institute for Art History*, 17, 1973-1974, nrs. 1-2192, Part 1. *Old Art*, [1986].
2. B. DUBBE en W. H. VROOM, *Mecenaal en kunstmarkt in de Nederlanden gedurende de zestiende eeuw*, in *Kunst voor de beeldenstorm*, I. 's-Gravenhage, 1986, p. 13-37 [Engl. transl.].
3. E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw, I. 1600-1617*. Brussel, Kon. Ac. Wet., Lett. en Sch. Kunsten, 1984, 14 + 509 p.
4. J. P. FILEDT KOK, W. HALSEMA-KUBES en W. Th. KLOEK (red.), *Kunst voor de beeldenstorm*, II. *Catalogus*. 's-Gravenhage, Staatsuitgeverij, 1986, 495 p., 364 ill.
5. *The Ingenuity of Flemish Art and NDT Technology Combined*. Mortsel, Agfa-Gevaert, (1985), 4-16 p., 14 ill.
6. W. Th. KLOEK, W. HALSEMA-KUBES en R. J. BAARSEN, *Kunst voor de beeldenstorm*, I. 's-Gravenhage, Staatsuitgeverij, 1986, 191 p., 282 ill.
7. M. G. PAOLINI, *L'interno domestico fra Italia e*

Fiandre, in *Storia dell'arte*, 53, 1985, p. 5-14, 13 ill.

8. *Sélection des activités des années 1982 et 1983. Selectie uit de werkzaamheden van 1982 en 1983*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 20, 1984/85 (1986), p. 233-257, 17 ill.
9. H. VEKEMAN und J. MÜLLER HOFSTEDÉ (unter Leit. von), *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Litteratur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Erfstadt, 1984.
10. *Werken van Barmhartigheid. 650 jaar Alexianen in de Zuidelijke Nederlanden* (tentoonstellingscat.). Leuven, 1985.

b) **Lieux — plaatsen**

12. [Aalst] *Een hart voor mensen. 300 jaar hospitaal-zusters te Aalst, van de hervorming van 1685-86 tot heden*. Aalst, 1986.
13. [Abée] B. D'URSEL et M. N. LAMARGHE, *Hel kasteel van Abée. Le château d'Abée*, in *Woonsteden eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 70, 1986, p. 50-69, 19 ill.
14. [Antwerpen] A. KINT, *Antwerpse kaartspelmakers in de 16^e eeuw*, in *Volkskunde*, 87, 1986, p. 200-220, 4 ill.

15. [Arendonk] H. LIEKENS, *Arendonkse kapellen en monumenten. Maria-verering te Arendonk: Beschrijving en inventarisatie van kapellen en afbeeldingen. Beschrijving en inventarisatie van religieuze en burgerlijke monumenten en gedenkstenen*. Arendonk, Heemkundige Kring « Als Ice Can », 1986, 236 p., 181 ill.
16. [Brugge] *800 jaar Spermalie. Tentoonstellingscatalogus*. Brugge, Kongregatie van de Zusters van de Kindsheid van Maria ter Spermalie, 1986, 559 p., 365 ill.
17. [Eupen] N. KREUSCH, *Beispiele ländlicher architektur aus dem Eupener Land. Exemples d'architecture rurale en pays d'Eupen. Voorbeelden van landelijke architectuur in het land van Eupen*, in *Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 71, 1986, p. 56-63, 10 ill.
18. [Evergem] A. DE VOS, *Jubileumboek Sint-Christoffelkerk Evergem (1786-1986), met catalogus van de tentoonstelling van de kerkschatten, 20-28.9.1986*. Evergem, St-Christoffelconfrerie, 1986, 119 p., ill.
19. [Geraardsbergen] *Kunstschaten van de Sint-Bartholomeuskerk*. Tentoonstellingscatalogus, august. 1984. Geraardsbergen, Culturele Raad, 1984, 30 p.
20. [Hasselbroek] J. COMANNE, *Het kasteel van Hasselbroek te Jeuk (Limburg). Le château de Hasselbroek à Jeuk (Limbourg)*, in *Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 69, 1986, p. 50-71, 22 ill.
21. [Herent] S. TOP, *Kerkschatten uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Herent: selectieve catalogus*. Herent, Genootschap voor Heemkunde van Herent, 1983, 8°, 22 p., ill.
22. [Herve] T. BOUVY COUPERY DE ST GEORGES, *Hoeven en dorpen in het land van Herve. Fermes et villages au pays de Herve*, in *Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 71, 1986, p. 46-55, 17 ill.
23. [Hesbaye] J. COMANNE, *Gesloten hoeven in het hoeise Haspengouw. Fermes en carré de la Hesbaye hutoise*, in *Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 71, 1986, p. 34-45, 21 ill.
24. [Kempen] M. LAENEN, *De Kempen. La Campine*, in *Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 71, 1986, p. 64-73, 10 ill.
25. [Lessines] G. BAULIER, *L'hôpital Notre-Dame à la Rose et ses musées à Lessines*. Mons, Fédér. Tourisme du Hainaut, 1986, 8°, 29 p., ill.
26. [Ninove] *De premonstratenzerabdij van Ninove (1137-1796). Catalogus van de tentoonstelling over kerk en patroonheiligen*. Ninove, 5-27 okt. 1985. Ninove, Werkgroep Abdij Ninove, 1985, 120 p., 45 ill.
Tongeren: cf. 27.
27. [Tournai] *Exposition-Tentoonstelling Tongeren-Tournai, 6.10.86 - 24.10.86*, 24 p., ill.

2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

a) Généralités — Algemeenheden

28. A. DELTENRE en/et P. VANDER ELST, *Victor Hugo en België. Victor Hugo et la Belgique*, in *Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 69, 1986, p. 16-33, 12 ill.

b) Lieux — Plaatsen

29. [Antwerpen] G. SPIESSENS, *Op zoek naar het voormalig trompettershuis op de Antwerpse O.L. Vrouwetoren*, in *Antwerpen*, 1986, p. 17-25, 5 ill.
30. [Belsele] A. DEMEY, *De Sint-Andreas-en-Gislenuskerk te Belsele. Archeologische en kunsthistorische studie (deel 2)*, in *Annalen Kon. Oudh. Kring Land van Waas*, 89, 1986, p. 5-81, 13 ill.
Brabant: cf. 50.
31. [Brugge] J.-P. ESTHER, *De bouwgeschiedenis van de abdij Nieuw Jeruzalem in Brugge in de zeventiende en achttiende eeuw*, in *800 jaar Spermalie [...]* Brugge, 1986, p. 67-96, ill.
32. [Brugge] J. L. MEULEMEESTER, *De Sint-Walburgakerk: een barokke parel in het « middeleeuwse » Brugge*. Brugge, Westvlaamse Gidsenkring, 1982, 4°, 48 p., ill.
33. [Bruxelles-Brussel] V. MARTINY, *Restaurer et rénover à Bruxelles*, in *Ac. roy. Belg. Bull. Cl. Beaux-Arts*, 128, 1986, p. 43-54, 45 ill.
34. [Ecaussinnes-Lalaing] J. DELMELLE, *Le château-fort d'Ecaussinnes-Lalaing et son musée*. Mons, Fédér. Tourisme, 1986, 8°, 31 p., ill.

35. [Gent] M.-C. LALEMAN en P. RAVESCHOT, *Wal'n leven binnen die muren! Gent 1100-1350. Een stadsarcheologische benadering van de Gentse binnenstad. Tenloonselling Centrum voor Kunst en Cultuur Gent, 8.11.86 -18.1.87*. Gent, Dienst Monumentenzorg en Stadsarcheologie, 1986, 129 p., 76 ill., 10 kaarten.
36. [Hainaul] M. DE WAHA, *Aux origines de l'architecture de briques en Hainaul*, in *Mém. Comm. dép. Hist. et Archéol. Pas-de-Calais*, 22, 1986, 2, p. 52-59.
37. [Hainaul] E. POUJON, *Presbytères en Hainaul méridional*, in *Hainaut Tourisme*, 238, 1986, p. 161-162, 3 ill.
38. [Hassell] R. VAN LAERE, *Heraldiek en symboliek in de Sint-Quintinuskerk te Hassell*, in *Limburg*, 64, 1985, 3, p. 89-100, 15 ill.
39. [Jodoigne] J.-F. STAES, *La reconstruction des églises rurales au doyenné de Jodoigne au XVIII^e siècle*, in *Rev. archéol. et hist. art Louvain*, 17, 1984, p. 248-263.
40. [Leuven] W. A. OLYSLAGER, *Hel groot begijnhof van Leuven*. Mechelen, Kimonart, 4^e, 1981, 6 p., 6 pl.
41. [Lier] C. R. LEEMAN, *Hel oude stille begijnhof van Lier*. Mechelen, Kimonart, 1983, fol., 13 p., ill.
42. [Millen] W. DRIESEN, *Hel hoevewoonhuis in Millen (16de eeuw-1940)*, in *Volkskunde*, 87, 1986, p. 346-382, 6 ill.
43. [Mons] J. A. DUPONT, *Production et commercialisation de la brique à Mons au moyen âge*, in *Mém. Comm. dép. Hist. et Archéol. Pas-de-Calais*, 22, 1986, 2, p. 33-51.
44. [Mons] Ch. PIÉRARD, *Le Blan Levrié à Mons*, in *Hainaut Tourisme*, 239, 1986, p. 183-190, 11 ill. *Ninove*: cf. 26.
45. [Stavelot] J. BUREAU, *Les fouilles de l'ancienne église abbatiale de Stavelot. Rapport des saisons 1983-1984*, in *Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège»*, 232-233, 1986, p. 117-136, 11 ill.
46. [Stavelot] P.-Ch. GRÉGOIRE, *Les secrets de l'ancienne église abbatiale d'Orval. Les fouilles de 1963-1970*, in *Pays Gaumais*, 46-47, 1985-1986, p. 19-84, 13 ill.
47. [Tienen] S. THOMAS, *Hel huis van Ranst. Een uniek voorbeeld van 17de-eeuwse architectuur in Tienen. La maison van Ranst. Exemple unique d'architecture du XVII^e siècle à Tirlemont*, in *Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 69, 1986, p. 2-15, 12 ill.
48. [Vlaanderen] S. DEROM, *De ontwikkeling van de landelijke architectuur in zandig Vlaanderen. Évolution de l'architecture rurale dans les Flandres sablonneuses*, in *Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 71, 1986, p. 86-93, 8 ill.
49. [Watou] B. DEHOUCQ, *Typologie vakwerksstructuren hoevegebouwen en schuren in hel Oude graafschap Watou. Typologie des fermes et granges à colombages dans l'ancien comté de Watou*, in *Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 71, 1986, p. 74-85, 12 ill.

c) **Architectes — Architekten**

50. [Coebergher] V. BLOMMAERT, *Vensel Coebergher, grondlegger van de barok bouwkunst in Brabant*, in *Bull. Antwerpse Ver. Bodem en Grotonderzoek*, 1986, 4, p. 33-43, ill.
51. [de Vries] P. KARSTKAREL, *Was Hans Vredeman de Vries de eerste luinarchitect van Noord-Europa?*, in *Tableau*, 1979, 1, p. 22-27 en 43, 7 ill.
52. [Van Obberghen] S. SZCZERBINSKI, *Antoni Van Obberghen, 1543-1611, budowniczy i architekt*, in J. POKLEWSKI (ed.), *Artyści w dawnym Toruniu*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985, p. 30-35, ill.

3. SCULPTURE - BEELDHOEWKUNST

a) **Généralités — Algemeenheden**

53. P. DE HENAU, Fr. PÉQUIGNOT et M. SAVKO, *Les médaillons sculptés de l'avant-corps de la collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 20, 1984/85, (1986), p. 197-203, 3 ill.
54. L. DEVLIEGHER en R. DIDIER, *Dertiende eeuwse houtsculptuur in de Onze-Lieve-Vrouwkerk te Damme*. Damme, 1986, 27 p.

55. R. DIDIER, *Christ succombant sous le poids de la croix ou Christ rampant? A propos d'une sculpture de l'église de Waulsort*, in *Notes waulsortoises*, 4, Waulsort, 1985, p. 180-182, ill.
56. R. DIDIER, *Deux Vierges en une*, in *Pays Gaumais*, 46-47, 1985-1986, p. 179-193, 5 ill.
57. R. DIDIER, *Retable de la Passion de Nandrin. Vierge debout à l'Enfant de Fontenaille*, in *Art religieux, histoire et archéologie au pays de Houffalize*. Exposition. Houffalize, 1985, p. 182-183, 218-219, ill.
58. *Peintures et sculptures de maîtres anciens. Galerie d'Arenberg, Bruxelles*. Bruxelles, Galerie d'Arenberg, (1986), 8°, 64 p., ill.
59. A. PETIT, *Les monuments de Marville. 2^e partie. Epigraphie*, in *Pays Gaumais*, 46-47, 1985-1986, p. 85-178, 19 ill.
60. E. VANDAMME, *Appréciation en contestation: de gepolychromeerde houtsculptuur in de Zuidelijke Nederlanden, na de goliek*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1986, p. 7-18.
- b) Centres de production — Produktiecentra**
61. [Antwerpen] B. SCHWANECHE, *Der Agilolfusaltar im Kölner Dom. Aufbau, Würdigung und Restaurierungsbericht*, in *Kölner Domblatt*, 43, 1978, p. 37-50, 13 ill.
62. [Antwerpen] R. SZMYDKI, *Retables anversois en Pologne. Contribution à l'étude des rapports artistiques entre les anciens Pays-Bas Méridionaux et la région de Gdańsk au début du XVII^e siècle*, in *Verhandelingen Kon. Acad. Wet., Lett. en Sch. Kunsten van België. Kl. Sch. Kunsten*, 48, 1986, 40, 205 p., 60 ill.
63. [Ardenne] *Saints protecteurs et guérisseurs en Ardenne. Bastogne, Musée en Piconrue. Exposition, 15 juin - 21 sept. 1986* (Introd. P. GHISLAIN). Bastogne, Musée en Piconrue, 1986, 8°, 129 p., ill.
64. [Brugge] R. DIDIER, L. KOCKAERT, H. LOBELLE et M. SERCK-DEWAIDE, *Le saint Corneille sculpté de l'hôpital Saint-Jean à Bruges (XIV^e siècle). Étude et conservation*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 20, 1984/85 (1986), p. 99-136, 14 ill.
65. [Brugge] J.-L. MEULEMEESTER, *Hel beeld van O.-L.-Vrouw-van-Spermalie*, in *800 jaar Spermalie* [...] Brugge, 1986, p. 97-111, ill.
66. [Bruxelles-Brussel] B. D'HAINAUT-ZVENY, *Le retable de la Passion de Güstrow. Problèmes d'attribution et essais d'analyse*, in *Rev. belge archéol. et hist. art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 55, 1986, p. 5-39, 13 ill.
67. [Lessines] P. MEURICE, *Croix, calvaires, niches et chapelles de Lessines*. Lessines, Cercle d'Histoire de l'Entité lessinoise, 1986, 4°, 85 p., ill.
68. [Mechelen] H. J. DE SMEDT, *De Mechelse alabastelen en hun restauratie*, in *Tableau*, 1982, p. 444-446, 7 ill.
- c) Sculpteurs — Beeldhouwers**
69. [Bergé] W. BERGÉ, *Jacques Bergé, Brussels beeldhouwer, 1696-1756*, in *Verhandelingen Kon. Acad. Wet., Lett. en Sch. Kunsten van België. Kl. Sch. Kunsten*, 48, 1986, 41, 267 p., 200 ill.
70. [De Cock] C. LAWRENCE, *The Ophovius Madonna: a Newly-Discovered Work by Jan Claudius De Cock*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1986, p. 273-293, 16 ill.
de Molder: cf. 230.
71. [de Nole] J. VAN DER STOCK en H. NIEUWDOORP, *Hel Christusbeeld van de Meir te Antwerpen. Een meesterwerk van de gebroeders de Nole uit de vergeelhoek*, in *Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch. Rev. belge archéol. et hist. art.*, 55, 1986, p. 69-95, 10 ill.
72. [Du Brœucq] R. DIDIER, *Les œuvres du sculpteur Jacques Du Brœucq*, in *Jacques Du Brœucq, sculpteur et architecte de la Renaissance*. Exposition. Europalia 85 España. Mons, 1 oct. - 24 nov. 1985. Mons, 1985, p. 31-102, ill.
73. [Grupello] C. A. MEZENCEVA, *Proizvedenija Gabriela Grupello i ego kruga v sobranii Ermitaza*, in S. O. ANDROSOV (ed.), *Skulptura v muzee*. *Sbornik naucnyh trudov*. Leningrad, Gosudars-tvennyi Ermitaz, 1984, p. 38-46, 2 ill.
74. [Grupello] H. SCHMIDT u. W. HANSMANN, *Ein Werk von Gabriel Grupello. Erwerbung eines barocken Kreuzifixus*, in *Rhein. Landesmus. Bonn*, 1984, 4, p. 57-60, 6 ill.
Van Mildert: cf. 295.

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

a) Généralités — Algemeenheden

75. *Aanwinsten. Acquisitions: Preces familiares quibus olim solebat uti Imperator Carolus quintus*, in Bull. Kon. Bibl. Albert I. Bibl. roy. Albert I^{er}, jan. 1986.
76. *Acquisitions du Département d'art étranger, 1970-1981*, in Bull. Mus. nat. Varsovie, 24, 1983, p. 34-116, 85 ill.
77. M. AINSWORTH and M. FARIES, *Northern Renaissance Paintings. The Discovery of Invention*, in Bull. St. Louis Art Mus., 1986, 1, p. 3-47, 75 ill.
78. G. BAUMAN, *Early Flemish Portraits. 1425-1525. The Metropolitan Museum of Art*, in Metropolitan Mus. of Art Bull., 43, 1986, 4, p. 1-64.
79. L. J. BOL, *Goede onbekenden*, in *Tableau*, 1980, 3, p. 520-527, 10 ill. ; p. 578-586, 15 ill. ; p. 642-648, 15 ill. ; p. 753-759, 13 ill. ; [A. Bosschaert de Oude, R. Savery, F. en J. Van Kessel...].
80. J. BOLTEN, *Oude tekeningen van het Prentenkabinet der Rijksuniversiteit te Leiden. Dessins anciens du Cabinet des Dessins et des Estampes de l'Université de Leyde*. s'Gravenhage-Amsterdam, 1985, 281 p., 102 ill.
81. J. BRUYN, [compte rendu] *L. Campbell, The Early Flemish Pictures in the Coll. of Her Majesty the Queen, Cambridge, 1985*, in *Oud Holland*, 100, 1986, 3-4, p. 197-199.
82. R. G. CALKINS, *Piero de' Crescenzi and the Medieval Gardens*, in *Medieval Gardens*, p. 157-173. [Netherlandish miniatures].
83. L. CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*. Cambridge University Press, 1985, LXXII + 214 p., 42 + 106 ill.
84. K. CARLVANT, *Some Modest Psalters from Thirteenth-century Flanders*, in *Scriptorium*, 40, 1986, p. 88-94, 4 ill.
85. J. M. CASWELL, *The Wildenstein Nativity, a Miniature from the Morgan - Mâcon Golden Legend*, in *Art Bull.*, 67, 1985, p. 311-316, 5 ill.
86. G. CAVALLI-BJÖRKMAN, *Dutch and Flemish Paintings I, c. 1400 - c. 1600. Nationalmuseums Stockholm*. Stockholm, 1986, 127 p.
87. G. CAVALLI-BJÖRKMAN (ed.), *Netherlandish Mannerism. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22 1984 (Nationalmusei Skriftserie, N.S.4)*. Stockholm, Nationalmuseum, 1985, 199 p., ill.
88. K. DACHS, *Buchausstellungen in Wissenschaftlichen Bibliotheken*, in *Imprimatur, N.F.*, 1984, p. 82-99.
89. Th. DACOSTA KAUFMANN, *L'école de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II*. Paris, 1985, 302 p., 500 ill.
90. F. DAULTE, *La collection Bentinck-Thyssen*, in *L'Œil*, 371, 1986, p. 32-41, 14 ill.
91. R. DE BERTIER DE SAUVIGNY, *Les scènes galantes dans la peinture des Pays-Bas et leur influence sur le XVIII^e français*, in *Art et Curiosité*, déc. 1986, p. 13-47, ill.
92. a) A. DE BOSQUE, *Mythologie en Manierisme*. Antwerpen, Mercatorsfonds, 1984, 4^o, 328 p., ill.
b) A. DE BOSQUE, *Mythologie et Manierisme*. Anvers, Fonds Mercator - Paris, Albin Michel, 1984, 4^o, 328 p., ill.
93. M. J. DE GROOT, [compte rendu] *G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati, The Bamboccianti [...] Rome, 1983*, in *Oud Holland*, 100, 1986, 1, p. 53-55.
94. E. DE JONGH, *'Castitate et Constantia': een deugdzaame heer uit 1636*, in *Rubens and his World [...]* Antwerpen, 1985, p. 215-226, ill.
96. *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V. 29-30 sept. - 1^{er} oct. 1983. Dessin sous-jacent et autres techniques graphiques*, éd. R. VAN SCHOUTE et D. HOLLANDERS-FAVART (Université Catholique de Louvain, Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Document de travail n^o 20). Louvain-la-Neuve, 1985, 225 p. + 95 pl.
97. F. DEUHLER, *Die Buchmalerei*, in *Burgund im Spätmittelalter 12. bis 15. Jh. (Burgundische Tage Ingelheiml am Rhein 27.4 - 1.6.1986)*, 1986, p. 35-64, ill.
98. D. DE VOS, [compte rendu] *L. Campbell, The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen, Cambridge, 1985*, in *Burl. Mag.*, 1986, p. 292-294.

99. M. DIAZ PADRON et A. PADRON MERIDA, *Miscelanea de Pintura flamenca del Siglo XVI*, in Arch. esp. arte, 228, 1984, p. 337-356, 25 ill.
100. J.-M. DUVOSQUEL, *Un projet trentenaire: l'édition des Albums du duc Charles de Croÿ*, in Rev. belge archéol. et hist. art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 55, 1986, p. 119-124, 2 ill.
101. a) K. ERTZ, *Breughel, une famille de peintres et d'autres maîtres de l'« âge d'or » de la peinture néerlandaise. Exposition Automne-Hiver 1986-1987*. Paris, Galerie d'art St Honoré, 1986, 68 p., ill.
b) K. ERTZ, *The Breughel Family of Painters and Further Masters from the « Golden Age » of Netherlandish Painting. Exhibition Autumn-Winter 1986-1987*. Paris, Galerie d'art St Honoré, 1986, 68 p., ill.
102. M. FARIÉS, *Some Remarks on the Inter-Relationships of Underdrawings, Drawings and Prints, in Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V [...] Louvain-la-Neuve, 1985*, p. 144-158, pl. 50-55.
103. J. FOUCART, *Tableaux flamands et hollandais: nouvelles acquisitions depuis 1983*, in Revue Louvre et Musées de France, 1986, p. 267-278, 22 ill.
104. M. FRÉDÉRICQ-LILAR, *Verborgten portretten van Maria-Theresia en Frans van Lotharingen. Portraits secrets de Marie-Thérèse et de François de Lorraine*, in Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj., 70, 1986, p. 70-77, 6 ill.
105. M. J. FRIEDLÄNDER, *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*. (Frankfurt a. M.), 1986.
106. *Galerie d'art St Honoré. Peinture néerlandaise du 17^e siècle*. Commentaires: K. ERTZ. *Exposition octobre 1985*. Freren, Luca Verlag, 1985, 62 p., ill.
107. R. GENAILLE, *Le paysage flamand et wallon au XVI^{me} siècle avant Patenier*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1986, p. 59-82, 10 ill.
108. J. GÉRARD, *Histoire de la peinture belge des origines à nos jours*. Bruxelles, J. M. Collet, 1984, 8°, 146 p., ill.
109. I. GERARDS-NELISSEN, [compte rendu] *Hans-Joachim Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim, Zürich, New-York, 1984, in Simiolus, 16, 1986, 4, p. 262-267, 3 ill.
110. J. GHYSSAERT, *Bijvoegsel aan de catalogus van handschriften van de Stedelijke Bibliotheek van Brugge*, in Archief en Bibl. in België. Arch. et Bibl. de Belgique, 57, 1986, p. 513-529.
111. L. O. GOEDDE, *Convention, Realism, and the Interpretation of Dutch and Flemish Tempest Painting*, in Simiolus, 16, 1986, 2-3, p. 139-149, 17 ill.
112. A. HAGOPIAN VAN BUREN, *Thoughts, Old and New, on the Sources of Early Netherlandish Painting*, in Simiolus, 16, 1986, 2-3, p. 93-112, 19 ill.
113. a) *Handschriften en oude drukken in facsimile van 1600 tot 1984*. Catalogus E. COCKX-INDESTEGE en C. LEMAIRE. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, 1984, 120 p.
b) *Manuscrits et imprimés anciens en fac-simile de 1600 à 1984*. Catalogue E. COCKX-INDESTEGE et C. LEMAIRE. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 1984, 118 p.
114. C. HARBISON, [compte rendu] *B. Lane, The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Paintings*, New York [...] 1984, in Simiolus, 15, 1985, 3-4, p. 221-225.
115. C. HARBISON, *Visions and Meditations in Early Flemish Painting*, in Simiolus, 15, 1985, 2, p. 87-118, 36 ill.
116. J. S. HELD, *Some Studies of Heads by Flemish and Dutch Seventeenth-Century Artists*, in Master Drawings, 23-24, 1986, p. 46-53, 19 ill.
117. K. J. HELLERSTEDT, *Gardens of Earthly Delights. Sixteenth and Seventeenth Century Netherlandish Gardens*. Bloomington, Indiana University Press, 1986, 88 p., 89 b/w ill., 4 col. pl.
118. [J. HENDRICK], *Le legs Paul Dony à la ville de Liège. Sélection d'œuvres du XV^e au XX^e siècle*. Liège, Musée de l'Art Wallon, 1986, 64 p., 30 ill.
119. a) *De Heraldiek in de handschriften voor 1600*. Catalogus samengesteld door C. VAN DEN BERGEN-PANTENS. Tentoonstelling, Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I. Brussel, 1985, 8°, 86 p., ill.
b) *L'Héraldique dans les manuscrits avant 1600*. Catalogue par C. VAN DEN BERGEN-PANTENS. Exposition, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}. Bruxelles, 1985, 8°, 88 p., ill.

120. S. JERVIS, *A Seventeenth-Century Book of Engraved Ornament*, in *Burl. Mag.*, 1005, 1986, p. 893-903, 23 ill.
121. M. JORDENS, *De schilderkunst van de Contrareformatie (1585-1700) in de Leuvense Sint-Kwintens- en Sint-Michielskerk*, in *Brabantse Folklore*, 249, 1986, p. 28-43, 5 ill.
122. J. R. JUDSON, *Observations on the Use of the Antique in Sixteenth-Century Netherlandish Art*, in *Rubens and his World [...]* Antwerpen, 1985, p. 49-60, ill.
123. R. KLESSMANN, *Duke Anton Ulrich: Connoisseur of Dutch and Flemish Painting*, in *Apollo*, 289, 1986, p. 150-159, 25 ill.
124. a) *De Koningen-Bibliofielen*. Catalogus door A. SARRIA RUEDA, met de medewerking van C. LEMAIRE en H. ELKHADEM. Tentoonstelling Europalia 85 España, Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I. Brussel, 1985, 4°, 223 p., ill.
 b) *Les Rois bibliophiles*. Catalogue par A. SARRIA RUEDA, avec la collaboration de C. LEMAIRE et H. ELKHADEM. Exposition Europalia 85 España, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}. Bruxelles, 1985, 4°, 223 p., ill.
125. FR. KORENY, *Hans Burkmaier d. Ä. - Unbekannte Zeichnungen. Überlegungen zu einem verloren Werk altniederländischer Malerei*, in *Jahrb. kunsthist. Samml. Wien*, 78 (NF 42), 1982, p. 35-68, 25 ill.
126. A. S. KORTEWEG, *Middeleeuwse Handschriften*, in *Accoord C.R. Een keuze uit de bijzondere aanwinsten verworven tijdens het bibliothecariaat van dr. C. Reedijk*. Tentoonstelling, 25 april - 26 juni 1986. 's-Gravenhage, 1986, p. 25-52, ill.
127. G. KRAUT, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*. Wernersche Verlagsgesellschaft, 1986, 180 p., 42 ill. [R. Van der Weyden, M. Flémalle, Qu. Metsys, J. Gossart, Fr. Floris, M. de Vos, A. Janssens].
128. E. LARSEN, *17th Century Flemish Painting*. Frenen, Luca Verlag, 1986, 364 p., 255 ill., 44 pl. coul.
129. C. LEMAIRE, *De bibliotheek van Lodewijk van Gruuthuse*, in *Vlaamse kunst op perkament. Handschriften en miniaturen te Brugge van de 12de tot de 16de eeuw*. Tentoonstelling, Brugge, Gruuthusemuseum, 18 juli - 18 oktober 1981, p. 207-229.
130. C. LEMAIRE, *La reproduction des manuscrits enluminés*, in *Le Livre & l'Estampe*, 31, 1985, p. 21-27.
131. A. LEMEUNIER, *Une exposition du MARAM. Images de piété de collections liégeoises*, in *Les Amis du Musée d'Art religieux et d'Art mosan*, 1986, 15, p. 14-23, 9 ill.
132. *Liturgische handschriften uit de Koninklijke Bibliotheek. Middeleeuwse manuscripten voor religieus gebruik*. Text A. S. KORTEWEG. Tentoonstelling in het Rijksmuseum Meermanno-Westrenianum/Museum van het Boek, 6 okt. 1983 - 14 jan. 1984. s'Gravenhage, 1983, 72 p., ill.
133. D. MARTENS, *A propos d'un « Tüchlein » flamand du XVII^e siècle conservé au Louvre*, in *Revue Louvre et Musées de France*, 6, 1986, p. 394-402.
134. H. MARX, *Das Stilleben und sein Gegenstand. Eine Gemeinschaftsausstellung von 34 Museen aus der UdSSR, der CSSR und der DDR*, in *Neue Museumskunde*, 1985, 1, p. 35-43, 10 ill.
135. H. MIELKE, *In Krieg verloren, neu erworben. Niederländische Reproduktionsstecher des 16. und 17. Jahrhunderts. Ausstellung im Kupferstichkabinett. 30.3 - 14.7.1985*, in *Berliner Museen*, 1985, 2, n.p., 2 ill.
136. a) *Miniatures in grisaille*. Catalogus [tentoonstelling] door P. COCKSHAW. Brussel, Kon. Bibliotheek Albert I, 1986, 8°, 50 p., ill.
 b) *Miniatures en grisailles*. Catalogue [exposition] par P. COCKSHAW. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 1986, 8°, 50 p., ill.
137. K. P. F. MOXEY, *The Criticism of Avarice in Sixteenth-Century Netherlandish Painting*, in G. CAVALLI-BJÖRCKMAN (ed.), *Netherlandish Mannerism [...]* Stockholm, 1985, p. 21-34, 8 ill.
138. J. M. MULLER, *'Con diligenza, Con studio, and Con Amore': Terms of Quality in the Seventeenth Century*, in *Rubens and his World [...]* Antwerpen, 1985, p. 273-278, ill.
139. J. MUYLLE, *Schilderkunst en kunstenaarsbiografieën als specula. Metafoor, fictie en historiciteit*, in *De zeventiende eeuw*, 1986, p. 57-74.

140. J. NEUMANN, *Die rudolfinische Kunst und Niederlanden*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (ed.), *Netherlandish Mannerism [...]* Stockholm, 1985, p. 47-60, 13 ill.
141. H. NIEUWDOORP, R. GUISLAIN-WITTMANN en L. KOCKAERT, *Het pre-Eyckiaanse vierluik Antwerpen-Baltimore. Historisch en technologisch onderzoek*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 20, 1984/85 (1986), p. 70-98, 13 ill.
142. C. NORDENFALK, *The Five Senses in Flemish Art before 1600*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (ed.), *Netherlandish Mannerism [...]* Stockholm, 1985, p. 135-154, 21 ill.
143. P. NUTTALL, [compte rendu] *L. Castelfranchi Vegas, Italia e Fiandra nella Pittura del Quattrocento, Milano 1983*, in Burl. Mag., 999, 1986, p. 428.
144. P. W. PARSHALL, *The Print Collection of Ferdinand Archduke of Tyrol*, in Jahrb. kunsthst. Samml. Wien, 78 (NF 42), 1982, p. 139-184, 15 ill.
145. J. PATRICE MARANDEL, *A Valentinier Legacy: The Broad Stream of European Painting*, in Apollo, 298, 1986, p. 486-497, 19 ill.
146. L. PEETERS-DEMAEYER, *De Schilderijenverzameling van het Museum Plantin-Moretus*, in Antwerpen, 1985, p. 86-92, 8 ill.
147. C. PÉRIER-D'ETEREN, *La technique du dessin sous-jacent des peintres flamands des XV^e et XVI^e siècles. Nouvelles hypothèses de travail*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V [...], Louvain-la-Neuve, 1985, p. 61-69, pl. 22-27.
148. W. A. REAL, *Exploring New Applications for Infrared Reflectography*, in Bull. Cleveland Mus. of Art, Dec. 1985, p. 390-412, 24 ill.
149. W. SCHEFFER, *Gemalte Goldschmiedearbeiten. Kostbare Gefässe auf den Dreikönigsbildern in den Niederlanden und in Deutschland 1400-1530. Ein typogr. Beitrag zur Goldschmiedekunst*. Berlin, New York, Walter de Gruyter et Co., 1985, xiii-193 p., 249 ill.
150. B. SCHNACKENBURG, *Flämische Meister in der Kasseln Gemäldegalerie*. Kassel, s.d., 80 ill.
151. M. SMEYERS, avec la coll. de B. CARDON, *A propos du dessin dans les manuscrits enluminés*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V [...], Louvain-la-Neuve, 1985, p. 103-125, ill.
152. M. SMEYERS, *De arte illuminandi*, in Vlaamse kunst op perkament [...], Brugge, 1981, p. 19-37.
153. M. SMEYERS en B. CARDON, *Vier eeuwen Vlaamse miniatuurkunst in Handschriften uit het Grootseminarie te Brugge*, in De Duinenabdij en het Grootseminarie te Brugge, 1984, p. 137-188, ill.
154. *Le surréalisme à Mons et les amis bruzellois. Mons, Musée des Beaux-Arts, 18 avr. - 1^{er} juin 1986. Flémalle, Centre wallon d'Art contemporain, 7 - 29 juin 1986*. Mons, Crédit Communal, 1986, 8°, 120 p., ill.
155. P. TE POEL, *De kopergravure als inspiratie voor de laat middeleeuwse beeldhouwer*, in Tableau, 4, 1981/82, p. 10-14, 18 ill.
156. J. VACKOVA, *Flamstli « primitivove » v ceskoslovenskych sbirkach* [Les « primitifs » flamands dans les collections tchécoslovaques], in Umeni, 33, 1985, 3, p. 219-242, 21 ill. [Rés. français].
157. P. VANDENBROECK, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Catalogus schilderijen 14e en 15e eeuw*. Antwerpen, Kon. Museum voor Schone Kunsten, 1985, 8°, 187 p., 87 ill.
158. H. J. VAN MIEGROET, *De invloed van de vroege Nederlandse schilderkunst in de eerste helft van de 15de eeuw op Konrad Witz*, in Verhandelingen Kon. Acad. Wet., Lett. en Sch. Kunsten van België. Kl. Sch. Kunsten, 48, 1986, 42, 130 p., 61 ill.
159. R. VAN SCHOUTE and H. VEROUGSTRAETEMARCO (ed.), *Art History and Laboratory. Scientific Examination of Easel Paintings* (= PACT. Journal of the European Study Group on Physical, Chemical and Mathematical Techniques Applied to Archaeology, 13, 1986). Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1986, 242 p., ill.
160. H. Vlieghe, [compte rendu] W. A. Liedtke, *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art, New York, ... 1984*, in Oud Holland, 100, 1986, 3-4, p. 200-204, 3 ill.
161. L. VOET, *Het geïllustreerde boek in de Officina Plantiniana (1555-1589)*, in Rubens and his World [...], Antwerpen, 1985, p. 37-48, ill.
162. C. WARÈGNE-REYES, H. COENEN, L. KOCKAERT et J. VYNCKIER, *Le triptyque des saintes Agathe et Apolline de Turnhout. Approche iconographique*

- el historique. Examen technologique et traitement*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunst-
patr., 20, 1984/85 (1986), p. 43-69, 16 ill.
163. M. WINNER, *Vedute in Flemish Landscape Drawings of the 16th Century*, in G. CAVALLI-BJÖRK-
MAN (ed.), *Netherlandish Mannerism [...]*.
Stockholm, 1985, p. 85-96, 18 ill.
Cf. aussi/ook 58, 200, 299, 438, 439, 448, 449,
452.
- b) Centres de production — Produktiecentra**
164. [Antwerpen] *Antwerpse Meesters uit de Hermi-
lage, Leningrad. Rubenshuis, Antwerpen*. (Brus-
sel), (Min. van de Vlaamse Gemeenschap), 1986,
4°, 62 p., ill.
165. [Antwerpen] J. VAN DEN NIEUWENHUIZEN, *De
iconografie van het beleg van Antwerpen in 1585*,
in Antwerpen, 1985, p. 74-85, 23 ill.
166. [Brugge] N. GEIRNAERT, *De miniatuur met de
Drie Santinnen*, in Het Brugs Ommeland, 23,
1983, p. 243-248.
167. [Gent] M. P. J. MARTENS, *Enkele Middeleeuwse
muurschilderingen te Gent. II: Gegevens op basis
van documenten*, in Handel. Maatschappij
Gesch. en Oudh. Gent, 40, 1986, p. 47-76.
168. [Hainaut-Henegouwen] G. BAVAY, *Aspeclen van
de landelijke architectuur in Henegouwen. Aspects
de l'architecture rurale en Hainaut*, in Woonstede
eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj., 71, 1986,
p. 24-33, 12 ill.
169. [Liège] R. FORGEUR, *Notes sur deux manuscrits
cisterciens du diocèse de Liège, datant du XVII
siècle*, in Scriptorium, 40, 1986, p. 100-107.
- c) Peintres, enlumineurs, dessinateurs, gra-
veurs — Schilders, verluchters, tekenaars,
graveurs**
170. [Aertsen] J. C. H. BUIJS, W. Th. KLOEK en Z.
VAN RUYVEN-ZEMAN, *Pieter Aertsen in Antwer-
pen en Amsterdam*, in Kunst voor de beelden-
storm, I. s'Gravenhage, 1986, p. 342-357, ill.
171. [Aertsen] J. C. H. BUIJS en W. Th. KLOEK,
Pieter Aertsen en Pieter Pietersz. in Amsterdam,
in Kunst voor de beeldenstorm, I. s'Graven-
hage, 1986, p. 405-412, ill.
172. [Aertsen] R. GENAILLE, *Une importante «Déplo-
ration» de Pieter Aertsen retrouvée à Anvers*, in
Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen,
1986, p. 99-122, 12 ill.
173. [Aertsen] G. IRMSCHER, *Ministrae Voluptatum:
Stoïcizing Ethics in the Market and Kitchen Sce-
nes of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer*, in
Simiolus, 16, 1986, 4, p. 219-232, 8 ill.
174. [Aertsen] *Restauringsbilleder. En udstilling om
bevaring og undersøgelse af aeldre kunst*, Statens
Museum for Kunst, Kobenhavn, 1 sept. - 18
nov. 1984, 121 p., ill. [Engl. Summ.]
175. [Bening] J. TESTA, *A Note on the Relationship of
Manuscript Illumination and Panel Painting:
Simon Bening's Beatty Rosarium and the Diplych
of Chrétien de Hondt*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch.
Kunsten Antwerpen, 1986, p. 19-29, 4 ill.
176. [Beuckelaer] *Joachim Beuckelaer. Het markt en
keukenstuk in de Nederlanden, 1550-1650. Mu-
seum voor Schone Kunsten, Gent, 12.12.1986 -
08.03.1987* (Inl. P. VERBRAEKEN). Gent,
Gemeentekrediet, 1986, 4°, 208 p., ill.
Beuckelaer: cf. ook/aussi 173.
177. [Boeckhorst] J. S. HELD, *Nachträge zum Werk des
Johann Boeckhorst (alias Jan Boeckhorst)*, in West-
falen, 63, 1985, p. 14-37, 33 ill.
178. [Boeckhorst] H. LAHRKAMP, *Ergänzungen zum
Werkverzeichnis des Malers Johann Boeckhorst*, in
Westfalen, 63, 1985, p. 6-12, 11 ill.
Boets: cf. 179.
179. [Bol] H. G. FRANZ, *Die niedertändische Kabinell-
miniatur zum Werk von Hans Bol und Frans
Boets*, in Kunst u. Antiquitäten, 1985, 3, p. 12-
23, 16 ill.
180. [Bosch] J. A. L. DE MEYERE, *Een 'St Antonius-
kwelling' van een navolger van Hieronymus
Bosch*, in het Centraal Museum te Utrecht, in
Antiek, 1986, 2, p. 74-80, 7 ill.
181. [Bosch] V. TUTTLE, *Lilith in Bosch's Garden of
Earthy Delights*, in Simiolus, 15, 1985, 2, p. 119-
130, 10 ill.
182. [Bosch] P. VANDENBROECK, *Kommen die adepten
wieder? Über Bosch, Alchimie und esoterische
Kunstwissenschaft*, in Kunstchronik, 39, 1986,
11, p. 477-481.
183. [Bosch] P. VANDENBROECK, *Über neuere Bosch-
Literatur*, in Kritische Berichte, 14, 1986, 2,
p. 36-52.

184. [Bosch] R. VAN SCHOUTE, M. DEL CARMEN GARRIDO et J. M. CABRERA, *Le dessin sous-jacent chez Jérôme Bosch. L'Adoration des mages du Musée du Prado à Madrid*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V [...]* Louvain-la-Neuve, 1985, p. 211-215, pl. 92-94.
185. [Bosschaert] I. BERGSTRÖM, *Baskets with Flowers by Ambrosius Bosschaert the Elder and their Repercussions on the Art of Barthasar Van der Ael*, in *Tableau*, 6, 1983, 3, p. 66-75, 11 ill.
186. [Bosschaert] A. BERGSTRÖM, *Composition in Flower-Piece of 1605-1609 by Ambrosius Bosschaert the Elder*, in *Tableau*, 1983, 5, p. 175-179, 9 ill.
187. [Bouts] D. BOMFORD, A. ROY and A. SMITH, *The Techniques of Dieric Bouts: two Paintings Contrasted*, in *Nat. Gall. Techn. Bull.*, 10, 1986, p. 39-57, ill.
188. [Bouts] J.-L. BORDEAUX, *Authentique sans réserves*, in *Conn. des Arts*, 413-414, 1986, p. 86-91, 6 ill.
189. [Bouts] J. M. COLLIER, *The « Pearl of Brabant » reallocated to Dirk Bouts*, in *Pantheon*, 44, 1986, p. 10-14, 9 ill.
190. [Bouts] F. DURET-ROBERT, *Le faux du siècle*, in *Conn. des Arts*, 412, 1986, p. 36-41, 2 ill.
191. [Brit] A. C. STELAND, *Wasserfälle. Die Emanzipation eines Bildmolvns in der holländischen Malerei um 1640*, in *Niederdeutsche Beitr. Kunstgesch.*, 24, 1985, p. 85-104, 21 ill. [P. Brill, M. Savery, T. Verhaeght].
192. [Brouwer] *Adriaen Brouwer und das Niederländische Bauergenre 1600-1660. München, Alle Pinakothek, 25.4. - 29.6.1986.* München, 1986.
193. [Brouwer] K. RENGER, *Das Mienenspiel der Leidenschaften. Zum ikonographischen Stil von Adriaen Brouwer*, in *Kunst u. Antiquitäten*, 1986, 6, p. 26-37, 15 ill.
194. [Brouwer] H. VLEGGHE, [compte rendu] *Adriaen Brouwer und das Niederländische Bauergenre 1600-1660. Alle Pinakothek, München, 25.4. - 29.6.1986*, in *Kunstchronik*, 39, 1986, 11, p. 448-451, 2 ill.
Brouwer: cf. ook/aussi 346.
195. [Bruegel] R. AN DER HEIDEN, *Pieter Bruegel der Ältere. Das Schlaraffenland und der Studienkopf einer Bauerin in der Allen Pinakothek* (Künstler und Werke/Bayer. Staatsgemäldesamml., 9). München, Hirmer, 1985, 8°, 35 p., ill.
196. [Bruegel] *Bruegel. 103 peintures, dessins et gravures choisis et présentés par C. BROWN.* Paris, SACELP, 1985, fol., 96 p., ill.
197. [Bruegel] a) B. CLAESSENS en J. ROUSSEAU, *Bruegel.* Antwerpen, Mercatorfonds, 1984, fol., 249 p., ill.
b) B. CLAESSENS et J. ROUSSEAU, *Bruegel.* Anvers, Fonds Mercator, 1984, fol., 249 p., ill.
198. [Bruegel] R. GENAILLE, *L'« Attaque de paysans », est-elle une œuvre de Pierre Bruegel l'Ancien ?*, in *Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg.*, 30-33, 1981-1984, p. 63-80, 4 ill.
199. [Bruegel] E. M. KAVALER, *Pieter Bruegel's Fall of Icarus and the Noble Peasant*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1986, p. 83-98, 9 ill.
200. [Bruegel] H. MIELKE, *L'époque de Lucas de Leyde et Pierre Bruegel. Dessins des anciens Pays-Bas: collection Frits Lugt*, in *Master Drawings*, 23-24, 1986, p. 75-90, 5 ill.
201. [Bruegel] J. MUYLLE, *Big Fishes Eat Little Fishes, by Pieter Bruegel after Hieronymus Bosch (?). A Question of Interpretation*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V [...]* Louvain-la-Neuve, 1985, p. 129-143, pl. 44-49.
202. [Bruegel] J. MUYLLE, *« Pier den Drol ». Karel van Mander en Pieter Bruegel. Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels werk ca. 1600*, in H. VEKEMAN und J. MÜLLER HOFSTEDE (u. leit. v.). *Wort und Bild [...]* Erfstadt, 1984, p. 137-144.
203. [Bruegel] L. SCHNEEMAN, *Pieter Bruegel the Elder and The Vogtherrs: Some Sources of Influence*, in *Zeitschr. Kunstgesch.*, 1986, 1, p. 29-40, 9 ill.
204. [Bruegel] H. STEIN-SCHNEIDER, *Pieter Bruegel, peintre hérétique, illustrateur du message familiste*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 1404, 1986, p. 71-74, 2 ill.
205. [Bruegel] L. VERCAMMEN (onder leiding van), *Bruegel lussen de regels*, in *Felix Timmermans-Genootschap. Jaarboek 1984*, p. .
Bruegel: cf. aussi/ook 231.

206. [Brueghel] K. ERVZ, *Jan Breughel d. J.* (Flämische Maler im Umkreis der grossen Meister, 1). Freren, Luca Verlag, 1984, 300 schw./w. Abb., 72 Farbpl.
207. [Brueghel] H. M. SCHMIDT, *Paradies und Arche Noah. Die Wiederholung eines Bildes von Jan Brueghel d. A. im Landesmuseum*, in Rhein. Landesmus. Bonn, 1986, 3-4, p. 50-53, 3 ill.
208. [Brueghel] S. SEGAL, *Een vroeg bloemstuk van Jan Brueghel de Oude*, in *Tableau*, 1982, 4, p. 490-499, 13 ill.
Brueghel: cf. aussijook 101, 326.
209. [Brueghel] F. THOMAS-VAN HAUWAERT, *La véritable signature de Pierre Brueghel le Jeune: son dessin sous-jacent*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V [...]* Louvain-la-Neuve, 1985, p. 159-162, pl. 56-62.
210. [Campin] D. JANSEN, *Der Kölner Provinzial des Minoritenordens Heinrich von Werl, der Werl-Altar und Robert Campin*, in *Wallraf-Richartz-Jahrb.*, 45, 1984, p. 7-40, 21 ill.
Christus: cf. 174.
211. [Coecke] D. AIRENS, *Eine « Anti-arianische » Altartafel im Museum Simeonstift*, in *Kurtrierisches Jahrbuch*, 24, 1984, p. 245-252, 6 ill.
212. [Coecke] J. VAN LAARHOVEN, *Twee Antwerpse schilderijen uit de 16de eeuw*, in *Tableau*, 1978, 1, p. 16-20, 5 ill.
Coecke: cf. aussijook 360.
213. [Coffermans] E. BERMEJO, *Varias obras de Coffermans y una de van der Stockt, en Madrid*, in *Arch. esp. arte*, 229, 1985, p. 17-33, 18 ill.
214. [Coffermans] M. DIAZ PADRON, *Identificación de algunas pinturas de Marcellus Coffermans*, in *Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg.*, 30-33, 1981-1984, p. 33-62, 34 ill.
215. [Coffermans] M. DIAZ PADRON, *Una tabla de Marcellus Coffermans en el Museo municipal de Nalaró*, in *Bol. Sem. Est. Arte Arqueol.*, 50, 1984, p. 425-427, 2 ill.
216. [David] M. W. AINSWORTH, *Gerard David's Working Methods: some Preliminary Observations*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V [...]* Louvain-la-Neuve, 1985, p. 53-60, pl. 15-21.
217. [David] R. H. MARLIJNISSEN EN G. VAN DE VOORDE, *The X-Rays of Gerard David's Legend of Cambyses and Sisamnes*, in *Academiae Analecta (Mededel. Kon. Acad. Wet., Lett. en Sch. Kunsten van België. Kl. Sch. Kunsten)*, 47, 1986, 1, p. 65-70, 4 ill.
218. [David] H. J. VAN MIEGROET, *More News about Gerard David, Gerard Loyet and the Enigmatic Antheunis Huyghe*, in *Academiae Analecta (Mededel. Kon. Acad. Wet., Lett. en Sch. Kunsten van België. Kl. Sch. Kunsten)*, 47, 1986, 1, p. 71-107, 7 ill.
219. [de Backer] J. MICHALKOWA, *Patience. A propos d'un tableau de Jacob de Backer*, in *Bull. Mus. nat. Varsovie*, 25, 1984, p. 83-93, 7 ill.
220. [de Beer] K. G. BOON, *Notities bij een houtsnede naar en een voorbeeldenblad van Jan de Beer*, in *Rubens and his World [...]* Antwerpen, 1985, p. 9-16, ill.
221. [de Clerck] E. McGRATH, *An Allegory of the Netherlandish War by Hendrik de Clerck*, in *Rubens and his World [...]* Antwerpen, 1985, p. 77-86, ill.
222. [de Coler] D. DE VOS, *Ein neues Fragment des « Jüngsten Gerichts » von Colijn de Coler*, in *Pantheon*, 44, 1986, p. 27-29, 2 ill.
223. [de Crayer] M. LEBON ET D. MARTENS, *A propos d'un tableau inconnu de Gaspard de Crayer, jadis à Valduc*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1986, p. 205-211, 1 ill.
224. [de Gheyn] L. J. BOL, *Goede onbekenden. Jacques de Gheyn II als schilder en tekenaar van bloemen en kleine dieren*, in *Tableau*, 1981, 4, p. 209-212, 6 ill.
225. [de Gheyn] S. SEGAL, *Früchte, Brot, Wein und tief Bedeutung. Ein Früchteslilben von Jacques de Gheyn und seine Symbolik*, in *Kunst u. Antiquitäten*, 1986, p. 22-31, 9 ill.
de Gheyn: cf. ook/aussi 357.
226. [de Heem] M. E. TIETHOFF-SPLIETHOFF, *Bloemstilleven van Willem III vol symbolen*, in *Tableau*, 7, 1985, 5, p. 36-37, ill.
227. [de Hoey] M. GUILLAUME, *Un Flamand italianisant en Bourgogne: Nicolas de Hoey*, in *Scritti di storia dell'arte in onore de Federico Zeri*, Milan, 1984, p. 472-494, 25 ill.

228. [de Jode] Aanwinsten. *Acquisilions: Pieter I de Jode, Vila mors gesla, el miraculo quaedam selecla B. Calharinae Senesis*, in Bull. Kon. Bibl. Albert 1. Bibl. roy. Albert 1^{er}, nov. 1986, p. 1-2.
de Keuninck: cf. 326.
229. [de Lairese] A. DOLDERS, *Some Remarks on Lairese's Groot Schilderboek*, in *Simiolus*, 15, 1985, 3-4, p. 197-220, 5 ill.
230. [de Molder] R. SZMYDKI, *Jan de Molder, peintre et sculpteur d'Anvers au XVII^e siècle*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1986, p. 31-58.
231. [de Momper] T. GERSZI, *Joos de Momper und die Bruegel-Tradition*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN, (ed.), *Netherlandish Mannerism [...]* Stockholm, 1985, p. 155-164, 21 ill.
de Ryckere: cf. 271.
232. [Desubleo] L. PERUZZI, *Per Michele Desubleo, Fiammingo*, in *Paragone Arte*, 431-433, 1986, p. 85-92, 8 ill.
233. [de Vos] M. DIAZ PADRON, *Nuevas pinturas de Cornelio de Vos identificadas en colecciones españolas y extranjeras*, in *Arch. esp. arte*, 234, 1986, p. 121-146, 24 ill.
234. [de Vos] R. KLESSMANN, *Ein « Büssende Magdalena » von Simon de Vos in Braunschweig*, in *Niederdeutsche Beiträge z. Kunstgesch.*, 25, 1986, p. 69-78, 8 ill.
235. [de Vos] Gr. MARTIN, *Two Newly Attributed Works to Simon de Vos*, in *Rubens and his World [...]* Antwerpen, 1985, p. 201-206, ill.
de Vos: cf. ook/aussi 127.
236. [de Vries] P. KARSTKABEL, *Hans Vredeman de Vries (1526-1606?): Vondsten*, in *Tableau*, 1981, 3, p. 763, 2 ill.
237. [Ergo] H. DEVISSCHER, *Enkele schilderijen van Enghelbert Ergo*, in *Rubens and his World [...]* Antwerpen, 1985, p. 235-244, ill.
238. [Floris] R. GROSSHANS, *Deutsche und niederländische Bilder für die Gemädegalerie. Das Vermächlenis Lemke*, in *Jahrb. Preuss. Kulturbesitz*, 21, 1984, p. 161-171, 4 ill.
239. [Floris] F. STAMPFLE, *« The Holy Kinship ». A Drawing in the Morgan Library Restored to Frans Floris*, in *Rubens and his World [...]* Antwerpen, 1985, p. 31-36, ill.
240. [Floris] C. VAN DE VELDE, *The Painted Decoration of Floris's House*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (ed.), *Netherlandish Mannerism [...]* Stockholm, 1985, p. 127-134, 10 ill.
Floris: cf. ook/aussi 127.
241. [Gheeraert] J. BECKER, *Een Iropheum zeer groot? Zu Marcus Gheeraerts Porträt von Willem van Oranje als St Georg*, in *Bull. Rijksmuseum*, 34, 1986, 1, p. 3-36, 22 ill.
242. [Gossart] J. R. J. JUDSON, *Jan Gossaert, the Antique and the Origins of Mannerism in the Netherlands*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (ed.), *Netherlandish Mannerism [...]* Stockholm, 1985, p. 15-20, 4 ill.
243. [Gossart] L. SILVER, *Figure nude, historie e poesie: Jan Gossart and the Renaissance Nude in the Netherlands*, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 37, 1986, p. 1-40, 46 ill.
244. [Gossart] (J. J. B. M. M. STERK en M. S. SELINK), *Jan Gossaert in Utrecht*, in *Kunst voor de beeldenstorm*, 1. s'Gravenhage, 1986, p. 119-126, ill.
Gossart: cf. aussi/ook 127.
245. [Hackaert] G. SOLAR, *Jan Hackaert. Die Schweizer Ansichten 1653-1656. Zeichnungen eines niederländischen Malers als frühe Bilddokumente der Alpenlandschaft*. Dietikon-Zürich, Verlag Bibliophile Drucke von Josef Stocker, 1981.
246. [Hermans] E. A. SAFARIK, *Chi è « Monsu Aurora »*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano, 1984, p. 472-494, 25 ill.
247. [Hoefnagel] I. BERGSTRÖM, *On Georg Hoefnagel's Manner of Working with Notes on the Influence of the Archelypa Series of 1592*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (ed.), *Netherlandish Mannerism [...]* Stockholm, 1985, p. 177-187, 13 ill.
248. [Hoefnagel] L. J. BOL, *Goede onbekenden*, in *Tableau*, 1980, 3, p. 441-448, 17 ill.
249. [Horenbout] L. CAMPBELL and S. FOISTER, *Gerard, Lucas and Susanna Horenbout*, in *Burl. Mag.*, 1003, 1986, p. 719-727, 2 ill.
Janssens: cf. 127.
Joos van Gent: cf. 262.
250. [Jordaens] N. BAKKER, *Kruisdraging van Jacob Jordaens op de Oude Kunst en Antieckbeurs*, in *Tableau*, 1981, 4, p. 38-40, 4 ill.

251. [Jordaens] W. A. LIEDTKE, *Jordaens and Rombouts in a New York Collection*, in *Tableau*, 1982, 4, p. 288-289, 2 ill.
Jordaens: cf. ook/aussi 346.
Jusle de Gand: cf. 262.
252. [Liefverinxe] H. CLAESSENS, *Le Maître de saint Sébastien alias Josse Lieferinxe*, in *L'Œil*, 377, 1986, p. 40-43, 3 ill.
253. [Maitres-Meesters] C. HAHN, 'Joseph Will Perfect, Mary Enlighten and Jesus Save Thee': *The Holy Family as Marriage Model in the Merode Triptych*, in *Art. Bull.*, 68, 1986, p. 54-56, 5 ill.
254. [Maitres-Meesters] N. N. NIKULIN, *Karling Maslera Bludnogo Syna v Ermitaze*, in *Trudy gos. Ermitaza*, 25, 1985, p. 23-26, 3 ill. [Engl. Summ.] [Maître de l'Enfant prodigue].
255. [Maitres-Meesters] Th. POILVACHE-LAMBERT, *Une Vierge et l'Enfant dans un paysage, attribution à un artiste de l'entourage de Pierre Coeck, le Maître au Perroquel*, in *Rev. archéol. et hist. art Louvain*, 17, 1984, p. 118-142, 15 ill.
256. [Maitres-Meesters] C. SCAILLIÈREZ, *Un « Christ en croix » du Maître de Hoogsraelen du Musée des Beaux-Arts d'Angers*, in *Revue Louvre et Musées de France*, 1986, p. 192-196, 6 ill.
257. [Maitres-Meesters] J. VACKOVA, *Hortus Conclusus. Obraz od mistra Tiburtinske Sibylly (?) z roku 1494*, [Hortus Conclusus. Tableau par le Maître de la Sibylle de Tibur de 1494], in *Umeni*, 34, 1986, 1, p. 80-89. [Engl. Summ.].
Maitres-Meesters: cf. aussi/ook 127, 175, 210, 238, 339.
258. [Massys] M. ELGRISHI GAUTROT, *Cornelis Massys à la Bibliothèque Albert I^{er}*, in *Nouvelle Estampe*, 82-83, 1985, p. 32-33, 2 ill.
259. [Massys] K. RENGER, *Alle Liebe, gleich und ungleich. Zu einem satirischen Bildthema bei Jan Massys*, in G. CAVALLI-BJÖRKMÄN (ed.), *Netherlandish Mannerism [...]* Stockholm, 1985, p. 35-46, 12 ill.
260. [Memling] D. DE VOS, *De constructie van Memlings Van Nieuwenhovportret: een probleem van interpretatie van de voorbereidende tekening*, in *Oud Holland*, 100, 1986, 3-4, p. 165-170, 4 ill. [Engl. Summ.].
261. [Memling] D. HOLLANDERS-FAVART et M. DEL CARMEN GARRIDO, *Le dessin sous-jacent dans l'œuvre de Memling. Le triptyque de l'Adoration des mages au Musée du Prado à Madrid et le Triptyque dit de Jan Floreins au Memling Museum de Bruges*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V [...]* Louvain-la-Neuve, 1985, p. 198-204, pl. 80-85.
262. [Memling] R. H. MARIJNISSEN et G. VAN DE VOORDE, *Un procédé énigmatique des Primitifs flamands. Annotations concernant l'œuvre de Joos van Wassenhove, Hugo van der Goes, Roger van der Weyden et Hans Memling*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. [...]* Louvain-la-Neuve, 1985, p. 23-24.
263. [Metsys] C. KING, *National Gallery 3902 and the Theme of Luke the Evangelist as Artist and Physician*, in *Zeitschr. Kunstgesch.*, 1985, 2, p. 249-255, 12 ill.
264. [Metsys] J. ROWLANDS, *Quinten Massys and his Age*, in *Apollo*, 290, 1986, p. 287.
Metsys: cf. ook/aussi 127.
265. [Mor] J. A. L. DE MEYER, *Een vermelding van een mythologisch tafereel van Anthonie Mor*, in *Tableau*, 1981, 4, p. 63-64, ill.
266. [Mostaert] M. JAGER, *Een raadselachtige Mostaert*, in *Tableau*, 1981, 3, p. 612-613, ill. [Jan M.].
267. [Mostaert] A. ZWOLLO, *Enkele nieuwe tekeningen van Gillis Mostaert*, in *Rubens and his World [...]* Antwerpen, 1985, p. 61-70, ill.
268. [Mylens] E. FUCIKOVA, *Umeni a umelei na dvore Rodolfa II: vztahy k Itálii* [L'art et les artistes à la cour impériale de Rodolphe II. Relations avec l'Italie], in *Umeni*, 34, 1986, 2, p. 119-128, 8 ill.
269. [Palenier] R. L. FALKENBURG, *Joachim Palenir: Hel landschap als beeld van hel levenspelgrimage. Academisch proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor in de Letteren aan de Universiteit van Amsterdam [...]* Nijmegen, 1985, 298 p., 49 ill.
270. [Pepyn] I. V. LINNIK, *Zivopis' Martena Pepejna v sobranijah SSSR*, in *Trudy gos. Ermitaza*, 25, 1985, p. 41-49, 9 ill. [Engl. Summ.].
Pielersz.: cf. 171.
271. [Pourbus] M. DIAZ PADRON, *Una pittura de Pierre Pourbus atribuida a Bernaert de Ryckere*

- en la iglesia de Saint Martin de Courtrai*, in Arch. esp. arte, 226, 1984, p. 185-188, 2 ill.
272. [Quellin] J.-P. DE BRUYN, *Erasmus II Quellinus (1607-1678) als tekenaar*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1986, p. 213-271, 58 ill.
273. [Quellin] J.-P. DE BRUYN, *Erasmus II Quellinus (1607-1678) en zijn, thans verdwenen, woonst aan de Antwerpse Happaertstraat*, in Antwerpen, 1985, p. 64-69, 8 ill.
Rombouts: cf. 251.
274. [Rubens] A. ADLER, *Das Interesse an Rubens' Landschaftskunst in seiner Zeit und ihre Bewertung durch kunstgeschichtliche Beschreibung*, in Rubens and his World [...] Antwerpen, 1985, p. 319-330, ill.
275. [Rubens] R. AN DER HEIDEN, *Die Skizze zum Medici-Zyklus von Peter-Paul Rubens in der Allen Pinakothek* (Künstler und Werke. Bayer. Staatgemäldesamml. 7). München, Hirmer, 1984, 8°, 55 p., 80 ill.
276. [Rubens] A. BALIS, *Rubens: beeld en legenbeeld. Iets over dissidente Rubensbiografieën*, in Rubens and his World [...] Antwerpen, 1985, p. 331-344, ill.
277. [Rubens] A. BALIS, *Rubens' jachtlafereten: bedenkingen bij een onderzoek*, in Academiae Analecta (Mededel. Kon. Acad. Wet., Lett. en Sch. Kunsten van België. Kl. Schone Kunsten), 47, 1986, 1, p. 109-127, 6 ill.
278. [Rubens] FR. BAUDOIN, *Rubens en de altaarlui- nen 'van metael' te s'Hertogenbosch, 1616-1617*, in Rubens and his World [...] Antwerpen, 1985, p. 163-170, ill.
279. [Rubens] KR. L. BELKIN, *A New Drawing from Rubens's Costume Book*, in Rubens and his World [...] Antwerpen, 1985, p. 135-140, ill.
280. [Rubens] J. BIALOSTOCKI, *Reflections on Eroticism in some Rubens Pictures: Three Paintings in the Vienna Museum*, in Rubens and his World [...] Antwerpen, 1985, p. 187-192, ill.
281. [Rubens] G. BRUCHER, *Überlegungen zu Rubens' Ölskizze «Die Bekehrung des Hl. Bavo»*, in Wiener Jahrb. Kunstgesch., 38, 1985, p. 221-232, 3 ill.
282. [Rubens] J.-P. DE BRUYN, *Voorstellingen van de Immaculata Conceptio in het oeuvre van Erasmus II Quellinus*, in Rubens and his World [...] Antwerpen, 1985, p. 289-296, ill.
283. [Rubens] A. GLAVIMANS, *Een «versneden» Rubens*, in Tableau, 1979, 1, p. 21, 2 ill.
284. [Rubens] FR. HUEMER, *Philip Rubens and his Brother the Painter*, in Rubens and his World [...] Antwerpen, 1985, p. 123-128, ill.
285. [Rubens] C. HUGUES, *Rubens, Andrea del Sarto and the Cavaliere d'Arpino: the Identification of a Copy by Rubens*, in Burl. Mag., 996, 1986, p. 205-206.
- 285^{bis}. [Rubens] M. JAFFÉ, *Rubens and Andrea del Sarto, Once Again*, in Burl. Mag., 999, 1986, p. 423.
286. [Rubens] M. JAFFÉ and P. CANNON-BROOKES, *«... Sono disegni coloriti di Rubens»*, in Burl. Mag., 1004, 1986, p. 780-785, 4 ill.
287. [Rubens] G. KOPELMAN, *Anatomie eines Bildes. Die Entstehungsgeschichte eines späten Familienporträt von Rubens*, in Du, 1983, 7, p. 6-15 u. 93, 6 ill.
288. [Rubens] G. KOPELMAN, *The Evolution of a Late Rubens Family Portrait*, in Tableau, 5, 1983, 6, p. 380-386, 20 ill.
289. [Rubens] R. KUHN, *Peter Paul Rubens. Das grosse «Jüngste Gericht» für die Jesuitenkirche in Neuburg a.D. Ein Kunstwerk als Geschichtsdenkmal und als politische Tat*, in A. KRAUS (ed.), Land und Reich. Stamm und Nation. Problemen und Perspektiven bayerischer Geschichte. Festschrift für Max Spindler, 2. Frühe Neuzeit (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, 79). München, Beck, 1984, p. 91-106, 1 ill.
290. [Rubens] W. LIEDTKE, *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum, II. Rubens*, in Tableau, 6, 1983, 2, p. 83-88, 12 ill.
291. [Rubens] A.-M. LOGAN, *The Prodigal Son Series: by Rubens or Van Thulden?*, in Rubens and his World [...] Antwerpen, 1985, p. 207-214, ill.
292. [Rubens] J. R. MARTIN, *The Angel from Rubens's 'Raising of the Cross'*, in Rubens and his World [...] Antwerpen, 1985, p. 141-146, ill.
293. [Rubens] J. R. MARTIN, *The Young Van Dyck and Rubens*, in Racar (Can.), 10, 1983, 1, p. 37-43, 15 ill.

294. [Rubens] P. MAZARS, *Rubens* (A l'école des grands peintres, 18). Paris, Ed. de Vergennes, 1982, 4°, 56 p., ill.
295. [Rubens] J.-L. MEULEMEESTER, *Huyssens, Rubens, Van Milderl en het zeventiende-eeuwse hoofddaal van de Sint-Donaaskathedraal in Brugge*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1986, p. 173-204, 11 ill.
296. [Rubens] J. MÜLLER HOFSTEDE, *Rubens und die Porträtbüste des 'Vitellius' aus der Sammlung des Kardinals Grimani*, in Rubens and his World [...] Antwerpen, 1985, p. 109-122, ill.
297. [Rubens] E. N., *Rubens « Heilige Familie » im Züricher Kunsthaus*, in Kunst u. Antiquitäten, 1986, 6, p. 17, 1 ill.
298. [Rubens] I. POHLEN, *Untersuchungen zur Reproduktionsgraphik der Rubenswerkstatt* (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 6). München, Scaneg-Verlag Klein, 1985, 8°, 377 p., ill.
299. [Rubens] *Rubens and his World-Bijdragen - Études - Studies - Beiträge - Opgedragen aan Prof. Dr. R.-A. d'Hulst naar aanleiding van het vijftwintigjarige bestaan van het Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de 16de en de 17de eeuw*. Antwerpen, Het Gulden Cabinet, 1985, xxviii-350 p., ill.
300. [Rubens] W. SCHEELEN, *De herkomst en de datering van Rubens' voorstellingen van de H. Ignatius van Loyola en de H. Franciscus Xaverius*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1986, p. 153-172, 8 ill.
301. [Rubens] A. SCHUG, « *Helene un jedem Weibe* ». *Helene Fourment und ein besondere Porträttypus in Spätwerk von Peter Paul Rubens*, in Walraff-Richartz-Jahrb., 46, 1985, p. 119-164, 41 ill.
302. [Rubens] U. SÖDING, *Das Grabbild des Peter Paul Rubens in der Jakobskirche zu Antwerpen*. Hildesheim - Zürich - New York, 1986, 360 p., 50 ill.
303. [Rubens] S. URBACH, *Preliminary Remarks on the Sources of The Apostle Series of Rubens and Van Dyck*, in Racar (Can.), 10, 1983, 1, p. 5-22, 51 ill.
304. [Rubens] J. VANDER AUWERA, *Rubens' 'Kroning van de Overwinnaar' te Kassel in het licht van zijn bestemming*, in Rubens and his World [...] Antwerpen, 1985, p. 147-156, ill.
305. [Rubens] M. VAN DER MEULEN, *Rubens in Holland in de Zeventiende Eeuw: enige aanvullingen*, in Rubens and his World [...] Antwerpen, 1985, p. 307-318, ill.
306. [Rubens] J. VAN DER STOCK, *Onbekende documenten uit het familiearchief van Rubens*, in Rubens and his World [...] Antwerpen, 1985, p. 129-134, ill.
307. [Rubens] C. VAN DE VELDE, *Rubens, de gebroeders Quellin en de beelden van Sint-Ignatius en Sint-Franciscus in het koor van de Jezuïtenkerk te Antwerpen*, in Rubens and his World [...] Antwerpen, 1985, p. 297-306, ill.
308. [Rubens] H. Vlieghe, *Rubens of Van Dyck: Het Portret van Jan Vermoelen*, in Rubens and his World [...] Antwerpen, 1985, p. 157-162, ill.
309. [Rubens] N. WALCH und H. LIEBÄERS, *Über die Radierung der Hl. Katharina und den Einfluss Baroccis auf Rubens' Werk*, in Rubens and his World [...] Antwerpen, 1985, p. 171-178, ill. *Rubens*: cf. ook/aussi 174, 321, 378.
310. [Sallaert] M. VAN DER VENNET, *Le peintre bruxellois Antoine Sallaert. Un choix de gravures*, in Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg., 30-33, 1981-1984, p. 81-122, 34 ill. *Santvoort*: cf. 268.
311. [Sawage] A. L. DE MEYERE, *Twee schilderijen geïdentificeerd als werk van P. J. Sawage*, in Tableau, 1979, 1, p. 34-36, 3 ill.
312. [Savery] Th. DACOSTA KAUFMANN, [compte rendu] *Roelant Savery in seiner Zeit (1576-1639), Köln (Wallraf-Richartz-Museum) - Utrecht (Centraal Museum), 1985-1986*, in Simiolus, 16, 1986, 4, p. 249-253, 1 ill.
313. [Savery] S. DE BODT et J. KOLDEWEIJ, *Museum aanwinsten. Slot Zuglen te Oud Zuglen aan de Vecht*, in Antiek, 1986, 1, p. 41, ill.
314. [Savery] K. MÜLLENMEISTER, *Roelandt Savery's Boerenfeest uit 1605*, in Tableau, 7, 1984, 1, p. 65-68, 1 ill.
315. [Savery] K. J. MÜLLENMEISTER, *Roelandt Savery, Kortrijk 1576-1639 Utrecht*, in Tableau, 1980, 3, p. 458-464, 11 ill.
316. [Savery] K. J. MÜLLENMEISTER, *Roelandt Savery und Prag*, in Weltkunst, 55, 1985, 17, p. 2360-2363, 9 ill.

317. [Savery] Ch. ROELOFSZ, *Orpheus en de Dieren van Jacob Savery*, in *Tableau*, 1980, 2, p. 312-316, 9 ill.
318. [Savery] E. RZANICEK, *De aap uit de mouw: geen Savery maar Goltzius*, in *Rubens and his World [...]* Antwerpen, 1985, p. 87-96, ill.
319. [Savery] S. SEGAL, *The Flower Pieces of Roelant Savery*, in *Leids kunsth. Jaarb.*, 1, 1982, p. 309-337.
Savery: cf. ook/aussi 191.
320. [Schul] N. DE POORTER, *Cornelis Schul als ta-pijlontwerper: de reeks van «De Zeven Vrije Kunsten»*, in *Rubens and his World [...]* Antwerpen, 1985, p. 245-264, ill.
321. [Seghers] M. DIAZ PADRON, *Un lienzo de Gerard Seghers atribuido a Rubens en la Casa de Alba*, in *Arch. esp. arte*, 230, 1985, p. 108-114, 4 ill.
322. [Sittow] E. HAVERKAMP-BEGEMANN, *Paintings by Michiel Sittow Reconsidered*, in *Rubens and his World [...]* Antwerpen, 1985, p. 1-8, ill.
323. [Snyders] N. J. GRICAJ, *O soderzanii «Lavok», ispolnennyh F. Snejderson dlja A. Trista*, in *Trudy gos. Ermitaza*, 25, 1985, p. 50-61, 12 ill. [Engl. Summ.].
324. [Snyders] P. HUVENNE, *Een Vruchtenkrans van Frans Snyders herontdekt*, in *Rubens and his World [...]* Antwerpen, 1985, p. 193-200, ill.
Snyders: cf. ook/aussi 174.
325. [Stevens] S. KARLING, *Some Paintings by Anton Stevens of Prague*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (ed.), *Netherlandish Mannerism [...]* Stockholm, 1985, p. 189-199, 7 ill.
326. [Stevens] A. ZWOLLO, *Pieter Stevens: nieuw werk, contact met Jan Brueghel, invloed op Kerstiaen de Keuninck*, in *Leids kunsth. Jaarb.*, 1, 1982, p. 95-118.
327. [Sweerts] M. WADDINGHAM, *Two Enigmatic Portraits by Michael Sweerts*, in *Apollo*, 294, 1986, p. 95-97, 3 ill.
328. [Tassaert] B. LHOIST-COLMAN, *Tableaux de l'ant-versois J.-P. Tassaert (1651-1725) à la cathédrale Saint-Paul à Liège*, in *Leodium*, 71, 1986, p. 25-35, 4 ill.
329. [Teniers] M. KLINGE, *'El in Flandria Ego'*, in *Rubens and his World [...]* Antwerpen, 1985, p. 265-272, ill.
330. [Toepul] L. LARCHER CROSATO, *Di quattro stagioni del Pozzoserrato e le grafica fiamminga*, in *Münchner Jahrb. bild. Kunst*, 36, 1985, p. 119-130, 7 ill.
331. [Trippel] R. JANS, *Les frères Henri et Mathieu Tripel, peintres liégeois du XVII^e siècle*, in *Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège»*, 232-233, 1986, p. 147-152.
332. [Trippel] B. LHOIST-COLMAN, *Une gravure d'après Henri Trippel, peintre liégeois (vers 1600-1674)*, in *Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège»*, 235, 1986, p. 207-209, 1 ill.
333. [Van Bloemen] N. F. SMOLSKAJA, *Piter Van Blumen*, in *Trudy gos. Ermitaza*, 25, 1985, p. 62-67, 9 ill. [Engl. Summ.].
334. [van den Berghe] L. J. BOL, *Goede onbekenden*, in *Tableau*, 1980, 2, p. 132-137, 15 ill.
335. [vanden Putte] G. DOGAER, *Putte, Thomas vanden, miniaturist en schilder*, in *Nationaal biografisch woordenboek*, 11, 1985, kol. 609-611.
336. [van den Queeborne] J. A. L. DE MEYERE, *Enkele bijzonderheden over portretten, toegeschreven aan Daniël van den Queeborne*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1986, p. 123-151, 7 ill.
337. [Van der Goes] J. F. MOFFITT, *The Veiled Melaphor in Hugo van der Goes' Berlin Nativity: Isaiah and Jeremiah, or Mark and Paul?* in *Oud Holland*, 100, 1986, 3-4, p. 157-164, 21 ill.
Van der Goes: cf. ook/aussi 272.
Van der Stockt: cf. 213.
338. [Van der Weyden] J. DIJKSTRA, *Interpretatie van de infrarood-reflectografie (IRR) van het Columba altaarstuk. Een hypothese over het ontstaan van de triptiek*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V [...]* Louvain-la-Neuve, 1985, p. 188-197, pl. 75-79.
339. [Van der Weyden] J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, C. M. A. DALDERUP, J. DIJKSTRA, J. P. FILEDT KOK and R. VAN SCHOUTE, *A Progress Report (11) on the Investigation of Underdrawings in the Paintings of the Group Van der Weyden/Flemalle*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V [...]* Louvain-la-Neuve, 1985, p. 208-210, pl. 90-93.
340. [Van der Weyden] F. ZERI, *La probabile origine lombarda di un dipinto della cerchia di Roger van*

- der Weyden*, in *Paragone Arte*, 435, 1986, p. 13-16, 4 ill.
Van der Weyden: cf. ook/aussi 127, 272.
341. [Van Diepenbeeck] D. B. HENSBRÖEK-VAN DER POEL, [compte rendu] D. W. Steadman, *Abraham van Diepenbeeck, Ann Arbor, 1982* [...], in *Oud Holland*, 100, 1986, 3-4, p. 206-208.
Van Dornicke: cf. 212.
342. [Van Dyck] C. BROWN, *Van Dyck's Collection: A Document Rediscovered*, in *Racar (Can.)*, 10, 1983, 1, p. 69-72.
343. [Van Dyck] A. BUSE, *Restaurierung eines Anthonis van Dyck zugeschriebenen Gemäldes, aus der Gemäldegalerie der Museen der Stadt Gotha*, in *Neue Museumskunde*, 1985, 3, p. 187-193, 9 ill.
344. [Van Dyck] T. L. GLEN, *Observations on Van Dyck as a Religious Painter*, in *Racar (Can.)*, 10, 1983, 1, p. 45-52, 9 ill.
345. [Van Dyck] P. GORDON, *The Duke of Buckingham and Van Dyck's Continnence of Scipio*, in *Racar (Can.)*, 10, 1983, 1, p. 53-55, 1 ill.
346. [Van Dyck] W. A. LIEDTKE, *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum, II. Van Dyck, Jordaens, Brouwer, and Others*, in *Tableau*, 6, 1984, 4, p. 28-34, 18 ill.
347. [Van Dyck] M. ROLAND, *Some Thoughts on Van Dyck's Apostle Series*, in *Racar (Can.)*, 10, 1983, 1, p. 23-36, 28 ill.
348. [Van Dyck] J. D. STEWART, « *Hidden Persuaders* »: *Religious Symbolism in Van Dyck's Portraiture. With a Note on Dürer's « Knight, Death and the Devil »*, in *Racar*, 10, 1983, 1, p. 57-68, 14 ill.
Van Dyck: cf. aussi/ook 293, 303, 308.
349. [Van Eyck] J.-B. BEDEAUX, *The Reality of Symbols: the Question of Disguised Symbolism in Jan Van Eyck's « Arnolfini Portrait »*, in *Simiolus*, 16, 1986, 1, p. 5-28.
350. [Van Eyck] P. W. F. BRINKMAN, L. KOCKAERT, L. MAES, L. MASSCHELEIN-KLEINER, FR. ROBASZYNSKI en E. THIELEN, *Hel Lam Godsretabel van Van Eyck. Een heronderzoek naar de materialen en schildermethoden, I. De plamuur, de isolatielaag, de tekening en de grondtonen*, in *Bull. Kon. Inst. Kunstpatr. Inst. roy. Patr. art.*, 20, 1984/85 (1986), p. 137-166, 9 ill.
351. [Van Eyck] A. L. DIERICK, *Van Eyck - Botanicus*, in *Monumenten en Landschappen*, 5, 1986, 4, p. 38-39, 4 ill.
352. [Van Eyck] D. EICHBERGER, *Bildkonzeption und Weltdeutung im New Yorker Diptychon des Jan Van Eyck*, in *Das Münster*, 39, 1986, 2, p. 172-174, 1 ill.
353. [Van Eyck] D. GOODGAL, *Joos Vijd, donateur de l'Agneau Mystique*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V* [...] Louvain-la-Neuve, 1985, p. 25-52, pl. 8-14.
354. [Van Eyck] B. MADIGAN, *Van Eyck's Illuminated Carafe*, in *Journ. Warburg Courtauld Inst.*, 49, 1986, p. 227-230, 2 ill.
355. [Van Eyck] N. SCHNEIDER, *Jan Van Eyck. Der Genter Altar. Vorschläge für eine Reform der Kirche*. (Frankfurt a.M., 1986), 8°, 112 p., ill.
356. [Van Lint] A. PADRON MERIDA, *Un fragmento del « Juicio de Salomon » de Pierre van Lint*, in *Arch. español arte*, 234, 1986, p. 185-187, 2 ill.
357. [Van Mander] Ch. DITTRICH, *Karel van Mander. Unbekannte Zeichnungen im Kupferstich-Kabinett Dresden*, in *Dresdner Kunstblätter*, 85, 1985, 5, p. 130-137, 6 ill.
358. [Van Mander] T. GERSZI, *Eine kürzlich entdeckte Zeichnung von Carel van Mander*, in *Rubens and his World* [...] Antwerpen, 1985, p. 71-76, ill.
359. [Van Orley] Y. ARMAYO, *Van Orley au Musée des Beaux-Arts du Canada*, in *Vie Arts (Can.)*, 119, 1985, p. 86, 1 ill.
360. [Van Orley] P. WELLING, *Nieuw licht op twee tekeningen in het Leidse Prentenkabinet*, in *Tableau*, 6, 1983, 1, p. 86-92, 10 ill.
Van Orley: cf. ook/aussi 215, 374.
361. [Van Thulden] A. ROY, *Un cycle inédit de la Vie de saint François de Paule par Théodore van Thulden*, in *Rubens and his World* [...] Antwerpen, 1985, p. 227-234, ill.
Van Thulden: cf. aussi/ook 291.
362. [Van Valckenborch] I. BERGSTRÖM, *Lucas van Valckenborch in Collaboration with Georg Flegel*, in *Tableau*, 1982, 4, p. 320-327, 14 ill.
363. [Van Valckenborch] A. ELLENUS, *The Concept of Nature in a Painting by Lucas van Valckenborch*, in G. CAVALLI-BJÖRCKMAN (ed.), *Netherlandish Mannerism* [...] Stockholm, 1985, p. 109-116, 6 ill.

364. [Van Valckenborch] S. SEGAL, *Georg Flegel as Flower Painter*, in *Tableau*, 7, 1984, 3, p. 73-86, 22 ill.
365. [Van Valckenborch] R. SLOTTA, *Meisterwerke bergbaulicher Kunst und Kultur. N° 35: Maerten I Van Valckenborch: Landschaft mit Bergwerk, um 1595*, in *Der Anschnitt*, 38, 1986, 3-4, p. 1-4, 1 ill.
366. [Van Veen] J. FOUCART, *Quelques inédits d'Olho Vaenius*, in *Rubens and his World [...]* Antwerpen, 1985, p. 97-108, ill.
Van Wassenhove: cf. 262.
Verhaeght: cf. 191.
367. [Vermeyen] W. TH. KLOEK en M. S. SELLINK, *Twee internationale kunstenaars uit Scorels kring: Jan Vermeyen en Janus Secundus*, in *Kunst voor de beeldenstorm*, 1. s'-Gravenhage, 1986, p. 201-207, ill.
368. [Wauquelin] A. VAN BUREN-HAGOPIAN, *Jean Wauquelin de Mons et la production du livre aux Pays-Bas*, in *Publication du Centre européen d'études burgondo-médianes*, 23, 1983, p. 53-74, ill.
369. [Wildens] A. MAYER-MEINTSCHEL, *Jan Wildens' Winterlandschaft mit einem Jäger in Dresden und Leningrad*, in *Rubens and his World [...]* Antwerpen, 1985, p. 179-186, ill.

5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN

ARTS DU TEXTILE — TEXTIELE KUNSTEN

a) Généralités — Algemeenheden

370. G. DELMARCEL, *Exposition et manipulation des tapisseries anciennes aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles*, in *Tecniche di conservazione degli Arazzi (Accademia toscana di Scienze e Lettere «La Colombaria»*. Studi, LXXVII), Florence, L. Olschki, 1986, p. 99-104, 12 ill.
371. H. NICKEL, *Some Remarks on the Armorial Tapestry of John Dynham at the Cloisters*, in *Metropolitan Mus. Journal*, 19-20, 1984-1985, p. 25-29, 3 ill.
372. E. A. STANDEN, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art*. (New York), Metropolitan Museum of Art, 1986, 2 vol.
373. G. A. H. VLAM, *Addenda to «Sixteenth-Century European Tapestries in Tokugawa Japan»*, in *Art Bull.*, 68, 1986, p. 317-319, 3 ill.

b) Centres de production — Produktiecentra

374. [Bruxelles-Brussel] B. JOOS (†), *De wandtapijten met de geschiedenis van Jakob. Een verborgen signatuur van Bernart van Orley*, in *Bull. Kon. Musea Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist.*, 56, 1985, 2, p. 61-73, 8 ill.

375. [Bruxelles-Brussel] F. MACE DE LEPINAY, « *Noli me tangere* ». *Une tapisserie bruxelloise du XV^e siècle inédite*, in *Bull. monumental*, 144, 1986, p. 33-39, 6 ill.
376. [Bruxelles-Brussel] S. SCHNEEBALG-PERELMAN, *Les Chasses de Maximilien: réponse au compte-rendu de Guy Delmarcel*, in *Rev. belge archéol. et hist. art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 55, 1986, p. 126-133.
Bruxelles-Brussel: cf. aussi/ook 360, 379.

c) Artistes - Kunstenaars

377. [de Ronde] G. DELMARCEL en Cl. DUMORTIER, *Cornelis de Ronde, wandtapijtwever te Brussel († 1569)*, in *Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch. Rev. belge archéol. et hist. art.*, 55, 1986, p. 41-67, 15 ill.
378. [Rubens] S. SCHNEEBALG-PERELMAN, *Rubens et la tapisserie*, in *Rev. belge archéol. et hist. art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 55, 1986, p. 133-139.
Schut: cf. 320.
379. [Tons] J.-P. ASSELBERGHS (†), G. DELMARCEL et M. GARCIA CALVO, *Un tapisserieur bruxellois actif en Espagne: François Tons*, in *Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Musea Kunst en Gesch.*, 56, 1985, 2, p. 89-121, 17 ill.

ARTS DU MÉTAL - METAALKUNSTEN

a) Généralités — Algemeenheden

380. P. C. CLAUSSEN, *Zum Stil der Plastik am Dreikönigenschrein. Receptionen und Reflexionen*, in Kölner Domblatt, 42, 1977, p. 7-42, 24 ill.
381. G. DEWANCKEL, *Un riche mobilier funéraire en argent provenant de la nécropole mérovingienne de Saint-Brice à Tournai*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 20, 1984/85 (1986), p. 204-211, 4 ill.
382. *Gerpennes. Église Saint-Michel. La chasse de sainte Rolende*. Gerpennes, 1986, 8°, 46 p., ill.
383. *Juweelkunst in België van gotiek tot heden. Stad Gent, Museum voor Sierkunst, 28 juni - 15 okt. 1986*. Gent, Gemeentekrediet, 1986, 4°, 152 p., ill.
384. R. O. LECOMTE, *L'argenterie de Marguerite-Gérardine de Coppin, dame douairière des Eneilles (I)*, in Terre de Durbuy, 5, 1986, 17, p. 18-42.
385. A. LEMEUNIER, *Le calice d'Anne de Wihogne (1559) une précieuse donalion au MARAM*, in Les Amis du Musée d'Art religieux et d'Art mosan, 1986, 15, p. 38-43, 5 ill.
386. A. et M. WEBKE, *Theologie, Politik und Diplomatie am Dreikönigenschrein: Die Ikonographie der Fronlseile*, in Wallraf-Richartz-Jahrb., 46, 1985, p. 7-73, 38 ill.
Cf. aussi/ook 149.

b) Centres de production — Productiecentra

387. [Meuse] R. DIDIER, *Reliquienkreuz, Reliquiar, Armreliquiar...*, in Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, 3. Katalog zur Ausstellung. Köln, 1985, p. 117, 150-153, ill.
Turnhout: cf. 391.

c) Artistes — Kunstenaars

388. [Hauregard] H. D'OTREPPE DE BOUVETTE, *L'orfèvre liégeois « JHC » Jacques Hauregard*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 235, 1986, p. 213-215, 1 ill.
389. [Nicolas de Verdun] R. HAMANN-MACLEAN, *Byzantinisches und Späntinliches in der Werkstatt des Nikolaus von Verdun*, in Kölner Domblatt, 42, 1977, p. 243-266, 18 ill.
390. [Rogiers] J. L. MEULEMEESTER, *Een wijwaterval voor de kathedraal Sint-Donaas te Brugge door Theodoor Rogiers*, in Antwerpen, 1986, p. 26-31, 2 ill.
391. [Van Gastel] J. JANSEN, *Tinwerk van de Turnhoutse tinnegieters Van Gastel (1759-1830) te Geel, Meerhout en Herentals*, in Taxandria, 57, 1985 (= Liber Amicorum E. Van Autenboer), p. 207-217, ill.
392. [Van Nispen] H. M. J. NIEUWDOORP, *De schaal van Van Nispen in het Rubenshuis*, in Antwerpen, 1985, p. 153-157, 2 ill.

ARMES ET ARMURES — WAPENS EN WAPENUITRUSTINGEN

a) Généralités — Algemeenheden

393. L. DE REN, *Een Lotharing's wapen uit de Turkenoorlog (1737) en het dodenmasker van Karel Alexander van Lotharingen (1780)*, in Bull. Kon. Musea Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist., 56, 1985, 2, p. 75-87, 8 ill.
394. C. GAIER, *Quelques particularités de l'armement des chevaliers teutoniques dans le baillage de Germanie Inférieure au XIV^e et au XV^e siècles*, in Fasciculi Archeologiae Historicae, 1986, 1, p. 27-32.
395. C. GAIER, *Le rôle des armes à feu dans les batailles liégeoises au XV^e siècle*, in Le Musée d'Armes, 51, déc. 1986, p. 2-12.

396. C. GAIER, *Technique des combats singuliers d'après les auteurs « bourguignons » du XV^e siècle*, in Le Moyen Age, 1985, 3-4, p. 415-457; 1986, 1, p. 5-40.
397. J. MICHEL, *Les trésors du musée des armes de Liège*, in Gazette des armes, 155, juill. 1986, p. 22-25.
398. K. PETIT, *Les armes blanches du Musée Chanoine Puissant*, in Hainaut Tourisme, 239, 1986, p. 198-201, 7 ill.
399. V. VAN OETEREN, *Armes et armures au Moyen Age. Étude à travers les œuvres d'art*, in Mém. Cercle hist. et folk. Braine-le-Château, Tubize et rég. vois., 7, 1986.

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAIL — KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

a) Généralités — Algemeenheden

400. a) *Gloed van glas (tentoonstellingscatalogus)*. Brussel, Galerij ASLK, 15 mei - 13 juli 1986. Brussel, 1986, 8°, 287 p., ill.
b) *Magie du verre (Catalogue d'exposition)*. Bruxelles, Galerie CGER, 15 mai - 13 juill. 1986. Bruxelles, 1986, 8°, 287 p., ill.
401. E. M. STERN en P. C. RITSEMA VAN ECK, *Glaswerk en glasimport uit de Zuidelijke Nederlanden*, in *Kunst voor de beeldenstorm*, 1. s'-Gravenhage, 1986, p. 400-404, ill.
402. Y. VANDEN BEMDEN and J. KERR, with a contrib. from J. OPSOMER, *The Glass of Herkenrode Abbey*, in *Archaeologia*, 108, 1986, p. 189-226, pl. LIX-LXXXI. [Lichfield Cathedral, England].

b) Centres de production — Productiecentra

403. [Antwerpen] C. DUMORTIER, *Hel atelier van de Antwerpse geleyerspolbacker Franchois Frans (16de eeuw)*, in *Mededel. Nederl. Ver. Vrienden van de Ceramiek*, 125, 1986, p. 4-37 en 47-48, 31 ill.
Antwerpen: cf. ook/aussi 405.
404. [Raeren] D. F. LUNSINGH SCHEURLEER, *De gresverzameling van het Museum De Ghulden Roos te Roosendaal*, in *Antiek*, 1986, 4, p. 219-225, 21 ill.

c) Artistes - Kunstenaars

405. [Thymans] C. DUMORTIER, *Note concernant Merlen Thymans, vitrier anversois de l'abbaye d'Herkenrode (XVI^e siècle)*, in *Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Musea Kunst en Gesch.*, 56, 1985, 2, p. 123-125.

MOBILIER, DÉCORATION — MEUBILAIR, DECORATIE

a) Généralités — Algemeenheden

406. R. DIDIER, *Notes sur les stalles de l'église Saint-Michel à Waulsort*, in *Notes waulsortoises*, 4, Waulsort, 1985, p. 174-179, ill.
407. A. DUFOUR (†), *Un meuble aux armes de l'abbé de Roore (1577-1655), abbé de Saint-Martin à Tournai*, in *Le Parchemin*, 241, 1986, p. 46-48, 1 ill.
408. J. A. J. M. VERSPAANDONK, *Laalgotische zuidnederlandse misericorden in het Victoria en Albert Museum te London*, in *Antiek*, 1986, 1, p. 12-21, 38 ill.

derlandse misericorden in het Victoria en Albert Museum te London, in *Antiek*, 1986, 1, p. 12-21, 38 ill.

b) Centres de production — Productiecentra

409. [Antwerpen] R. FABRI, *Smokkelpraktijken van Antwerpse kooplieden tijdens de 17de eeuw*, in *Antwerpen*, 1985, p. 124-129, 7 ill.

6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK

a) Généralités — Algemeenheden

410. *A Survey of Numismatic Research, 1978-1984*. London, 1986, 2 vol., 1076 p.
411. A. MIGNOLET, *Les monnaies de la Principauté de Liège*. Maastricht, 1986, 126 p., ill.
412. J. GUYSENS, *Mesures de poids du Moyen Age*, in *Rev. belge num. et sigill. Belg. tijdschr. v. num. en zegelkunde*, 1986, p. 55-82.
413. S. TRASSATI, *La monnaie à la fin du Moyen Age*, in *La Vie num.*, 1986, p. 90-92, ill.
414. R. WAERZEGGERS, *Enkele Leuense muntvondsten*, in *Jaarb. Eur. Genoot. v. Munt- en Penningkunde*, 1986, p. 195-199, ill.

415. J. DUPLESSY, *La circulation des monnaies hongroises en France et aux Pays-Bas (xiv^e - xvi^e siècles)*, in *Nummus et Historia (Varsovie)*, 1985, p. 289-295.
416. J.-L. DENGIS, *Les trésors de Grand-Halleux*, in *La Vie num.*, 1986, p. 56-58.
417. J. PHILIPPEN, *Inleiding tot de religieuze numismatiek*, in *Jaarb. Eur. Genoot. v. Munt- en Penningkunde*, 1986, p. 95-107, ill.
418. E. AERTS et A. COEKELBERGHS, *La frappe mécanique en Europe et spécialement dans les Pays-Bas méridionaux*, in *Bull. Cercle Ét. num.*, 1986, p. 69-78.

b) **Études particulières (ordre chronologique)**
 — **Bijzondere studies (chronologisch)**

419. H. VAN HOUTD, *De Merovingische munttechniek: het gebruik van een patrijs*, in Belg. tijdschr. v. num. en zegelkunde. Rev. belge num. et sigill., 1986, p. 157-158, ill.
420. H. FRÈRE, *Les monnaies mérovingiennes en pays mosan*, in La Civilisation mérovingienne dans le Bassin mosan, Actes Colloque int. Amay-Liège, 22-24 août 1985. Liège 1986, p. 269-279, ill.
421. H. VAN HOUTD, *Een Merovinginsche triens, geslagen te Hoi*, in Rev. belge num. et sigill. Belg. tijdschr. v. num. en zegelkunde, 1986, p. 174, ill.
422. J.-M. DOYEN, *Monnaie d'argent anglo-saxonne de Huy*, in La Civilisation mérovingienne dans le Bassin mosan. Colloque int. Amay-Liège, 22-24 août 1985. Liège, 1986, p. 281-284, ill.
423. J.-R. DE MEY, *Les monnaies des ducs de Basse-Lotharingie*, in Num. et Change, juin 1986, p. 19-23, ill.
424. J. BAERTEN, *De tweeherigheid van Maastricht in de Middeleeuwen vanuit numismatisch oogpunt*, in Jaarb. Eur. Genoot. v. Munt- en Penningkunde, 1986, p. 9-14, ill.
425. N. J. MAYHEW, *A Parcel of Sterlings in Brussels*, in Jean Elsen, liste janv. 1986, p. 1-5, ill.
426. A. HAECK, *Nog enkele beschouwingen bij de gouden engel van Lodewijk van Nevers*, in Jaarb. Eur. Genoot. v. Munt- en Penningkunde, 1986, p. 35-38, ill.
427. J. GHYSSENS, *Les gros au lion de Louis de Maele*, in La Vie num., 1986, p. 83-85, ill.
428. J. GHYSSENS, *De leeuwengroten van Lodewijk van Male*, in Jaarb. Eur. Genoot. v. Munt- en Penningkunde, 1986, p. 27-34, ill.
429. J.-P. PEETERS, *Considérations relatives à l'identification de la monnaie de compte dans les comptes de la ville de Malines pour l'exercice 1311-1312*, in Bull. Cercle Ét. num., 1986, p. 51-59.
430. A. HAECK, *Muntvondst te Aalst*, in Belg. tijdschr. v. num. en zegelkunde. Rev. belge num. et sigill., 1986, p. 174-175. [14de e.].
431. J. DUPLESSY, *Contrefaçon du gros au lion flamand par Thierry de Heinsberg, comte de Looz (1336-1361) et de Chiny (1336-1350)*, in Bull. Soc. fr. num., juill. 1986, p. 82-83.
432. J.-R. DE MEY, *Le mouton de France et ses imitations*, in Num. et Change, févr. 1986, p. 19-24, ill.
433. J. DUPLESSY, *Florin de Wenceslas I^{er}, duc de Luxembourg (1353-1383) au différent du heaume à gauche, acquis par le Cabinet des Médailles*, in Bull. Soc. fr. num., mars 1986, p. 24-25, ill.
434. L. MAES en R. VAN LAERE, *Vervalsingen van Kessenich (14de - 15de eeuw)*, in Belg. tijdschr. v. num. en zegelkunde. Rev. belge num. et sigill., 1986, p. 83-90, ill.
435. J. R. DE MEY, *Restitutie van een monetaire uitgifte te Namen*, in Jaarb. Eur. Genoot. v. Munt- en Penningkunde, 1986, p. 15-20 [15de e.].
436. D. DELGRANGE, *A propos de l'atelier d'Arras sous Philippe II*, in Jean Elsen, liste juill. 1986, p. 2-4, ill.
437. P. LUCAS, *Un demi-liard d'Ernest de Bavière (1581-1612)*, in La Vie num., 1986, p. 3-4, ill.
438. F. VAN DER JEUGHT, *Een inventaris van kontant geld uit een nalatenschap in 1612*, in Jaarb. Eur. Genoot. v. Munt- en Penningkunde, 1986, p. 139-159, ill.
439. L. NOLLOMONT, *Houffalize, le pouvoir d'achat aux XVII^e et XVIII^e siècles*, in La Vie num., 1986, p. 231-244, ill.
440. G. BONGAERS, *Reckheimse duiten*, in Jean Elsen, lijst nov. 1986, p. 2-3, ill.
441. N. NUIJTENS, *Spolmunten van de Brabantse omwending 1790*, in Jaarb. Eur. Genoot. v. Munt- en Penningkunde, 1986, p. 81-89, ill.
442. A. POL, *Enkele Zuid-nederlandse imitaties van Amsterdamse muntgewichtdoosetiketten*, in Jaarb. Eur. Genoot. v. Munt- en Penningkunde, 1986, p. 109-131, ill.

c) **Médailleurs — Medailleurs**

443. [Jonghelinck] L. SMOLDEREN, *La médaille de Georges de Freundsberg commémorant le siège de Zierikzee*, in Rev. belge num. et sigill. Belg. tijdschr. v. num. en zegelkunde, 1986, p. 91-105, ill.
444. [Metsys] J. TOUSSAINT, *Quentin Metsys médailleur*, in La Vie num., 1986, p. 121-130, ill.

445. [Nivaille] *Abeilles et ours illustrant trois médailles historiques du XVII^e siècle*, in Bull. Cercle Ét. num., 1986, p. 35-39, ill.
446. [Roelliers] M. P. JONES, *John Roelliers' medal of Ulrik Frederik Gyldenløve*, in De Beeldenaar, nov.-dec. 1985, p. 192-194, ill.
447. [Van Berckel] N. DE STREEL, *Une médaille rarissime de Charles de Lorraine par Théodore Van Berckel*, in Jean Elsen, liste sept. 1986, p. 2-3, ill. et liste oct. 1986, p. 3.

7. MUSIQUE - MUZIEK

Voir/zie *Revue belge de musicologie. Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap*, 39-40, 1985-86 et/en 41, 1987.

9. ICONOLOGIE

- a) **Généralités — Algemeenheden**
448. B. HAEGER, *The Prodigal Son in Sixteenth and Seventeenth Century Netherlandish Art: Depictions of the Parable and the Evolution of a Catholic Image*, in Simiolus, 16, 1986, 2-3, p. 128-138, 15 ill.
449. C. HARBISON, *Response to James Marrow*, in Simiolus, 16, 1986, 2-3, p. 170-172.
450. R. HAUSSEHERR, [compte rendu] *J. H. Marrow, Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance, Kortrijk, 1979*, in Zeitschr. Kunstgesch., 1985, 2, p. 265-270, ill.
451. K. MARCELIS, *De afbeelding van de aderlaet- en de zodiakman in astrologisch-medische handschriften van de 13de en de 14de eeuw*, in Verhandelingen Kon. Acad. Wet., Lett. en Sch. Kunsten van België. Kl. Sch. Kunsten, 48, 1986, 43, 163 p., 45 ill.
452. J. H. MARROW, *Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance*, in Simiolus, 16, 1986, 2-3, p. 150-169, 28 ill.
453. Y. MORI, *The Iconography of Homo Bulla in the North between the 16th and 17th Centuries*, in Studies of Art. Ochanomizu University Art Studies Association, No. 1, 1986, p. 21-94, 87 ill. (en japonais/in het Japans; Engl. Summ. p. 130-134).
Cf. aussi/ook 38, 114, 115, 127, 137, 142.
- b) **Centres de production — Produktiecentra**
454. Ph. GEORGE, *Iconographies de saints mosans*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 235, 1986, p. 210-212, 2 ill.
- c) **Artistes — Kunstenaars**
- Beuckelaer*: cf. 176.
Bosch: cf. 182, 201.
Bruegel: cf. 201.
Coeck: cf. 211.
de Ghelyn: cf. 225.
Massys: cf. 259.
Quellin: cf. 282.
Rubens: cf. 280.
Van der Goes: cf. 327.
Van Dyck: cf. 344.

III

ÉPOQUE CONTEMPORAINE — HEDENDAAGSE TIJDEN

2. ARCHITECTURE - BOUWKUNDE

- a) **Généralités — Algemeenheden**
455. A. E. WILLIS, *Flemish Renaissance in Belgian Architecture (1830-1930)*. Columbia University, 1984 (Firma University Microfilms, White Swan House, Godstone/Surrey - 8506063).
- b) **Lieux — Plaatsen**
456. [Bruzelles-Brussel] A. BRAUMAN, M. CULOT, H. PAINDAVOINE, M. GIERTS et A. VAN LOO, *Guide*

- de l'architecture des années 25 à Bruxelles. Bruxelles, Archives d'Architecture moderne, 1983, 8°, 63 p., ill.
457. [Bruxelles-Brussel] *Brusselse gevels: neoklassicisme, art nouveau*. Brussel, St-Lukasstichting, fol., 1982, 13 p., ill.
458. [Bruxelles-Brussel] A. DESMYTTER et Y. THIMISTEY, *Projet pour la reconstruction de la Galerie du Commerce à Bruxelles*, in Arch. Archit. moderne, 29, 1985, p. 52-63, 25 ill.
459. [Bruxelles-Brussel] Y. LEBLIECQ, *Politique, presse et travaux publics: les premières initiatives de la ville de Bruxelles en vue de l'assainissement de la Senne (1863-1864). Politiek, pers en openbare initiatieven van de stad Brussel met het oog op de sanering van de Zenne (1863-1864)*, in Bull. Crédit. comm. de Belgique. Bull. Gemeentekred. van België, 157, 1986, p. 3-42, 19 ill.
460. [Bruxelles-Brussel] C. MIEROP, *Bruxelles. La construction d'un idéal citoyen*, in Arch. Archit. moderne, 29, 1985, p. 64-74, 20 ill.
Bruxelles-Brussel: cf. aussi/ook 466.
461. [Eindhoven] J. GERITS, *Bouwstoffen voor de kerkelijke kunstgeschiedenis van Eindhoven (18de-19de eeuw)*, in Taxandria, 57, 1985 (= Liber Amicorum E. Van Autenboer), p. 235-242.
462. [Ferrières] M. CAPITAINE, *Les cent ans de l'église Saint-Martin de Ferrières*. Ferrières, 1986, 8°, 63 p., ill.
463. [Koekelberg|Bruxelles-Brussel] a) P. RION, *La basilique de Koekelberg. Architecture et mentalités religieuses* (Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université catholique de Louvain, XLVII). Louvain-la-Neuve, Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'art, 1986, 141 p., 87 ill.
b) P. RION, *De basiliek van Koekelberg. Architectuur en hedendaagse geschiedenis* (Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université catholique de Louvain, IL). Louvain-la-Neuve, Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'art, 1986, 142 p., 87 ill.
464. [Leffe] A. HERBAY, *A propos des anciens moulins des fonds de Leffe*, in Gueuteur wallon, 1986, p. 77-81, 1 ill.
Millen: cf. 42.
465. [Soignies] G. BAVAY, *L'hôtel de ville de Soignies (1886-1986)*, in Bull. Cercle archéol. Canton de Soignies, 85, 1986, p. 56-57; 86, 1986, p. 2-3.
466. [Wallonie] P. COLMAN, *L'architecture néogothique en Wallonie et à Bruxelles. Conflits d'hier, d'aujourd'hui et de demain*, in Ac. roy. Belg. Bull. Cl. Beaux-Arts, 128, 1986, p. 18-35, 10 ill.

c) Architectes — Architekten

467. [Braem] F. STRAUVEN, *Renaat Braem: de dialectische avonturen van een Vlaams functionalist*. Brussel, Archief voor Moderne Architectuur, 1983, 8°, 237 p., ill.
468. [De Koninck] P. ROTTHIER, *Louis Herman De Koninck, 31 mars 1896-31 octobre 1984*, in Arch. Archit. moderne, 29, 1985, p. 52-63, 25 ill.
469. [de Ligne] A. BONTRIDDER, *Éloge de Jean de Ligne*, in Ac. roy. Belg. Bull. Cl. Beaux-Arts, 128, 1986, p. 104-124, 4 ill.
470. [Horta] M. MOLITOR-WILMOTTE, *Les aménagements et le mobilier de la maison Dopchie à Renaix par l'architecte Victor Horta*, in Art et Fact, 5, 1986, p. 55-60, 8 ill.
471. [Serrurier-Booy] J. G. WATELET, *Serrurier-Booy*. Bruxelles, Vokaer, 1986, 134 p., ill.
472. [Van de Velde] K. E. OSTHAUS, *Van de Velde*. Berlin, Frölich u. Kaufmann, 1984, 4°, 152 p., ill.
473. [Van Dievoet] A. VAN DIEVOET, *Généalogie de la famille van Dievoet, originaire de Bruxelles, dite van Dive à Paris*, in Le Parchemin, 245, 1986, p. 274-293, 5 ill.
474. [Vifquain] A. LEDERER, N. RUELENS, A. ALLARD et B. VAN DEN DRIESSCHE, *Jean-Baptiste Vifquain: ingénieur, architecte, urbaniste (1789-1854)* (Arts, sciences et techniques, 2). Exposition. Louvain-la-Neuve, Univ. cath. de Louvain, 1982, 8°, 53 p., ill.

3. SCULPTURE — BEELDHOUWKUNST

b) Lieux — Plaatsen

Ardenne: cf. 63.

c) Sculpteurs — Beeldhouwers

475. [Grard] E. DE KEYSER, *Notice sur Georges Grard*,

membre de l'Académie, in *Annuaire Ac. roy. Belg.*, 1986, p. 221-223, 1 ill.

476. [Minne] L. PUDLES, *The Symbolist Work of George Minne*, in *Art Journal*, 45, 1985, 2, p. 120-129, 17 ill.

4. PEINTURE, DESSIN, GRAVURE
SCHILDERKUNST, TEKEN- EN GRAVEERKUNST

a) Généralités — Algemeenheden

477. J. BLOCK, *What's in a Name: The Origins of « Les XX »*, in *Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg.*, 30-33, 1981-1984, p. 135-141, 3 ill.

478. *Du réalisme au surréalisme en Belgique. Collections du Crédit communal de Belgique. Exposition. Albi, Musée Toulouse-Lautrec, 2 juill. - 8 sept. 1985. Albi, 1985, 4°, 87 p., ill.*

479. H. OLBRICH, *Cobra. Eine künstlerische und soziale Utopie*, in *Bildende Kunst*, 1986, 7, p. 314-317, 7 ill.

480. a) *Religieuze thematiek in de Belgische Kunst, 1875-1985. Brussel, Galerij ASLK, 16 jan. - 23 maart 1986. Brussel, 1986, 8°, 240 p., ill.*

b) *La thématique religieuse dans l'art belge, 1875-1985. Bruxelles, Galerie CGER, 16 janv. - 23 mars 1986. Bruxelles, 1986, 8°, 240 p., ill.*

Cf. ook/aussi 108, 118.

b) Centres de production — Produktiecentra

481. [Antwerpen] J. F. BUYCK, D. CARDYN en H. TODTS, *Antwerpen 1900. Schilderijen en tekeningen 1880-1914. Tentoonstellingscatalogus. Antwerpen, Kon. Mus. Sch. Kunsten, 7 dec. 1985 - 9 febr. 1986. Antwerpen, 1985, 8°, 142 p.*

482. [Bruxelles-Brussel] a) *Bloemen in de Brusselse schilderkunst. Tentoonstelling. Stadhuis. 16 okt. - 9 nov. 1986. Brussel, Stadsbestuur, 1986, 8°, n.p.*

b) *Les fleurs dans l'art à Bruxelles. Exposition. Hôtel de Ville, 16 oct. - 9 nov. 1986. Bruxelles, Ville de Bruxelles, 1986, 8°, n.p., ill.*

c) Peintres, dessinateurs, graveurs —
Schilders, tekenaars, graveurs

483. [Albert] Ph. ROBERTS-JONES et la Fondation Jos

Albert, *Jos Albert. Bruxelles, Lebeer Hossman, 1986, 153 p., 25 ill. n/bl + 50 ill. coul. [Vert. in het Ned. English transl.]*.

484. [Alechinsky] P. WINTER, « *Wenn die Vorstellung in der Spitze des Pinsels ist ...* ». *Zum Werk der belgischen Malers und Zeichners Pierre Alechinsky*, in *Kunst u. Antiquitäten*, 1982, 4, p. 59-69, 10 ill.

485. [Broodthaers] E. WEISS, *König und Narr zugleich. Marcel Broodthaers: Maler, Dichter, Fotograf, Filmemacher*, in *Kunst u. Antiquitäten*, 1985, 5, p. 74-82, 12 ill.

Broodthaers: cf. aussi/ook 500.

Carle: cf. 526.

486. [Danckaert] J. DANCKAERT, *Jan Danckaert. De schenking W. D'Hont-Danckaert, Wilrijk. Catalogus en inventaris. Antwerpen, Provinciaal Centrum Arenberg, 8 febr. - 1 maart 1986. Antwerpen, Provinciaal Centrum Arenberg, 1986, 8°, n.p., ill.*

487. [De Boever] R. DE BUYST, *Jan Frans De Boever: leven en werk, 1872-1949. Kruishoutem, Emka, 1984, 4°, 79 p., ill.*

488. [De Bruycker] P. HUYS, *Jules De Bruycker en... op-sinjoorke*, in *Volkskunde*, 87, 1986, p. 139-144, 3 ill.

489. [De Bruyne] A. VIANE, *Hel grafisch werk van Gustaaf C. De Bruyne, 1914-1981. 122 verschillende gravures. Tentoonstellingscatalogus. Sint-Niklaas, Stedelijk Museum, 1983, 8°, 71 p., ill.*

490. [Delvaux] B. EMERSON, *Delvaux. Paris, Albin Michel, 1985, 4°, 279 p.*

491. [Delvaux] J. VOVELLE, « *Le Récitant* » de Paul Delvaux, in *Beaux-Arts*, 31, 1986, p. 58-61, 6 ill.

492. [Detry] *Paysages du Hainaut et d'ailleurs dans les dessins d'Arsène Detry. Catalogue d'exposition.* Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1986, 95 p.
493. [Ensor] D. LESKO, *James Ensor and Symbolist Literature*, in *Art Journal*, 45, 1985, p. 99-104, 10 ill.
494. [Ensor] D. LESKO, *James Ensor. The Creative Years.* Princeton University Press, 1985, 190 p., 115 bl/w ill., 8 col. pl.
495. [Khnopff] A. TREFFERS, *Fernand Khnopff. Het mechanisme van een symbolistisch schilderij*, in *Tableau*, 8, 1985, 1, p. 40-46, 14 ill.
496. [Khnopff] M. VAN KERCKHOVEN, *Fernand Khnopff en de muziek*, in *Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg.*, 30-33, 1981-1984, p. 165-176, 4 ill.
497. [Magritte] A. BLAVIER (ed.), *Magritte. Sämtliche Schriften.* (Ullstein-Buch 34301). Berlin-Frankfurt a.M.-Wien, Ullstein, 1985, 8°, 625 p., ill.
498. [Magritte] U. M. SCHNEEDE and W.W. JAFFÉ, *René Magritte Life and Work.* Woodbury-London, Barron's, 1982, 8°, 144 p., ill. [Transl. from German].
499. [Magritte] C. SCHREIER, *René Magritte. Sprachbilder 1927-1930* (Studien zur Kunstgeschichte, 33). Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 1985, 8°, 133 p., ill.
500. [Magritte] J. VAN LENNEP, *De Magritte à Broodthaers. Le surréalisme en Belgique quarante ans plus tard*, in *Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg.*, 30-33, 1981-1984, p. 205-244, 23 ill.
501. [Masereel] *Frans Masereel. Museum voor Schone Kunsten, Gent, 26 juni - 14 sept. 1986.* Gent, Museum voor Schone Kunsten, Gemeentekrediet, 1986, 4°, 175 p., ill.
502. [Mortier] *Antoine Mortier. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, 20 mars - 11 mai 1986. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.* Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 1986, 4°, 86 p., ill.
503. [Portaels] J. OGOVSKY, *La décoration du fronton de l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg à Bruxelles*, in *Ann. Hist. art. et archéol. Univ. Libre Bruxelles*, 7, 1985, p. 73-84, 2 ill.
504. [Rassenfosse] N. DE RASSENFOSSE, *Armand Rassenfosse (1862-1934)*, in *Ac. roy. Belg. Bull. Cl. Beaux-Arts*, 1986, p. 214-230, 8 ill.
505. [Ronner-Knip] B. HONDERS, *Hondenleed en Kattenpret: Henriette Ronner-Knip*, in *Tableau*, 6, 1984, 5, p. 52-57, 9 ill.
506. [Rops] R. DELEVOY, G. LASCAULT, J. P. VERHEGGEN et G. CUVELIER, *Félicien Rops.* Paris, Bibliothèque des Arts, 1985, 4°, 315 p., ill.
507. [Rops] R. HOEKSTRA, *L'« Infâme Fély ». Een terugblik op Félicien Rops (1833-1898)*, in *Tableau*, 7, 1985, 5, p. 25-28, 9 ill.
508. [Rops] G. LASCAULT, *Félicien Rops au Musée des Arts décoratifs*, in *Nouvelle Estampe*, 81, 1985, p. 36-38, 2 ill.
509. [Rops] F.-Cl. LEGRAND, *Rops et Baudelaire*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 1415, 1986, p. 191-200, 3 ill.
510. [Rops] R. MICHA, *Félicien Rops ou la modernité*, in *Vie Arts (Can.)*, 120, 1985, p. 77, 1 ill.
511. [Servranckx] I. BERNARD-GHUYSELEN, *Servranckx et les papiers peints*, in *Art et Fact*, 5, 1986, p. 67-72, 5 ill.
512. [Spilliaert] R. DE SMEDT, *Franz Hellens over Léon Spilliaert*, in *Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg.*, 30-33, 1981-1984, p. 177-204, 11 ill.
513. [Van de Velde] S. M. CANNING, *The Symbolist Landscapes of Henry Van de Velde*, in *Art Journal*, 45, 1985, p. 130-136, 10 ill.
514. [Wiertz] D. LAMY, « *Deux Jeunes Filles* » ou « *La Belle Rosine* ». *Antoine Wiertz*, in *Revue archéol. et hist. art Louvain*, 17, 1984, p. 264-271, 1 ill.
515. [Wolvens] *Rétrospective Henri-Victor-Wolvens, 1896-1977. Médialine-Malou, 17 nov. - 21 déc. 1986.* Woluwe-Saint-Lambert, 1986, 8°, 148 p., ill.

5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN

ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

a) Généralités — Algemeenheden

Cf. 383.

ARMES — WAPENS

a) Généralités — Algemeenheden

516. P. DU BRUNFAUT, *Armes à feu de traite en Afrique à la veille de la colonisation européenne*, in *Militaria Belgica*, 1986, p. 25-30.

Cf. aussi/ook 397.

b) Centres de production — Productiecentra

517. [Liège] J. R. CLERGEAU, *L'Amérique du sud et les « Brésiliens »*, in *Armes Militaria Infos Tir (AMI)*, 73, mars 1986, p. 66-69; 76, juin 1986, p. 72-77.
518. [Liège] J. R. CLERGEAU, « *Lazarinos* » et « *Perroquets* », in *Armes Militaria Infos Tir (AMI)*, 71, janv. 1986, p. 64-67.
519. [Liège] J. HONS, *Les fusils Martini-Francotte*, in *Armes Militaria Infos Tir (AMI)*, 78, sept. 1986, p. 57-61.
520. [Liège] F. PELLATON, *La famille des revolvers Chamelot-Delvigne: revolver belge à cartouche*

Lefauchaux, système Chamelot-Delvigne 1864, in *Cibles*, (1), 193, avril 1986, p. 65-69; (2), *La famille des revolvers Chamelot-Delvigne: le revolver réglementaire français Chamelot-Delvigne modèle 1873*, *ib.*, 194, mai 1986, p. 34-37.

c) Artistes — Kunstenaars

521. [Falize] Ph. QUESTIENNE, *L'épée liégeoise du Maréchal Foch et le maître-orfèvre André Falize*, in *Le Musée d'Armes*, 51, déc. 1986, p. 12-13.
522. [Lebeau-Courally] GUNTER-FRERES, *Lebeau-Courally-Doppelflinte. Eine Seitenschlossflinte Kaliber 28/70 Modell « Comte de Paris »*, in *Deutsches Waffen Journal (DWJ)*, 11, nov. 1986, p. 1306-1311.
523. [Tintot] C. GAIER, *Une page d'histoire industrielle. Un grand sculpteur sur armes de Herstal: Jean-Michel Tintot (1816-1896)*, in *AIHE Revue*, mai 1986, p. 24; sept. 1986, p. 20-21.

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAIL — KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

a) Généralités — Algemeenheden

524. I. BAKELANTS, *De glasschilderkunst in België: negentiende en twintigste eeuw*, 1. Deurne, I. Bakelants, 1983, 4^e, 132 p., ill.

Cf. aussi/ook 400.

b) Lieux — Plaatsen

525. [Knokke] F. DE COUDENBERG, *Vitraux armoriés*

de l'église Notre-Dame du Rosaire au Zoule, in *Le Parchemin*, 246, 1986, p. 346-369, 17 ill.

526. [Carte] G. WALTENIER, *Les quartiers d'ascendance d'Anto Carte (1886-1954)*, in *Interm. général. Middel. tussen general. nav.*, 241, 1986, p. 60-63.

MOBILIER, DÉCORATION — MEUBILAIR, DECORATIE

c) Artistes — Kunstenaars

527. [Van de Velde] H. SPIELMAN, *Erwerbungen für die moderne Abteilung am Jahre 1984*, in *Jahrb.*

Museums Kunst u. Gewerbe Hamburg, NF, 1985, p. 163-167, 5 ill.; 182, 1 ill.
Veranneman: cf. 527.

6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK

- a) **Généralités — Algemeenheden** 1986, p. 2-3.
528. *Le bicentenaire de la naissance de Joachim Lelewel*, in *Rev. belge num. et sigill.*, 1986, p. 149-156, ill.
529. D. FREDERICKX, *De heraldiek op enkele munten van het Koninkrijk België*, in *Jaarb. Eur. Genoot. v. Munt- en Penningkunde*, 1986, p. 21-25, ill.
530. G. POTTIER, *Chemin de fer et numismatique*, in *Le Rail*, 1985, 11, p. 14-17, ill. et in *Nomisma*, août-sept. 1986, p. 6-9, ill.
- b) **Études particulières (ordre chronologique) — Bijzondere studies (chronologisch)**
531. R. HELZEN, *Het drie gulden-stuk*, in *Muntkoeurier*, nov. 1986, p. 23-27, ill.
532. M. COLAERT, *A propos des frappes de monnaies de cuivre de Léopold I*, in Jean Elsen, *liste déc.*
533. J.-L. DENGIS, *Les billets de nécessité de Houffalize*, in *La Vie num.*, 1986, p. 140-142, ill. [1914-1915].
534. M. NUJTTENS, *Het noodgeld van Groot Izegem gedurende de eerste en de tweede wereldoorlog. Izegem, 1985, 26 p., ill.*
535. [Hart] A. HENNEBERT, *La médaille « turque » de Hart (Bruxelles 1850)*, in *Rev. belge num. et sigill.*, 1986, p. 162-165, ill.
536. [Mauquoy] L. VAN DAMME, *Een zeldzame firmamedaille*, in *Jaarb. Eur. Genoot. v. Munt- en Penningkunde*, 1986, p. 137-138, ill.
537. M. NUJTTENS en E. VERBEKE, *Een unieke gouden penning*, in *Jaarb. Eur. Genoot. v. Munt- en Penningkunde*, 1986, p. 91-93, ill. [1935, na een redding door stoomschip Jean Jadot].

9. ICONOLOGIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

Cf. 480.

10. ARCHÉOLOGIE INDUSTRIELLE — INDUSTRIËLE ARCHEOLOGIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

538. P. VIAENE, *Industriële archeologie in België. Tentoonstelling: Centrum voor Kunst en Cultuur (Sint-Pietersabdij), Gent, 8.11.86 - 18.1.87*. Gent, Museum voor Industriële Archeologie en Textiel, 2 vol., 1986, 416 p., ill. + 15 kaarten.

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

**EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN**

SÉANCE ORDINAIRE DU 15 MARS 1986

Presents : M. Mariën, président, M. Martiny, vice-président, M^{me} Smolar-Meynart, secrétaire générale, M. Lorette, trésorier général. M^{mes} Bonenfant, Casteels, Chartrain, De Ruyt, Dosogne, Dulière, Greindl, Lemaire, Mariën, Veronee. MM. Balis, Colaert, Delmarcel, De Ruyt, De Valkeneer, Duchesne, Duphénieux, Huvenne, Joosen, Mekhitarian, Naster.

Excusés : M^{mes} De Pauw, Guéret, Pierard. MM. Cauchies, Duvosquel, Eeckhout, Vanrie.

Le Président ouvre la séance à 10 h 15. Le procès-verbal de la séance ordinaire du 22 février est lu et approuvé. Le Président procède à l'installation du nouveau trésorier général, M. Colaert et remercie le trésorier général démissionnaire, M. Lorette, de son grand dévouement. Le Président reçoit M. Colaert, comme membre titulaire. Il accueille ensuite et félicite les deux nouveaux membres correspondants, M^{le} De Ruyt et M. Huvenne.

Le Président cède la parole au premier conférencier: M. G. Delmarcel, *Het antependium van Herkenrode, Antwerps borduurwerk uit 1528-1529*.

In 1911 kochten de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis van de kerkfabriek van Kermt, bij Hasselt, een geborduurd antependium met voorstelling van het Laatste Avondmaal, Ecclesia en synagoge, gedateerd 1528 op het centrale tafereel. Recent onderzoek wees uit dat dit kunstwerk op 1 juni 1528 besteld werd bij de Antwerpse borduurwerker Paulus van Malsen door de abdis van Herkenrode, Mathilde de Lechy. De stijl van de figuren leunt aan bij deze van de Antwerpse Maniëristen, vooral van de Meester van de Aanbidding Grootte. De siermotieven zijn van Italiaanse inspiratie, vooral de *joye* of centraal medaljon; ook de drager, een rood reliëffluweel, is ongetwijfeld uit Italië ingevoerd. De identificatie van dit stuk vergroot onze kennis van de actieve kunstpolitiek gevoerd door de abdis van Herkenrode, die enkele jaren later eveneens te Antwerpen zowel een majolicavloer (nu in de K.M.K.G. te Brussel) als een cyclus glasramen (nu in de kathedraal van Lichfield) voor de abdijkerk bestelde.

De spreker publiceerde zijn onderzoek in het *Bulletin van de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis*, Brussel, 55, (1984), p. 55-71.

Le Président donne ensuite la parole à M^{me} J. Dosogne-Lafontaine, qui fait une communication sur *L'art arménien aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles*.

Les M.R.A.H. possèdent une petite collection de pièces arméniennes datant du xviii^e et du xix^e siècle et relevant de deux techniques, la céramique et l'orfèvrerie. Elles constituent la seule collection publique de pièces arméniennes en Belgique et sont exposées, pour une part dans la salle de l'Islam, pour l'autre dans celle de l'Orient chrétien.

Une quinzaine de céramiques proviennent des ateliers arméniens de Kütahya, en Anatolie occidentale ; elles datent du XVIII^e siècle, époque de leur production la plus abondante et la plus typique. Une première série de pièces (legs Lhoest, 1910) relèvent de la vaisselle courante : soucoupes, chope, lasses à café turc, ainsi que quelques tessons provenant de Fostât. Trois pièces à sujet chrétien sont beaucoup plus intéressantes par leur typologie et leur iconographie. Un bol et une assiette (don van Branteghem, 1893) comptent au nombre des plus importantes céramiques produites à Kütahya ; ils font partie d'une série de deux bols et quatre assiettes exécutées en 1718-19 pour le vartapet (abbé) Abraham, suffragant de Takirdağ en Thrace. L'intérieur du bol est orné des douze apôtres debout sous des arcades tandis qu'à l'extérieur se déroulent des scènes de caractère profane (l'hypothèse de Carswell qui y voyait le vartapet Abraham à Jérusalem ne me paraît pas acceptable). Les deux saints cavaliers embrassés ornant l'assiette doivent être interprétés non comme St Sargis et St Martiros ainsi que le pensait Carswell mais comme les saints byzantins Théodore Tiron et Théodore Stratilate, ou Georges et Dimitrios. Enfin, une bouteille rectangulaire portant sur les deux faces une image de St Georges, acquise en 1980, est une œuvre plus tardive mais aussi le meilleur représentant connu d'un type rare. La saveur populaire et la fraîcheur des coloris font de ces céramiques des œuvres plaisantes.

Trois superbes ceintures en argent, partiellement doré et niellé, ont été acquises en 1983. Deux sont des ceintures d'hommes, articulées et pourvues d'une grosse boucle dont l'une est ornée de deux lions de style géorgien. Elles portent des poinçons d'orfèvres et des marques permettant de les attribuer aux alentours de 1900. L'une a le kokošnik russe, l'autre la marque de Tbilisi. La troisième, une ceinture de femme d'un type différent, a été exécutée sans doute à Van, en Turquie orientale, dans la première moitié du XIX^e siècle ; elle a une boucle en filigrane ; parmi les plaques deux portent des sujets chrétiens et au revers la toughra turque. Ces objets peuvent être comparés à ceux qui sont conservés aux musées d'Érevan et d'Étchmiadzin, en Arménie soviétique. Ils offrent l'intérêt d'appartenir aux régions orientale et occidentale de l'Arménie ainsi qu'aux milieux arméniens de Tbilisi.

Les céramiques ont fait l'objet d'un article dans le *Bulletin des M.R.A.H.*, 53,1 (1982), 1983, p. 73-87 ; les ceintures ont été publiés dans la *Revue*, LV (1986), p. 97-104.

Une réception en l'honneur des nouveaux membres clôture la séance.

La secrétaire générale,
A. SMOLAR-MEYNART.

Le Président,
M. MARIËN.

SÉANCE ORDINAIRE DU 19 AVRIL 1986

Présents : M. le Président Mariën, M. Martiny, vice-président, M^{mes} Bonenfant, Casteels, Chartrain, Dickstein, Dosogne, Mariën, Ninane, Smolar, Sulzberger, Ulrix-Closset. MM. Balis, Delmarcel, De Schrijver, De Smet, De Valkeneer, Duverger, Duvosquel, Eeckhout, Gob, Joosen, Huvenne, Lorette, Mekhitarian, Smolderen, Van Molle.

Excusés : MM. Cauchies, Colaert, De Ruyt, Duchesne, Genaille, Jadot, Roberts-Jones, van de Walle, Vanrie. M^{mes} De Ruyt, Dacos, Greindl, Lemaire, Van den Berge, Walch.

La séance ordinaire est ouverte à 10 h 10. Le procès-verbal de la séance ordinaire du 15 mars est lu et approuvé.

Le Président cède la parole à M. A. Balis, qui fait une communication sur les « *Tapijkkartons van Abraham van Diepenbeek en Pieter Boel* ».

In de Hermitage te Leningrad bevinden zich 7 tapijkkartons met allerlei jachtvoorstellingen, daar gecatalogiseerd onder de school van Rubens (cat. nr. 5859-5865). Slechts vijf ervan zijn in de zalen tentoongesteld. Onderwerpen en afmetingen laten toe ze in verband te brengen met een brief die de Antwerpse legwerker Michiel Wauters op 24 januari 1670 richtte tot de gebroeders Forchoudt te Wenen (J. Denucé, *Kunstuitvoer in de 17^e eeuw te Antwerpen*. De firma Forchoudt, Antwerpen, 1930, p. 117). Daaruit blijkt dat deze kartons het werk zijn van Pieter Boel (voor de dieren) en Abraham van Diepenbeek (voor de figuren) die voor het landschap werd bijgestaan door Hendrik Snyers. Aangezien in dit document sprake is van acht kartons, moet één ervan intussen verloren zijn gegaan (een *Hertejacht*). Van één van deze jachtcomposities, nl. *De jacht op een tijger en een*

luipaard, is een tapijt bekend dat, zoals te verwachten was, in spiegelbeeld is uitgevoerd. Tapijtfragmenten van twee andere composities doken onlangs op.

De ontdekking van het auteurschap van deze kartons heeft een dubbele betekenis. Hierdoor krijgen we een beter beeld van Van Diepenbeek, die aan het einde van zijn loopbaan vooral als tapijntontwerper werkzaam was, maar van wie tot nog toe geen enkel karton kon worden aangewezen. Daarnaast leren we Pieter Boel — doorgaans slechts bekend als schilder van statische stillelevens — kennen als ontwerper van dynamische jachtstukken. In aansluiting bij deze tapijtenreeks kunnen een aantal jachtschilderijen aan Pieter Boel worden toegekend.

La séance ordinaire est levée à 11 h. Elle est suivie d'une séance de commémoration du centième anniversaire de la fondation de la Fédération des Cercles d'Histoire et d'Archéologie de Belgique, en présence des principaux responsables des Fédérations actuelles. Les Fédérations sont représentées à la séance par M^{me} Douxchamps, MM. Joosen, Duvosquel, Jans, Foblets, Lauwers, Ladrière, Donnay, Christophe, Nemery de Bellevaux, Toussaint, Turman. Se sont fait excuser: MM. Arnould, De Kok, Cauchies, Laurent, Rijckaert. M. le Président Mariën rappelle le rôle déterminant joué par l'Académie à l'égard de la fondation de la Fédération. Ensuite, M. H. Joosen prononce un discours « *Bij de herdenking van het honderjarig bestaan van de Federatie van Kringen voor Oudheidkunde en Geschiedenis van België. De Federatie en de Congressen van 1885 tot 1976* ».

De zeer vererende taak om bondig de geschiedenis van de Federatie van Kringen voor Oudheidkunde en Geschiedenis van België tot 1976 te schetsen, werd mij door het Bestuur van de Kon. Academie voor Oudheidkunde van België opgedragen. Deze blijk van vertrouwen, waarvoor ik mijn oprechte dank betuig, laat ons toe onze erkentelijkheid uit te drukken tegenover de leden van de Academie die de grondslagen van de Federatie en de Congressen hebben gelegd.

De zaak klimt tot 1880 op. In de vergadering van de Academie, op 3 oktober, deed de toenmalige voorzitter, colonel A. Wauwermans, een voorstel tot de vorming van een vereniging van Kringen voor oudheidkunde. Een daartoe ingestelde commissie bracht een positief verslag uit waarbij werd benadrukt dat de federatieve vorm de autonomie en de initiatieven van de kringen waarborgde. Het zou ook een nationale federatie zijn, uitgebreid tot het grondgebied van de oude z.g. Zeventien Provincies.

Het duurde tot 1884 vooraleer hieraan een praktisch gevolg werd gegeven. In augustus 1884 verspreidde de Academie, die te Antwerpen gevestigd was, een gemotiveerde omzendbrief, waarbij om samenwerking van de Kringen voor oudheidkunde werd verzocht, ter bevordering van de kennis en de studie van de oudheidkunde, — tot dan toe te zeer verspreid en afgezonderd —, door de stichting van een federatie, gepaard met jaarlijkse vergaderingen. De wereldtentoonstelling van 1885 scheen een gepaste gelegenheid om te starten.

Inderdaad, 34 Belgische en 16 buitenlandse verenigingen sloten onmiddellijk aan, terwijl 227 individuele toetredingen werden genoteerd. Het eerste congres ging dan ook door te Antwerpen van 28 tot 31 september 1885. Na grondige besprekingen legde men de statuten van de z.g. « Fédération archéologique et historique de Belgique » — « Oudheid- en Geschiedkundige Bond van België » vast, samen met de regeling voor de congressen.

De werkzaamheden van dit eerste congres werden over vijf secties verdeeld:

1. Geologie. - Topografie.
2. Gallo-Romeinse en Frankische periode.
3. Kunstgeschiedenis.
4. Nationale geschiedenis.
5. Opschrift- en penningkunde.

Statutair werden deze afdelingen voor de volgende congressen tot drie teruggebracht, met de mogelijkheid tot het aanwenden van onderverdelingen:

1. Voorhistorisch tijdvak.
2. Geschiedenis, aardrijkskunde op historisch gebied, volkswetenschappen, burgerlijke, godsdienstige en krijgsmatige instellingen. — Oude woordenboeken. — Overleveringen, legenden en plaatselijk bijgeloof. — Sagen, volksliederen, kledijen enz.
3. Kunstgeschiedenis. — Oudheidkunde. — Oorkondenleer, opschrift- en penningkunde, nijverheidskunsten.

Deze opgave weerspiegelt enigszins de overwegende studie-tendenzen van de inrichters van dit eerste congres, dat, niettegenstaande geanimeerde doch opbouwende debatten, het verwachte succes overtrof. De

deelnemers zullen zeker een heilzame ontspanning hebben genoten, wanneer zij bij de afsluiting om 5,30 u. in het Hôtel de la Paix binnenstapten om er tot 11 u., onder voorzitterschap van kan. E. Reusens, aan tafel te blijven. De spijkskaart voor het banket stelde het volgende voor :

Potage oxtail
Croquettes Victoria
Saumon à la hollandaise
Filet de Bœuf à la Renaissance
Râble de lièvre, sauce Venaison
Céléris à la moëlle
Poularde à la Périgourdine
Perdreux rôtis
Compote de pommes
Buissons de homards sauce rémoulade
Salade de laitue
Pudding Cabinet
Gâteau napolitain
Fruits et desserts

Dranken staan hier niet vermeld, maar men mag denken dat zij bij de verschillende soorten gerechten waren aangepast. In elk geval, volgens het officieel verslag van P. Génard : « à 11 h. l'assemblée se dispersa en se donnant rendez-vous au prochain congrès de Namur ».

Zo begon dan de lange reeks samenkomsten, afwisselend in het franstalige en het nederlandstalige deel van het land. Het stelsel van de afdelingen onderging wel wijzigingen, die in de laatste tijden tot een twaalfal secties uitliepen, wat soms nadelig was voor de aanwezigheid van deelnemers in bepaalde secties.

Verder werd een traditie vastgelegd, waarbij de geschiedenis en de oudheidkunde van de stad en de streek van het congres overwegend zouden behandeld worden.

De materiële moeilijkheden verhinderden sommige Kringen aan de beurt te komen voor de organisatie van een congres. In de statistiek staat Antwerpen vooraan met 5 congressen ; daarna volgen Brugge, Liège en Gent met elk 4 congressen, Brussel, Mons, Tournai en Mechelen elk 3, Namur en Arlon elk 2, Charleroi, Enghien, Tongeren, Dinant, Chimay, Verviers, Kortrijk, Malmédy, Sint-Niklaas, Huy, Mouscron-Comines, Hasselt en Nivelles elk 1. In totaal 47 congressen, die zich mochten beroemen op de medewerking van eminente historici en archeologen, o.a. G. Kurth, kan. Reusens, G. Cumont, A. Van Bastelaer, A. Wauters, P. Génard, de Loë, H. Pirenne, G. Des Marez, J. Destrée, J. de Borchgrave d'Altena, L. Van Puyvelde, F.-L. Ganshof, J. Lavalleye, H. Van Werveke, F. Vercauteren, P. Harsin, P. Bonenfant, E. P. de Gaiffier om slechts enkele verdienstelijke overledenen te noemen.

Sedert het begin van de 20ste eeuw ging men over tot tweejaarlijkse congressen, met soms langere onderbrekingen wegens de twee wereldoorlogen of plaatselijke manifestaties die de verschuiving van de datum verrechtvaardigden, zoals o.a. de wereldtentoonstellingen in 1935 en 1958 te Brussel.

Al de congressen boden steeds de gelegenheid om toekomstplannen en wensen uit te drukken. Het weze opgemerkt dat vele dezer desiderata, zelfs deze van het eerste congres, vandaag hun waarde niet hebben verloren, vermits het o.a. ging over het opmaken van een historische atlas, het op kaart brengen van al de archeologische vondsten het opstellen van een catalogus van al de gekende oude munten, de restauratie en het behoud van de historische monumenten, de uitlening van archiefdocumenten, het publiceren van inventarissen van gemeente archieven. Over het voorstel om op de congressen elke Kring een verslag over zijn activiteiten te laten uitbrengen geraakte men niet akkoord.

Later kwam dit punt af en toe terug ter sprake, vooral wanneer men aanvoelde dat alleen de congressen de uiting waren van het bestaan van de Federatie. Buiten de drie à vier congresdagen vergenoegde men zich met de voorbereiding van deze samenkomsten. Er ontbrak een dagelijkse werking van de Federatie.. Pogingen tot het oprichten van een permanent secretariaat met het oog op de onderlinge bijstand onder de Kringen, de wederzijdse verspreiding van de resultaten van hun werkzaamheden, de gezamenlijke oplossing van bepaalde problemen en het collectief optreden om gemeenschappelijke belangen te verdedigen werden sedert het midden van onze eeuw ondernomen. Slechts in 1970, op het congres van Mechelen, besloot men met aangepaste statuten in

deze aktieve richting te gaan. Op deze hernieuwde basis werd er verder gewerkt te Malmédy en te Sint-Niklaas, tot men de splitsing in een franstalig en een nederlandstalig verbond doorvoerde, met behoud van de unitaire grondslag van de Federatie.

Zodoende is de tegenwoordige generatie getrouw gebleven aan de idealen van de stichters van de Federatie, die zij met aangepaste modernere vormen kan nastreven.

Moge de Federatie, een honderdjarige creatie van de Kon. Academie voor Oudheidkunde van België, een aanhoudende uitstralende instelling worden in een wereld waar de Europese perspectieven, ook op cultureel gebied, een bredere horizon openen.

M. J.-M. Duvosquel évoque les travaux des Fédérations depuis 1976 : *La Fédération des Cercles d'Histoire et d'Archéologie dans une Belgique communautarisée.*

L'année 1976 marque un tournant décisif dans l'histoire de la Fédération. C'est l'année du congrès de Huy particulièrement réussi et c'est aussi l'époque où le pouvoir central revoit sa politique de subsidiation en confiant aux Communautés le soin de subventionner la vie culturelle. La vénérable Fédération s'adapte aux structures nouvelles : elle devient dorénavant un lieu de rencontre et de concertation entre deux groupements organisés linguistiquement (l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique — créée en 1978 — et la Federatie van Nederlandstalige Verenigingen voor Oudheidkunde en Geschiedenis van België) à qui il appartient désormais d'organiser alternativement les congrès et d'en éditer les *Actes*. L'association francophone a ainsi tenu son premier congrès (XLV^e de la Fédération) à Comines en 1980, le deuxième à Nivelles en 1984 (XLVIII^e de la Fédération) et prépare activement le suivant (XLIX^e) qui aura lieu à Namur en 1988 ; quant à l'association néerlandophone, elle a assumé la charge du congrès de Hasselt en 1982 (XLVI^e) et organise en ce moment celui de Courtrai (XLVIII^e) qui se déroulera en août 1986. L'organisation est confiée chaque fois à une Société locale qui a également la responsabilité de l'édition des travaux.

Cette forme d'organisation semble avoir donné à ces Congrès une vitalité nouvelle, puisqu'ils sont devenus le lieu de rencontre bisannuel des forces vives de la recherche historique en Belgique, où se côtoient plus d'un demi-millier d'historiens, amateurs et professionnels, venus entendre le rapport de près de trois cents d'entre eux.

M. M. Mariën fait, pour terminer, une communication à propos des médailles frappées à l'occasion des congrès (1).

La séance, clôturée à 12 h 15, est suivie d'une réception en l'honneur de la commémoration.

La Secrétaire générale,
A. SMOLAR-MEYNART.

Le Président,
M. MARIËN.

SÉANCE ORDINAIRE DU 24 MAI 1986

Présents : M. Mariën, Président, M^{mes}. Chartrain, Dosogne, Dulière, Folie, Ninane, Roberts-Jones, Smolar, Sulzberger, Ulrix-Closset, Van de Winckel, Walch. MM. De Valkeneer, Mekhitarian, Martiny, Smolderen.

Excusés : M^{mes} Casteels, Dacos, Mariën, Piérard. MM. Colaert, Duchesne, Duphénieux, Joosen, Roberts-Jones, Sosson, Trizna.

La séance est ouverte à 10 h. Le procès-verbal de la séance du 19 avril est lu et approuvé. M. le Président Mariën prononce l'éloge funèbre d'Henry Nowé, membre ordinaire de l'Académie.

Le Président cède ensuite la parole à M. A. Mekhitarian, dont la communication porte sur les *Miniatures arméniennes d'Ispahan*.

Sous ce titre paraît un ouvrage consacré à une série de miniatures inédites du Couvent de Saint-Sauveur à Nouvelle-Djouffa. L'auteur principal en est Sirarpie Der Nersessian qui étudie minutieusement ces miniatures en les situant dans le contexte de l'art arménien depuis la fin du XI^e siècle jusqu'au XVII^e siècle. Le livre commence par une préface et une introduction sur l'héritage culturel arménien en Iran par S. S. Karékine II, Catholicos de

(1) Cf. ici même, p. 132-135.

la Grande Maison de Cilicie. Le dernier chapitre est d'Arpag Mekhitarian, qui décrit les 29 manuscrits les plus représentatifs de cette collection de plus de 700 numéros, manuscrits qui contiennent les miniatures reproduites ici. Outre les détails techniques, sont rappelés, en résumé, les contenus des colophons et autres mémoriaux. Le volume est illustré de 124 planches en couleurs et en noir et blanc. C'est une édition conjointe des Éditeurs d'Art Associés de Bruxelles et du Catholicosssat Arménien de Cilicie. Elle paraît également en anglais sous le titre : *Armenian Miniatures from Ispahan* (1).

Le Président cède ensuite la parole à M^{lle} C. Dulière, *A propos d'une édition des Mémoires de Victor Horta* (2).

Ensuite ont lieu la proclamation et la remise du prix Simone Bergmans, décerné à une étude inédite sur le xvi^e siècle dans les anciens Pays-Bas et la principauté de Liège. M. De Valkeneer proclame les résultats. Le jury a attribué le prix à M^{me} Antoinette Huysmans pour son travail intitulé *De graf monumenten van Cornelis Floris* (3); la lauréate est licenciée en histoire de l'art et archéologie et actuellement assistante à la V.U.B.. M^{me} Huysmans remercie l'Académie.

La séance est suivie d'une réception en l'honneur de l'attribution du prix Simone Bergmans.

La Secrétaire générale,
A. SMOLAR-MEYNART.

Le Président,
M. MARIËN.

SÉANCE ORDINAIRE DU 18 OCTOBRE 1986

Présent : M. le Président Mariën, MM. De Schrijver, De Valkeneer, Duverger, Lorette, Mekhitarian, Smolderen, Van De Velde. M^{mes} Chartrain, Dulière, Dosogne, Mariën, Schneeбалg, Smolar, Sulzberger, Van de Winckel, Vanden Bergen, Veronee, Walch.

Excusés : M^{mes} Bonenfant, Dacos, De Pauw, Jottrand, Léonard-Étienne, Lemaire, Piérard, Roberts-Jones, Ulrix, MM. Cauchies, Colaert, Delmarcel, Duchesne, Duphénieux, Duvosquel, Jadot, Joosen, Martiny, Roberts-Jones, van de Walle, Vanrie.

M. le Président Mariën ouvre la séance en prononçant l'hommage funèbre de Philippe d'Arshot Schoonhoven, membre correspondant honoraire, collectionneur et mécène.

Le procès-verbal de la séance du 24 mai 1986 est lu et approuvé. Ensuite, le Président cède la parole à M. E. Duverger qui fait une communication sur *Een bijdrage tot de geschiedenis van de Brusselse tapijtkunst tot omstreeks 1480*. (résumé non communiqué) (4).

L'exposé est suivi d'un échange de vues animé entre le conférencier et M^{me} Schneeбалg qui estime la manière de présenter le sujet contestable.

La séance est levée à 11 h 45.

La Secrétaire générale,
A. SMOLAR-MEYNART.

Le Président,
M. MARIËN.

SÉANCE ORDINAIRE DU 22 NOVEMBRE 1986

Présents : M. le Président Mariën, M^{mes} Bonenfant, Chartrain, Clercx, De Ruyl, Dosogne, Jottrand, Lemaire, Mariën, Smolar, Vanden Bergen, Van de Winckel, Ulrix, Walch ; MM. Colaert, De Ruyl, De Smet, Duphénieux, Joosen, Lorette, Martiny, Schittekat.

(1) Cf. le compte rendu de cet ouvrage p. 152-153.

(2) Cf. le compte rendu de cet ouvrage p. 154-155.

(3) Publié ici même, p. 91-122.

(4) Conférence publiée sous forme d'article, dans *Tijdschrift voor Brusselse Geschiedenis*, jg. 3, n. 1-2, 1986, p. 3-37.

Excusés : M^{mes} Dacos, Dulière, Folie, Piérard ; MM. Culot, Duvosquel, Duchesne, Jadot, Mekhitarian, Roberts-Jones, Smolderen, Trizna, van de Walle.

Monsieur le Président Mariën ouvre la séance à 10 h. 15. Le procès-verbal de la séance ordinaire du 18 octobre est lu et approuvé. Ensuite, le Président cède la parole au premier orateur du jour M^{me} Cl. Lemaire-De Vaere, dont la communication porte sur *Kanllekeningen bij een gelijden boek van Jean de Berry — A propos du livre d'heures de Jean de Berry conservé à la Bibliothèque Royale* (ms 11060-61).

Ce manuscrit fait partie d'une série impressionnante de livres de dévotion commandés par le duc Jean de Berry. Parmi les quinze livres d'heures cités dans les inventaires, six sont actuellement connus, le plus célèbre étant *Les très belles Heures de Chantilly* qui fut un temps conservé à Malines en tant que propriété de Marguerite d'Autriche. Les *Très belles Heures de Bruxelles* lui sont antérieures et n'atteignent pas la célébrité des Heures de Chantilly. Elles comptent néanmoins parmi les manuscrits les plus prestigieux de la collection. Elles furent probablement enluminées entre 1395 et 1402 et continuent à poser un nombre incroyable d'énigmes aux chercheurs. On ignore notamment comment ce manuscrit est entré dans les collections de la B.R., où il est cité pour la première fois en 1842 seulement, dans l'inventaire publié par le conservateur, le chevalier Marchal. Celui-ci y voyait un livre d'heures ayant appartenu à Wenceslas de Brabant. Ce n'est qu'en 1868 que le savant français Léopold Delisle établit le rapport entre le manuscrit de Bruxelles et une description dans un inventaire du duc de Berry. L'inventaire cite comme auteur des enluminures un certain Jacquemart de *Odin* (probablement erronément identifié avec *Hesdin*). Actuellement, on admet plutôt que *Odin* = *Hodin* = Houdeng (dans le Nord de la France ou en Hainaut). L'influence de la peinture italienne du *Trecento* dans ce livre d'heures est omniprésente (Lorenzetti, Duccio, Giotto), alors qu'à juger par les noms des artistes auxquels le duc et son père le roi Charles V eurent recours furent toujours originaires des provinces septentrionales ; Pierre de Bruxelles, Jean de Gand, Jean de Bruges, Melchior Broederlam, Jan Maelwael (Gueldre), les frères Limbourg (Nimègue), Jacques Coene (Bruges), André Beauneveu (Hainaut). On ignore si Jacquemart s'est rendu en Italie ou s'il a pu voir en France des œuvres de peintres italiens. Par contre, les spécialistes attribuent les somptueuses lettrines historiées à un artiste italien de l'école de Bologne.

Les emblèmes (ours, cygne navré) et le chiffre qui ornent les marges du manuscrit de Bruxelles et qui se retrouvent dans d'autres manuscrits du duc n'ont pas encore reçu d'explication satisfaisante.

Ensuite le Président introduit la communication suivante, présentée par M^{me} Fr. Clercx-Léonard-Étienne, sur les *Vues de Rome conservées au Cabinet des Estampes de la ville de Liège* (résumé non communiqué).

Le Président lève la séance à 12 h.

La Secrétaire générale.
A. SMOLAR-MEYNART.

Le Président,
M. MARIËN.

SEANCE ORDINAIRE DU 20 DÉCEMBRE 1986

Présents : M. le Président Mariën, M^{mes} Bonenfant, Dulière, Chartrain, Dosogne, Folie, Lemaire, Lemoine, Mariën, Martens, Smolar, Sulzberger, Ulrix. MM. Colaert, Culot, De Schrijver, De Valkeneer, Duchesne, Duphénéux, Joosen, Lorette, Martiny, Mekhitarian, van de Walle, Vanrie.

Excusés : M^{mes} Dacos, de Pauw, Dickstein, De Ruyt, Piérard, Van de Winckel, Walch. MM. De Ruyt, De Smet, Duvosquel, Naster, Roberts-Jones.

Le président ouvre la séance à 10 h. 10. Le procès-verbal de la séance précédente est lu et approuvé.

Le président donne la parole au premier orateur, M. A. Vanrie, *Des collections de gravures peu étudiées : les fonds iconographiques des Archives de l'État*.

Les collections de cartes et plans des Archives de l'État en Belgique, et particulièrement les fonds en provenance d'archives de familles qui y sont conservés, contiennent un certain nombre de gravures dont l'étude ne manque pas d'intérêt pour l'histoire de la gravure et des graveurs. Un survol sommaire à partir des archives de la famille d'Arenberg, conservées aux Archives générales du royaume à Bruxelles, permet de s'en faire une idée. Une grande famille de ce genre s'intéresse d'abord à ses possessions, mais aussi à ses membres, à leur succès politique ou militaire, à leurs goûts cynégétiques ou équestres, aux artistes dont elles ont utilisé les compétences.

Les portraits de famille, — famille fort célèbre et très étendue —, occupent une bonne partie des documents gravés. Ainsi, d'après Van Dyck, les portraits de Marie et d'Albert d'Arenberg, de Guillaume de Nassau et d'Ernest de Mansfeld, par les graveurs Paul Pontius, Meysens, Bolswert, Boydell et Endling; le duc Philippe-François d'Arenberg, par Pieter de Jode; plus proches de nous, les portraits du duc Prosper-Louis, de son épouse Ludmille de Lobkowitz, d'Engelbert-Auguste et d'Antoine-François d'Arenberg, tous d'après le peintre Hendrik van der Haert, gravés par Billoin et Schubert chez Simonau et Toovey. Ces portraits, en même temps que la reproduction gravée d'œuvres d'art, permettent de se faire une idée du goût artistique à la mode à une époque déterminée.

On trouve aussi dans la collection d'Arenberg une série de gravures de chasse, principalement au cerf, par l'officine des Ridinger, père et fils, à Augsburg, dont sort également une série consacrée à l'art équestre. Autre série: les monuments de Vienne, gravés par Johann Ziegler d'après des dessins de Lorenz Jansch, édités à Vienne chez Artaria. Enfin, des séries de planches relatives au mobilier, qui témoignent de la prééminence du goût français à la fin du XVIII^e siècle.

Le plus intéressant ou le plus inattendu se trouve dans des gravures isolées où on repère le nom d'Antoine Cardon, de Louis Bacler d'Albe, de Godefroid Engelmann et d'Aloïs Senefelder, ces deux derniers figurant parmi les principaux introducteurs de la lithographie. Des graveurs étrangers aussi comme Antonio Capellani, Francesco Pannini, Joseph Symson, Hyacinthe Rigaud, Pietro Pazzi et Giuseppe Vasi.

Les thèmes également, comme certaines estampes satiriques, contribuent à l'intérêt de ces collections pour l'historien de la gravure.

Le président remercie et ouvre le débat. Il présente ensuite le deuxième orateur, M. P. Culot, *Dessinateurs et graveurs, imprimeurs et éditeurs en Belgique au XIX^e siècle. Note méthodologique*.

L'historien d'art est amené à consulter très souvent la bibliographie de sa spécialité. La bibliographie courante et rétrospective de l'imprimé en général peut-être une source non négligeable de précisions pour la bibliographie de certains artistes belges au XIX^e siècle. Singulièrement, cette consultation apparaît nécessaire pour l'étude des dessinateurs et des graveurs, des imprimeurs et des éditeurs.

En effet, la *Bibliographie de la Belgique ou Catalogue général des livres belges, publiée par la Librairie Nationale et étrangère de C. Muquardt (et qui se trouvent à voir), rue de l'empereur, 8, à Bruxelles*, commence le 1^{er} juillet 1839. Dès le deuxième tome qui couvre la fin de l'année 1839, et le début de l'année suivante, l'éditeur publie une *Table systématique*; en consultant notamment la rubrique *Beaux-Arts et Peinture*, un renseignement bibliographique est à la disposition du chercheur intéressé par la gravure, le dessin, l'impression et l'édition. *Le Journal de l'imprimerie et de la librairie en Belgique. Livres. Estampes. Œuvres de musique. Cartes et plans. Publié à l'aide de documents officiels* renseigne dès son premier numéro en 1854 des informations quelque peu sommaires sur les estampes, donc sur les dessins préparatoires.

La *Bibliographie de Belgique. Journal officiel de la librairie paraissant le 15 de chaque mois* est édité par Manceaux à partir de janvier; c'est l'ancêtre de l'actuelle *Bibliographie de Belgique. Belgische Bibliografie* publiée par la Bibliothèque royale de Belgique. Dès le premier numéro, l'éditeur prévoit une section IV GRAVURES, LITHOGRAPHIES, PHOTOGRAPHIES. La consultation permet de préciser par exemple l'édition de *Au Pays Noir* de Camille Lemonnier, gravé à l'eau-forte par son fils Karl en 1893 chez Edmond Deman, les exemplaires sur Japon étant accompagnés chacun d'un dessin de l'artiste peintre.

En parcourant ces bibliographies, beaucoup de renseignements ont pu être glanés pour l'histoire de la lithographie belge. Celle-ci n'a pas fait l'objet d'une étude exhaustive, tant s'en faut. Une source peu étudiée encore sont notamment les bilboquets, c'est-à-dire faire-part de toutes natures, menus, etc., dont beaucoup se présentent sous un aspect brillant que d'aucuns définissent « Cartes porcelaines ». Ces « opéra minora » ne sont pas à négliger. Outre leur intérêt documentaire évident, ils contribuent à fournir la nécessaire aide alimentaire à de nombreux artistes et prouvent dès lors que l'art et le métier vont de pair; certaines de ces « Cartes porcelaines » sont signées par d'excellents artistes lithographes, comme le brugeois Daveluy, pour ne citer qu'un exemple. A titre d'indication, on peut déjà signaler qu'entre 1840 et 1870 environ une vingtaine de villes belges sont concernées par ces bilboquets surtout en Flandre et en Brabant, Anvers, Audenaerde, Bruges, Gand, Grammont, Ostende, Ypres et surtout Bruxelles; une centaine d'artistes en réalisent.

L'histoire du dessin et de la gravure en Belgique au XIX^e siècle impose la recherche bibliographique de l'impression.

La séance est levée à 12 h.45

La Secrétaire générale,
A. SMOLAR MEYNART.

Le Président,
M. MARIËN.

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 17 JANVIER 1987

Présents: M. Mariën, président, M^{mes} Chartrain, De Ruyt, Mariën, Martens, Schneeberg, Smolar, Van de Winkel; MM. Colaert, Culot, De Ruyt, Duchesne, Lorette, Martiny, Mekhitarian, Naster, Van de Velde, Vanrie.

Excusés: MM^{mes} Bonenfant, Dacos, De Pauw, Dosogne, Ninane, Van den Bergen, Ulix, Piérard; MM. Dogaer, Duphénieux, Duvosquel, Joosen.

M. le Président Mariën ouvre la séance à 11 h. Le procès-verbal de la séance précédente est lu et approuvé. La conférencière du jour, M^{me} Schneeberg fait un exposé sur *L'importance méconnue de la tapisserie bruxelloise au XV^e siècle et son couronnement avec la Dame à la Licorne*. La conférence est suivie d'un débat dans lequel intervient notamment M^{me} Mariën-Dugardin.

La séance est levée à 12 h. 30.

La Secrétaire générale,
A. SMOLAR-MEYNART,

Le Président,
M. MARIËN

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 21 FÉVRIER 1987

Présents: M. le Président Mariën, M^{mes} Bonenfant, Chartrain, Dacos, Dosogne, Dulière, Folie, Jottrand, Lemaire, Mariën, Martens, Ninane, Schneeberg, Smolar, Sulzberger, Ulix, Van de Winkel. MM. Colaert, Culot, De Ruyt, De Valkeneer, Duchesne, Duphénieux, Duvosquel, Jadot, Martiny, Naster, Sosson, Van de Velde, van de Walle. *Excusés*: M^{me} Piérard, De Keyser. MM. Joosen, Lorette, Roberts-Jones.

Le Président ouvre la séance à 10 h.

La secrétaire générale présente le rapport d'activités de l'année académique 1985-1986; le rapport est approuvé.

Le trésorier général présente les comptes de l'exercice écoulé et le projet de budget, qui sont approuvés. Le montant de la cotisation est maintenu à 1000 F.

M^{me} Dosogne-Lafontaine, Directeur de la Revue, présente son rapport, qui est approuvé. L'assemblée reconnaît la nécessité d'améliorer la diffusion de la Revue dans divers pays d'Europe. La commission des publications s'occupera de cette question.

M. Martiny est élu président. M. Mariën est élu vice-président; il accepte ce mandat, pour une période d'un an, sous réserve d'une modification des statuts relative à l'élection des membres du conseil d'administration. M. Colaert est élu membre du Conseil d'administration, en remplacement de M. Vandevivere, démissionnaire.

M. Vanrie, M^{lle} Piérard, M. Eeckhout, M^{me} Scheers sont élus membres titulaires. L'assemblée élit membres correspondants M^{mes} Masschelein-Kleiner, Leclercq, MM. Cockshaw, Walgrave, De Dijn, M^{mes} Hadermann-Misguich, De Bae.

La séance est levée à 11 h. 15.

La Secrétaire générale,
A. SMOLAR-MEYNART.

Le Président,
M. MARIËN.

RAPPORT DE LA SECRÉTAIRE GÉNÉRALE

Année académique 1986-1987

La présidence a été assumée par M. Mariën, la vice-présidence par M. Martiny, le secrétariat -général par M^{me} Smolar-Meynart, comme l'année précédente. M. Colaert a succédé à M. Lorette en tant que trésorier général. M^{me} Dosogne-Lafontaine a continué à diriger la revue. M^{me} Smolar-Meynart a été élue membre du Conseil d'administration ; M. Colaert a été élu membre titulaire. Suite aux élections de février, deux nouveaux membres correspondants ont fait leur entrée à l'académie, M^{le} De Ruyt et M. Huvenne.

Au cours de huit séances ordinaires, les membres ont eu le plaisir d'écouter les conférenciers suivants : Dhr. Delmarcel, *Het Antependium van Herkenrode Antwerpse borduurwerk van 1528-1529* ; M^{me} Lafontaine-Dosogne, *L'art arménien aux Musées royaux d'art et d'histoire à Bruxelles* ; Dhr. Balis, *Tapijtkartons van Abraham van Diepenbeek en Pieter Boet* ; M. Mekhitarian, *Miniatures arméniennes d'Ispahan* ; M^{le} Dulière *A propos d'une édition des mémoires de Victor Horta* ; Dhr. Duverger, *Een bijdrage tot de geschiedenis van de Brusselse tapijtkunst tot omstreeks 1480* ; M^{me} Lemaire - De Vaere, *A propos du livre d'heures de Jean de Berry conservé à la Bibliothèque Royale — Kanttekeningen bij een gelijden boek van Jean de Berry* ; M. Vanrie, *Des collections de gravures peu étudiées : les fonds iconographiques des Archives de l'État* ; M. Culot, *Dessinateurs et graveurs, imprimeurs et éditeurs en Belgique au XIX^e siècle. Notule méthodologique* ; M^{me} Schneeberg-Perelman, *L'importance méconnue de la tapisserie bruxelloise au XV^e siècle et son couronnement avec la Dame à la Licorne*. La séance de février nous permet d'entendre M^{me} Dacos-Crifò sur *Un ami de Heemskerck à Rome : Hermannus Posthumus*. Le 19 avril, l'Académie a organisé une séance de commémoration du centième anniversaire de la fondation de la Fédération des Cercles d'Histoire et d'Archéologie de Belgique. A cette occasion, fut souligné le rôle joué par l'Académie, à l'origine de la Fédération. Devant les représentants des cercles locaux, MM. Mariën, Joosen et Duvoisquel ont pris la parole pour retracer l'historique de la Fédération. Lors de sa séance du mois de mai, l'Académie a remis le prix Simone Bergmans, décerné à M^{me} A. Huysmans pour son travail *De graf monumenten van Cornelis Floris*.

Le Conseil d'administration s'est réuni à trois reprises ; deux assemblées des membres titulaires ont eu lieu ; celle du 21 février sera la troisième. A l'occasion de l'accueil des nouveaux membres, de l'hommage à la Fédération des Cercles d'Histoire et d'Archéologie et de la remise du prix Simone Bergmans, trois réceptions ont été organisées.

L'Académie a eu le regret de perdre deux de ses membres, décédés : Henri Nowé, ancien président (1), et Philippe d'Arschot Schoonhoven.

A. SMOLAR-MEYNART.

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 21 FÉVRIER 1987

Présents : M. le Président Mariën, M^{mes} Bonenfant, Casteels, Chartrain, Dacos, Dosogne, Dulière, Folie, Jottrand, Lemaire, Mariën, Martens, Ninane, Schneeberg, Smolar, Sulzberger, Utrix, Van De Winckel ; MM. Colaert, Culot, De Ruyt, De Valkeneer, Duchesne, Duphénieux, Duvoisquel, Jadot, Martiny, Naster, Sosson, Van De Velde, van de Walle,

Excusés : M^{mes} De Pauw, Piérard, Veronee ; MM. Joosen, Lorette, Mekhitarian, Roberts-Jones, Vanrie.

Monsieur le Président Mariën ouvre la séance à 11 h 15. Le procès-verbal de la séance du 17 janvier est lu et approuvé. La parole est donnée ensuite à Madame Nicole Dacos-Crifò, qui fait une communication sur *Un ami de Heemskerck à Rome : Hermannus Posthumus*.

La découverte en 1983 d'un tableau représentant une vue idéale de ruines romaines, signé Hermannus Posthumus et daté de 1536, qui a été acquis par le prince de Lichtenstein, m'a permis de verser au dossier de cet artiste différents éléments, dont les deux premiers ont été publiés dans le Burlington Magazine. Ce peintre

(1) Cf. *In memoriam*, p. 222.

n'était connu alors que par son activité à la Residenz de Landshut, en Bavière, où son nom est mentionné dans les documents de 1540 à 1543 et où sa signature apparaît sur la prédelle du tableau d'autel de la chapelle.

En premier lieu j'ai pu mettre le nom en relation avec l'inscription HER. POSTMA, qui apparaît dans la Domus Aurea de Néron avec ceux de Heemskerck et de Lambert Sustris et doit représenter la forme originelle, non latinisée, typiquement frisonne. D'autre part, le style du tableau de Vaduz m'a permis d'attribuer à Postma — Posthumus 56 dessins, reliés avec ceux de Heemskerck dans le deuxième album de Berlin, qu'on n'avait pas réussi à tirer de l'anonymat et auxquels on avait donné le nom conventionnel d'« Anonymus A ». Ces dessins, faits à Rome et à Mantoue, permettent de penser que le peintre a dû travailler successivement dans ces deux villes et que c'est de Mantoue qu'il a dû être appelé à Landshut, dont les princes étaient cousins des Gonzague, en même temps que de nombreux Italiens.

Comme je l'ai déjà communiqué à un colloque à Coburg en septembre dernier, il m'était possible d'aller plus loin dans la reconstitution de l'œuvre de l'artiste. 1) Le tableau de Vaduz permet d'attribuer à Posthumus celui d'*Adam et Eve* du Frans Halsmuseum de Haarlem, qui montre le peintre avant son départ pour l'Italie, au moment où il devait fréquenter l'atelier de Scorel. 2) J'ai pu attribuer à Posthumus le tableau du musée de Glasgow représentant Byblos et daté de 1538, qui révèle en plus de l'inspiration archéologique l'influence de la peinture émilienne. 3) Étant donné que l'*Adoration des bergers* de Landshut témoigne de l'influence de Jan Vermeyen et comporte une citation de l'*Adoration des bergers* connue par plusieurs versions et dont l'original perdu est donné tantôt à cet artiste tantôt à Aertgen van Leyden, j'en avais déduit que l'artiste avait dû faire un bref retour aux Pays-Bas. Cette hypothèse est confirmée par la découverte récente à Landshut de la pierre tombale de la femme du peintre, morte en couches en 1540 : d'Italie Posthumus est allé se marier en Hollande avant de redescendre en Allemagne. 4) Pour ses rapports stylistiques avec les dessins de Berlin j'avais attribué à l'artiste une feuille de grotesques du Rijksmuseum portant la date de 1556, en alléguant également la présence sur plusieurs des dessins faits à Mantoue de copies des grotesques de Cornelis Bos publiés à Anvers en 1546 : de Landshut le peintre serait donc rentré aux Pays-Bas. Cette théorie est maintenant prouvée par la publication de la part d'I. van Eeghen de documents d'archives attestant la présence de Posthumus à Amsterdam. En 1549 il prend part avec Cornelius Antonisz aux décors pour l'entrée triomphale du prince Philippe ; en 1554, âgé de 40 ans — ce qui permet de fixer sa date de naissance - il achète une rente viagère ; en 1588 il vient de mourir, car son héritage est touché par des membres de sa famille originaires d'Aurich, en Frise Occidentale. 5) L'exposition récente à l'Amsterdams Historisch Museum m'a permis de rendre à Posthumus deux portraits, accompagnés de motifs décoratifs semblables à ceux qui apparaissent dans les dessins de Berlin.

La séance est levée à 12 h. 45.

La Secrétaire générale
A. SMOLAR-MEYNART.

Le Président,
M. MARIËN.

IN MEMORIAM

HENRY NOWÉ (1898-1986)

L'Académie a perdu l'un de ses membres, qui comptait parmi les plus anciens: *Henry Nowé*. Membre correspondant dès 1932, il devint membre effectif en 1952. Historien, il avait terminé ses études à l'université de Gand en 1921. Il fut, pendant de nombreuses années, archiviste de la ville de Gand. Ses travaux historiques portèrent essentiellement sur les rouages de l'administration comtale en Flandre aux *xiii^e* et *xiv^e* siècles: il publia des articles sur les baillis comtaux et sur l'intervention du receveur de Flandre dans l'administration de la justice.

Il fut également l'auteur d'un article sur *la réouverture du musée des Beaux-Arts de Gand* (A.B.M.B. 1951, t. 22), d'un ouvrage de vulgarisation sur *La Bataille des Eperons d'or* et d'études et d'inventaires concernant les archives de la ville de Gand. Enfin, sa 3^e édition, en collaboration avec Henri OBREEN, de la *Bibliographie de l'histoire de Belgique* d'Henri PIRENNE, est connue de tous.

A. SMOLAR-MEYNART

LISTE DES MEMBRES — LEDENLIJST

Protecteur
S. M. LE ROI

Beschermheer
Z. M. DE KONING

Bureau — Bestuur (1986-1987)

Voorzitter-Président: M. Victor MARTINY; Vice-président - Ondervoorzitter: Dhr. Marc MARIËN; Secrétaire générale - Algemeen Secretaris: M^{me} Arlette SMOLAR-MEYNART; Trésorier général - Algemeen Penningmeester: M. Maurice COLAERT.

Conseil d'Administration — Raad van Beheer

1. Administrateurs rééligibles en 1988 — In 1988 herkiesbare leden:
M^{elles} DULIÈRE et JOTTRAND, MM. JADOT, DE VALKENEER, IIII. DE SCHRYVER en DE SMET.
2. Administrateurs rééligibles en 1990 — In 1990 herkiesbare leden:
M^{me} LEMOINE, M^{lle} MARTENS, Dhr. JOOSEN, MM. MARTINY et COLAERT, Dhr VAN MOLLE.
3. Administrateurs rééligibles en 1992 — In 1992 herkiesbare leden:
M^{mes} BONENFANT, CHARTRAIN, DOSOGNE, SMOLAR, Dhr. M. MARIËN, M. LORETTE.

Membres honoraires — Honoraire leden ⁽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'Univ. de Liège, rue César Franck 32, 4000 Liège.	(1955)	1967
RISSELIN-STEENEBRUGEN, Marie, Dr. en Arch. et Histoire de l'Art, conservateur hon. aux M.R.A.H., rue Basse 127, 1180 Bruxelles.	(1953)	1973
GREINDL, Baronne Edith, maître en Hist. de l'Art et Archéologie, rue de la Vallée, 30, 1050 Bruxelles.	(1947)	1950
STIENNON, Jacques, professeur hon. à l'Univ. de Liège, rue des Acacias 34, 4000 Liège.	(1966)	1972

(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 21 février 1987 — Bijgewerkte lijst tot op 21 februari 1987.

Membres titulaires — Titelvoerende leden

VAN DE WALLE, Baudouin, professeur émé. de l'univ. 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
JOOSSEN, 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, ere-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 roy. de Numismatique de Belgique, avenue Louise 22, 1050 Bruxelles.	(1947)	1966
MASTER, Paul, ere-hoogleraar aan de Katholieke Univ. te Leuven, Bogaardenstraat 66D, b.1, 3000 Leuven.	(1952)	1966
SULZBERGER, Suzanne, professeur hon. à l'Univ. 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. de l'Université 75, bte 13, 1050 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 Dui-nenabdij, 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 Rijksuniversiteit 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, hoofdconservator a.i. bij de Koninkl. Musea voor Schone Kunsten van België, Groenpark 17, 9720 De Pinte.	(1965)	1969
VAN MOLLE, Frans, hoogleraar aan de Katholieke Univ. te Leuven, Herendreef 15, 3030 Heverlee.	(1955)	1969
COLMAN, Pierre, professeur à l'Univ. 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
DUPHÉNIÉUX, 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 roy. de l'Armée, avenue Den Doorn 3, bte 12, 1180 Bruxelles.	(1969)	1970

DE RUYT, Franz, professeur émérité à l'Univ. cath. de Louvain, av. Charles Verhaegen 39, 1950 Kraainem.	(1935)	1972
MARTINY, Victor, professeur hon. à l'Univ. 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. émérité à l'Univ. de Liège, rue de l'Yser 316, 4300 Ans.	(1968)	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 roy. de l'Armée, rue Vervloesem 7, 1200 Bruxelles.	(1969)	1975
FOLIE, Jacqueline, chef de travaux à l'Institut roy. du Patrimoine artistique, avenue Marie-José 52, 1200 Bruxelles.	(1972)	1976
HACKENS, Tony, professeur à l'Univ. cath. 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, doct. en Histoire, conservateur hon. au Musée royal de l'Armée, 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, dr. en Arch. et Hist. de l'Art, avenue Maréchal Joffre 69, 1190 Bruxelles.	(1972)	1978
DACOS-CRIFÒ, Nicole, maître de recherches F.N.R.S., 71 av. Notre-Dame, 1140 Bruxelles, et via Dall'Ongaro 38, I-00152 Roma.	(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 roy. Albert I ^{er} , rue Vogler 19, 1030 Bruxelles.	(1976)	1980
TRIZNA, Jazeps, chef de travaux hon. à l'Univ. cath. de Louvain, rue Émile Goës 1, bte 2, 1348 Louvain-la-Neuve.	(1976)	1980
SOSSON, Jean-Pierre, chef de travaux à l'Univ. 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'Univ. de Liège, rue des Wallons 266, 4000 Liège.	(1974)	1981
WALCH, Nicole, assistant à la Bibliothèque roy. Albert I ^{er} , rue des Champs-Élysées 33, bte 22, 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 Départ. 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-L.O.	(1981)	1985
LEMAIRE-DE VAERE, Claudine, att. scient. à la bibliothèque roy. Albert I ^{er} , av. Père Damien 85, bte 15, 1150 Bruxelles.	(1981)	1985
SMOLAR-MEYNART, Arlette, conservateur des musées de la Ville de Bruxelles, av. Em. Bossaert 49, 1080 Bruxelles.	(1983)	1985
COLAERT, Maurice, président de la Soc. roy. de Numismatique de Belgique, av. W. Churchill 58, bte 17, 1180 Bruxelles.	(1983)	1986
VANRIE, André, ass. aux Archives Générales du Royaume, rue Lens 16, 1050 Bruxelles.	(1979)	1987
PIÉRARD, Christiane, conservateur de la Bibliothèque de l'Univ. de l'État à Mons, rue Notre-Dame Débonnaire 2, 7000 Mons.	(1978)	1987
EECKHOUT, Paul, ere-cons. van het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Mot-senstraat 130, 9220 Merelbeke	(1978)	1987
SCHEERS, Simone, bevoegd verklaard navorsers bij het N.F.W.O., Vlamingenstraat 40, 3000 Leuven.	(1982)	
		1987

Correspondants honoraires — Honoraire correspondenten

CLERCX-LEJEUNE, Suzanne, professeur hon. à l'univ. 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'Univ. libre de Bruxelles, rue Paul Lauters 38, bte 1, 1050 Bruxelles.		1967
MAUQUOY-HENDRICX, Marie, conservateur hon. du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque roy. Albert I ^{er} , rue de la Bruyère 8, 5507 Falmagne.		1958
WANGERMÉE, Robert, professeur hon. à l'Univ. libre de Bruxelles, directeur hon. de la R.T.B.F., av. Ar. Huysmans 205, 1050		1967

Membres correspondants — Correspondenten leden

DANTHINE, Hélène, professeur hon. à l'Univ. de Liège, rue du Parc 67, 4000 Liège.		1951
COLLON-GEVAERT, Suzanne, professeur émé. de l'Univ. de Liège, rue de Waha 12, 4070 Tiff.		1952
DHANENS, Elisabeth, inspectrice van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, Boelare, 91, 9900 Eecklo.		1958
FETTWEIS, Henri, chef de section aux Musées roy. d'Art et d'Histoire, rue Louis Hap 192, 1040 Bruxelles.		1969
THIÉRY, Yvonne, docteur en Hist. de l'Art et Archéologie, rue Longue Haie 21, 1630 Linkebeek.		1969
DE PAUW-DEVEEN, Lydia, gewoon hoogleraar V.U.B., Waterloolaan 58, b. 3, 1050 Brussel.		1972
DE WILDE, Eliane, afdelingshoofd bij de Kon. Musea voor Schone Kunsten van België, Marktplein 4, 9258 Oosterzele.		1973
DOGAER, Georges, werkleider bij de Kon. Bibliotheek, Putsesteenweg 279, 2820 Bonheiden.		1973
Robert-Jones-Popelier, Françoise, assistant aux Musées roy. des Beaux-Arts, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles.		1973

CASTEELS, Marguerite, erebibliothecaris, Rijksdomein van Gaasbeek, Tervueren- laan 106, 1040 Brussel.	1976
MERCIER, Philippe, professeur à l'univ. cath. de Louvain, rue du Blanc Ry 157/5, 1342 Limelette.	1978
PHILIPPOT, Paul, professeur à l'Univ. libre de Bruxelles, av. Ch. Michiels 178, bte 17, 1170 Bruxelles.	1978
LE BAILLY DE TILLEGHEM, b ^{oo} 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, av. Em. Duray 66, 1050 Bruxelles.	1980
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, 15, rue des Prisonniers de guerre, 5150 Wépion.	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
CAUCHIES, Jean-Marie, ch. de cours aux Fac. St-Louis à Bruxelles, rue de la Station 173, 7300 Quaregnon.	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'Univ. de Liège, rue Grosses Pierres 32, 4940 Trooz.	1985
VAN DEN BERGEN-PANTENS, Christiane, coll. au Centre de Codicologie de la Bibliothèque roy. Albert 1 ^{er} , Champ du Vert Chasseur 84, 1180 Bruxelles.	1985
HUVENNE, Paul, docent aan het Kunsthistorisch Instituut van Antwerpen, Ter- linckstraat 20, 2600 Berchem.	1986
DE RUYT, Claire, chargé de cours aux Fac. Notre-Dame de la Paix à Namur, av. Ch. Verhaegen 39, 1950 Kraainem.	1986
MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane, directeur a.i. de l'Institut roy. du Patrimoine Artistique, av. des Tourterelles 32, 1150 Bruxelles.	1987
LECLERCQ, Jacqueline, dr. en Phil. en lettres, prof. à l'Institut prov. des Industries alimentaires et du Tourisme, rue du Président 64, 1050 Bruxelles.	1987
COCKSHAW, Pierre, chef de Départ. à la Bibliothèque roy. Albert 1 ^{er} , ch. de cours à l'Univ. Libre de Bruxelles, rue Puccini 99, 1070 Bruxelles.	1987
WALGRAVE, Jan, Directeur van het Provinciaal Museum Sterckxhof, Oude kerk- straat 90, 2018 Antwerpen.	1987
DE DIJN, Clemens, Diensthoofd Kunstpatrimonium Provincie Limburg, P. Belle- froidlaan 14, b. 73, 3500 Hasselt.	1987
HADERMANN-MISGUICH, Lydie, ch. de cours à l'Univ. Libre de Bruxelles, drève des châtaigniers 2, Domaine de la Motte, 1488 Bousval.	1987
DE BAE, Marguerite, ass. à la Bibliothèque roy. Albert 1 ^{er} , rue des Balkans 8, bte 9, 1180 Bruxelles.	1987

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 de Kansas, 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 l'histoire de l'art du xvi^e siècle, se rapportant à un artiste, à une œuvre ou à un aspect de l'humanisme dans les anciens Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège. Toute compilation sera écartée, le prix devant couronner un travail original et scientifique rédigé dans une des langues nationales ou en anglais. Le manuscrit se présentera sous forme d'un article, l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique se réservant le droit de publication dans sa revue.

2. Les manuscrits en triple exemplaire devront parvenir au secrétaire du prix S. Bergmans avant la date fixée. Un exemplaire des travaux présentés reste déposé dans les archives de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique comme étant sa propriété. Un délai d'un mois à compter de la remise du prix est accordé aux auteurs des travaux envoyés pour demander la restitution des deux autres exemplaires. Ce délai passé, l'Académie n'est plus responsable des manuscrits.

3. Le prix est trisannuel et est décerné à une personne non membre titulaire de l'Académie, à la séance du mois de mai. Le Conseil d'Administration de l'Académie fera un appel public pour annoncer le prix.

4. Le prix est attribué par un jury de sept membres nommés par le Conseil d'Administration de l'Académie. La décision sera communiquée aux candidats.

5. 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 lequel détermine le montant attribué au prix ainsi que la date limite du dépôt des manuscrits.

En 1989, le prix s'élèvera à 40.000 F.B. Les manuscrits doivent être déposés avant le 1^{er} février 1989.

Secrétariat du Prix : M. A. DE VALKENEER, rue du Châtelain 6B, bte 11, B-1050 Bruxelles. Tél. (02) 640.22.77.

PRIJS SIMONE BERGMANS

Uittreksel uit het reglement

1. De prijs wordt toegekend aan een onuitgegeven studie over de kunstgeschiedenis van de 16de eeuw, met betrekking tot een kunstenaar, een kunstwerk of een aspect van het humanisme in de voormalige Zuidelijke Nederlanden en in het prinsbisdom Luik. De prijs wil een oorspronkelijk en wetenschappelijk werk bekronen, opgesteld in een van de landstalen of in het Engels. Alle compilatie zal bijgevolg geweerd worden. Het manuscript dient opgesteld te worden in de vorm van een artikel. De Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België behoudt zich het recht van de bekroonde studie te publiceren als artikel in haar tijdschrift.

2. De manuscripten moeten in drie exemplaren bij de secretaris van de prijs S. Bergmans vóór de vastgestelde datum toekomen. Een exemplaar van de toegestuurde werken blijft eigendom van de archieven van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, als haar eigendom. Het tijdbestek van een maand, te rekenen vanaf het toekennen van de prijs, wordt aan de auteurs van de toegestuurde werken gelaten om de teruggave van de twee overige exemplaren te vragen. Daarna is de Academie niet meer verantwoordelijk voor deze manuscripten.

3. De prijs is driejaarlijks en wordt toegekend in de maand mei aan een persoon, die geen titelvoerend lid van de Academie is. De raad van de Academie zal een openbare oproep doen om de prijs aan te kondigen.

4. De prijs wordt toegekend door een jury van zeven leden, benoemd door de Raad van Beheer van de Academie. De beslissing zal aan de kandidaten medegedeeld worden.

5. Elke betwisting of interpretatie aangaande het vermelde reglement behoort uitsluitend tot de bevoegdheid van de Raad van Beheer van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, die het bedrag van de prijs bepaalt, alsmede de einddatum voor het neerleggen van de manuscripten.

Voor 1989 bedraagt de prijs 40.000 B.F. De handschriften dienen vóór 1 februari 1989 ingezonden.

Secretariaat van de Prijs: Dhr. A. DE VALKENEER, Kasteleinstraat 6B, b. 11, B-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°.

2 ^e série des Annales	(tome I), 12 fascicules	(1868-1877)
3 ^e série des Annales	(tome II), 5 fascicules	(1875-1878)
3 ^e série des Annales	2 ^e partie, fasc. I-XX	(1879-1886)
4 ^e série des Annales	1 ^{re} partie, fasc. I-XXIV	(1885-1890)
4 ^e série des Annales	2 ^e partie, fasc. I-XXX	(1890-1897)
5 ^e série des Annales	1 ^{re} partie, fasc. I-X	(1898-1901)
5 ^e série des Annales	2 ^e partie, fasc. I-VIII	(1901-1902)
Années 1903-1929		

C. TABLES DES ANNALES.

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

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

Tomes XXXI à XL (1875-1886) et du BULLETIN (1875-1886) : Bulletin de 1886 (3^e 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 LVI (1987). Continue.
