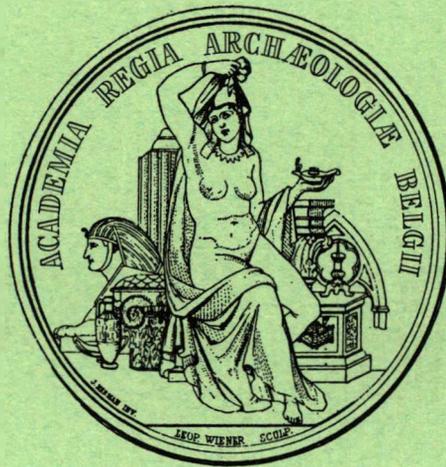


REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE  
ET D'HISTOIRE DE L'ART



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR  
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LVIII - 1989

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 1989-1990 / Dienstjaar 1989-1990

*Président/Voorzitter* : M. Adelin DE VALKENEER ; *Secrétaire/Secretaris* : M<sup>me</sup> Jacqueline LECLERCQ ;  
*Membres/Leden* : M. Maurice COLAERT, M<sup>me</sup> Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE, M<sup>me</sup> Jacqueline FOLIE, Dhr. Antoine DE SCHRIJVER, MM. Jean JADOT, Victor MARTINY, HH. Prosper SCHITTEKAT, Carl 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 aan 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 aan 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 semblable à celle de la *Revue* avec, comme mentions supplémentaires, le nom de l'auteur et le titre du mémoire.

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 de Directie die hun aanvraag aan de drukker overmaakt. Ook deze overdrukken mogen niet worden voortverkocht. Alle overdrukken moeten voorzien worden van een gelijkvormige kافت als het tijdschrift, met als aanvullende aanduidingen de naam van de auteur en de titel van het artikel.

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

De Commissie neemt geen enkele verantwoordelijkheid op zich wat betreft de gepubliceerde artikels en foto's. Er wordt slechts één antwoord aanvaard op elk artikel of recensie, alsook één repliek op dit antwoord.



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

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

PAR

**L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE**

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

LVIII — 1989

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

Catheline PÉRIER-D'ETEREN, <i>Un tableau inédit d'Adriaen Isenbrant: une Vierge et Enfant trônant, et la copie interprétative</i> . . . . .	5
Simone ZURAWSKI, <i>Connections between Rubens and the Barberini Legation in Paris, in 1625, and their Influence on Roman Baroque Art</i> . . . . .	23
Arlette SMOLAR-MEYNART, <i>L'identification d'un hôtel du XVIII<sup>e</sup> siècle, rue des Tanneurs à Bruxelles: le refuge de l'abbaye de Gembloux</i> . . . . .	51
Judith OGONOVSKY, <i>Redécouverte de Jean-Baptiste Van Eycken, peintre de genre (1800-1861), cousin et homonyme de Jean-Baptiste Van Eycken, peintre d'histoire (1809-1853): biographies respectives</i> . . . . .	63
Léon PLOEGAERTS, <i>Une œuvre peu connue de Henry Van de Velde à Paris: les projets de l'hôtel von Goloubeff</i> . . . . .	79

### MISCELLANEA

Paul DE ZUTTERE, <i>A propos de Charles de Lorraine dans les expositions Europalia-87 Österreich</i>	99
Henri JOOSEN, <i>Le XLIX<sup>e</sup> Congrès de la Fédération des cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique (Namur, 18-21 août 1988)</i> . . . . .	109

### COMPTES RENDUS — RECENSIES

<i>Architecture rurale de Wallonie. Fagne et Famenne</i> (H. JOOSEN) . . . . .	111
D. BAATS - FR. R. HERRMANN, <i>Die Römer in Hessen</i> (M. E. MARIËN) . . . . .	111
K. BITTEL - W. KIMMIG - S. SCHIEK, <i>Die Kelten in Baden-Württemberg</i> (M. E. MARIËN) . . . . .	112
Cl. BLAIR, Gen. Ed., <i>The History of Silver</i> (G. DUPHÉNIEUX) . . . . .	112
<i>Bruxelles protégé</i> (H. JOOSEN) . . . . .	113
<i>Wallère Damery. Catalogue</i> (J. FOLIE) . . . . .	114
N. de REYNIËS, <i>Le mobilier domestique. Vocabulaire typologique</i> (G. DELMARCEL) . . . . .	115
G. DOGAER, <i>Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Centuries</i> (J. STIENNON) . . . . .	115
<i>Le droguier du fonctionnalisme et l'officine du fonctionnalisme</i> (M. van de WINCKEL) . . . . .	116
<i>Les Établissements scientifiques nationaux dans leurs publications</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE) . . . . .	117
J.-P. FAGNARD, <i>Les industries du Paléolithique supérieur dans le Nord de la France</i> (M. ULRIX-CLOSSET) . . . . .	117
<i>E. Fierlants, Photographies d'art et d'architecture</i> (J. LECLERCQ) . . . . .	119
Ph. FILTZINGER - D. PLANCK - B. CÄMMERER, <i>Die Römer in Baden-Württemberg</i> (M. E. MARIËN) . . . . .	119
E. GOEDLEVEN, <i>Le fisc et le patrimoine culturel</i> (H. JOOSEN) . . . . .	120
R. HAMANN-MAC LEAN, <i>Stilwandel und Persönlichkeit</i> (G. DELMARCEL) . . . . .	120
H.-G. HORN, <i>Die Römer in Nordrhein-Westfalen</i> (M. E. MARIËN) . . . . .	121

<i>L'Idée constructive en architecture</i> (M. VAN DE WINCKEL) . . . . .	122
W. KIMMIG, <i>Das Kleinaspergle. Studien zu einem Fürstengrabhügel der frühen Latènezeit</i> (M. E. MARIËN) . . . . .	123
<i>Kultureel Jaarboek voor de provincie Oost-Vlaanderen, 4e j.</i> (G. DELMARCEL) . . . . .	124
P. KURMANN, <i>La façade de la cathédrale de Reims</i> (L. NYS) . . . . .	124
J. LAFONTAINE-DOSOGNE - D. DE JONGHE, <i>Textiles coptes des Musées royaux d'Art et d'Histoire</i> (M. RASSART-DEBERGH) . . . . .	125
<i>Le Livre au moyen âge</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE) . . . . .	126
B. MAES - A. RAYEMAECKERS, <i>Alfred Ost 1884-1945</i> (H. JOOSEN) . . . . .	129
B. W. MEIJER, <i>Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti</i> (G. DELMARCEL) . . . . .	129
J.-P. MOHEN - G. BAILLOUD, <i>La vie quotidienne. Les fouilles du Fort-Harrouard</i> (M. E. MARIËN) . . . . .	130
O. PÄCHT, <i>Book Illumination in the Middle Ages</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE) . . . . .	131
<i>Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie, Hainaut, Ath</i> (H. JOOSEN) . . . . .	133
R. PIRLING, <i>Römer und Franken am Niederrhein</i> (M. E. MARIËN) . . . . .	133
<i>La Quête du Sacré. Saint-Jacques de Compostelle</i> (Cl. DUMORTIER) . . . . .	134
D. RUSSO, <i>Saint Jérôme en Italie</i> (J. LECLERCQ) . . . . .	135
S. SCHOONBRODT, <i>Essai sur la destruction des villes et des campagnes</i> (M. VAN DE WINCKEL) . . . . .	136
<i>Vade-mecum pour la protection et l'entretien du patrimoine artistique</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE) . . . . .	136
B. WALLEN, <i>Jan van Hemessen</i> (R. GENAILLE) . . . . .	137
B. WODON, <i>Florilège du fer forgé liégeois au XVIII<sup>e</sup> siècle</i> (M. DE RUETTE) . . . . .	138

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

<b>Sommaire — Inhoud</b> . . . . .	141
I. Préhistoire et antiquité — Prehistorie en Oudheid . . . . .	143
II. Moyen âge et temps modernes — Middeleeuwen en moderne tijden . . . . .	143
III. Époque contemporaine — Hedendaagse tijden . . . . .	164

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

<b>Procès-verbaux — Verslagen</b> . . . . .	169
Communications — Mededelingen: L. HADERMANN-MISGUICH, <i>Les peintures médiévales des sanctuaires de Ninfa (Latium)</i> ; J. LECLERCQ, <i>La sirène médiévale: métamorphose d'un symbole</i> ; S. SULZBERGER, <i>L'attrait du Baroque: le peintre, le sculpteur et le modèle perdu</i> ; Chr. PIÉRARD, <i>Les bibles des collections montoises</i> ; N. BASTIN, <i>L'architecture civile à Namur du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle</i> ; P. COLMAN, <i>Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège et l'art byzantin</i> ; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, <i>Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy confrontés à la tradition byzantine</i> ; L. GÉNICOT, <i>L'architecture rurale, les « fermes en carré » de Wallonie; pourquoi?</i> ; P. BONENFANT, <i>Les fouilles à côté de la Bourse de Bruxelles</i> ; A. MEKHITARIAN, <i>Les arts mineurs arméniens</i> .	
<b>In memoriam</b> : Adolf JANSEN (H. JOOSEN) . . . . .	179
Baudouin van de WALLE (A. MEKHITARIAN) . . . . .	180
John GILISSEN (Pr. SCHITTEKAT) . . . . .	182
<b>Liste des membres — Ledenlijst.</b> . . . .	183
<b>PRIX SIMONE BERGMANS — PRIJS SIMONE BERGMANS</b> . . . . .	189

# UN TABLEAU INÉDIT D'ADRIAEN ISENBRANT : UNE VIERGE ET ENFANT TRÔNANT ET LA COPIE INTERPRÉTATIVE

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

Nous avons eu l'occasion d'examiner, dans une collection privée suisse, un tableau de la *Vierge et Enfant trônant* (fig. 1) que nous pensons pouvoir attribuer à Adriaen Isenbrant<sup>(1)</sup>. Le groupe divin est présenté dans un cadre architectural de style Renaissance mais très sobre dans son ornementation italianisante faite en particulier de colonnes en balustre décorée de têtes de bélier, de feuilles d'acanthé et de guirlandes, de médaillons timbrés d'une fine résille sculptée reposant sur des dauphins et de griffes en volutes. La Vierge nimbée, vêtue d'une robe bleue et d'un ample manteau rouge, est assise sur un trône en pierre décoré de coussins verts et d'un livre d'Heures aux bordures marginales ornées de fleurs. Elle tient dans ses bras l'Enfant qui brandit une violette de la main gauche. Un vase en majolique portant le monogramme du Christ se dresse sur le sol carrelé à droite de la composition. Un bouquet en jaillit : les lys blancs symbolisent la pureté de la Vierge et les iris bleus se réfèrent à Marie comme reine des Cieux et à la Mater Dolorosa endurent la Passion de son fils.

\*  
\*   \*  
\*

Nous voyons dans cette composition une copie par Isenbrant du tableau de la *Vierge et Enfant trônant* conservé à Berlin<sup>(2)</sup> et attribué à Hans Memling (fig. 2). Cette reprise s'explique aisément par la carrière d'Isenbrant qui s'est développée essentiellement dans le milieu brugeois. Originaire sans doute des provinces du Nord, il est admis le 29 novembre 1510 comme Maître à la Gilde des peintres de Bruges<sup>(3)</sup> et accède dès 1516 à des charges importantes au sein

(1) Panneau de chêne parqueté, surface peinte 77,5 × 56,5, deux éléments verticaux, quatre bords non peints avec barbe. Dans l'ensemble, le tableau n'est pas dans un mauvais état de conservation. La surface picturale a toutefois été retouchée en maints endroits, en particulier dans la partie gauche de l'architecture et dans la robe de la Vierge qui est très abîmée. On relève également, sur le film radiographique, des lacunes qui ont été intégrées dans les carnations de Marie et de l'Enfant ainsi que des usures assez marquées sur le corps de Jésus et le visage de sa mère.

Nous tenons à exprimer notre gratitude au propriétaire pour l'accueil chaleureux qu'il nous a réservé et pour l'aide qu'il a apportée à nos recherches.

(2) Berlin, Gemälde Galerie der Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Cat. n° 529 D, panneau de chêne, 81 × 55 cm.

(3) A. J. WEALE, *Inventaire des chartes et documents appartenant aux archives de la corporation de Saint Luc et Saint Eloi*, dans le *Beffroi*, vol. 2, 1864-65, p. 320 et s. Au registre d'inscription de la Gilde, Isenbrant est qualifié d'*étranger* sans plus de précision. Il a donc fait son apprentissage ailleurs.



Fig. 1. A. Isenbrant, *Vierge et Enfant trônant*, coll. privée suisse.



Fig. 2. H. Memling, *Vierge et Enfant trônant*, Berlin, Gemälde Galerie der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz (Copyright du Musée).

de la corporation (celles de Juré et de Gouverneur). Il meurt en juillet 1551 dans cette même ville où il semble avoir géré un atelier de peinture très productif.

On n'a retrouvé aucun document prouvant qu'Isenbrant a été inscrit en qualité d'élève de Gérard David. Toutefois, l'hypothèse selon laquelle il aurait été son collaborateur est confortée par la filiation stylistique que ses peintures présentent avec celles du grand maître et par les nombreux schémas de compositions qu'il lui emprunte<sup>(4)</sup>. L'influence de David n'est cependant pas la seule à se manifester dans l'œuvre d'Isenbrant, fortement marquée aussi par celle de Memling, en particulier dans les schémas de construction des compositions<sup>(5)</sup>.

L'École brugeoise de peinture se caractérise, en effet, depuis Memling par ses compositions horizontales, équilibrées et symétriques dans lesquelles l'espace est conçu comme une succession en profondeur de plans parallèles au spectateur rythmés par quelques axes verticaux. Ainsi, dans la *Vierge et Enfant trônant* de Memling la composition s'ouvre à l'arrière sur un vaste paysage peint de part et d'autre d'un baldaquin central, tandis que le trône sur lequel est assise Marie n'occupe pas toute la largeur du panneau. Dans la version d'Isenbrant un décor d'architecture remplace le paysage mais la forme en hémicycle du dossier du trône et de la niche conserve à la composition la sensation de profondeur échelonnée obtenue par Memling. De plus, le décor de pilastres et de colonnes reprend la scansion verticale recherchée par ce maître. L'influence de G. David, quant à elle, transparait dans la densité de la composition où trône massif et architecture constituent un tout unitaire qui évoque par son volume les compositions à caractère stéréométrique de ce maître. Le voile diaphane qui couvre la tête de la Vierge s'inspire aussi de ses modèles.

En modifiant le cadre de la représentation et en utilisant un nouveau vocabulaire formel constitué de motifs ornementaux italianisants qui deviendront propres à ses œuvres, Isenbrant modernise une composition à caractère archaisant par son emprunt à Memling et réalise ainsi ce que H. Mund a qualifié de *copie interprétative*<sup>(6)</sup>. « L'artiste au départ d'une forme ou d'une composition préexistante, la transforme en la recréant par une adaptation personnelle »<sup>(7)</sup>. Or si Isenbrant reprend fidèlement à Memling les contours et l'attitude du groupe iconique de la Vierge et Enfant, ainsi que les accessoires sur le banc, la forme et la disposition des carreaux du sol et le vase de fleurs<sup>(8)</sup>, il les marque toutefois de son style par sa manière d'insérer les

(4) Citons pour exemple les versions du *Repos pendant la Fuite en Égypte* de la National Gallery of Ireland à Dublin et du Metropolitan Museum of Art à New York, le *Mariage de Ste-Catherine* aux Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen à Munich, la *Déposition* du John and Mable Ringling Museum of Art à Sarasota (Floride) et les compositions d'*Annonciations*, d'*Adorations des Mages*, de *Vierges et Enfant*, etc...

(5) Les œuvres d'Isenbrant dénotent encore l'influence, souvent combinée, d'autres peintres ; celle de Roger van der Weyden dans les thèmes de *Vierge et Enfant*, celle de J. Gossart avec le *Triptyque Malvagna*, de Patenier dans le style des paysages, des Maniéristes anversois dans le renouveau des compositions et même celle d'A. Dürer. Friedländer écrivait : « Isenbrant se contente souvent de répéter les compositions d'autres Maîtres ou de les modifier ».

(6) Voir l'excellent article d'H. MUND, *Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, vol. V, 1983, p. 19-31.

(7) H. MUND, *op. cit.*, 1983, p. 27.

(8) Un vase de fleurs en majolique comparable est peint au revers du *Portrait de Jeune Homme* attribué à Memling et conservé à Lugano dans la collection Thyssen-Bornemisza (voir G. BORGHERO, dans *Cal. collec-*

personnages dans la composition architecturée, par la morphologie et l'écriture des traits des visages ainsi que par l'exécution du modelé. Enfin et surtout il transpose ces emprunts dans un cadre différent adapté au goût du jour<sup>(9)</sup>. Cette double démarche constitue l'apport créatif du maître et l'affirmation de la spécificité de sa peinture. Pour tenter de préciser encore la nature de cette copie au sein de la catégorie des copies libres comparons, comme le suggère H. Mund<sup>(10)</sup>, cinq facteurs secondaires dans les deux œuvres : l'iconographie, la typologie, la morphologie, le chromatisme et la technique picturale. L'iconographie, le thème de la *Vierge et Enfant trônant*, la typologie, à savoir l'analogie de forme et de format des panneaux<sup>(11)</sup> et le chromatisme, le choix et la distribution des couleurs, sont identiques. La morphologie des visages et des mains, par contre, accuse de légères différences de détails dues à l'individualité artistique d'Isenbrant mais qui sont elles-mêmes contenues afin de ne pas trahir l'image-prototype. Il y a aussi des innovations dans la technique d'exécution, la plus manifeste étant l'apparition du modelé en *sfumato* d'origine italienne qui supplante progressivement dans le premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle et en particulier chez Isenbrant<sup>(12)</sup>, le modelé émaillé des Primitifs flamands.

Ainsi il ressort de ces comparaisons de détails que, dans l'esprit, la copie de la *Vierge et Enfant trônant* d'Isenbrant est plus proche de la copie exacte que de la copie libre, ce que vient encore confirmer l'examen du dessin sous-jacent du groupe divin.

Dans le cadre de l'abondante production attribuée à Isenbrant et à son atelier et dans celui de l'étude des copies dans la peinture flamande, il nous a, en effet, paru intéressant de sou-

*tion Thyssen-Bornemisza*, Milan, 1986, p. 220-221). Il ne s'agit cependant pas d'une réplique du Maître. En effet, la disposition du vase et des fleurs est différente et une ancolie, emblème de l'Esprit Saint, est ajoutée aux lys et aux iris. La présentation du livre d'Heures est aussi reprise à Memling ; toutefois dans la version d'Isenbrant, les pages sont encadrées d'une marge décorée.

- (9) Comme C. Brandi l'a démontré dans sa *Théorie de la Restauration*, le copiste, agissant toujours à l'intérieur d'une culture déterminée historiquement dans ses goûts, est amené à mettre en évidence dans sa peinture l'un ou l'autre aspect que la mode du moment apprécie. C'est ce qui permet à l'historien de l'art d'établir l'appartenance d'une copie à une période historique définie et de la dater.
- (10) H. MUND, *op. cit.*, 1983, p. 30.
- (11) Le format assez grand 77,5 × 56,5 est inhabituel dans la production de *Vierge et Enfant* d'Isenbrant qui compte surtout de petits tableaux : citons pour exemple les tableaux de *Vierge et Enfant trônant* retenus pour comparaison dans le cadre de cet article. La version du Mauritshuis à La Haye, 59 × 41 ; de la collection Stattford à Paris, 44 × 32, et de la collection Lazaro Galdiano de Madrid, 28 × 21. La *Vierge et Enfant* de la collection Thyssen-Bornemisza, si on accepte son attribution — G. Marlier la donne à A. Benson — fait exception : 95 × 64 cm. Par ailleurs, il est intéressant de noter dans le cadre de l'étude des copies que les diverses versions de *Vierge et Enfant entourés d'anges* exécutées par Isenbrant et son atelier et inspirées du panneau central du *triptyque Malvagna* de J. Gossart, sont elles aussi de petites dimensions.
- (12) L'art d'Isenbrant dans le rendu des carnations a été reconnu et a établi en partie sa notoriété (voir SANDERUS, *Flandria illustrata*, La Haye t. II, 1735, p. 154). En outre, selon M. J. FRIEDLÄNDER, rééd anglaise : *Early Netherlandish Painting*, XI, *The Antwerp Mannerist, Adriaen Ysenbrant*, Leyden, 1974, p. 52 et 81, Isenbrant aurait retouché dans son style plusieurs visages de Vierge figurant dans des œuvres de Maniéristes anversoises. Cette pratique aurait été développée aussi par son atelier qui « retravaillait » des têtes dans le style du maître. Voir à propos de cette mise « au goût brugeois » l'article de D. FALLON, *Une intervention d'A. Isenbrant ou de son atelier dans un triptyque maniériste de 1520 conservé à Bruges*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, XIX, (1982-83), p. 133-141.

mettre le tableau de Memling et sa copie par Isenbrant à un examen de laboratoire. En étudiant la peinture de Memling (fig. 2), nous avons été frappée par la représentation inhabituelle de l'Enfant Jésus : tête et épaules face aux spectateurs et jambes en oblique, position que l'on ne retrouve ni dans les compositions de Van der Weyden, ni dans celles des autres peintres flamands du xv<sup>e</sup> siècle (13). L'attitude la plus proche que nous ayons relevée apparaît dans le *Retable de la Vierge et Enfant* de Van der Goes conservé au Stadel Institut de Francfort. La position du torse par rapport aux jambes qui sont serrées, est néanmoins plus naturelle et celle des bras est tout à fait différente (14).

Absent aussi des œuvres de « création » des maîtres de l'École brugeoise de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, ce motif apparaît uniquement sous la forme de « citation » dans deux copies réalisées d'après le prototype de Memling : la copie d'Isenbrant étudiée ici et celle d'un maître brugeois proche d'A. Benson qui reprend la composition de la *Vierge et Enfant trônant* comme panneau central d'un triptyque lui aussi encore inédit (fig. 3) (15). Les figures de saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste représentées sur les volets s'inspirent également d'œuvres de Memling.

Comme Mac Farlane dans son livre sur Memling (16) donnait la *Vierge et Enfant trônant* de Berlin à l'atelier du Maître, nous nous sommes demandé si nous n'étions pas en présence d'une copie éclectique dans laquelle l'Enfant aurait été la note personnelle, et d'ailleurs maladroite

- (13) M. J. FRIEDLÄNDER, rééd. anglaise : *Early Netherlandish Painting*, vol. 1 à 14, Leyden-Bruxelles, 1967 à 1976 ; D. DE VOS, *De Madonna — en — Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flemallesk Voorlopers*, dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, XIII, (1971), p. 60-161. Nous avons également consulté sans succès en mars et en juin 1988 les archives photographiques du *Centre National de recherches « Primitifs flamands »* à Bruxelles, du *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie* à La Haye et celle du *Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de 16de en 17de eeuw* à Anvers (dossiers sur A. Isenbrant, H. Memling, A. Benson, École de Bruges et anonymes xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles).
- (14) Voir M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, Leyden-Bruxelles, 1969, IV, pl. 7. Nous remercions M. De Vos de nous avoir communiqué son avis dans son aimable lettre datée du 16 février 1988. Pour lui, l'origine de la représentation de l'Enfant tête et épaules tournées vers le spectateur est à situer dans le milieu flémallien mais il n'en connaît pas de réplique exacte.
- (15) Ce triptyque (86,5 × 138,2 avec cadre) est conservé à la Galleria Parmeggiani à Reggio Emilia (Inv. 297). Le panneau central est une copie (73 × 55 sans cadre) de la *Vierge et Enfant trônant* peinte par Memling. Comme dans la copie d'Isenbrant, la typologie du panneau central et la distribution des couleurs sont analogues à celles du modèle. Toutefois, il n'y a pas ici de réélaboration personnelle de la composition mais de simples modifications de proportions des formes et de détails. Les changements les plus importants portent sur la représentation du paysage, du décor architectural et du dallage. L'Enfant et les mains de la Vierge, par contre, sont reproduits fidèlement, seule apparaît une légère différence dans la composition des doigts de Jésus. Si cette copie par sa composition est plus proche du prototype que la copie interprétative d'Isenbrant, elle s'en écarte néanmoins par trop de détails pour pouvoir la situer dans la catégorie des copies exactes. Son style enfin, nous paraît s'apparenter à celui de Benson pour le panneau central et à celui de l'atelier d'Isenbrant pour les volets. Ces copies d'un même modèle par deux peintres brugeois fournissent un excellent exemple des différences de démarches que peuvent suivre deux maîtres contemporains travaillant dans un même milieu artistique. Nous exprimons notre vive gratitude au Docteur Giancarlo Ambrosetti, directeur de la Galleria Parmeggiani, de nous avoir fait parvenir des photographies du triptyque avant parution de notre article.
- (16) K. B. MAC FARLANE, *Hans Memling*, Oxford, 1971, légende de la planche 146.



Fig. 3. Maître anonyme brugeois, Triptyque de la *Vierge et Enfant, Saint Jean-Baptiste et Saint Jean l'Évangéliste*, Reggio Emilia, Galleria Parmeggiani (Copyright du Musée).

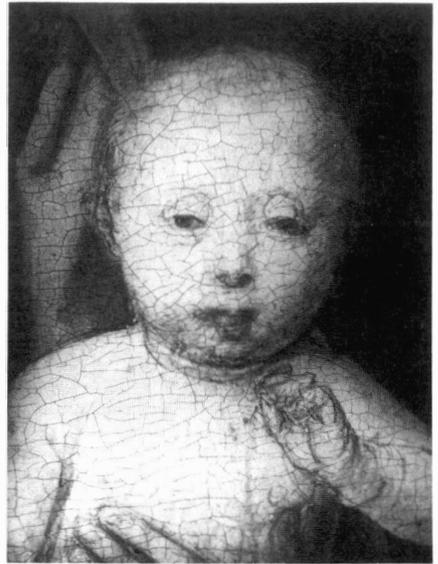
du copiste. Un examen de son dessin sous-jacent par rayonnement infrarouge<sup>(17)</sup> n'a cependant révélé aucune trace de dessin au poncif ou même de dessin appliqué qui trahirait un emprunt d'atelier, mais au contraire un dessin préparatoire cohérent et créatif (fig. 4-5), très libre dans son exécution et soumis à plusieurs modifications dans la mise en place des contours, les linéaments du visage et les mains (changement de position des doigts de la main gauche et main droite tenant originellement une cerise). L'invention du type de l'Enfant serait donc bien de Memling. Au surplus l'écriture de ce dessin de mise en place comme celui du dessin de modelé dans la robe de la Vierge (fig. 6) est conforme à l'écriture des autres peintures du Maître<sup>(18)</sup>. Cette observation en faveur du caractère autographe de l'œuvre est encore

(17) Nous tenons à exprimer notre vive gratitude à Monsieur R. Grosshans, conservateur au Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz à Berlin, qui a accepté de faire prendre des photographies dans l'infrarouge du tableau de Berlin et nous a autorisée à les publier.

(18) Nous songeons par exemple au dessin sous-jacent des drapés dans le *Mariage Mystique de Ste Catherine* conservé à l'Hôpital St-Jean (ca. 1479) à Bruges. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre d'exécution plus tardive dans laquelle le style du dessin de Memling s'est modifié, on y retrouve le même alignement rapide de hachures parallèles pour marquer les plans d'ombre et une mise en place des plis par des droites épaisses au tracé nerveux et net.



4



5



6

Fig. 4. 5. 6. H. Memling, *Vierge et Enfant trônant*. Détails en photographie dans l'infrarouge (Copyright du Musée).



Fig. 7. A. Isenbrant, *Vierge et Enfant trônant*. Détail en photographie dans l'infrarouge.



Fig. 8. A. Isenbrant, *Vierge et Enfant trônant*. Détail en radiographie.

confortée par l'examen conjoint du style et de la technique d'exécution propres à la manière de Memling.

Dans la peinture d'Isenbrant, la photographie dans l'infrarouge du groupe divin (fig. 7) révèle par contre l'utilisation d'un dessin au poncif indiquant soigneusement, par une succession régulière de points non joints, les contours des formes tels qu'ils apparaissent dans la version peinte par Memling. L'usage d'un poncif pour reproduire ces personnages aurait pu faire croire au recours d'Isenbrant à un modèle dessiné ou à un carton perforé circulant dans son atelier. Cependant, comme nous l'avons vu, l'examen chromatique de la composition montre une reprise de la distribution des couleurs fidèle à la peinture de Memling, et ce jusque dans les moindres détails. On retrouve ainsi le liseré blanc en hermine de la robe de la Vierge reposant sur un coussin en brocart aux mêmes motifs or et bleu azurite très foncé ainsi que les coussins verts sur le banc ou encore l'alternance identique des carreaux du dallage, bruns, blancs, jaunes et gris<sup>(19)</sup>.

Ceci prouve à l'évidence qu'Isenbrant a copié la peinture même de Memling et non un simple dessin fragmentaire et qu'il a probablement exécuté le carton perforé sur cette œuvre originale pour reproduire entre autres le modèle inusité de l'Enfant. Les concordances de mesures entre les deux groupes de figures viennent encore appuyer cette hypothèse.

Le concept de copie interprétative avec ses modalités une fois accepté et la démarche du copiste explicitée, voyons quels sont les arguments critiques qui nous autorisent à proposer l'attribution de la *Vierge et Enfant trônant* à A. Isenbrant. Le décor architectural est un des éléments constitutifs essentiels des compositions du maître et de son atelier. Il met en œuvre un vocabulaire formel marqué, au début, par un style de surcharge gothique, évoluant en un premier temps vers un style renaissant épuré qui deviendra lui-même plus riche et plus varié. Le premier style, très décoratif, apparaît dans les multiples œuvres copiées ou dérivées du *Triptyque Malvagna*, qui aurait été peint vers 1511 par J. Gossart, ou dans celles à tendance maniériste. Le second est plus construit et compte à ses débuts un nombre réduit de motifs ornementaux utilisés pour la première fois dans l'œuvre de base d'Isenbrant qui a servi à définir ses particularités stylistiques : La *Vierge des Sept Douleurs* (fig. 9) datée par M. J. Friedländer des environs de 1518<sup>(20)</sup>. Ces motifs seront repris par la suite, entre autres, dans plusieurs tableaux<sup>(21)</sup> de *Vierge et Enfant trônant*.

(19) Dans son ensemble, la répartition décorative des carreaux ornés de losanges est respectée fidèlement. On observe seulement un léger décalage de ceux situés autour du pan de manteau de la Vierge, à gauche de la composition.

(20) Diptyque partagé entre l'Église Notre-Dame de Bruges (volet droit) et les Musées royaux des Beaux Arts de Bruxelles (volet gauche, face et revers). Voir illustrations dans M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, Leyden-Bruxelles, 1974, XI, pl. 115 à 117. E. Bodenhansen date cette même œuvre de 1510 dans *G. David and his School*, réédition anglaise de l'édition de 1905, New York, 1970, p. 214. Aucune peinture d'Isenbrant n'étant authentifiée par une signature ou des documents d'archives, les attributions s'appuient donc sur la seule critique de style.

(21) On retrouve les mêmes motifs ornementaux dans la *Vierge apparaissant à St Ildefonse* du Carnegie Institute Department of Fine Arts à Pittsburg (M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, Leyden-Bruxelles, 1974, XI, pl. 145).



Fig.9 A. Isenbrant, *La Vierge des Sept Douleurs*, volet droit, Bruges, Église Notre-Dame (Copyright A.C.L. Bruxelles).

Dans la version qui nous occupe (fig. 1), on trouve ainsi les motifs italianisants de la tête de bélier, les griffes ou amortissements en volute, les feuilles d'acanthé stylisées, les *tondi* au fond marron décorés d'une résille de pierre et les colonnes galbées qui apparaissent dans la *Vierge des Sept Douleurs*. Or l'examen dans l'infrarouge de cette peinture a révélé un dessin au poncif destiné à mettre en place ce décor architectural<sup>(22)</sup>. Ceci prouve qu'Isenbrant s'est inspiré pour cette œuvre autographe de modèles préexistants qu'il a réutilisés de façon éclectique dans des compositions ultérieures.

(22) Se référer à l'article de J. TAUBERT, *Pauspunkte in Tafelbildern des 15 und 16 Jahrhunderts*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, XV (1975), illustration p. 400.

On relève encore d'autres analogies entre le tableau de base et celui de la *Vierge et Enfant* conservé en Suisse. Notons le carrelage aux formes identiques et aux couleurs contrastées, peut-être issu, lui aussi, du tableau de Memling et une même façon systématique de diviser la composition architecturale en plans d'ombre et de lumière, les contours des formes éclairées étant soulignés par un mince trait empâté blanc d'une grande acuité d'exécution (fig. 1 et 8). Ces caractéristiques<sup>(23)</sup> d'écriture d'Isenbrant ainsi que le vocabulaire ornemental se retrouvent dans trois versions de *Vierge et Enfant trônant* étroitement apparentées au tableau suisse. La première, d'attribution généralement acceptée, est conservée au Mauritshuis à La Haye (fig. 10), les deux autres respectivement dans la collection Stafford à Paris et au Musée Lazaro Galdiano à Madrid<sup>(24)</sup>.

Le groupe divin de chacun de ces tableaux est présenté dans un cadre architectural très comparable. Les éléments communs sont : la niche rythmée par des pilastres qui délimitent des compartiments rectangulaires ornés de médaillons posant sur des dauphins, le centre de la composition qui est marqué par un fragment de colonne en balustre gainé de feuilles d'acanthé et frappé d'une tête de béliet et enfin deux autres colonnes en balustre qui se dressent sur la partie supérieure du trône tandis que la partie inférieure rythmée par des moulures et une frise d'oves, présente aux extrémités deux *tondi* reposant sur des griffes en volutes.

On peut s'interroger sur l'origine plus précise de ce vocabulaire ornemental de style renaissant importé d'Italie du Nord, qui, avec les motifs lombards, constitue dans les Pays-Bas du Sud le répertoire de formes de la Première Renaissance<sup>(25)</sup>. Suivant Ilic Pergolizzi, ces « grotesques » pourraient avoir été développés par le milieu artistique padouan et avoir été diffusés dans nos régions par la gravure<sup>(26)</sup>. Le rôle joué par A. Benson, venu de Lombardie pour

(23) En dehors de ces rehauts graphiques empâtés, très apparents en radiographie, on relève encore deux autres procédés de techniques d'exécution qui se sont avérés courants dans les peintures d'Isenbrant : l'utilisation d'une couche d'impression blanche brossée largement dans les architectures et de contours réservés assez larges, par exemple, pour le bras et la jambe droite de l'Enfant, ceci afin d'éviter des superpositions de formes et de couleurs. Le modelé des visages présente une image radiographique très caractéristique comparable à celle du visage de la *Vierge des Sept Douleurs*, d'aspect général homogène mais un peu flou contrastant avec les plages de hautes lumières qui sont étendues et bien marquées.

(24) Voir illustrations dans M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, Leyden-Bruxelles, 1974, XI, pl. 132.

(25) Une grande partie du vocabulaire utilisé dans la peinture flamande du début du xvi<sup>e</sup> siècle est d'origine lombarde attestée. Voir I. VANDEVIVERE et C. PÉRIER-D'ETEREN, *Belgique Renaissance*, Bruxelles, 1973, p. 17-30.

(26) Nous tenons à remercier Madame I. Pergolizzi, Docteur en histoire de l'art à l'Université de Trieste, pour les précieux renseignements qu'elle nous a fournis. Aux xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles les liens entre les milieux artistiques de Padoue, de Venise et de Lombardie étaient très étroits vu la mobilité des artistes, et Padoue en particulier faisait office de centre de diffusion des « grotesques ». Ce type de décor très prisé était, en effet, développé entre autres sur les façades peintes et sur les coffres de mariage dont la ville s'est fait une importante industrie. En peinture des motifs comparables à ceux du tableau d'Isenbrant apparaissent déjà en 1455 dans les scènes de la *Vie de saint Jacques* peints par A. Mantegna pour la chapelle Ovetari aux Eremitani à Padoue. On sait par ailleurs qu'A. Dürer, très lié à Bellini, gendre de Mantegna, exécuta comme *esercizio* plusieurs gravures de motifs décoratifs ce qui contribua certainement à leur propagation. En outre on observe une influence évidente du même Mantegna sur le vocabulaire ornemental utilisé par Gossart.



Fig. 10. A. Isenbrant, la *Vierge et Enfant trônant*, La Haye, Mauritshuis (Copyright du Musée).

s'installer à Bruges, pourrait avoir contribué parallèlement, selon nous, à l'adoption par Isenbrant de plusieurs motifs italiens. D'autant plus que les rapports de métier qui existaient entre les deux peintres sont attestés par les termes du procès que Benson intente contre G. David, leur maître commun, parce qu'il ne lui a pas restitué un lot de modèles et de patrons que

D'après G. Marlier, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint*, Damme, 1957, p. 55, le nouveau répertoire des formes empruntées à la Renaissance italienne s'est introduit non seulement par l'intermédiaire des gravures et des dessins, mais aussi par l'entremise du décor architectural dont les villes se paraient à l'occasion des *Joyeuses Entrées*.

Benson aurait prêtés à Isenbrant. On peut donc supposer, à la suite de Marlier, que ces modèles devaient avoir un caractère exceptionnel et qu'Isenbrant ne pouvait pas s'en procurer de semblables parmi ceux qui circulaient dans les ateliers flamands (27).

Ce répertoire ornemental est par ailleurs constamment repris dans les peintures des années 1510-1525 exécutées par des artistes d'écoles et de tendances stylistiques différentes tels J. Gossart, B. van Orley, A. Isenbrant, A. Benson, L. Blondeel et J. Provoost, l'individualité artistique de chacun de ces peintres se marquant par la mise en œuvre des motifs et l'importance qui leur est accordée au sein de la composition. Ainsi le vocabulaire renaissant utilisé par Isenbrant est moins luxuriant que celui de Blondeel qui couvre ses compositions d'une surcharge ornementale les rendant parfois confuses.

Le style des personnages du tableau suisse (fig. 1) dénote aussi la manière d'Isenbrant bien qu'elle soit insérée dans un schéma morphologique repris de toute évidence à Memling (28). On reconnaît le visage allongé à la bouche et au menton petits, creusé d'une fossette, les sourcils peu marqués, le front large et l'oreille masquée ainsi que des mains qui se caractérisent par un tracé flou des contours, un dos large, des doigts raides et un pouce très écarté (29). Enfin dans l'exécution picturale on retrouve la mise en œuvre personnelle à Isenbrant du *sfumato* à l'italienne, à savoir un modelé qui efface les contours trop précis des formes et de subtiles transitions entre les parties d'ombre et de lumière du visage. La palette, bien que copiée de celle de Memling dans le choix des couleurs, est cependant plus chaude dans leur application. Les chairs, en particulier, revêtent une coloration roussâtre caractéristique.

Toutes ces observations nous amènent à voir dans la composition de la *Vierge et Enfant trônant* conservée en Suisse un exercice de style d'Isenbrant pour se plonger dans l'atmosphère de l'École brugeoise de peinture dans laquelle il vient d'entrer et qui est encore dominée par la personnalité artistique de Memling. Le choix d'une *copie interprétative* nous semble révéler aussi la volonté du maître de rester très proche dans ses premières peintures, du modèle idéal qu'incarne son aîné sans toutefois renier ses propres tendances stylistiques et en restant ouvert au goût du jour.

Il nous reste maintenant à tenter de situer chronologiquement les deux peintures étudiées. L'aspect encore émacié du visage de la Vierge et la morphologie des traits alliés à une certaine

(27) Les documents relatifs à ce procès ont été publiés par M. PARMENTIER, dans *Bruges, Archives de l'État, accroissements n° 3804. Registre des sentences civiles prononcées par les échevins de Bruges, pour les années 1518-1519*, document n° 1, p. 92-93.

(28) Deux volets, présentant une *Annonciation* (coll. Miguel Mateu à Barcelone) et attribués à Isenbrant, constituent un autre exemple très comparable. Les figures de l'archange et de la Vierge découlent directement de celles peintes au revers du retable du *Jugement Dernier* de Lübeck exécuté en 1494 par Memling et comme pour la *Vierge et Enfant* de Suisse l'individualité stylistique d'Isenbrant se marque à l'intérieur d'un schéma morphologique propre à ce maître. Les figures sont moins élancées, les visages plus ronds, leur modelé est plus doux et les plis des drapés sont plus schématiques.

(29) Un rapprochement morphologique significatif peut être fait avec le visage et les mains d'une autre *Vierge et Enfant* conservée à Berlin (Gemälde Galerie der Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Cat. n° 554, panneau de chêne, 31,5 × 20 cm) que nous tenons pour une peinture autographe du maître. Toutefois, la facture « vaporeuse » et les tracés encore moins précis des formes sont propres, selon nous, aux peintures plus tardives d'Isenbrant.

raideur d'attitude, nous amènent à voir dans la *Vierge et Enfant trônant* de Memling une peinture qui ne serait pas très éloignée dans le temps de la *Vierge et Enfant avec donateur et Saint Antoine* datée de 1472 et conservée à la National Gallery d'Ottawa. Nous serions donc en présence d'une œuvre exécutée au début de sa carrière, ce qui pourrait expliquer le type d'enfant à l'attitude peu commune qui, comme le révèle le dessin sous-jacent, a fait l'objet de recherches de la part de l'artiste. Ce dernier abandonnera toutefois ce modèle au profit d'un enfant, aux attitudes plus naturelles, qui deviendra un type icônique sans cesse répété dans ses œuvres ultérieures.

L'examen de la technique d'exécution de la robe rouge garance de la Vierge conforte l'hypothèse d'une œuvre de jeunesse. Le modelé est, en effet, encore traditionnel dans sa construction et si une addition de blanc de plomb plus importante que dans les peintures de ses prédécesseurs est déjà sensible dans le ton de fond, ce blanc est mis en couche lisse sans que les traces du pinceau ne se marquent dans la matière. De plus, il est perceptible sous des épaisseurs variables de couches de glacié de garance dont la surface n'est pas encore animée par des rehauts graphiques foncés<sup>(30)</sup>.

La *Vierge et Enfant trônant* d'Isenbrant est naturellement beaucoup plus tardive que sa source d'inspiration. L'emprunt fait à Memling et le vocabulaire Renaissance aux formes encore très simples situeraient l'œuvre au début de la carrière du Maître à Bruges, c'est-à-dire autour de 1510-20. Plusieurs motifs architecturaux utilisés, aux formes italianisantes, décrits ci-devant, sont analogues à ceux qui apparaissent dans la *Vierge des Sept Douleurs* (fig. 9) d'Isenbrant datée de 1518<sup>(31)</sup> et dans la *Vierge et Enfant trônant* de La Haye (fig. 10) dont l'exécution se situerait vers 1520. Ils apparaissent aussi dans des peintures attribuées à Bernard van Orley ou à son atelier et datées entre 1512 et 1520 tels le *Retable de la Sainte Croix* (1515-1520) et le *Retable de la légende de St Thomas et Mathieu* (ca. 1512)<sup>(32)</sup>, ainsi que dans les œuvres de Jean Gossart comme les *Volets de saint Jean et saint Pierre* peints en 1521. Ils se démarquent par contre tout à fait du vocabulaire ornemental exubérant du *Triptyque Malvagna* exécuté probablement vers 1511<sup>(33)</sup>.

Cette « fourchette » chronologique n'est pas contredite par l'examen des bordures marginales du livre d'Heures de style ganto-brugeois. En effet, si l'exécution de ces enluminures remonte plutôt au dernier quart du xv<sup>e</sup> siècle leur succès fait qu'elles sont représentées dans les

(30) C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du xv<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1985, p. 30.

(31) Seules deux œuvres parmi celles que M. J. Friedländer attribue à Isenbrant sont datées et également de 1518 : l'*Adoration des Mages* de Lübeck (détruite) et le *Portrait de P. Nigro* du Musée Groeninge à Bruges. Toutefois ces tableaux trop différents de l'œuvre de base et des compositions de *Vierge et Enfant* qui nous concernent ne peuvent servir de référence pour établir une chronologie comparative. On notera la concordance de date (1518) entre l'arrivée de Benson à Bruges et l'exécution présumée du retable des *Sept Douleurs de la Vierge* dans lequel Isenbrant inaugure un vocabulaire ornemental italianisant qu'il enrichira par la suite. Cette observation vient appuyer l'hypothèse selon laquelle Isenbrant aurait pu emprunter son répertoire décoratif à Benson.

(32) Voir les illustrations dans M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, Leyden-Bruxelles, 1972, VIII, pl. 71-72.

(33) M. J. Friedländer, *op. cit.*, Pl. 17 et p. 90, Pl. 4 et 5.

peintures jusque dans les années 1515-20<sup>(34)</sup>. Au surplus, bien qu'il s'agisse d'une copie, le visage et les mains ne revêtent pas le caractère plus franchement xvi<sup>e</sup> siècle qui caractérise les peintures plus tardives d'Isenbrant.

Enfin, si l'on tente de situer la *Vierge et Enfant* conservée en Suisse par rapport aux deux peintures précitées d'Isenbrant d'attribution reconnue et que nous avons retenues pour les comparaisons, *La Vierge des Sept Douleurs* et *La Vierge et Enfant trônant* de La Haye, on constate qu'elle représente, malgré son état de copie, un premier maillon d'une lente évolution qui mène l'artiste vers un style plus libre, plus dynamique et d'un italianisme plus affirmé<sup>(35)</sup>.

\*  
\* \* \*

En conclusion, la *Vierge et Enfant trônant* conservée en Suisse est une œuvre importante, non répertoriée par M. J. Friedländer dans son ouvrage capital *Die Altniederländische Malerei*, qu'il convient, selon nous, d'ajouter à la production d'A. Isenbrant<sup>(36)</sup>. Par sa nature de *copie interprétative*, cette peinture a permis d'étudier une œuvre de Memling qui avait peu retenu l'attention jusqu'ici et de suivre la démarche du copiste. Elle enrichit aussi d'un exemple inédit l'étude complexe des copies de peintures flamandes du premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle et enfin elle contribue à mieux caractériser la personnalité artistique de ces deux maîtres actifs à Bruges au travers de peintures qui se situeraient au début de leur carrière.

**ABSTRACT : An Unedited painting of The Virgin and Child on the throne by A. Isenbrant and its interpretative copy**

The analysis of the style and of the execution technique of a painting of *The Virgin and Child on the throne*, leads us to attribute it to A. Isenbrant. This painting was not catalogued by M.J. Friedländer and is part of a Swiss private collection.

(34) Nous remercions vivement Monsieur P. Cockshaw qui a accepté d'examiner la représentation de ce livre d'Heures et nous a fourni ces renseignements d'ordre stylistique et chronologique.

(35) On observe dans la *Vierge et Enfant trônant* de La Haye une insertion beaucoup plus adroite du groupe divin dans l'espace. La Vierge assise en oblique dans l'abside s'intègre mieux au cadre architectural que la Vierge du tableau suisse dont la position est totalement frontale. Les figures sont plus naturelles dans leurs attitudes et plus vivantes dans leur expression. Le drapé de la Vierge est aussi beaucoup plus plastique. Enfin, le modelé des carnations, brillantes d'aspect, est très doux et se caractérise par des contours nettement plus effacés que ceux de la version suisse. Le dessin sous-jacent, quant à lui, est réalisé entièrement à main levée et est d'un tracé souple dans la mise en place des formes.

Nous exprimons notre gratitude à Monsieur E. Buijsen pour l'aide constructive qu'il nous a apportée dans l'examen de cette *Vierge et Enfant* conservée au Mauritshuis.

(36) Dans les archives du Rijksbureau à La Haye, nous avons relevé au dos de la photographie de la *Vierge et Enfant* de Berlin une annotation de Friedländer « *comme Isenbrant* », nous confortant dans notre hypothèse. L'historien de l'art allemand a donc probablement vu, après parution de son livre, l'œuvre que nous étudions ou une version identique qui serait actuellement perdue ?

The composition was proven to be an *interpretative copy* of a painting of *The Virgin and Child on the throne* attributed to H. Memling and exhibited in the Art Gallery of the Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz in Berlin (cat. no. 529 D).

A thorough comparative examination of these two paintings has made possible a precise determination of the artistic personalities of the two master-painters from Bruges. The comparative examination was based on the workmanship of the artists who were, most likely, at the beginning of their respective careers. This examination enabled the understanding of the copyist's approach.

An infrared photograph of *The Virgin and Child on the throne* by Memling, revealed, for instance, a creative drawing and a very free execution which supports the attribution of the painting to the Master, whereas the infrared photography of Isenbrant's copy, disclosed the use of pouncing drawing for the iconic figures. These latter are, furthermore, set in a Renaissance architectural context typical of the style of the Master and are present in several other preserved versions of *The Virgin and Child*. Isenbrant's faithful copy of the colours of Memling's painting, shows that he did not elaborate his composition basing his work on the simple models present in his workshop, but rather, that he copied the painting itself of the Master.

In conclusion, this version of *The Virgin and Child on the throne* should, in my belief, be added to the catalogue of A. Isenbrant's works from 1515 to 1520. The examination of this painting has cast light on one of Memling's works of art, a painting which has been wrongly neglected up to now and it has enriched the complex study of the copies of the Flemish paintings of the early 16th century with an unedited example. C.P.-D.



# CONNECTIONS BETWEEN RUBENS AND THE BARBERINI LEGATION IN PARIS, IN 1625, AND THEIR INFLUENCES ON ROMAN BAROQUE ART (\*)

Simone ZURAWSKI

While the study of Rubens is gaining strength in respect to the works of art he produced as a young man in Italy between 1600 to 1608 (1), it is thought that Ruben's art of the 1620's and 30's also played a role in the history of Roman art (2). However the circumstances of such a relationship are thus far little known, with the exception of Cardinal Francesco Barberini's acquisition in Paris of Rubens's *Life of Constantine the Great* tapestry set, of ca. 1622-1625. This article demonstrates that the mature art of Rubens indeed reached Rome through the conduit of the Barberini circle, thanks to multiple connections which took place in Paris in 1625. With Rubens, Cardinal Barberini shared in a network of remarkable friendships that included Cassiano dal Pozzo and Peiresc, and also mutual interests in art, archaeology, and humanist learning. To discussion of the Constantine tapestries will be added Rubens's collaboration with dal Pozzo on publishing a gem book (already familiar to Rubens specialists), and newly recognized contacts. These are, namely, Cardinal Barberini's collection of Rubens's graphic art in the form of books and religious engravings, which would inspire Italian artists; and the Barberini Legation's tour of the Maria de' Medici cycle soon after its premiere, which is recorded in the diary of dal Pozzo. Rubens's treatment of the Queen's life would, in turn, influence Pietro da Cortona's glorification of the Barberini in the great vault of the new family palace.

The paths of Rubens and the Barberini first crossed in Florence in 1600 at the proxy-wedding of Maria de' Medici to Henry IV of France. Rubens belonged to the retinue of the

(\*) This article is based on excerpts from my Ph.D. dissertation (Brown University, 1979), as well as revisions thereof presented at Art Institute of Chicago, the University of Iowa, Indiana University, and Barnard-Columbia University. My research was funded by De Paul Faculty Development summer grants. Special thanks to Robert Bireley, S. J., Sally Kitt Chappell, Giuseppina Magnanini, Jeffrey M. Muller, Nancy Lyman Roelker, and John Beldon Scott, for invaluable suggestions.

(1) Full-length study by M. JAFFÉ, *Rubens and Italy*, Ithaca, New York, 1979, see especially the bibliography on the literature, p. 122 f.

(2) See *Ibid.*, especially 100-03; J. HELD, *Rubens' Designs for Sepulchral Monuments*, in *Art Quarterly*, XXIII (1960), p. 261-64; and C. SCRIBNER, *Rubens and Bernini*, in *Papers Presented at the International Rubens Symposium*, *Ringling Museum of Art Journal*, 1983, p. 164-77.

Duke of Mantua<sup>(3)</sup>, who was housed in the Pitti Palace<sup>(4)</sup>. Maffeo Barberini — the future Urban VIII — attended the wedding as *cherico di camera* of Cardinal Aldobrandini, who performed the nuptial Mass<sup>(5)</sup>. Maffeo Barberini and Rubens thus belonged to the highest ranking parties, and passed one another in the course of their duties. Like the Duke of Mantua, Cardinal Aldobrandini occupied the Pitti<sup>(6)</sup> and visited the Duke soon after arrival<sup>(7)</sup>. The two groups were seated to either side of the bride at the wedding banquet<sup>(8)</sup>, and mingled for a week afterwards at the opera, afternoon garden parties, midnight concerts, and the presentation of gifts<sup>(9)</sup>.

Following the Medici wedding, Rubens and Maffeo Barberini had several occasions to notice one other in the art circles of Rome. Barberini, now Cardinal, purchased a chapel in Sant' Andrea della Valle, and closely supervised the details of its decoration<sup>(10)</sup>. It is therefore possible that he became aware of similar projects undertaken in nearby churches, including Rubens's altars for Santa Croce in Gerusalemme, of 1601<sup>(11)</sup>, and the high altar of Santa Maria in Vallicella, called Chiesa Nuova, of 1608<sup>(12)</sup>, which is found in the same neighborhood as the Barberini Chapel. Moreover, the artist may have touched base with Barberini through mutual acquaintances at the Papal court, among them the Cardinals Colonna<sup>(13)</sup>, Mont-

(3) Rubens's attendance is known through Peiresc's response to the former's now-lost letter, written while painting the Medici cycle; the passage reads: «...ho visto volontieri che V.S. fosse stata presente nello sposalitio della Regina Madre in Sta. Maria del Fiore et nella sala del banchetto et m'e stato charissimo che V.S. m'habbia rimeso in memoria l'Iride che comparve su la tavola, con quella victoria romana in habito di Minerva, che canto tanta dolcezza». Dated 27 Oct. 1622; in M. ROOSES and C. RUELENS, *Codex Diplomaticus Rubenianus: La Correspondence de Rubens et documents epistolaires*, Antwerp, 1887-1909, III, 57-61. For recent discussions of the wedding see several essays in M. GREGORI, ed., *Rubens e Firenze*, Florence, 1983, 67-176.

(4) *Ms. Memorie di Giovanni del Maestro*, Carte Stroziane, S.I., f. XXVII, fols. 27v-28r., Florence, Archivio di Stato.

(5) Maffeo's attendance is first noted by M. Buonarroti the Younger: *Descrizione delle felicissime Nozze della Christianissima Maestà, Madama Maria Medici...*, dated 20 Nov. 1600, in P. FANFANI, ed., *Opere in versi ed in prosa di Michelangelo Buonarroti*, Florence 1863, p. 410. I located these additional sources: *Diario del viaggio fatto dal Sig.<sup>e</sup> Card.<sup>le</sup> Aldobrandini*, Ms. 680, fol. 1v., Florence, Archivio di Stato; *Della Vita di Papa Urbano Ottavo Scritta da Andrea Nicoletti Canonico di San Lorenzo in Damaso, Tomo Primo*, Ms. Barb. Lat 4730, fol. 58, Vatican Library.

(6) *Diario del viaggio*, Ms. 680, fol. 10v.: « Il Sig.<sup>e</sup> Card.<sup>le</sup> fù condotta di sopra all'appartamento preparati gli... a man destra, quando li giunge in Capo alla Scala allo... piano delli Stanze del G. Duca, et G. Duchessa, essendo alloggiati di sopra più...la Regina [i.e., Maria de'Medici], et Duca, et Duchessa di Mantova ».

(7) *Ibid.*, fol. 11.

(8) *Pietro Aldobrandini Cardinale Legato*, Ms. Med. 6377.11, fols. 14r and 16r., Florence, Archivio di Stato.

(9) See C. Caneva, *Vita di Corte a Firenze...1600*, in *Rubens in Firenze*, esp. 80 f.

(10) C. D'ONOFRIO, *Roma vista da Roma*, Rome, 1967, p.65-75 and 404-23; and F. HASKELL, *Painters and Patrons...*, London, 1980, 2, p. 5 ff.

(11) See H. Vlieghe, *Saints. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, VIII. New York/London, 1972, II, nos. 110-112 and p. 56-58; and JAFFÉ, p. 59 f.

(12) See J. HELD, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens*, Princeton, 1980, nos. 396-98, p. 537-45.

(13) Philip Rubens was Colonna's secretary while the two brothers were living together in Rome; see JAFFÉ, p. 83 f.

alto<sup>(14)</sup>, Borghese<sup>(15)</sup>, and de' Medici<sup>(16)</sup>. These potential exchanges between Rubens and Barberini turned into several authentic contacts in Paris in 1625, on account of the Barberini Legation's visit there to settle the Valtelline crisis, and Rubens's installation of the Medici cycle in the Luxembourg Palace.

\*  
\* \* \*

Soon after Cardinal Barberini was elected Pope Urban VIII in 1623, he became involved in dispute over the Valtelline. Spain had seized this pass near the French border, causing a French retaliation<sup>(17)</sup>. Thus caught between two Catholic crowns, the Pope decided to negotiate peace and dispatched his young nephew, Cardinal Francesco Barberini, as Legate to Paris in March 1625<sup>(18)</sup>. The delegates were the most cultivated men of Italy, and included Giovanni Battista Pamphili, Girolamo Aleandro, Giovanni Battista Doni, Cesare Magalotti and Cassiano dal Pozzo<sup>(19)</sup>. The Legation was courteously received<sup>(20)</sup>, although it arrived amidst the wedding of Henriette-Marie to the Protestant Charles I of England, which had been celebrated by proxy outside Notre-Dame<sup>(21)</sup>. This embarrassing situation was due to delays of the wedding, which had first been scheduled for the Mardi Gras season. At that time Rubens hastened to Paris to install the Maria de' Medici cycle in time for the event<sup>(22)</sup>.

After anticipation on both the part of Rubens and the Barberini Legation, the men became acquainted in Paris, initially over an antiquarian project, which led them to the Medici cycle, the Constantine tapestries, and other aspects of Rubens's art. There is little question that the two parties were introduced through their mutual friend and confidante, Nicolas-

(14) Rubens's protector on his first trip to Rome; see *Codex*, I, 28; also JAFFÉ, p. 61 f.

(15) He wrote to the Duke of Mantua urging him to allow Rubens to finish the Chiesa Nuova Altar; see *Codex*, I, 380. Borghese purchased at least one painting from Rubens, *Susanna and the Elders*, and allowed him to sketch his sculpture collection. See JAFFÉ, p. 79 f.

(16) On Rubens's sketches after his marbles see L. BURCHARD and R. A. D'HULST, *Rubens Drawings*, Brussels, 1963, I, p. 78 f.

(17) See R. PITHON, *Les débuts difficiles du ministère de Richelieu et la crise Valteline*, in *Revue d'histoire diplomatique*, LXXIV (1960), p. 292-322; and W. F. CHURCH, *Richelieu and Reason of State*, Princeton, 1972, p. 103-72.

(18) L. VON PASTOR, *The History of the Popes*, trans. Graf, London, beg. 1938, XXVIII, p. 63-100; and A. BAZZONI, *Il Cardinale Francesco Barberini legato...*, in *Archivio Storico Italiano*, 5 series, XII (1893), p. 335-41.

(19) Aleandro served as Latin secretary, Cassiano, as *coppiero*. The duties of Cesare Magalotti, the Legate's cousin, Doni, a musicologist, and Pamphili, are unclear. The papers of the Legation, now in the Vatican Library, include the *Legate's Report*, Ms. Barb. Lat. 6150, the coded dispatches, *Mss. Barb. Lat. 7965-71*, and the official diaries of Cesare Magalotti, *Ms. Barb. Lat. 5686*, and of Cassiano dal Pozzo, *Ms. Barb. Lat. 5688*. The former group relates the negotiations; the diaries report on social functions and sights in complement to the Legate's reports, and were not personal souvenirs.

(20) See BAZZONI, *loc. cit.*

(21) See PASTOR, XXIX, p. 287 f.; and V. L. TAPIÉ, *France in the Age of Louis XIII and Richelieu*, trans. Mc N. Lockie, London, 1974/New York, 1975, p. 147 f.

(22) Rubens's letter dated in Antwerp, 10 Jan. 1625, in R. S. MAGURN, *The Letters of P. P. Rubens*, Cambridge, MA, 1971, no. 60. Rubens arrived in Paris by 4 Feb., see *Codex*, III, 333 f.

Claude-Fabri de Peiresc. On one hand, Peiresc had undertaken plans with Rubens to publish ancient gems<sup>(23)</sup> while assisting the artist in the administration of the Medici cycle<sup>(24)</sup>. On the other hand, Peiresc relayed frequent news of Rubens and progress of these two activities, the gem book and Medici cycle, to Aleandro and Guidi di Bagno, who would later escort Cardinal Barberini to Paris<sup>(25)</sup>. Peiresc and Aleandro even discussed the rumors of Rubens's death being circulated in Rome<sup>(26)</sup>. When Peiresc realized that Rubens and his Roman friends would be in Paris at the same time he was overjoyed, and planned the introductions through his brother, Valavez, who resided at court. Peiresc wrote to Valavez on the day the Legation left Rome<sup>(27)</sup>, and evidently made further arrangements when he met with the Legate in Provence<sup>(28)</sup>. Meanwhile, Peiresc was pressing Rubens to remain in Paris in order to include members of the Legation in the gem book project. The artist needed little encouragement to oblige<sup>(29)</sup>. As is proven in the surviving letters, the two parties joined in a most friendly collaboration until the Legation arrived in Rome in November<sup>(30)</sup>.

- (23) Peiresc's biographer is C. RIZZA, *Peiresc e l'Italia*, Turin, 1965; an excellent summary of his life is by M. VAN DER MEULEN, *Petrus Paulus Rubens Antiquarius...* (Ph.D. dissertation, University of Utrecht, 1975), p. 36 f. On full discussion of the gem book see van der Meulen, *passim*; and Nancy THOMPSON DE GRUMMOND, *Rubens as Collector of Ancient Coins and Gems*, (Ph.D. dissertation, University of North Carolina, Chapel Hill, 1968).
- (24) Rubens met Peiresc when he came to Paris to sign the Medici contract; Peiresc thereafter served as the artist's intermediary at court until leaving for Aix in 1623.
- (25) The letters are as follows: Peiresc to Aleandro, 23 Sept. 1620, see *Codex*, II, 302-06; Peiresc to Aleandro, Jan. 1622, in *Ibid.*, 333; Peiresc to Guidi di Bagno, 26 Feb. 1622, in *Ibid.*, 336; Peiresc to Aleandro, 7 Mar. 1622, in *Ibid.*, 340; Peiresc to Aleandro, 2 June 1623, in *Codex*, III, 177; Peiresc to Guidi di Bagno, 16 June 1623, in *Ibid.*, 180; Peiresc to Aleandro, 23 June 1623, in *Ibid.*, 182. On Guidi di Bagno's esteem for Rubens see Magurn, nos. 75, 78, 106 and 245. Moreover, Peiresc corresponded with Maffeo Barberini since 1618, and Cardinal Francesco since 1623; see Rizza, 166 and 86-96.
- (26) *Codex*, III, 300 f.
- (27) *Ibid.*, 347 f., dated 17 March 1625. The passage reads: « Je serois bien aise que Mr. Rubens fut encore à la cour quand il Cardinal Barberini y arrivera, car je m'asseure qu'ils se verroient tréz volontiers les uns les autres. J'ay grand regret de n'estre à la cour moy mesmes pour faire agir un peu ce monde ».
- (28) They met « in Carrozza », signifying an official appointment. Dal Pozzo's diary, entry dated in Aix, 9 April, fols. 35v.-36r. Also Peiresc's letter to Valavez, dated in Avignon, 20 April, In J. Ph. TAMIZEY DE LARROQUE, *Lettres de N.-C.-F. de Peiresc*, Paris, 1888-98, VI, p. 145-49.
- (29) Rubens's letter to Peiresc, dated in Paris, 13 May 1625, in Magurn, no. 62.
- (30) For the catalogue see M. ROOSES, *L'Œuvre de Rubens*, Antwerp, 1886-92, trans. Child, Philadelphia, 1904, V, nos. 1220-1228; VAN DER MEULEN, p. 99 f., with new material. The collaboration is documented as follows: Rubens to Valavez, 12 June 1625, in Magurn, no. 63 (Rubens expresses affection for dal Pozzo, Doni, *et al.*); Peiresc to Valavez, 14 June 1625, in *Codex*, III, 371 (Peiresc tells of the Cardinal's satisfaction with Rubens); Rubens to Valavez, 3 July 1625, in Magurn, no. 64 (Rubens sends prints of the two cameos and one of the quadriga to Aleandro via Valavez); Peiresc's Addendum to the letter above, in *Codex*, III, 374; Valavez to dal Pozzo, 21 Aug. 1625, in *Ibid.*, 384 (Valavez says that Rubens involved Rockox in the gem book); Rubens to Valavez, 19 Sept., 1625, in Magurn, no. 67 (Rubens acknowledges Aleandro's note sent via Valavez, and sends his affection to dal Pozzo); Rubens to Valavez, 18 Oct. 1625, in *Ibid.*, no. 68 (Rubens acknowledges the letter dal Pozzo sent to him, and thanks Valavez for acting as bridge to the correspondence), Peiresc to Aleandro, 7 Nov. 1625, in *Codex*, III, 398 (Peiresc notes the receipt of Rubens's letter cited above); Rubens to Valavez, 26 Feb. 1626, in Magurn, no. 80 (Rubens expresses regret over

One or more of their meetings likely took place at Fontainebleau, where the Legation was in residence, and where Rubens executed sketches after Primaticcio's *Galerie d'Ulysse* at about the same time<sup>(31)</sup>. On one occasion the delegates witnessed Rubens as he escorted the Duke of Buckingham on tour of the château, for dal Pozzo's diary records that Rubens soothed the Duke's temper when he was refused the *Mona Lisa*<sup>(32)</sup>. The delegates observed Buckingham, who represented Charles I, because he thwarted their audience with the new English Queen<sup>(33)</sup>. It may be suggested, therefore, that the delegates heard of Rubens's works executed for the Duke in Paris, a chalk portrait, and an oil sketch representing the *Allegory of Buckingham*<sup>(34)</sup>.

The diaries of dal Pozzo and Magalotti document, as well, a private visit made to the Medici cycle on the 6th or 7th of June. Their entries are the first contemporary accounts of the cycle, which are being published here<sup>(35)</sup>. Until now the known records — which post-date the opening — include, for example, Claude Morisot's ill-informed poem, *Porticus Medicea*, guide books of the 1640's, and a late seventeenth-century inventory of the palace<sup>(36)</sup>. The Legate's viewing was meant to compensate for his exclusion from the premiere of May 27th, when Cardinal Richelieu gave a banquet for the English party in the grand gallery of the Luxembourg Palace<sup>(37)</sup>. Moreover, this tour was considered an official duty because it took place « in Carozza ». (In contrast, dal Pozzo's diary omits the gem book, a private diversion). The escort is not named, but may have been Melchior Delheuvierieu or Rubens, who had perhaps remained in Paris until the next day<sup>(38)</sup>.

Aleandro's illness, and notes that dal Pozzo accompanied the Legate to Spain); Rubens to Valavez, 2 Apr. 1626, in *Ibid.*, no. 81 (Rubens says he is sending the painting of the *Grand Camée* to Peiresc via Valavez); Peiresc to Aleandro, Aix, 23 Apr. 1626, in *Codex*, III, 438 (Peiresc requests two casts of a vase in Cardinal Barberini's collection, one for himself, one for Rubens); Peiresc to Valavez, 14 June 1626, in *Ibid.*, 442 (Peiresc comments on Rubens's excellent print of the Cameo of Tiberius); Peiresc to Aleandro, 19 June 1626, in *Ibid.*, 443 (Peiresc is delighted to receive Rubens's painting of that cameo).

- (31) See J. Q. VAN REGTEREN ALTENA, *Rubens en de Galerie d'Ulysse*, in *Bulletin van het Rijksmuseum*, 1 (1953), p. 8-13, dating the works to ca. 1625 on basis of style.
- (32) Fol. 194v., published by E. MÜNTZ and E. MOLINIER, *Le Château de Fontainebleau au XVII<sup>e</sup> siècle d'après des documents inédits*, in *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris*, XII (1885), p. 268. This account appears amidst an inventory of painting and tapestry at Fontainebleau.
- (33) Dal Pozzo's entry dated 2 June 1625, fols. 154r. and v.
- (34) On the former see J. HELD, *Rubens: Selected Drawings*, London, 1959, I, no. 107; on the latter, G. MARTIN, *Rubens's and Buckingham's 'fayrie iles*, in *Burlington Magazine*, CVIII (1966), p. 613-18 (the author's dating of the piece to 1625 in Paris had received general acceptance). And more recently, HELD, 1980, no. 291. The oil sketch is the study for a ceiling at York House (the paintings were destroyed 1949).
- (35) Also overlooked are some French documents on the Papal Legation; one is *Mr. Melchior Delheuvierieu Marquise de St. Chamond Chev. des Ordres du Roy Conseiller etc.*, Ms. Mélanges de Colbert 79, Paris, Bibliothèque Nationale, fol. 51r.; undated entry, « Donc d'après disne pour aller au Bourg La Reyne en y Trouvary le légat qui Tesmoigna grand contentment.... ». Also mentioned in fol. 64v.
- (36) J. THUILLIER and J. FOUART, *Le storie di Maria de' Medici...*, trans. Wolf, New York, 1970, beg. 124, lists the 17th-century records; also see HELD, 1980, I, p. 92.
- (37) Richelieu's *Mémoires*, ed. Gaucheron and Dermenchem, Paris, 1921, V, 17. Although Richelieu does not mention the Medici cycle, its unveiling upon this occasion is unquestioned.
- (38) Rubens's letter dated 12 June, the day after arriving in Flanders, in Magurn, no. 63.

As was customary for Magalotti, his report emphasizes the architecture of the palace (Appendix, no. 1), whereas the connoisseur dal Pozzo provides a hoped-for discussion of Rubens's pictures, in the lengthiest entry of his diary (Appendix, no. 2). The commentary begins: «...We mounted the carriage and went to... the Luxembourg Palace, built by the Queen Mother...one sees a beautiful gallery in which Rubens, the most excellent Flemish painter, depicted her life. Looking over the door, one sees the portrait of the Grand Duke Francesco, her father, and on the left side, the portrait of her mother, the Grand Duchess Johanna of Austria. Between the door above the mantel is the picture of the Queen Mother done to lifesize, dressed in the fashion of Pallas, at her feet are various musical instruments and also books».

The parental portraits inaugurate the Medici cycle like a prologue, and the Queen Mother's portrait recalls Minerva who sang in her wedding opera (39). Dal Pozzo then enumerates and comments on each picture in succession around the room, starting at the long wall to the west, then continuing to the north wall, and, finally ending at the long eastern wall. His placements and descriptions confirm those of later authors (40), with the exception of some surprises:

- « 1. Here one sees the 3 Fates who spin the Queen's life; one sees nothing but them and not the scissors that would cut the thread, out of the wish to demonstrate the eternity of her name ».
- « 2. & 3. In the second is represented her birth followed by her education where we see her writing with the assistance of the Graces, Apollo & Mercury ».
- « 4. The following picture shows Henry falling in love after looking at her portrait held by 2 Amoretti, and at his feet are some Cupids who are destroying his armor ».
- « 5. Now the 5th shows the wedding that took place in Florence in the presence of Cardinal Aldobrandini, Grand Duke Ferdinand, and the Duke of Mantua and other principals; most of them are portraits from life ».
- « 6. The 6th painting is about the landing in Marseilles where she is received under a canopy ».
- « 7. There follows the consummation of the marriage in Lyon, where the pair is seated together in an airborne chariot (41) ».
- « 8. The 8th one shows the birth of the King and many other mystical figures; we see that the painter has employed such skill and finesse to show the Queen after her difficult labor ».
- « 9. The 9th one represents the departure of Henry for war, and the commission of his son to her care ».
- « 10. Following is the coronation of the Queen by Cardinal Joyeuse with the assistance of Queen Margarita, the King's first wife, whom he divorced; and also princesses of the blood wearing royal cloaks and crowns ».

(39) See, n. 3 above.

(40) See THULLIER and FOUCART, 35, 67 f. and nos. 1-24; and HELD, 1980, I, 94 f., 122, and nos. 52-79.

(41) Dal Pozzo thus verifies the anon. Baluze memorandum of ca. 1622, published by J. THULLIER, *La galerie de Medicis' de Rubens et sa genèse: un document inédit*, in *Revue de l'Art*, 4, (1969), p. 57, which discusses the early stages of the project.



Fig. 1. Rubens, *The Death and Apotheosis of Henry IV*, from the Medici cycle, fin. by 1625, oils on canvas. Paris, Louvre (photo: Cliché des Musées Nationaux, Paris).

Altogether, the pictures on the west wall illustrate Maria de' Medici's life up to the assassination of Henry IV. The next picture turns the tide of the narrative, as dal Pozzo explains: «At the head of the room there is a large picture which occupies the entire wall. On the left, one sees the death of King Henry whose soul is being carried into heaven by Mercury & Saturn, and on the ground a wounded serpent and a weeping victory. At the right hand of the painting one sees the enthroned Queen receiving tribute from the grief-stricken French people (fig. 1)».

This picture is among the first images of the royal apotheosis since antiquity<sup>(42)</sup>, and it resembles the Roman cameos which Rubens was engraving for the gem book at this time<sup>(43)</sup>. The canvas also recalls Peiresc's claim, expressed to Aleandro, that the Medici cycle represents «the actions of her life in the most noble designs after the antique»<sup>(44)</sup>. The cycle now proceeds to the second long wall of the gallery, where events connected to the Regency are shown, as follows:

«1. The marriage Treaty between France and Spain<sup>(45)</sup>».

(42) O. VON SIMSON, *Zur Genealögie der weltlichen Barock besonders der Medici-gallerie...*, Strassburg, 1936, p. 247-391; repeated *Idem*, in *La Vila di Maria de' Medici*, Geneva, 1965 and Milan, 1968, 4.

(43) VON SIMSON, 1936, 296 f.; mentioned by THULLIER and FOUART, no. 14. On the apotheosis and other classical themes also see. S. SAWARD, *The Golden Age of Marie de Medici*, Ann Arbor, MI, 1982, p. 98-114.

(44) *Codex*, III, 177.

(45) Dal Pozzo once more confirms the Baluze memo calling this picture, «The Council of the Gods and the Reciprocal Marriage Treaty between France and Spain». In Thuillier, 61; rpt. in THULLIER and FOUART, no. 15.

« 2. In the second picture one sees the capture of Juliers that takes place under her command, dressed as a triumphant warrior and riding a most beautiful horse<sup>(46)</sup> ».

« 3. The 3rd picture follows, and shows the departure of the two Queens; one coming to France, the other going to Spain ».

« 4. In the 4th painting one sees her administration assisted by prudence and many other virtues<sup>(47)</sup> ».

« 5. In the 5th picture one sees the ship guided by women, and also the presentation of its helm to the son upon the assumption of his reign ».

« 6. The 6th picture is very different for it represents the nocturnal flight of the Queen from Blois ».

« 7. Afterwards there follows the reconciliation between her and her son, enacted through the Cardinals Rochefoucault and Richelieu<sup>(48)</sup> ».

« 8. The 8th picture presents the peace that follows; the Queen renders thanks to the Temple of the Goddess of Concord ».

« 9. In the 9th picture one sees her accompanied by the King, her son, reconciled in heaven; a three-headed monster is spread upon the ground, of which one head is dead ».

« 10. The last picture represents Time carrying Truth into heaven, as the wish to unveil these things unto the Light ».

The accounts of Magalotti and dal Pozzo demand that we re-appraise the modern readings of the cycle, led by von Simson, who discusses Rubens's life of the Queen Mother as celebration of royal power and absolutism. This interpretation is questioned by Thuillier, who instead places the Medici cycle within the tradition of heroic literature. He says Maria is « shown as a Quixotic heroine, otherwise her biography ran the risk of...a banal record of various peoples' marriages<sup>(49)</sup> ». Although Thuillier does not have direct evidence to support his case, we may agree with him that the Medici cycle unfolds like an adventure. Magalotti's phrase, « heroic actions of Her Majesty », and dal Pozzo's appreciation of the Queen « dressed as a Triumphant warrior... riding a most beautiful horse », may be understood in this spirit. However, the two ideas are not incompatible or contradictory<sup>(50)</sup>. On behalf of a political reading, we are remind-

(46) Confirming the Baluze memo, in THUILLIER, 61; and THUILLIER and FOUART, no. 16.

(47) Rubens called this picture, « The Felicity of the Regency », in his letter to Peiresc of 13 May 1625; in Magurn, no. 62. It was substituted for the canvas of the Queen fleeing Paris; see *Codex*, III, 23. The latter, since destroyed, was one of five « reserved » pictures that dealt with sensitive events.

(48) Dal Pozzo — who knew Richelieu — verifies von Simon's identification of the younger Cardinal, made in 1936, 373, based on the rev. ed. of Morisot's poem citing « Richaeleus ». Von Simson's thesis is expanded, in 1965, 71; and in « Politische Symbolik in Werk des Rubens », in HUBALA, ed., *Rubens, Kunstgeschichtliche Beiträge*, Cologne, 1978, p. 7-35. Thuillier disagrees with von Simson, in THUILLIER and FOUART, no. 21, by pointing out that Richelieu was named Cardinal three years after the reconciliation took place. Rubens's picture makes sense, however, because Richelieu was named Cardinal for bringing about this act of peace; and since Richelieu was Cardinal and First Minister by the time Rubens installed the painting, he would hardly have allowed himself to be shown in lesser rank.

(49) THUILLIER and FOUART, 28, discussion begins p. 20. See also Thuillier's more recent essay, in *Rubens e Firenze*, p. 249-266.

(50) My opinion is shared by D. MARROW, *The Art Patronage of Maria de' Medici*, Ann Arbor, MI, 1982, esp. p. 55. Also see SAWARD, *passim*, on the moral and political aspects of classical learning in the Medici cycle.

ed that Rubens had to change five subjects which were considered too controversial, and dal Pozzo carefully picked out real persons and events from among the allegorical ones. The Papal retinue was certainly disposed to see political undercurrents in the pictures on account of its special attention to the English marriage and the Queen Mother's strategic acumen. At one point the Legate employed her to circumvent the guard kept by Buckingham over Henriette-Marie (and as reward, Barberini considered presenting the Queen Mother with the precious *Volto Santo*<sup>(51)</sup>). This action indicates that the English marriage was hardly considered «banal», as Thuillier put it, but a weight in the balance of European power. In particular, Maria de Medici regarded the alliance, which she helped to forge<sup>(52)</sup>, as a means of achieving world peace. Her pride in maternal match-making is explicitly shown in the Medici cycle canvas which dal Pozzo calls «the marriage treaty between France and Spain» (usually entitled *Council of the Gods*). This picture refers to the double marriages of her daughter Elizabeth to Philip IV of Spain, and of her son the *dauphin* to the Infanta, Anne of Austria. The English marriage, in turn, may be read into the composition since Henriette-Marie's nuptial banquet was celebrated in the gallery where the Medici cycle was installed, as if to offer *tableaux vivants* of courtly life. We should view the Queen Mother's play-acting of her life and destiny in the Medici cycle as a vigorous show of optimism and faith in the face of sober political realities.

A few months after viewing the Medici cycle, the Legate was privileged to take possession of a major work of Rubens, a set of seven panels from *The Life of Constantine the Great* tapestries<sup>(53)</sup>, which the king presented upon Barberini's departure from Paris<sup>(54)</sup>. It was evidently realized that the Legate would accept this gift in defiance of the Pope's orders because, by coincidence, it represented a number of his cultural interests, such as archaeology and Early Christian history, tapestry, and the art of Rubens. Moreover, the Constantine tapestries, and the gem book, were handsomely complemented by the ivory diptych which Peiresc gave to the Legate in Aix on his return trip to Rome<sup>(55)</sup>; it is the late-antique work known as the *Barberini Diptych*<sup>(56)</sup>. Peiresc described it, making reference to one of the trea-

(51) The Legate's dispatches, *Ms. Barb. Lat. 7970*, fols. 91, 128, 129.

(52) See the Queen Mother's petition to the Pope for Henriette's dispensation, in *Ms. Barb. Lat. 7939*, fols. 55 f., Vatican Library.

(53) Rubens designed twelve panels, by 1625 seven of them were woven and in the king's collection. Published by D. DUBON, *Tapestries from the Kress Collection: Constantine the Great by Rubens and Cortona*, London, 1964, nos. 1-7. A more recent study is by HELD, 1980, nos. 39-51 and p. 65-85. Rubens's tapestries appear in the Barberini inventory of 18 July 1627, published by M. A. LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, 1975, p. 79 f.

(54) Dal Pozzo's diary, fols. 329r. and v.; Magalotti's diary, fol. 321v.; the Legate's official report, *Ms. Barb. Lat. 6150*, fol. 182r. Passages published by U. BARBERINI, *Pietro da Cortona e l'Arazzeria Barberini*, in *Bolletino d'Arte*, XXXV (1950), p. 46 f.

(55) Recorded in dal Pozzo's diary, dated 27 Oct. 1625, fol. 384v.; briefly mentioned by RIZZA, p. 33.

(56) Documented in three 17th-century inventories, in LAVIN, p. 34, 82, 103. On the ivory see *The Age of Spirituality*, New York, 1978, exh. cat., no. 28. By the way, Peiresc told Valavez of his regret that Rubens had not commented on it, in TAMIZEY DE LARROQUE, VI, 335; and *Codex*, III, 409.

tures of the gem book, «There are a Victory and some captive provinces below, almost like those in the Great Cameo of Tiberius<sup>(57)</sup>».

\* \*  
\* \*

After Rubens returned to Antwerp, and the Legation to Rome, the two parties were never to meet again. However, the art of Rubens, enhanced by his presence in Paris, played a role in the formation of Barberini culture in the palace at Quattro Fontane, which was purchased a few days after the Legate arrived home in December<sup>(58)</sup>. Above all, it is demonstrated that Pietro da Cortona's ceiling of the Great Salon was conceived as the Papal counterpart to or evocation of the Medici cycle.

After the vault was constructed in 1629-30, Cortona frescoed it with a theme popularly entitled *The Triumph of Divine Providence*, from 1632 to 1639<sup>(59)</sup> (fig. 2). It is thought Francesco Bracciolini wrote the program<sup>(60)</sup>. The centerpiece features Divine Providence enthroned above Chronos and the Fates, bidding Immortality to place a crown of stars upon the Barberini *stemma* which is rendered as bees flying in cartouche formation within a laurel wreath. This group is being held aloft by the Theological Virtues. The *stemma* is also being crowned with papal tiara and laurel wreath. Momentum is sustained through chains of figures at the sides, who surge toward the center and appear to rise.

Cortona's pictorial sources have been traced to the *quadratura* tradition and to north Italian ceilings<sup>(61)</sup>. For instance, the Farnese ceiling is cited as inspiration for the framework, and the Sala di Troia is given as the idea behind the dense massing at cornice level<sup>(62)</sup>. Venetian ceiling painting is considered the closest source for the central portion<sup>(63)</sup>. However, Wittkower realized that «one source of inspiration... cannot account for the conception of the work», that is, in providing a model for the glorification of the Pope. For this and other ideas Cortona turned to the Medici cycle, which had recently impressed his patron in Paris. Among modern critics, only Haskell acknowledges a link: «The programme which he [Cortona] and Bracciolini devised carried princely flattery to a greater degree than had yet been seen south of the Alps; in this way they were very likely encouraged by Cardinal Francesco, who must have

(57) TAMIZEY DE LARROQUE, VI, 298.

(58) See P. WADDY, *The Design and Designers of Palazzo Barberini*, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 35 (1976), p. 151-185. And G. MAGNANIMI, *Palazzo Barberini*, Rome, 1980, esp. Chapter 1.

(59) For recent discussions on documentation see MAGNANIMI, 106-126; O. VERDI, in D. BERNINI, ed., *Il voltone di Pietro da Cortona...*, in *Quaderni di Palazzo Venezia*, 2 (1983), p. 91-98; and LAVIN, p. 48.

(60) G. B. PASSERI, *Vite de' Pittori*, Rome, 1673; rpt. HESS, Leipzig/Vienna, 1934, 379. Also Domenichino's letter cited below, n. 65. A problem exists because the contemporary records (to be discussed) fail to mention Bracciolini.

(61) See the classic study by H. POSSE, *Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini...*, in *Jahrbuch der Preussischer Kunstsammlung*, XL (1919), p. 111 ff. and elsewhere; and R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Harmondsworth/Baltimore, 1965, p. 165 f.

(62) Respectively, POSSE, p. 128; and F. HARTT, *Giulio Romano*, New Haven, 1958, I, p. 179.

(63) POSSE, p. 166 and elsewhere; and WITTKOWER, p. 166.



Fig. 2. Cortona, *The Triumph of Divine Providence*, vault of the Great Salon, Barberini Palace, Rome, 1632-1639, fresco (photo: Alinari Art Resource, New York).

certainly seen and been inspired by the early stages of Rubens' allegorical cycle in honour of Marie de' Medici and Henry IV in Paris <sup>(64)</sup> ».

Haskell further indicates that the seventeenth-century audience «saw» the connection: «This novelty was recognized at the time. From Naples Domenichino ... wrote that, from what he had heard, the ceiling sounded more suitable for a secular prince than a pope <sup>(65)</sup> ». Domenichino wrote one of several near-contemporary comments on the heroic quality of the Barberini ceiling. In 1642 Baglione called it «The Triumph of Glory <sup>(66)</sup> », a phrase which could apply to the Medici cycle, of which the author was also well informed <sup>(67)</sup>. Bellori, writing in 1672, used the words, «Providence of the Queen», to describe *The Prosperity of the Regency* from the Medici cycle <sup>(68)</sup>. He may have been paraphrasing the popular title of the Barberini ceiling. In 1673, Passeri said the vault was planned to show allusions to family *imprese* and the Pope's «heroic actions <sup>(69)</sup> ». The most telling notation is by Cortona himself, who states he painted the work «out of glory of the reigning Pope, and to honor his rule <sup>(70)</sup> ».

It is unknown whether copies of the Medici cycle were brought to Rome by the Papal Legation. Nevertheless we may suppose that Cortona learned of it (perhaps like Baglione and Bellori) through his friend and patron, Cassiano dal Pozzo <sup>(71)</sup>. Cortona's vault is not a replica of Rubens's Medici cycle, but a translation of it into a neo-Venetian idiom. Their commonalities have since been overshadowed by their differences, as in distinctive demands of female versus male patronage, Rubens's recognizable personalities versus Cortona's exclusion of portraiture, the canvases of the cycle versus Cortona's ceiling fresco, Rubens's use of nudity (even of the Queen Mother), versus Cortona's chaster figures <sup>(72)</sup>, and Cortona's Christian emphasis over Rubens's classical scenario.

Cortona was already encouraged to study the art of Rubens in this period, starting with the *Life of Constantine*, for instead of acquiring the remaining panels by Rubens, Cardinal Barberini commissioned Cortona to design new tapestries to complete the series. This task occupied the artist between 1630 and 1642 <sup>(73)</sup>. At that time, in ca. 1633, Cortona also started

(64) *Op. cit.*, p. 53.

(65) *Ibid.* Domenichino's letter to Angeloni is dated 1 Sept. 1640, a year after the completion of the vault.

(66) *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti...*, Rome, 1642 and 1649, rpt. MARIANI, Rome, 1935, p. 182.

(67) *Ibid.*, 363.

(68) *Le Vite de' Pittori...*, Rome, 1672; rpt. BATTISTI, Rome, 1968, p. 135-39. The common source on the Medici cycle for Baglione and Bellori most likely was dal Pozzo, since they all worked in the Barberini orbit. Also see n. 112 and 140 below.

(69) *Op. cit.*, p. 380.

(70) In G. D. OTTONELLI and P. BERRETTINI, *Trattato della pittura e scultura, Uso et abuso loro*, Florence, 1652. Discussed in MAGNANIMI, p. 108 f.

(71) Cortona and dal Pozzo corresponded through the years; see M. CAMPBELL, *Pietro da Cortona at the Pitti Palace*, Princeton, N.J., 1977, *passim*. Cortona contributed to his «Paper Museum», discussed by Haskell, 103, and others; and according to MANCINI, in *Ibid.*, Cortona painted a few pictures for dal Pozzo.

(72) See *Trattato della pittura*, esp. 47 f., where Cortona criticizes female nudity in art.

(73) Refer back to n. 53 on the Rubens panels. Cortona's panels were first published by Barberini, 43-51 and 145-52. The entire set, now in Philadelphia, was catalogued just once in the Barberini inventory, in 1649; see Dubon, 15 f., and Lavin, 218.

two ceilings in the Chiesa Nuova (74), where one finds the Rubens high altar cited above. Briganti calls this altar « Rubens's lesson to Cortona (75) », in that Rubens's art inspired Cortona to paint with higher energy and warmth. Prior to this exercise, Cortona's figures tended to look contrived and lifeless (76) as, for example, in the Virgin and Angel of the Annunciation from the Barberini Palace Chapel (77). This group is far removed from the opulent, freely invented Divine Providence from the Barberini vault, who is comparable to Rubens's St. Domitilla from the Chiesa Nuova Altar.

Cortona's ongoing explorations of Rubens's art were further developed and applied in the Barberini vault, especially in the centerpiece, which was inspired by the apotheosis of Henry IV from the Medici cycle (fig. 1), and perhaps the oil sketch of the *Allegory of Buckingham* (fig. 3). (It is mentioned above that dal Pozzo wrote an appreciation of the former, and that the Papal delegates were possibly allowed a glimpse of the latter). As in Rubens's apotheosis images, Cortona forms his field through allegorical figures who encircle one another in whole-hearted relationships. It is noteworthy that Rubens's compositions and lavish technique were inspired by the same Venetian ceilings that interested Cortona, especially Veronese's *Apotheosis of Venice* (fig. 4) (78). The works share similar motifs, such as the abundant figures banked upon clouds, *di sotto in sù* perspective, and blond tonality. Upon closer inspection, however, one will recognize divergences. Veronese's figures are subdued and relate lethargically to one another. The horizontals of the balustrade and cornice, and the verticals of the columns and other things cut across the frame, contrary to its oval shape, and create distinct blocks which separate the groups from one another. Despite its activity, Veronese's picture looks unintegrated. In distinct contrast, Cortona's vault — like Rubens's images — is more unified through a series of ellipses. While Veronese's Venice passively awaits her crown, Rubens's characters, and Cortona's Divine Providence, are bursting with energy and conviction. Veronese's rather staid spectacle may be seen as cousin to Rubens's apotheosis scenes and the Barberini ceiling. Comparison to ceilings by Tintoretto yields similar responses. Although, for instance, *Venice Receiving Tribute from the Sea* (Sala dei Pregadi, Pal. Ducale) (79) at first appears close to the seventeenth-century pictures, the figures appear to be moving about with more rapture than common purpose. It is clear that Rubens's Venetian-suffused art was the primary impulse behind Cortona's revision of the Venetian *soffitto*.

Cortona's impressive achievement — and summit of his career — was executed within a climate of tension, if not crisis. Passeri relates that Cortona was awarded the Grand Salon

(74) See G. Briganti, *Pietro da Cortona e della pittura barocca*, Florence, 1982, nos. 50, 51.

(75) *Ibid.*, 67. His thesis has received acceptance, for instance, by W. VITZTHUM, *Review of Briganti...*, in *Burlington Magazine*, 105 (1963), p. 214.

(76) CAMPBELL, esp. p. 3-8, on Cortona's early style; and BRIGANTI, p. 72f. Also A. SUTHERLAND HARRIS, "Cortona's facial expressions are bland, his gestures trite and conventional", in *Andrea Sacchi*, Oxford/Princeton, 1977, p. 6.

(77) BRIGANTI, no. 44, ill. pl. 124.

(78) J. SCHULZ, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley / Los Angeles, 1968, no. 42 and p. 52 f., discussing Rubens's adaptation of the Venetian *soffitto* for *Buckingham's Allegory*, among other works.

(79) *Ibid.*, no. 43.



Fig. 3. Rubens, *The Allegory of the Duke of Buckingham*, 1625, oils on panel. London, National Gallery of Art (photo: National Gallery).

thanks only to the spinning of fortune<sup>(80)</sup>; the tale holds truth since Cortona was, at that time, one of several other rising artists in the Barberini orbit<sup>(81)</sup>. The project thereafter endured a succession of changes and delays. Near the start of his work, Cortona had to replace Jupiter as

(80) *Op. cit.*, 379.

(81) Prior to the Grand Salon, Cortona had executed, in collaboration with others, the nave arcade of S. Bibiana, of 1624-26, in BRIGANTI, no. 12; and two projects in the palace dating ca. 1631-32, the vault of the Stanza di passaggio, in *Ibid.*, no. 48; and the chapel, in *Ibid.*, no. 44.

principal figure after the Pope demanded a less pagan theme<sup>(82)</sup>. Cortona was apparently jealous of Bernini<sup>(83)</sup> and his own assistants<sup>(84)</sup>. Despite these difficulties and the need to protect his position, Cortona went to Venice in 1637 in order to make a first-hand study of Veronese and Tintoretto<sup>(85)</sup>. Cortona's stopover in Florence supports the case that he was aiming to improve style and technique<sup>(86)</sup>. One reason for these feverish practice sessions was, in my opinion, Cortona's desire to paint the Great Salon so it would be compared favorably to the Medici cycle, and that he, in turn, would be compared favorably to the famous Rubens.

Besides matters of style, Cortona's treatment of the Pope, «to honor his rule», recalls Rubens's life of the Queen mother in significant ways. The layers of meaning of the vault are known through several court chronicles: the essay of Il Rosichino, who was Bracciolini's pupil, published in 1640<sup>(87)</sup>; Tetius' book, *Aedes Barberinae ad Quirinalem*, first published in 1642<sup>(88)</sup>; and the manuscript written by Il Pellegrino, who may perhaps be identified with Federico Ubaldini<sup>(89)</sup>.

These authors describe the center of the vault in heroic religious terms, whereby Divine Providence chooses Urban VIII and the Barberini family as being worthy of Immortality<sup>(90)</sup>. The side compartments are viewed as images of the family's actions in the world. Il Rosichino sees Minerva (or Pallas) as Wisdom fighting the Giants in defense of the Church<sup>(91)</sup>; Authority and Abundance as the ministrations of temporal government; and Hercules — a family *impresa* — as just punishment. One of the long compartments depicts Knowledge uplifted by Divine Assistance; she is accompanied by Piety and Chastity, in contrast to the lower orders of Silenus, the Satyrs and Lasciviousness, who personify worldly pleasures. The other long scene illustrates Dignity, Prudence and Power accompanied by Fame and Peace. These virtues

(82) Treated by MAGNANIMI, p. 108 f., discussing that the 1976 examination reveals *pentimenti* beneath Divine Providence. Technical examination and restoration were also undertaken in 1981, see the report by B. ZANARDI, in *Il voltone...*, p. 11-38. Also, on the preparatory drawings and related matters see A. LO BIANCO's study in *Il voltone...*, p. 53-90.

(83) See CAMPBELL, p. 11.

(84) F. BALDINUCCI, *Notizie de'Professori del disegno...*, Florence, 1681; rpt. Florence, 1845, V, 419. Romanelli and Bottala attempted to grab the commission while Cortona was away in Venice. Also see MAGNANIMI, *loc. cit.*, re-examining this incident.

(85) Recently expressed by CAMPBELL, p. 13, and MAGNANIMI, *loc. cit.*, upon reviewing Boschini, who originated the idea. J. B. Scott reconstructs Cortona's north Italian trip in his forthcoming book on the ceiling paintings in the Barberini Palace.

(86) See CAMPBELL, p. 12 f.

(87) The earliest printed description of the vault, which is found in the Vatican Library. See transcriptions of the ms. version published by MAGNANIMI, *Appendix* (unpag.); and LO BIANCO, p. 109 ff.

(88) P. 47 f., on the centerpiece; descriptions of the lateral compartments continue to 58, and *passim*.

(89) *Overo la dichiarazione delle pitture della sala Barberini*, Ms. Barb. Lat. 4335, Vatican Library. First cited by Posse, Magnanimi transcribes it in the *Appendix* (unpag.) and suggests Bracciolini as author, 120 f. Also transcribed by Lo Bianco, who makes the Ubaldini attribution, see 60 f. This ms., which consists of 52 fols., is the lengthiest of the accounts. Ubaldini was secretary to Cardinal Francesco, Dante scholar and poet.

(90) Il Rosichino, p. 5 f.; Tetius, p. 45-58 and 78; and Il Pellegrino, fols. 3r.-6v.

(91) *Op. cit.*, p. 6-11, cited throughout this paragraph.



Fig. 4. Veronese, *The Apotheosis of Venice*, from the ceiling of the Sala del Maggior Consiglio, Palazzo Ducale, Venice, ca. 1582, fresco (photo: *Alinari Art Resource*, New York).

preside over « various Cyclops » making armaments in the Forge of Vulcan in defense of the Papal States. On the opposite end of the composition stands the Temple of Janus with closed doors, signifying a time of peace. In his conclusion Il Rosichino identifies the Cardinal Virtues with the ancient heroes shown in the corner medallions.

Il Pellegrino provides similar but more elaborate descriptions, along with stories linking the Barberini family to ancient history. The author says Knowledge and Divine Assistance represent ecclesiastical governance, ever prepared in our defense<sup>(92)</sup>. The scene of Prudence and Dignity is likened to the governance of Urban VIII, Don Taddeo's military actions, and Cardinal Francesco's legations<sup>(93)</sup>. Peace is described as the daughter of Prudence and Good Government, and the mother of the fine arts and good life<sup>(94)</sup>.

Upon reading these sources, modern authors have drawn additional connections to world events. Wittkower calls the sides « a running commentary on the temporal work of the pope<sup>(95)</sup> ». Briganti links Vulcan's Forge to the Pope's military actions, Hercules to Don Taddeo's role as Prefect of Rome, and Abundance with its overflowing cornucopia to Cardinal Antonio's post as Papal chamberlain<sup>(96)</sup>.

These interpretations of the Barberini ceiling are analogous to dal Pozzo's reading of the Medici cycle as heroic biography. One may cite several specific themes common to the two works, starting with destiny. The Fates appear in the first narrative scene of the Medici cycle ; in the Barberini ceiling, they are seated at the feet of Divine Providence. Minerva personifies the strength and prudence of each rule ; Cortona's giant-slaying Minerva recalls Rubens's Queen who triumphs over the three-headed monster. Rubens's impressive coronation picture is upstaged by Urban VIII's three-fold coronation with the diadem of stars, papal tiara and poet's laurel wreath.

The transfer of power from Henry IV to Maria de' Medici, thence to Louis XIII, appears in several episodes of the Medici cycle. It is most prominent in *The Death and Apotheosis of Henry IV and the Proclamation of the Regency* (fig. 1). As counterpoint, Cortona represents the Papal legacy in the Keys of Religion and papal tiara. In the two works, moreover, it is Providence who authorizes the apotheosis or glorification. Saward points out several motifs of Providences in the Medici cycle, and suggests it may be the dominant idea of the whole work<sup>(97)</sup>. In turn, Divine Providence is the most powerful figure of the Barberini vault, in controlling time and space and sparking divine will throughout the field. Additional references to Providence in the vault include the bees in the Barberini *stemma* and Minerva (according to Il Pellegrino). Urban VIII attributed his election to Providence, as is known from Bracciolini's poem of 1628<sup>(98)</sup>.

(92) *Op. cit.*, fol. 7r.

(93) *Ibid.*, fol. 15r.

(94) *Ibid.*, fol. 16r.

(95) *Op. cit.*, 166.

(96) *Op. cit.*, 201 f.

(97) *Op. cit.*, 186 f.

(98) Discussed, for example, by HASKELL, p. 51 f. J. B. Scott is reviewing the literature in his forthcoming book ; meanwhile, the reader is referred to this Ph.D. dissertation, *Allegories of Divine Wisdom in Italian Baroque Art*, Rutgers University, 1982, p. 46-54.

To this and other writings on Providence may be added the works of the Jesuit Adam Contzen, who championed absolutism and the Catholic character of the state<sup>(99)</sup>. Contzen's major book says that Providence is aided by Prudence, Justice, Sobriety, Clemency, Fortitude and Magnanimity<sup>(100)</sup>, which are the same virtues pictured in the lateral compartments and corner medallions of the Barberini vault.

Peace is another important theme of the two paintings. The Barberini ceiling illustrates Peace, notably, in the Temple of Janus, and is thus comparable to *The Marriage Treaty between France and Spain*, and *Final Peace before the Temple of the Goddess of Concord*, from the Medici cycle. Il Pellegrino's words, « peace is the mother of the fine arts and good life », are given form in several scenes of the Medici cycle and Barberini ceiling, including Rubens's pictures of the Queen Mother in *Prosperity of the Regency*, and Cortona's depictions of Abundance beside an overflowing cornucopia. The two works end in Triumph over Time upon the celestial sphere, as on Olympus, for the Queen Mother, and in heaven, for the Barberini.

Like Rubens, finally, Cortona lightens noble sentiments with *invenzione*. The cartouche of Bees and the occupants of Venus' Garden are as amusing as the bouquet of unborn princes in *The Birth of Louis XIII*, and the mermaids in *The Landing in Marseilles*. Dal Pozzo enjoyed the minor characters in the Medici cycle, likewise the chroniclers of the Barberini vault appreciated Cortona's imagination to the extent of devising liberal passages of their own. Tetius invents several verses on Minerva<sup>(101)</sup>. Il Pellegrino improvises tales, as in stating with mock authority that the bacchantes' cups are filled with Salerno spumanti<sup>(102)</sup>, though the vintage is certainly not visible to anyone. The modern reader is thus cautioned against taking their words too literally!

In 1641, soon after finishing the Barberini vault, Cortona rephrased the apotheosis imagery from the Medici cycle and *Allegory of Buckingham*, once again, in the airborne Medici prince from the Room of Venus in the Pitti Palace (fig. 5)<sup>(103)</sup>. Moreover, Cortona's Venus is a near reversal of the same goddess in *The Horrors of War* (fig. 6), which Rubens had sent to the Grand Duke in 1638<sup>(104)</sup>. Thus, Cortona's examination of Rubens's painting may be documented in several important works between 1625 and 1642, spanning the formative period of High Baroque Art in central Italy.

\*  
\*   \*  
\*

The acquaintance established between Rubens and members of the Barberini circle in Paris led to several more exchanges, including discourses on archaeology and, more importantly, Cardinal Barberini's collection of Rubens's graphic art. Despite abandonment of the

(99) See R. BIRELEY, S.J., *Maximilian von Bayern, Adam Contzen, S.J., und die Gegenreformation in Deutschland 1624-1635*, Göttingen, 1975, esp. p. 27 f. Six of Contzen's books, above all, *Politicorum Libri Decem*, published in 1620, are catalogued in the Barberini *fondo* of the Vatican Library.

(100) *Politicorum Libri Decem*, Book 3, Chapter 8.

(101) *Op. cit.*, p. 49.

(102) *Op. cit.*, fol. 9r. For other examples see fols. 2v.; 9r.-10v.; 12r. & v.; and 19v.-22v.

(103) On this project see BRIGANTI, no. 85; and CAMPBELL, p. 82-108 and 91 f.

(104) See MAGURN, p. 408 f.



Fig. 5. Cortona, ceiling from the Room of Venus, Pitti Palace, Florence, 1641-1642, fresco  
(photo: Alinari Art Resource, New York).

gem book by 1627<sup>(105)</sup>, indirect ties were maintained for some time through Peiresc, over the *Aldobrandini Wedding* fresco now in the Vatican Library<sup>(106)</sup>, and the mural unearthed in the garden of the Barberini Palace (since destroyed). Lucas Holstenius informed Peiresc of the latter: « It is a grotesque landscape with a ...fountain in the manner of a cistern<sup>(107)</sup> ». Peiresc sought a copy because he questioned its authenticity<sup>(108)</sup>, and sent a copy of that to Rubens,

(105) The plans are thereafter mentioned only by Rubens, Peiresc and Pierre du Puy: see MAGURN, p. 178, 191, 195 f.; TAMIZEY DE LARROQUE, I, p. 394; and *Codex*, IV, 409 f. Albert Rubens worked on the project, which was published only after his death. See VAN DER MEULEN, p. 72; and *Idem.*, in *Papers...Rubens Symposium*, p. 36-51. The Barberini Library owned Albert's book, since the call number of the copy now in the Vatican Library indicates Barberini provenance.

(106) See MAGURN, no. 167. Many artists, including Poussin and Cortona, were making copies of it for dal Pozzo's « Paper Museum ».

(107) P. BOISSONADE, *Lucae Holstenii Epistolae ad Diversos*, Paris, 1817, p. 156; discussed by S. SULZBERGER, *Rubens et la peinture antique*, in *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 11 (1941), p. 61.

(108) TAMIZEY DE LARROQUE, V, p. 331; also SULZBERGER. Several copies are recorded in the Barberini inventories; see LAVIN, p. 93, 111, 148.



Fig. 6. Rubens, *The Horrors of War*, 1638, oils on canvas. Florence, Pitti Gallery  
(photo: Alinari Art Resource, New York).

who believed the Barberini fresco was genuine and depicted a *nymphaeum* <sup>(109)</sup>. It appears that Peiresc subsequently related Rubens's opinions back to Holstenius <sup>(110)</sup>, because a passage on the *nymphaeum* (written later by Bellori) acknowledges Holstenius's writings, which echo Rubens's ideas expressed in the 30's <sup>(111)</sup>. In that decade the young Bellori had been the ward of a friend of dal Pozzo <sup>(112)</sup>, who had had a drawing of the Barberini mural made for his «Paper Museum».

Other members of Cardinal Barberini's inner circle were sharing news of Rubens's political activities, starting in ca. 1628. For example, Peiresc told Aleandro that Rubens was going to

(109) In MAGURN, no. 238.

(110) AS SULZBERGER, p. 63, first realized.

(111) See BELLORI, *Picturae Antiqua romanarum*, Rome, 1738 and 1791 editions, p. 59 f. An excerpt reads: «Quis enim vel leviter Poetarum sacris initiatus antra Nymphis dedicata dubiete? praesertim qui Porphyrii Philosophi luculentam dissertationem legerit, \* qua Homericum illud Nympharum antrum, obscurae & reconditissimae sapientiae plenum, illustravit ». [in margin: \* *De antro Nympharum G.L. cu interpretatione Lucae Holstenii. Contrabrigiae typis Academicis 1655 in 8*]. The last sentence reads: « ... Dianae, Veneris, & Nympharum lucis, ... eique crebas Mercurii in viis statuas, & Neptuni in litore aediculas asjungit. Atque haec Holstenius ad hujusce Tabulae declarationem».

(112) He was Angeloni; see *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, Rome, 241 f., on Angeloni; and VII, 781 f., on Bellori.

Italy upon diplomatic business for Spain<sup>(113)</sup>. Pamphili, now Nuncio to Madrid, dispatched reports to Cardinal Barberini on Rubens's visit to that court<sup>(114)</sup>, whereas Fabio da Legonessa, Nuncio to Flanders, told Barberini that the artist painted the portrait of the king and brought about the treaty between England and Spain<sup>(115)</sup>. However, the strongest contacts to Rubens after the Medici cycle and Constantine series took the form of the engravings and books illustrated with the artists's designs which Cardinal Barberini acquired. This body of graphic art was evidently made available to Barberini's artists, including Bernini and Poussin.

Cardinal Barberini's library, located in the new wing of the palace, was opened to the public in 1636, and served as showcase of Roman intellectual life<sup>(116)</sup>. Holstenius started to catalogue its printed materials in the 30's<sup>(117)</sup>. His *Index* lists more than thirty of the fifty-odd books which Rubens illustrated, most of them for the Plantin-Moretus Press of Antwerp<sup>(118)</sup>.

(113) MAGURN, p. 226 f. This trip never materialized, see *Ibid.*, nos. 179, 196.

(114) *Ibid.*, 283.

(115) Ms. Barb. Lat. 6816, fols. 87v., 98v., 108r., Vatican Library. The royal portrait is evidently lost. On some similar sources see L. VAN MEERBECK, *Correspondance du Nonce Fabio de Legonessa (1627-34)*, Brussels/Rome, 1966, esp. p. 375, 418, 433.

(116) PASTOR, XXIX, p. 439 f., on the history of the library; a recent study is H. JONES, *Hispanic Mss. in the Barberini Collection*, 1978. An excellent study of a related topic, the Cardinal's printing and copying of books, is by F. P. NARDELLI, *Il Card. Francesco Barberini Senior e la Stampa a Roma*, in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 108 (1985), p. 133-198.

(117) *Index Bibliothecae qua Franciscus Barberini...*, 2 vols., Rome, 1681. A 3rd vol. was never finished. The holdings have since been deposited in the Vatican Library.

(118) *Ibid.* The books ill. after Rubens in Vol. I are: Franciscus Aguilonius, *Opticorum libri sex*, 1613 (on documentation and previous literature see R. JUDSON and C. VAN DE VELDE, *Book Illustrations and Title Pages*, XXI. *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, 2 vols., London/New York, 1978, nos. 10-16); Maffaeus Card. Barberinus, *Poemata*, 1634 (in JUDSON and VAN DE VELDE, no. 68); Bernardus Bauhusius, *Epigrammata*, 1634 (*ibid.*, no. 63); *Biblica Sacra, cum glossa ordinaria...*, 1617 (*ibid.*, nos. 40-41); Jacques de Bie, *Numismata aurea Impp. Romm...*, 1615 (*ibid.*, no. 33); Ludovicus Blosius, *Eadem per Antonium de Winghe...*, 1632 (*ibid.*, no. 61); Iacobus Bosius, *Crux Triumphans*, 1617 (*ibid.*, no. 37); Jean BOYVIN, *La Siège de Dole*, 1657 (*ibid.*, no. 76); Balthasar CORDERIUS, *Catena 65 Graecorum...*, 1628 (*ibid.*, no. 58); HELD, 1980 no. 303); *Idem*, *Catena Graecorum...*, 1630 (in Judson and van de Velde, no. 59); DIONYSIUS AREOPAGITA, *Eadem, cum Nolis Corderij...*, 1634 (*ibid.*, nos. 64-65); Diego Aedo GALLART, *Le Voyage du Prince Cardinal...*, 1635 (*ibid.*, no. 72); HELD, 1980, no. 305); H. GOLTZIUS, *Graecia, sive, Historia Urbium & Populorum Graeciae...*, 1581... *Et cum Nonnij Comm*, 1620 (The latter may perhaps be identified with *Ludovici Nonii. Commentarius in Huberti Graeciam...* (in Judson and van de Velde, no. 43); *Idem.*, *Numismata Caesaris...*, 1620 (in Judson and van de Velde, no. 82, pub. a similar version); Franciscus Haraeus, *Annales & Effigies...*, 1623 (*ibid.*, nos. 51-52); Io. van HAVRE, *Ars Virtutis...*, 1627 (not accepted by JUDSON and VAN DE VELDE, but ROOSES, no. 1311, attributes the unsigned author's portrait to Rubens on the basis of style); Hermannus HUGO, *Obsidio Bredana*, 1626 (in JUDSON and VAN DE VELDE, no. 55); Cornelius Cornelij. à Lapide, *Comm. in Pentateuchem*, 1616 (*ibid.*, no. 36); Leonard. Lessius, *Opuscula*, 1626 (*ibid.*, no. 56); Iustus Lipsius, *Iusti Lipsij Opera...*, 1637 (*ibid.*, nos. 30-32); *Idem.*, *Scholia in Seneca...*, 1632 (*ibid.*, loc. cit.); Franc. LONGUS à CORIOLANO, *Summa Conciliorum...*, 1623 (*ibid.*, no. 50); Luitprandus, Ticinen, *Opera...*, 1640 (*ibid.*, nos. 78, 79). Books ill. after Rubens in Vol. II are: Agost. Mascardi, *Sylvarum libri 2*, 1622 (*ibid.*, no. 48); Matthieu de Morgues, *Diverses pieces...*, 1637 (*ibid.*, no. 75); Sylvester Petrasaneta, *De Symbolis Heroicis...*, 1634 (*ibid.*, no. 69); Hieribertus Rosweydeus, *De Vitis Patrum...*, 1628 (*ibid.*, no. 57); Philipp. Rubenius, *Electorum libri 2... Poemata ad Iustum Lipsium*, 1608 (*ibid.*, nos. 1-5); *Idem.*, *B. Asteryj. Amuseae...*, 1615, *Poemalia...*, *Vita eius...* (*ibid.*, no. 29); Matth. Casimirus Sarbievus, *Carmina*, 1632...& 1634 (*ibid.*, no. 62); HELD, 1980, no. 304); Car. Scribanus, *Politico-Christianus*, 1624 (JUDSON and VAN DE VELDE, no. 54); August Torniiellus, *Annates sacri...*, 1620 (*ibid.*, no. 46).

Although Maffeo Barberini may have started to collect these books when the first volume came out in 1608<sup>(119)</sup>, the majority must have been acquired after 1623. In that year Maffeo was elected Pope and handed his library over to Francesco, who thereupon increased its holdings. Cardinal Francesco's first director was Aleandro, who sought books through correspondence and while in Paris<sup>(120)</sup>. Holstenius, the next director, went abroad to acquire books and frequently wrote on these matters to Peiresc and the French royal librarians, the brothers du Puy<sup>(121)</sup>. These Frenchmen also exchanged books with Rubens<sup>(122)</sup>. In fact Rubens's letters to Peiresc, Valavez and the du Puy mention titles that appear in the Barberini *Index*<sup>(123)</sup>. Rubens may have thus assisted the Barberini librarians with book selections while in Paris, and afterwards, through Peiresc and the du Puy. Moreover, Cardinal Barberini sent book orders to Nuncio Legonessa, who knew Rubens well; at least one of these volumes is illustrated by the artist<sup>(124)</sup>. The Rubens-designed books are representative of the Cardinal's taste for history, current events, natural science and philosophy, poetry and classical learning. Rubens's designs include title pages and frontispieces, as well as authors portraits, full-page illustrations and vignettes.

The *Poemata* written by Urban VIII (when Cardinal) receives special mention because Rubens's frontispiece to the 1634 edition is the only work of art which the Barberini commissioned from him (fig. 7)<sup>(125)</sup>. The frontispiece differs from Rubens's usual designs in this genre<sup>(126)</sup>, perhaps because it was done in the spirit of competition with Bernini's design for the *Poemata* printed three years before<sup>(127)</sup>. Rubens replaces Bernini's David with a more mature Samson who grips open the lion's jaw as it spews a swarm of *Api*; these family emblems are allusions to the poems. Their treatment is somewhat ambiguous as to which bees are flying into or out of the lion's mouth. Rubens's image comes from the poem which paraphrases a riddle in Judges: «Ac veluti Samson dulces ex ore perempti/Leonis accipit favor<sup>(128)</sup>». Rubens thus matches the Pope's *concelto* with his own unity of image and text.

(119) This is *Electorum libri 2*; on Maffeo Barberini as book collector, see PASTOR, XXVIII, p. 31, and XXIX, p. 440.

(120) See *Codex*, III, 290.

(121) On Holstenius's correspondence with Peiresc see TAMIZEY DE LARROQUE, III, p. 40 and 495 f.; and with the du Puy, see PASTOR, *loc. cit.*

(122) Numerous examples are found in MAGURN, see p. 98, 100, 102, 111 f., 132, 149, 153, 169, and 171. Also N. Z. DAVIS, *Beyond the Market: Books as Gifts in Sixteenth-Century France*, in *Transactions of the Royal Historical Society*, 5th ser., 33 (1983), p. 69-88.

(123) C. Scribanus, *Politico-Christianus* in MAGURN, p. 98; P. Rubens, *Electorum Libri 2*, in *Ibid.*, p. 111; *Nonnius's Commentaries on Goltzius*, in *Ibid.*, p. 132.

(124) Barberini sent Legonessa a request for *Oplatus Gallus* in 1640; see Ms. Barb. Lat. 6824, fol. 175r., Vatican Library. Also, Barberini was sent Callot's map of Breda along with Hugo's book, *Obsidio Bredana*; see MEERBECK, no. 429.

(125) Judson and van de Velde, no. 68, publishes documents on this point.

(126) See HELD, 1982, p. 182 f. on this point.

(127) See my Ph.D. dissertation (Brown University, 1979), 83 f., and SCRIBNER, p. 169.

(128) See D'ONOFRIO, p. 40.



Fig. 7. Rubens and C. Galle I, the titlepage from *Maffeo Barberini Poemata*, Antwerp, 1634 ed., engraving (photo: *Biblioteca Vaticana*)

Cardinal Barberini collected, as well, thirty engravings after Rubens, which are entered in two separate inventories. Twenty *Carte* are on the first list, dated to ca. 1631-36<sup>(129)</sup>; the remaining prints are grouped together on 20 October 1638<sup>(130)</sup>. That year also saw the end of

(129) Published in LAVIN, p. 121, as follows (excluding dimensions): « 64. Una simile in stampa del *Rubens* con la caccia del leone fatta da Turchi. 73. Diverse Carte tirate in telaro di Stampa del *Rubens* cioè Una con ritratto del Principe de pollonia. 74. Una simile con la rotta di Massentio nel Ponte mollo con diverse Cavalli. 75. Uno simile con l'Assunzione della Madonna. 76. Una simile con N.S. quando lo levando di Croce. 77. Uno simile con S. Rocco che gli appare N.S. 78. Una simile con la Madonna et N.S. 79. Uno simile con S. Michele Arcangelo ch scoscia li diavoli dal Paradizo. 80. Una simile con S. Francesco receive le stimide. 81. Una simile con La Natività de N.S. 82. Una simile con li Maggi quando presento N.S. 83. Una simile con la venuta de Spirito Santo. 84. Un'altra simile con la presentatione de Maggi à N.S. 85. Una simile con la Nat. ta di N.S. 86. Una simile con la Madonna ch tiene N.S. in Braccio. 87. Una simile con S. Lorenzo nella graticola. 88. Due simile con la Susanna con li Vecchione. 89. Una simile con Lotte ch esce da Sodoma. 90. Una simile con la conversione di S. Paolo ».

(130) *Ibid.*, 38: « 1) una Madonna N.S. e S. Gioseppi 2) una l'adorat.ne delli Maggi. 3) Una la Madonna N.S. S. Gioseppi et un'altra Santa. 4) Una con la Madonna che tiene N.S. in braccio la Corona et un bastone in mano. 5) Una la Madonna che N.S. la vol baciare. 6) Una la resurt.ne di N.S., 7) Una ci è scritto filia et vide &, 8) Una la Natività di N.S. 9) Una la decollatione di S. Gio Batta. 10) Una N.S. Crucifisso ». To

Rubens's active print production. Since *Carte* are not listed in the Cardinal's first general inventory, made in ca. 1626-31<sup>(131)</sup>, one may assume they were purchased while in Paris or afterwards. Indeed Paris was an important outlet for Rubens's prints beginning around the Medici cycle period. And the Cardinal may have begun to collect the prints with Peiresc's help and encouragement<sup>(132)</sup>. Although their present location is unknown, the Rubens prints evidently remained in the family during the seventeenth century. They may have been among the thirty-four *Carte* with small saints listed in the Cardinal's next general inventory, of 1649<sup>(133)</sup>. And the Rubensian engravings may have been included in the inventory made after the Cardinal's death<sup>(134)</sup>. The last seventeenth-century inventory, completed upon the death of Cardinal Barberini's heir, does not mention prints<sup>(135)</sup>. The possibility exists that they are still in Rome. Further investigation may reveal, for instance, if the collection is related to the prints in the Vatican Library which come from the eighteenth-century collection of Cardinal Zelada<sup>(136)</sup>.

The Rubens *Carte* are religious in theme. Ten of the prints repeat subjects which Rubens had illustrated for liturgical books issued during Urban VIII's Pontificate<sup>(137)</sup>. Most of the prints, moreover, are reproductions of Rubens's great Northern altarpieces which glorify the heroes of the Church<sup>(138)</sup>. Bellori says their fame swiftly spread to Italy<sup>(139)</sup>. Cardinal Barberini must have regarded these prints as important works of art because they are almost the only *Carte* in his inventories that record an artist's name. Baglione wrote at length in 1642 about a group of Rubens engravings in Rome<sup>(140)</sup>. Since Baglione painted for both the Pope

these entries may be added the *Portrait of Count-Duke Olivares*, by Pontius after Rubens, entered in the collection by 21 April 1630; Lavin, 676, lists it in four inventories. This portrait was based on models provided by Velazquez, one of which is described by Cassiano dal Pozzo while in Madrid in 1626. See F. HUEMER, *Portraits. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, XIX, Brussels/London, 1977, p. 46.

(131) LAVIN, p. 74-98.

(132) Peiresc had helped Rubens acquire the French privilege in 1619, and by 1623 he had collected prints engraved by Vorsterman, *St. Michael*, *St. Lawrence*, *The Flight into Egypt*, and a version of the *Adoration of the Magi*; see *Codex*, III, p. 195. These titles are also listed in the Barberini inventory.

(133) LAVIN, p. 218 f., no. 7.

(134) *Ibid.*, p. 362.

(135) *Ibid.*, 431.

(136) Published by D. BODART, *Rubens e l'incisione*, Rome, 1977, exh. cat., p. 209-11. Dr. Bodart generously shared with me his opinion on the presumed provenance by letter.

(137) In addition to the liturgies in the Cardinal's Library, see the Breviary in St. Peter's bearing Urban VIII's arms, for which Rubens furnished the frontispiece and ten full-page plates; and, in the Vatican, an edition of a Missal from the Barberini *fondò*, for which Rubens designed the titlepage and several pictures; both in Rooses, V, nos. 1250-1262.

(138) See F. BAUDOIN, *Altars and Altarpieces before 1620*, in J. R. MARTIN, ed., *Rubens Before 1620*, Princeton, 1972, p. 46. And T. L. GLEN, *Rubens and the Counter Reformation*, New York/London: Garland, 1977.

(139) Bellori, 1672, p. 132 f.

(140) *Op. cit.*, 363. The passage reads: « ... in Fiandria con buon credito, e fecevi opere grandi, le qualivanno in stampa, alcune delle quali sono legno intagliate, & altre co'l bolino esquisitamente incise, & espresse, delle quali le più famose acceneremo, cioè la battaglia delle Amazzoni sei fogli grandi, il S. Rocco, il quale vogliono, che sia la migliore di tutte, Tre Crocifissi, uno dall'altro differente. Un Christo che si ripone nel Sepolcro, la battaglia de'Leoni, la Conversione de S. Paolo, La Navicella di S. Pietro, la Nativita di Gesù

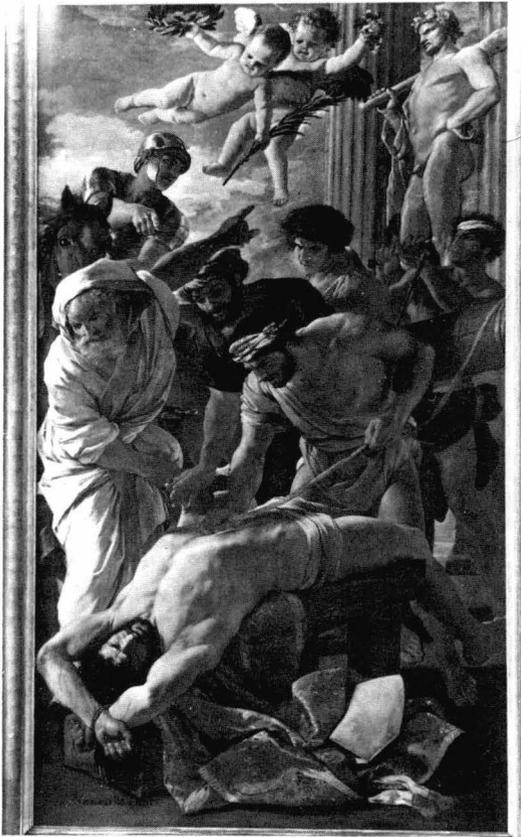


Fig. 8. Poussin, *The Martyrdom of St. Erasmus*, 1628-1629, oils on canvas. Vatican Picture Gallery (photo: Vatican Gallery)



Fig. 9. Rubens and Vorsterman, *The Martyrdom of St. Lawrence*, dated 1621, engraving (photo: Biblioteca Vaticana).

and the Cardinal, he must have seen the Barberini Collection, which was, to my knowledge, the largest group of Rubens prints in the city.

Baglione is just one of several artists who apparently knew of this collection. For example, Bernini may have inspected Rubens's book illustrations in the library while designing his tomb for Urban VIII, begun in ca. 1628. Held observes that Bernini's figures of Justice and Charity resemble Rubens's allegories from the titlepage of Scribanus' book, *Politico-Christianus*, published in 1624<sup>(141)</sup>.

Poussin, as well, studied Rubens's art in the Barberini Palace because his *Death of Germanicus*, painted for Cardinal Francesco in 1626-27, imitates the composition of Rubens's ta-

con li Pastori, l'Adoratione de'Magi, che offeriscono al Bambino, la Testa del Re Ciro, la Sentenza di Salomone Re, lo Sponsalio di S. Catherina, le due Susanne, & altre, che vanno in volta, le quali hanno nobilitato, non solo questa città di Roma, ma tutte le parti dell'Europa». The titles represented in the Barberini collection include the Battle of the Amazons, St. Roch, the Crucifixion, the Battle of the Lions, the Conversion of St. Paul, the Adoration of the Shepherds, and two Susanna prints.

(141) HELD, 1960, esp. p. 261-64; also SCRIBNER, p. 164-77.

pestry panel, *The Death of Constantine* (142). Moreover, Poussin used the library on at least two separate occasions, while reading Zoccolini's writings on perspective, and Leonardo's *Treatise on Painting*, which he was preparing to illustrate (143). Poussin may have also looked at the Cardinal's prints. It is suggested that Poussin's *St. Erasmus Altarpiece*, of 1628-29 (fig. 8) was inspired by the Rubens print of St. Lawrence (fig. 9) (144). The literature cites two main sources for the Erasmus Altar, one in Venetian art (145), and the other in Cortona's drawing done in preparation for his version of the altar before the commission was passed onto Poussin (146). Costello remarks that Poussin's picture indicates his « complete immersion in 'modern art' » in this period. The Rubens-Vorsterman engraving certainly fits this category, and may have supplemented or updated Poussin's other sources. It is known, besides, that Poussin had been adapting the prints of other artists for use in his paintings before coming to Italy (147). One may turn attention to the format of Poussin's altar, which echoes Rubens's composition in reverse, then to the motifs inspired by Rubens, such as the old priest pointing toward the idol, the mounted soldiers, and an angelic promise of heavenly reward, and finally to the overall feeling of physical energy characteristic of Rubens's art.

It is hoped that these few examples in the art of Pietro da Cortona, Bernini and Poussin will encourage even more fruitful studies on how Rubens's art of the 20's and 30's nourished the art of Barberini Rome in the wake of the multiple contacts which took place in Paris.

#### APPENDIX

1. Copy of Cesare Magalotti's diary, Ms. Barb. Lat. 5686, *Viaggio di Francia dell' eminentissimo e reverendissimo sig. cardinale Francesco Barberini...1625*. Vatican Library. Entry dated 8 June 1625. fol. 272r.

« Finito il sermone andò privatamente à veder il palazzo della Regina Madre. Entrarono se... carrozza Monsig<sup>re</sup> di Bagni Monsig.<sup>re</sup> Pamfilio ..., et Colonello Magalotti. Questo palazzo fu principiato esser qualche disegno Italiano ma per essere la fabbrica... assai bassa la sua magnificenza con qualche sproporzione. Il pensiero di Sua Maestà se di palazzo a somiglianza di quello ... del Gran Duca detta volgarmente de Pitti per esser edificati da uno di quella famiglia col disegno di filippo di Brunellesco detto celebre e ampliato dipoi col disegno di Bartolommeo Ammannati... Quitti si vede una gran galleria, nella quale dall'un e dall'altra banda in alcuni gran telari sono rappresentati per mano di Pittori valenti tutti le azzioni eroiche di Sua Maestà, le stanze eran ancora imperfette, e hebbe havevano li solari assai bassi ».

(142) P. ROSENBERG, *The Death of Germanicus*, Paris, 1973, exh. cat.

(143) According to Bellori, 1672, p. 495, Poussin studied Zoccolini in the Barberini Library, among other places. According to A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris, 1696, p. 419 f., Poussin was illustrating Leonardo's treatise, then in the Barberini Library, for dal Pozzo.

(144) See n. 129, no. 87, above. This print is identified as Vorsterman's engraving; on it see BOBART, no. 135.

(145) M. STEIN, *Notes on the Italian Sources of Nicolas Poussin*, in *Konsthistorik Tidskrift*, XXI, 1952, 5-6; A. BLUNT, *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, London, 1966, nos. 97-98.

(146) J. COSTELLO, *Nicolas Poussin, the Martyrdom of St. Erasmus*, Ottawa: National Gallery of Canada, 1975, p. 10.

(147) See A. BLUNT, *Art and Architecture in France 1500-1700*, Hardmondworth/Baltimore, 1970, p. 272 f.

2. Copy of Cassiano dal Pozzo's diary, Ms. Barb. Lat. 5688, *Legatione del signore cardinal Barberini in Francia, descritta dal comm<sup>te</sup> Cassiano dal Pozzo*. Vatican Library. Entry dated 7 June. fols. 159r.-162r.

« Il doppo desinar montato In Carrozza andò nel Borgo di san Germano à vedere il Palazzo d. Luxembourg fabbricato dalla Reg.<sup>a</sup> (fol. 159r.) Mre, nel quale oltre La gran fab.<sup>ca</sup> non però molto ben Intesa come quella difetta si nella Porta, come ancora nelle scale med.<sup>te</sup> l'essere misere e scure si vedde di bello una Galleria nella quale S.M. dal Rubens pitt.<sup>te</sup> ecc.<sup>te</sup> fiammengo haveva fatto ritrar la vita Sua. Vedevasi S.<sup>a</sup> La Porta di dove sentra il Ritratto del G.D. Duca fran.<sup>co</sup> Suo Pre. et alla man manca sur un altra Porta quel della Arciduchessa G. Duch.<sup>a</sup> Giovanna Sua Mre. Trà q<sup>d</sup> due Porte vi e un Camino, nella Cappa del quale vi e un quadro dove è ritratta La d.<sup>a</sup> Reg.<sup>a</sup> della sua grandezza naturale in foggia d un Palla de Armate apie della quale si vedono varie sorti d'Instrum.<sup>ti</sup> si da sonare come ancora Libri da Leggere Alla man manca (fol. 159v.) vi è il p.<sup>o</sup> quadro son figurata (*in margin* : 1) Le tre Parche quali filano La vita della d.<sup>a</sup> Reg. non vi si vede però alcuna di esse che con le Forbici tagli il filo volendo con q.<sup>o</sup> mostrar l'eternità del nome suo. Nel 2<sup>o</sup> vien (*in margin* : 2) figurata La Sua nascita, seguendo in un altro l'education (*in margin* : 3) Sua nel quale si vede essa che scrive con l'assistenza delle gratie, d Apollo merc.<sup>o</sup> Nel 4.<sup>o</sup> Segue l'Innamoram<sup>to</sup> (*in margin* : 4) d'Arrigo puia d'un ritratto portatogli amostrare da due Amoretti et à pie d'esso vi si vedono alquanti Cupidine i quali confiaccole abbruciano l'Armi. Nel 5.<sup>o</sup> è figurato (*in margin* : 5) il sposalitio seguito in fiorenza alla pnza del Card.le Leg.<sup>o</sup> Gran Duca ferdinando, Duca di Mant.<sup>a</sup> et altri (fol. 160r.) prpali ; La magg.<sup>e</sup> parte de gli son ritratti al naturale. Nel 6.<sup>o</sup> era dipinto lo sbarco dell' istessa (*in margin* : 6) in Marsilia dove essa e ric.<sup>ta</sup> col Baldacchino. Ne segue un'altro la (*in margin* : 7) consumation del Matrim.<sup>o</sup> fatto à Lione dove ambedue si veggono in un Carro in Aria sedenti insieme. Nell' 8.<sup>o</sup> La nascita del (*in margin* : 8) Rè nel qual pezzo oltre la quantita delle figure mistiche che si vedono haveva il Pittore talm'espreso se ben alquanto. Lascivam.<sup>te</sup> il dolore l'allegrezza della Parturient. che più inanzi credo difficilm<sup>te</sup> si possa arrivare. Nel 9.<sup>o</sup> e figurata (*in margin* : 9) La partenza del Re Arrigo a la guerra la Cura Commesagli del governo del Regno et del fig.<sup>lo</sup> Ne segue la Coronat<sup>o</sup> (*in margin* : 10) (fol. 160v.) della Regina fatta dal Card.<sup>o</sup> di Gioiosa con l'Assistenza della Reg.<sup>a</sup> Margarita stata p.<sup>a</sup> moglie del d.<sup>o</sup> Re, et da esso repudiata, con le principesse del sangue vestite tutte con Manti reali e Corone in capo. In testa poi della Stanza in un gran Quadro che occupava tutta la facciata del muro alla man manca di esso di vedeva la morte del Re Arrigo l'anima del quale veniva portata in Cielo da Mercurio e Saturno, a terra si vedeva un serpe trafitto, e la vittoria piangente. Alla man dritta d'esso si vede assisa in Trono La Reg.<sup>a</sup> alla quale vengono a rendere bed.<sup>a</sup> a tutti i Pop.<sup>li</sup> vicini, quali prostrati in terra la pregano a voler pigliar il governo del Regno. Dall'Altra parte cioe alla (fol. 161r.) man dritta della Sala nel p.<sup>o</sup> quadro è figurato, il scambievol (*in margin* : 1<sup>o</sup>) matrimonio trattato tra francia e Spag.a nel 2.<sup>o</sup> e dipinto (*in margin* : 2.<sup>o</sup>) la presa di Giuliers piazza presa sotto il suo commando, vedesi essa in hab.<sup>o</sup> da guerriera e trionfante S.<sup>a</sup> un belliss.<sup>o</sup> Cavallo. Ne Segue nel 3<sup>o</sup> la partenza delle due Regine, cioe di quella che veniva in francia e di quella che andava in Spagna. Nel 4.<sup>o</sup> e finta l'amministrazione (*in margin* : 4.<sup>o</sup>) d'essa con l'assistenza della prudenza et di molt'altre virtù. Nel 5. e fatta (*in margin* : 5.<sup>o</sup>) essa sur una barca guidata da donne e si vede consegnare in mano al fig.<sup>lo</sup> il timon di d.<sup>a</sup> Barca in Segno della restitution del governo del Regno Nel 6.<sup>o</sup> quadro vario però da (*in margin* : 6.<sup>o</sup>) (fol.161v.) quel di p.<sup>a</sup> era rappresentata La fuga notturna della Reg.<sup>a</sup> Ablois Doppo Nel 7<sup>o</sup> La riconciliatione (*in margin* : 7<sup>o</sup>) tra essa el fig.<sup>lo</sup> via de Card.<sup>li</sup> Rochefoucault, et Richelieu con l'assistenza di Mercurio. L'8.<sup>o</sup> (*in margin* : 8<sup>o</sup>) rappresentava La pace seguita, e rendimento di gratie della Reg.a al Tempio della Dea della Sicurezza, nel 9 si vede (*in margin* : 9<sup>o</sup>) essa incompag.a del Rè Suo fig.<sup>lo</sup> in Cielo rappacificata et un mostro di tre teste disteso in terra con una di essa morta. Nell'ult.<sup>o</sup> quadro (*in margin* : 10) e rappresentata La verità qual vien dal tempo portata in Cielo, volendo con q<sup>d</sup> inferire che a Lungo and<sup>te</sup> Le cose si Scuoprono e vengono in Luce (fol. 162r.)».

**ABSTRACT: Connections between Rubens and the Barberini Legation in Paris, in 1625, and their influence on roman baroque Art.**

This study establishes a series of connections that took place in Paris in 1625 between Rubens and the Barberini Legation, led by Cardinal Francesco Barberini, and which included the connoisseur Cassiano dal Pozzo. What brought the two parties to Paris were, respectively, Rubens's installation of the Marie de' Medici cycle and Barberini's attempt to settle a dispute over the Valtelline. It was Peiresc, the friend and correspondent of both Rubens and members of the Legation, who arranged the introductions. The men thereafter collaborated on a project to publish ancient gems that Rubens and Peiresc had had underway. (This enterprise is familiar to students of Rubens, from the point of view of its archaeological content). The acquaintance, moreover, led the Barberini delegates to several other aspects of Rubens's art, namely, the Medici cycle, *The Life of Constantine* tapestry panels, religious engravings done after Rubens's great Northern altars, and books illustrated after the artist's designs.

My documentation includes published sources previously overlooked in regard to Rubens, and the Legation's unpublished papers now in the Vatican Library. Most notable of them is the first known eye-witness account of the Medici cycle, which is found in dal Pozzo's official diary.

Upon returning to Rome, these experiences of Rubens influenced the formation of Barberini culture centered in the Palace at Quattro Fontane. I will demonstrate that Pietro da Cortona's vault, entitled « The Triumph of Divine Providence », may be considered as parallel to or evocation of the Medici cycle. It is shown, as well, that Cardinal Barberini's collections of books illustrated after Rubens's designs, and Rubens's prints, were evidently made available to artists, including Baglione, Bernini and Poussin. Thus, Cardinal Barberini and his circle were given access to a wide range of Rubens's art of the 20's and 30's, from the monumental to the small-scale, in both secular and religious productions.

S.Z.

# UN HÔTEL DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE, RUE DES TANNEURS À BRUXELLES : LE REFUGE DE L'ABBAYE DE GEMBOUX

Arlette SMOLAR - MEYNART

Le procès de la destruction aveugle du patrimoine architectural bruxellois a déjà été fait à maintes reprises. Nombre des maisons bourgeoises, des élégants hôtels de maître, dont le xviii<sup>e</sup> siècle avait peuplé les rues du pentagone, subsistaient encore au début de notre siècle, alors qu'aujourd'hui le bilan s'avère particulièrement négatif. Le cas du numéro 59 de la rue des Tanneurs nous paraît exemplaire à divers titres. Son emplacement, son histoire architecturale et économique méritaient qu'on lui consacraît une étude, d'autant que la discrétion de sa survie lui fait courir tous les risques de l'anonymat.

Lorsque le « Comité du Vieux Bruxelles » publia, en 1907, un relevé des vestiges archéologiques de la ville, la rue des Tanneurs, dont le tracé nord-sud, à peu près parallèle à celui de la rue Haute, remontait à la fin du moyen âge, n'échappa pas à ses investigations. Il y remarqua notamment deux façades de maisons du xviii<sup>e</sup> siècle : les numéros 62 et 73 (1). Le 59, sujet de nos recherches, ne présentait guère d'éléments visibles, susceptibles de retenir son attention. L'édifice offrait déjà l'aspect qu'il conserva jusqu'en 1982 : un immeuble bourgeois à deux étages, de belles dimensions, apparemment construit au xix<sup>e</sup> siècle et modernisé au début de ce siècle, dont le rez-de-chaussée comportait une vitrine de maison de commerce. Or, ce bâtiment était enchâssé dans l'ensemble se prolongeant jusqu'au numéro 71, acquis par la Ville de Bruxelles, en 1975, pour y installer ses archives. Ce vaste complexe cachait, derrière des façades à front de rue, d'un aspect néo-classique sobre et neutre, une cour intérieure au fond de laquelle l'architecte Van Leeuw avait édifié de vastes entrepôts et magasins destinés à la firme textile Waucquez, au début du xx<sup>e</sup> siècle, flanqués à droite d'une sorte de pavillon à un étage, portant millésime de 1742 et abusivement surnommé « l'orangerie ». Ce pavillon avait servi de réfectoire à une partie du personnel de Waucquez (2). L'arrière du 59 rue des Tanneurs était

(1) *Le Vieux Bruxelles. Exposé préliminaire des Travaux de la Commission constituée sous le patronage de la Ville de Bruxelles et de la Société d'Archéologie*, 1907. Guillaume Des Marez se livra, pour le compte de l'administration communale, à l'établissement d'un *Rapport sur la conservation et la restauration des anciennes façades de Bruxelles*, commencé en 1913, interrompu par le début de la guerre, et arrêté en mai 1916 ; il contenait un relevé des édifices intéressants, qui ne fut pas terminé : Musée de la Ville de Bruxelles (Maison du Roi).

(2) Cet intéressant ensemble avait retenu l'attention de Mademoiselle M. Martens, Archiviste-Conservateur, qui en préconisa l'acquisition par la Ville de Bruxelles, pour y centraliser les archives communales, conservées à l'hôtel de ville et dans des dépôts annexes.

séparé de la cour mentionnée ci-dessus par un mur, limitant une courette située derrière l'édifice.

L'apparence extérieure du 59<sup>(3)</sup> présentait des caractéristiques hétérogènes. Le rez-de-chaussée de la façade à front de rue offrait, de gauche à droite, une large fenêtre de vitrine de maison de commerce, une fenêtre rectangulaire, de dimensions semblables à celles des étages, et une porte cochère. Ce niveau était surmonté de deux étages percés de fenêtres rectangulaires. La façade était recouverte du même enduit blanc que ses voisines. Dissimulée derrière le mur de la courette, la façade arrière évoquait le XVIII<sup>e</sup> siècle. Dégagée, la brique espagnole y apparut rythmée par des cordons de pierre calcaire. Les encadrements moulurés des fenêtres étaient de même matériau ; on relevait des traces de l'existence de meneaux. Mais des transformations postérieures importantes avaient laissé leur marque : surélévation du deuxième niveau, remplacement des châssis des fenêtres. La toiture présentait un profil en forme de carène renversée, reste d'un pignon à volutes, où s'imprimaient encore les traces de trois *oculi* comblés. Le mur de la courette, postérieure au XVIII<sup>e</sup> siècle et d'apparence quelconque, était curieusement pourvu d'une porte XVIII<sup>e</sup> siècle, à imposte, dans un élégant encadrement de pierre de taille. Cette association incongrue posait des problèmes d'interprétation... jusqu'au moment où on put identifier la porte et son encadrement, éléments provenant d'une maison démolie de la rue des Tanneurs récupérés et ajoutés, à titre de décor, par l'avant-dernier propriétaire !

L'intérieur offrait un mélange déconcertant d'éléments XVIII<sup>e</sup> siècle et postérieurs. Derrière la porte cochère, un dégagement pavé était limité par le mur de façade arrière. À gauche de la porte, quelques marches menaient à un élégant palier de marqueterie de marbre noir, rouge et blanc, au centre en forme de rosace étoilée, donnant, d'une part, vers l'appartement du rez-de-chaussée, d'autre part, vers la cage d'escalier. Celui-ci, à volées droites, possédait une belle rampe de chêne sculpté, dont le départ, orné de manière plus élaborée de motifs végétaux et géométriques, soutenait la comparaison avec d'autres trouvés dans des hôtels nobles bruxellois du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le limon du premier palier, menant vers la deuxième volée, était joliment décoré de rinceaux et palmettes. La technique quelque peu maladroite avec laquelle l'escalier était suspendu rappelait, elle aussi, des cages d'escalier d'autres hôtels bruxellois. L'appartement du rez-de-chaussée se composait d'une salle en façade, dont le plafond à reliefs en stuc appartenait au style des constructions bourgeoises du début de ce siècle. Le plafond des deux salles arrières était dépourvu de décors ; des poutres anciennes le renforçaient. La cheminée de la plus vaste des deux salles était surmontée d'un miroir rectangulaire au-dessus duquel courait un relief de guirlande de fleurs et de fruits, paraissant remonter au XVIII<sup>e</sup> siècle. De plan semblable, l'appartement du premier étage présentait une salle en façade, dont le plafond et la cheminée avaient été refaits à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou au début du XX<sup>e</sup> siècle. La plus vaste des deux salles de l'arrière, celle de gauche, livra, dissimulés derrière des lambris et une cloison postérieurs, les restes d'un beau corps de cheminée et de moulures de plafond à décor de guirlandes datant incontestablement du XVIII<sup>e</sup> siècle. À l'époque, les lambris étaient décorés de tissus, ainsi qu'en témoignaient des fragments de toile de jute cloués sur cadres de bois, qui

(3) J'exprime mes remerciements à Mademoiselle M. Soenen, Madame C. ter Assatouroff, Mademoiselle P. Robins pour leur précieuse collaboration.

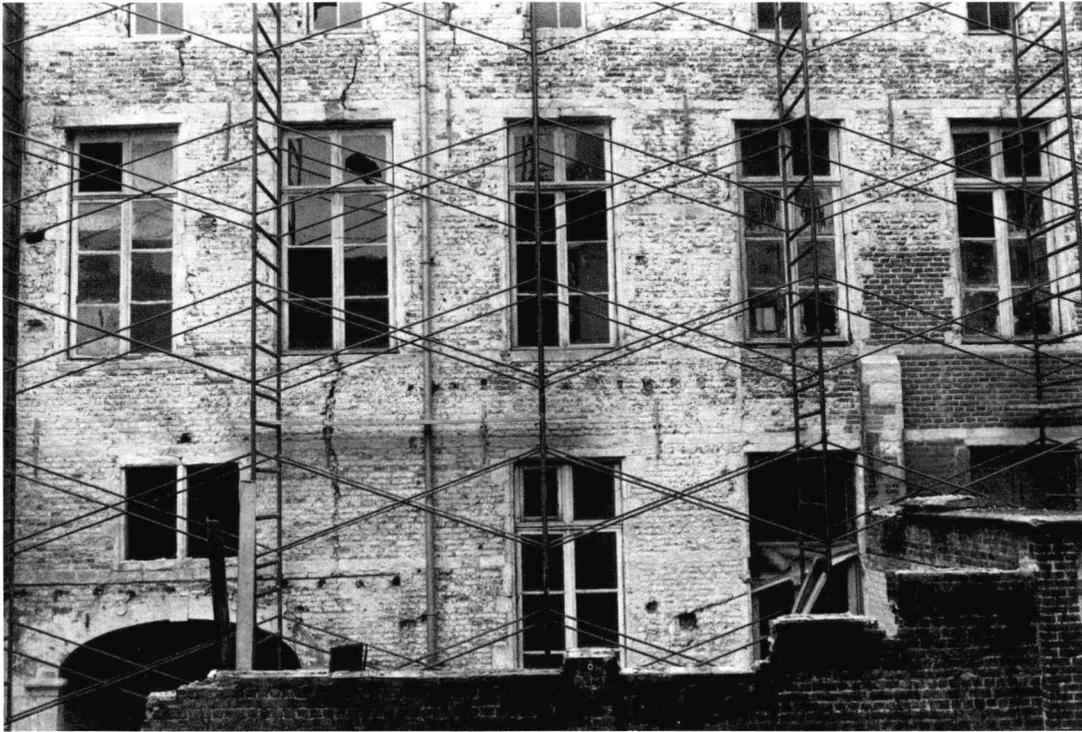


Fig. 1. Rue des Tanneurs 59, arrière du bâtiment à front de rue, restauration 1982.

devaient constituer une couche intercalaire. La salle arrière, à droite, plus modeste, avait conservé sans altérations son plafond xviii<sup>e</sup> siècle, agréablement orné de moulures et palmettes. Les combles, fort délabrés, avaient subi de profondes transformations, destinées à les surhausser<sup>(4)</sup>. Les caves, au nombre de trois, présentaient un vif intérêt. On y accédait de manière très malaisée, par un petit escalier tournant en pierre, dont le montant droit se composait de grandes pierres de taille. Partiellement voûtée, la cave avant communiquait avec deux caves arrières, dont la plus grande, à gauche, possédait une vaste cheminée, à âtre et hotte profonds, dont les jambages de pierre étaient sculptés. Un puits cylindrique se trouvait dans le coin de la même cave. L'usage de cuisine réservé à cette cave est confirmé par les baux locatifs du xviii<sup>e</sup> siècle, concernant cette maison ; quant à la présence du puits intérieur, il faut la mettre en rapport avec l'abondance des puits, alimentés par une nappe phréatique, dans le quartier, abondance qui expliquait l'établissement en son sein de corps de métier tels que les tanneurs et les corroyeurs<sup>(5)</sup>. De la cave arrière de droite, voûtée, un petit escalier malaisé

(4) *Le Vieux Bruxelles*, détails pl. XI : abbaye de la Cambre. Des cheminées de facture comparable furent photographiées, au début de ce siècle, dans l'hôtel voisin de l'hôtel de Lalaing, au numéro 39 du Grand Sablon : clichés Vieux Bruxelles, Fonds Iconographique, Archives Ville de Bruxelles.

(5) La cheminée de la cuisine offre une parenté avec celle de la ferme-château du Karreveld : clichés Vieux Bruxelles ; *ibid.* Archives Générales de Royaume, Notariat Général de Brabant, n°3462-3465, acte du 31

partait en direction de la cour. Les caves paraissaient antérieures aux éléments stylistiques du xviii<sup>e</sup> siècle révélés par le reste de l'intérieur de l'édifice.

En bref, cet examen permettait de conclure à une construction profondément altérée vers 1900, mais remontant au xviii<sup>e</sup> siècle. Ses caractéristiques évoquaient le milieu de ce siècle alors que les caves remontaient à une date probablement antérieure. La cartographie bruxelloise apportait aux questions soulevées par les origines de cette maison, quelques éléments de réponse, tout en laissant subsister des lacunes. Entre 1572 et 1640, une maison assez vaste, à étages, occupa le sol. Elle se trouvait alors pratiquement à la limite de la zone urbanisée ; en effet, la pointe sud du pentagone dessiné par le mur d'enceinte, traversée par la rue des Tanneurs et la rue Haute, resta largement rurale, jusqu'au xviii<sup>e</sup> siècle (6). Ce bâtiment subsistait-il, dans la première moitié du xviii<sup>e</sup> siècle ? Sa présence, inchangée, sur le deuxième état du plan de Tailly, en 1748, ne constitue pas une preuve (7). Par contre, les plans de la deuxième moitié du siècle indiquent, sur le même emplacement, une propriété à deux corps de logis, dont un à front de rue, séparés par une cour, l'édifice arrière formant une petite excroissance, au fond, du côté gauche et se prolongeant par un jardin (8). La lecture de ces plans plus récents ne laissait pas subsister de doute quant à l'appartenance à cet ensemble du pavillon surnommé « orangerie », déjà cité, situé dans la cour du complexe des Archives de la Ville de Bruxelles, dans l'axe du 59 rue des Tanneurs, mais séparé de celui-ci par un mur. Ce pavillon à deux niveaux avait subi des transformations qui respectèrent cependant les caractéristiques principales de son architecture. Le niveau inférieur correspondait à l'affectation d'écurie et de remise à carrosses attestée par les textes. Au niveau supérieur, un appartement d'habitation avait surmonté l'écurie (9). Ce corps de bâtiment avait été flanqué d'une remise à bois qui dut être détruite postérieurement. Le pavillon porte le millésime de 1742 ; cependant, l'apposition de dates apocryphes a été pratiquée par les amateurs de maisons anciennes et l'exemple de la porte, authentiquement xviii<sup>e</sup> siècle mais provenant d'ailleurs, « ajoutée » au mur du 59 pour l'enjoliver, incitait à la méfiance. L'examen attentif de la banderole sous les armoiries de pierre fortement érodée, ornant la façade du pavillon, livra la date de 1740. Les armoiries sont celles

janvier 1754, notaire Guillaume De Herder. Le nom de rue des Tanneurs « *Huideveltersstraat* » apparaît déjà sur la carte de Braun et Hogenberg, en 1572. La rue n'existait pas sous ce nom au xv<sup>e</sup> siècle : carte établie par Ph. GODDING, *Le droit foncier à Bruxelles au Moyen Age*, Études d'Histoire et d'Ethnologie juridique, Institut de Sociologie Solvay, U.L.B., Bruxelles, 1960, *in fine*.

- (6) Plan BRAUN et HOGENBERG, extrait de *Civitates Orbis Terrarum*, t. I, Cologne, 1572 ; plan Martin de TAILLY gravé par A. SANTVOORT, 1640, Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes, S IV 14835-14844.
- (7) Le deuxième état, datant de 1748 semble n'avoir tenu compte que des changements importants, tel le percement de la rue de Bavière, par exemple : L. DANCKAERT, *L'évolution territoriale de Bruxelles. La cartographie de ± 1550 à 1840*, Bruxelles, 1968, p. 60. Ce plan est peu révélateur en ce qui concerne l'évolution de l'architecture en rapport avec les ravages causés par le bombardement de 1695.
- (8) Grand plan figuratif de Bruxelles, c. 1768-1772, Archives de la Ville de Bruxelles, G.P. n° 3 ; plan détaillé manuscrit de LEFÈBVRE D'ARCHAMBAULT, 1774, A.V.B., G.P. n° 2 ; plan manuscrit, vers 1784, Musée de la Ville de Bruxelles (Maison du Roi). *Plan topographique de la Ville de Bruxelles et de ses environs*, gravé par L. A. DUPUIS, 1777.
- (9) A.G.R., N.G.B., n° 3462-3465 ; on y abritait au minimum, quatre chevaux et deux carrosses : *ibid.*, n° 7374, acte 26, notaire Pierre Vander Cammen.

de l'abbaye de Gembloux<sup>(10)</sup>. Les transformations subies par les deux ailes et l'absence de plans ou d'iconographie d'époque rendaient aléatoire une restauration s'attachant à restituer l'aspect de la propriété en 1740. Des mesures conservatoires furent prises, pour assurer la survie du 59 rue des Tanneurs<sup>(11)</sup>. Des recherches historiques donnèrent le détail de l'identité de l'ensemble constitué autrefois par le 59 et le pavillon : ils formèrent le refuge de l'abbaye de Gembloux à Bruxelles.

L'historique du refuge de l'abbaye et de son devenir après la confiscation des biens du clergé offre un vif intérêt, à l'égard de l'évolution du quartier et de la rue. La nécessité d'un pied-à-terre, ou refuge, à Bruxelles, s'imposait pour tous les abbés titrés de Brabant ; outre les affaires multiples à régler dans la capitale, procès etc... qui ne requéraient pas la présence en personne de l'abbé, les sessions des États de Brabant et les cérémonies officielles auxquelles les membres des États participaient, forçaient l'abbé-comte de Gembloux à des séjours à Bruxelles. L'abbé Martin Draeck qui resta en charge de 1651 à 1667, y acheta un logis destiné à servir de refuge. Selon toute probabilité, il s'agit de la propriété de la rue des Tanneurs. L'acquisition dut avoir lieu entre 1651 et 1654, car les registres de quartier, *wijckboecken* de la zone concernée, le quartier de la blanchisserie, *blyckerie*, dont la série ne commence qu'en 1655, ne relèvent pas de mutations de biens, en cet endroit<sup>(12)</sup>. À en juger par le mode d'occupation, attesté dès 1699<sup>(13)</sup>, le plan du refuge, sans comporter deux ailes, était aussi vaste que par la suite, en ce qui concernait les habitations proprement dites : deux logis élégants, l'un pour l'abbé, l'autre pour un locataire de condition sociale élevée et des chambres modestes. À en croire les plans de Tailly de 1640 et 1748, l'édifice n'avait pas sensiblement changé de dimensions par rapport à la situation de 1572. D'un seul tenant et assez haut pour comporter deux étages, il n'aurait pas souffert du bombardement de 1695, qui toucha à peine le quartier. Son architecture dut subir des modifications dans le courant de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui le mirent au goût du jour. En 1740, il s'adjoignait un vaste pavillon, dans le style français alors en vogue. Les traces de fronton et le volume de l'ancienne toiture du bâtiment principal évoquent plus la fin du XVII<sup>e</sup> siècle que 1740. Peut-être fut-il modernisé, alors que le pavillon s'édifiait ?<sup>(14)</sup>. Des éléments stylistiques intérieurs et extérieurs l'indiquent. On n'aurait tou-

(10) Il s'agit d'armoiries apocryphes de Saint Guibert, fondateur de l'abbaye : écu à fasce en abîme, étoile au chef dextre ; il figure sur une matrice de sceau en argent de 1533 : A.G.R., moulages, n° 33258. Les armoiries sont surmontées de la couronne comtale.

(11) Les plans en furent confiés aux architectes de T'Serclaes. La façade arrière du 59, décapée et restaurée, — le mur de la courette abattu —, forme à nouveau un ensemble avec l'ancienne aile arrière. Nombre d'aménagements ne purent être réalisés, pour des raisons administratives.

(12) A.G.R., Greffes Scabinaux de Bruxelles, n° 2305<sup>45</sup>. Les documents relatifs à l'administration du temporel de l'abbaye font allusion au refuge, dès la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle : Archives de l'État à Namur, Archives Ecclésiastiques, n° 2689.

(13) A.G.R., États de Brabant, registres cahiers du 20<sup>e</sup> denier de la ville de Bruxelles, n° 5733 (1699) f° 26 ; n° 5734 (1701), f° 26 ; n° 5734bis (1702), f° 44 ; n° 5734ter (1703), f° 3 v° ; n° 5740 (1704), f° 3 ; n° 5741 (1705) ; n° 5742 (1711) ; n° 5743 (1722) ; n° 5744 (1723) ; n° 5745 (1724) ; n° 5746 (1725) ; n° 5747 (1728) ; n° 5748 (1729) ; n° 5749 (1735) ; n° 5750bis (vers 1745), tous sous le numéro 281 de la *Blyckerie*.

(14) Voyez ci-dessus la description de l'extérieur du 59. Ch. BULS, *L'évolution du pignon à Bruxelles*, Bruxelles, 1908, p. 8-16. Les comptes de l'abbaye mentionnent le séjour de l'abbé à Bruxelles, sans préciser : 1621, dépenses d'un messenger, A.E.N., Archives Ecclésiastiques, n° 2734 ; aucune mention semblable, de 1621 à

tefois pas modifié les caves. En ce qui concerne le pavillon, quelques aménagements durent être apportés aux écuries, à la fin du siècle<sup>(15)</sup>.

Trop vaste pour le seul abbé de Gembloux, qui n'y résidait qu'occasionnellement, la propriété était divisée en « quartiers », les uns réservés à l'abbé, gérés par sa gouvernante et son serviteur, les autres loués à un locataire principal. Les combles semblent avoir été occupés par des locataires de condition très modeste. Mais les locataires principaux appartenaient à une société de plus en plus huppée. Le colonel de Santis, l'échevin de Hérédia, le vicomte de Bruxelles, le comte de Duras, le vicomte de Patin, la douairière d'Yve, baronne d'Ostiches s'y succédèrent<sup>(16)</sup>. Le dernier locataire, l'illustre Guillaume-Florentin, prince de Salm-Salm, évêque de Tournai, ne quitta les lieux que lorsqu'il dut aller occuper le siège archiépiscopal de Prague<sup>(17)</sup>. La condition sociale des occupants et l'élégance de l'hôtel éclairent d'un jour intéressant l'évolution du quartier. Quartier de foulons, de corroyeurs, la rue des Tanneurs dessinait un tracé habité, au travers d'un paysage encore très agreste, où les prés à blanchir le linge restèrent particulièrement nombreux, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. À l'époque qui nous occupe, la population pauvre n'avait nullement déserté les lieux. Les habitants indigents et les familles peu nanties de soldats en garnison entouraient le refuge, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. La présence de ceux-ci s'expliquait sans doute par la proximité des remparts et de l'avant-poste constitué par le fort de Monterey, en ces temps de guerre entre Louis XIV et l'Espagne<sup>(18)</sup>. Quant au choix de cet emplacement par l'abbé, il se justifiait sans doute par la communication aisée avec l'hôtel de ville, où siégeaient les États de Brabant. On accédait pratiquement en ligne droite à la Grand-Place, de la rue des Tanneurs, qui se prolongeait en rue du Poinçon, rue du Perroquet et rue de l'Etuve, d'accès facile au carrosse de l'abbé. D'autres attraits rendaient ce séjour plaisant : l'abondance des jardins, conséquence de l'importance des zones non bâties et l'alimentation en eau, aisément obtenue par pompes et puits nourris par une nappe phréatique, tout en restant suffisamment à l'abri des inondations. Sous cet angle, le quartier offrait des avantages par rapport au centre de la ville basse, bâti à saturation et exposé à des inondations ; il en présentait aussi par rapport à la ville haute, le quartier élégant du palais, de plus en plus construit, alimenté en eau artificiellement et de manière à peine adéquate. Par ailleurs

1661 : *ibid.*, n° 2741 ; ensuite, rien, jusqu'en 1752. A. WAUTERS, *Le bombardement de Bruxelles en 1695*, dans *La Belgique communale*, 1847, n° 3, p. 70.

(15) Selon engagement pris dans le bail de 1782 : A.G.R., Notariat Général de Brabant, n° 7374, acte 26.

(16) A.G.R., États de Brabant, reg. n° 5733 et 5734, f° 2 ; n° 5734bis, f° 44 ; n° 5734ter, f° 3 v° ; n° 5740, f° 3 ; n° 5741-5742, n° 281 ; n° 5743-5750bis, *idem* ; Notariat Général de Brabant, n° 3462-3465, 31 janvier 1754, notaire Guillaume De Herder ; *ibid.* n° 7374, acte 26, 10 avril 1782, notaire Pierre Vander Cammen. Épitaphe de la famille d'Yve et blason : A..V.B., reg. n° 3396.

(17) Ce personnage fastueux, qui menait grand train, occupa cette résidence bruxelloise, par intermittences, pendant onze ans, depuis 1782 : A.G.R., N.G.B. n° 7374, a.26 ; P. ROLLAND, *Histoire de Tournai*, Tournai-Paris, 1957, p. 264. Le prince de Salm, devenu archevêque de Prague, quitta son logement de la rue des Tanneurs en 1793 : B. LEFÈVRE, *Mémoires des trois derniers abbés de Gembloux*, dans *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique*, t. XXXVI (1910), p. 375 ; LE MAISTRE D'ANSTAIN, *Recherches sur l'église cathédrale de Tournai*, t. II, 1843, p. 134-136.

(18) Les cahiers du 20<sup>e</sup> denier cités ci-dessus font état d'un grand nombre d'habitants trop pauvres pour être taxés.



Fig. 2. Rue des Tanneurs 59, bâtiment à front de rue, entrée et escalier.

Fig. 3. Rue des Tanneurs 59, bâtiment à front de rue, cheminée d'une salle du refuge.



certaines zones de la ville haute étaient déjà envahies par des artisans, en particulier le *Borgendael*. Les incendies de l'hôtel de Nassau en 1701 et surtout celui du palais, en 1731, faisaient disparaître un important pôle d'attraction<sup>(19)</sup>. Ces raisons expliquent qu'un certain engouement ait pu se manifester pour le quartier où se trouvait la rue des Tanneurs. D'autres membres de la noblesse s'y installèrent, au xviii<sup>e</sup> siècle : notamment, le marquis de Laverne, rue des Capucins, le marquis de Trélon, rue du Miroir, la douairière d'Arenberg, au coin de la rue Haute et de la rue Piermans<sup>(20)</sup>. En ce qui concernait le refuge de l'abbaye de Gembloux, les termes des contrats de location indiquent assez l'importance attachée au jardin et à l'eau. L'accès au puits et aux pompes de la cour faisait l'objet d'un partage ; l'abbé goûtait particulièrement le charme du jardin, dont il se réservait l'usage, à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle. Celui-ci occupait une superficie double de celle du pavillon. Le mur du fond le séparait d'une « blanchirie », un de ces grands prés où l'on étendait le linge. Le plan de Bruxelles par Dupuis, de 1777, qui reproduit les paysages de jardins et d'espaces verts — sans doute en les systématisant, mais en restant exact quant à leur destination —, présente une quantité particulièrement impressionnante de jardins d'agrément, souvent à la française, dans le quadrilatère compris entre la rue Saint-Ghislain, la rue des Tanneurs, la rue des Brigittines et la rue aux Laines.

La paisible retraite de l'abbé de Gembloux se trouva compromise à la suite des plans grandioses du gouvernement à l'égard des environs de l'ancien palais : le Quartier Royal. Comme les autres abbayes, Gembloux se vit contrainte de participer à la réalisation du grand ensemble d'urbanisme néo-classique, place Royale et rue Royale, ce grand projet qui remodela la physionomie de la ville haute, selon les plans de l'architecte Barnabé Guimard. Gembloux dut racheter le pavillon de l'angle de la rue Ducale, dont l'abbaye du Coudenberg n'était plus en mesure de financer l'achèvement. Il se trouvait vis-à-vis du refuge de l'abbaye de Parc, sur l'emplacement duquel fut bâti le palais du prince d'Orange<sup>(21)</sup>. Devant cette dépense somptuaire autant que forcée, l'abbé de Gembloux sollicita l'autorisation de lever un emprunt et se disposa à vendre la propriété de la rue des Tanneurs, en 1784<sup>(22)</sup>. Cette décision, prise de

- (19) L. VIRÉ, *La distribution publique d'eau à Bruxelles, 1830-1870*, Pro-Civitate, collection Histoire, série in-8°, n° 33, Bruxelles, 1973, p. 16-17 ; R. DONS, *Un aspect de l'alimentation en eau de la ville de Bruxelles. À propos du « Terrain des sources » à Saint-Gilles propriété de la ville de Bruxelles (1661-1902)*, dans *Cahiers Bruxellois*, t. XIX, 1974, p. 15-27. M. VAN NIMMEN, *Aperçu sur l'alimentation de Bruxelles en eau potable aux xvif<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles*, dans *Cahiers Bruxellois*, t. XXIII, 1978, p. 37-38. A. SMOLAR-MEYNART, *L'évolution du paysage urbain du XI<sup>e</sup> au milieu du xviii<sup>e</sup> siècle*, dans *La Région de Bruxelles : des villages d'autrefois, à la ville d'aujourd'hui*, Bruxelles, 1989, p. 71-79 ; G. DES MAREZ, *Le Borgendael à Bruxelles dans sa lutte contre l'industrie privilégiée*, dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 9-10, 1902-1903, p. 693-712 ; *idem*, *L'origine et le développement de la ville de Bruxelles. Le quartier Isabelle et Terarken*, Bruxelles-Paris, 1927, p. 137.
- (20) La construction de l'élégant hôtel néo-classique du banquier Mosselmans, rue Saint-Ghislain, vendu à la ville en 1858, était l'héritière de cette tendance : *Les Marolles, 800 ans de lutte. Vie d'un quartier bruxellois*, s.l.n.d. (Bruxelles 1988), p. 162.
- (21) *L'hôtel Bellevue et le Quartier Royal*, Catalogue de l'exposition au musée Bellevue, Bruxelles, 1979, p. 34-40. Par convention du 10 mai 1776, la ville s'était engagée à niveler la rue Royale, la rue de la Loi et la rue Ducale. Place des Palais, dessin de W. Hekking jr., Kiessling et comp. éditeurs à Bruxelles, lithographie Emrik et Binger, Haarlem, vers 1885, état de vers 1855, Musée de la Ville de Bruxelles.
- (22) B. LEFÈVRE, *op. cit.*, t. XXXVI, p. 375. Ce pavillon coûta 31.400 florins, inachevé. L'abbé sollicita l'octroi de lever 60.000 florins pour acquitter le prix d'achat et financer la poursuite des travaux, avec l'autorisation



Fig. 4. Rue des Tanneurs 59. corps arrière du refuge d'abbaye.

mauvais gré, ne fut jamais mise à exécution. Au contraire, l'abbé arriva à se débarrasser du pavillon achevé par Montoyer, qu'il loua puis vendit, en 1792, au banquier Walckiers. Le pavillon Walckiers allait devenir l'hôtel d'Assche<sup>(23)</sup>.

Les événements politiques allaient empêcher l'abbé de jouir plus longtemps de la chère maison de la rue des Tanneurs « laquelle par sa simplicité..leur est beaucoup plus convenable et agréable que ledit pavillon (de la rue Ducale) »<sup>(24)</sup>. Lors de la deuxième conquête par les armées de la Révolution française, en 1794, l'abbé Colombar Wilmart se réfugia en Allemagne, après avoir cédé, par vente sans doute fictive, les biens meubles du refuge à son serviteur,

de mettre en vente publique le refuge de la rue des Tanneurs : acte notarié, 5 mai 1784, A.E.N., Archives Ecclésiastiques, liasse 2690.

(23) *L'hôtel Bellevue et le Quartier Royal*, n° 56, 59, 62 ; le pavillon de l'abbaye de Villers fut racheté par Belgiojoso.

(24) A.E.N., Archives Ecclésiastiques, liasse 2690, *in fine*. Il est vrai que l'abbé menait modeste train, dans son refuge : le paiement de l'impôt du 20<sup>e</sup> denier constituait un poste important au sein des comptes récapitulants essentiellement des achats de poisson, beurre, bière, épices, des frais d'éclairage et des gages de servantes : B. LEFÈVRE, *Analectes, op. cit.*, t. XXXIX (1913), p. 450.

Fassiaux. La quote-part de l'abbé dans la contribution militaire de 5.000.000 L. du district de Bruxelles, fixée par la Convention, s'élevant à 60.000 L., le refuge fut vendu à André Van Gaver, négociant. L'acheteur complaisant permit à des fidèles de l'abbé d'occuper l'ancien refuge ; ils eurent pour co-locataires un ingénieur, une couturière et un prêtre assermenté (25). La disposition des lieux ne changeait pas sensiblement : une habitation élégante, celle du locataire principal, était occupée par des gens de bonne condition, deux chambrettes ou un quartier et une chambrette étaient loués plus modestement (26).

Le XIX<sup>e</sup> siècle devait infléchir le destin de l'élégant hôtel, en celui d'une manufacture de cuirs. Une telle évolution reflétait à la fois la rapide industrialisation de la ville et la modification subie par la rue, dont les hôtels de maître firent place aux tanneries-corroiries. Dès 1809, la maison était désormais occupée entièrement par un tanneur-corroyeur, Martin Devis, sa famille, ses domestiques et son industrie. L'occupation du quartier prenait un caractère mixte : les bourgeois rentiers y côtoyaient les tanneurs ; les ouvriers attirés par les manufactures, les couturières ou dentellières en chambre se confinaient dans les impasses insalubres des environs (27). Par la suite, les acquéreurs successifs de la maison furent des tanneurs : Louis Joseph Popelin, en 1816 (28), Léonard Lehr, venu de Darmstadt, en Hesse, en 1835 (29). Entretemps, un nombre croissant de membres de la même profession s'étaient établis dans le quartier qui comptait aussi nombre de fabriques et imprimeries d'indiennes, tandis que l'exode des quartiers résidentiels vers les nouveaux faubourgs de la ville se marquait (30) ; la rue des Tanneurs n'appartenait plus, désormais, aux quartiers de plaisance. Quant au 59, qui porta ce numéro depuis 1829 (63, de 1866 à 1890), il subit des modifications répondant aux besoins de la tannerie : les écuries et remises subsistèrent, mais le pavillon arrière vit sans doute son étage transformé en ateliers, tandis que des hangards envahissaient le jardin sacrifié à leur profit. Un moulin à moudre les écorces fut installé dans la cour. Sur l'emplacement des anciennes pompes, des puits et des fosses à tan firent leur apparition (31). L'affaire prospéra et resta entre les

(25) Acte de réalisation du 15 septembre 1794, A.G.R., Greffes Scabinaux de Bruxelles, n° 1398, rubrique 26 ; *Id.*, Bureau des Annotations, dossier 2305<sup>165</sup>, *Blijckeri jwijck*. Le refuge fut vendu pour 8.590 florins : A.V.B., Fonds des Finances, section 70.

La cession à l'aimable par l'abbé à son serviteur Fassiaux des meubles du refuge aurait eu lieu en mai 1794 : déclaration du 19 octobre 1795, A.E.N., Notariat, n° 4308, notaire Desavoye. Il s'agissait probablement d'une vente fictive couvrant une mesure conservatoire.

A.V.B., Recensement 2<sup>e</sup> section n° 340, 1795 ; *id.* 1799 ; *id.* 1802.

(26) *Id.* 1812. Le maire de Saint-Gilles habitait la maison voisine, le 341.

(27) L'étude pratiquée à ce sujet sur l'impasse du Soulier, *Schoenengang* est révélatrice : P. SCHOLLIERS, *Een industrieel-archeologisch onderzoek naar een steeg in de Marollen : de schoenengang in de 19<sup>e</sup> eeuw*, communication au XLIX<sup>e</sup> Congrès de la Fédération des cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique, Congrès de Namur, 1988.

(28) A.G.R., Notariat Général de Brabant, n° 33000, 30 mai 1816, notaire J. F. Annez.

(29) *Ibid.*, n° 30453, notaire J. B. Vanderlinden, vente publique du 29 janvier 1835. L'acte se livre également à un inventaire des outils de la tannerie et des machines.

(30) V. MARTINY, *Le développement du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, dans *La Région de Bruxelles : des villages d'autrefois à la ville d'aujourd'hui* p. 164 ; M.-R. THIELEMANS, *La localisation des industries dans la région aux alentours de 1830*, *ibid.*, p. 251.

(31) A.G.R., Notariat Général de Brabant, n° 30453. A.V.B., Plans, n° 48, 1821 ; *Plan géométrique de la ville de Bruxelles*, dressé par W. B. CRAAN, lithographié, par VANDERMAELEN, 1835.

maines de familles allemandes, jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle. Tandis que Guillaume Lehr, fils de Léonard, se lançait dans une aventureuse entreprise de commerce international et s'installait à New York, le Prussien Fasbender, un parent, reprenait la firme de la rue de Tanneurs. Il s'associa en 1867 à son gendre le tanneur Bleyenheuft, venu d'Aix-la-Chapelle<sup>(32)</sup>. Celui-ci désirait agrandir l'affaire, qui devint, en 1871, une « Tannerie-mégisserie-corroirie-sécherie de peaux », effectuant tous les travaux de traitement des cuirs, y compris leur préparation en blanc et leur assouplissement. En conséquence, des modifications furent apportées à l'immeuble<sup>(33)</sup>. Seul propriétaire depuis 1896, Bleyenheuft fit de la firme l'« Anglo-Belgian Tanning C<sup>ie</sup> »<sup>(34)</sup>. Depuis plusieurs décennies déjà, le travail du cuir régressait, dans le centre de la ville ; les tanneries qui subsistaient tendaient à s'agrandir. Bleyenheuft, manifestement, voulait moderniser l'entreprise. Ses projets exigeaient des bâtiments mieux adaptés. Aussi, introduisit-il une demande de permis de bâtir, qui portait sur la transformation des deux ailes de l'ancien refuge ; son intention de démolir le pavillon arrière ne put heureusement être mise à exécution, car il n'en reçut pas l'autorisation. Par contre, la façade du bâtiment à front de rue fut modifiée, selon ses plans, vers 1904, par la construction d'une fenêtre vitrine. L'impossibilité de pratiquer les modernisations de structure nécessaires à son atelier, détermina Bleyenheuft à cesser ses affaires, en 1904 ; en fait, il suivait le mouvement général de recul des secteurs industriels de base, qui disparaissaient lentement du pentagone<sup>(35)</sup>. Un facteur local favorisa sans doute la disparition de la tannerie du 59 : l'expansion de la firme textile Waucquez, qui s'était implantée tout autour. Waucquez avait fait l'acquisition du numéro 65 et du numéro 61. Le 59 et surtout son pavillon arrière devaient l'intéresser. De 1904 à 1911, il fit édifier ses vastes magasins, dans la cour du 65, par l'architecte Van Leeuw<sup>(36)</sup>. Le pavillon se retrouva de la sorte étroitement flanqué d'un édifice à plusieurs étages, dont l'architecture industrielle de qualité n'a pas échappé à l'attention des centres d'étude d'architecture urbaine<sup>(37)</sup>. La juxtaposition n'en demeure pas moins curieuse.

Le bâtiment à front de rue et le pavillon qui avaient formé la propriété du 59 allaient désormais suivre des destinées indépendantes. Le premier, devenu, lui-aussi, immeuble Waucquez, ne fit cependant pas partie de la firme, dont on l'isola par un mur. Par la même occasion, l'histoire du refuge de l'abbaye de Gembloux était condamnée à un oubli, qui aurait pu être définitif. Les travaux projetés en 1982 permirent son identification.

(32) A.G.R., Notariat Général de Brabant, n° 37086, 37092, comptes de tutelle de Guillaume Lehr. En 1861, il était établi *Beaverstreet* à New York.

A.G.R., *Ibid.*, n° 37103, 10 avril 1867, contrat de mariage Fasbender-Bleyenheuft.

(33) A.V.B., Travaux Publics, n° 22762.

(34) A.V.B., Usines et Fabriques, n° 118.

(35) A.V.B., Travaux Publics, n° 22761. J. PUISSANT et M. DE BEULE, *La première région industrielle belge, dans La Région de Bruxelles...*, p. 268.

(36) A.V.B., Travaux Publics, n° 4875, 4876, 32103, 35993, 37496.

(37) Voyez à ce sujet, les fichiers du Sint-Lukas Archief et des Archives d'Architecture Moderne. Curieusement, le *Guide de Bruxelles XIX<sup>e</sup> et Art Nouveau*, dir. P. LOZE, Bruxelles, 1985, p. 147, ne mentionne, sous cette adresse, que « le bel ensemble d'immeubles néo-classiques qui abritent aujourd'hui les Archives de la ville ».

**ABSTRACT : An 18th century town house « rue des Tanneurs » in Brussels : The refuge of the abbey of Gembloux**

Today very few of Brussels formerly numerous and elegant 18th century town houses remain. Restauration of a building on the « rue des Tanneurs », to which the City Archives have been recently transferred, has revealed an interesting house that was built likely between 1700 and 1740 for the abbot of Gembloux. He used it as his residence, his « refuge », when he attended meetings of the Estates of Brabant or had other business in the city. The town house included two buildings and stables separated by a courtyard, with a large garden at the back. Several authentic 18th century elements, such as ceilings, chimneys, fragments of wall coverings and cellars, were discovered in the house, despite the fact that it had been radically transformed in the 19th century. The abbot used only part of the house and rented the rest to members of the nobility. This suggests an interesting aspect in the evolution of the neighbourhood in which the house is located : the street, named after tanners, was by no means exclusively inhabited by such and other artisans. During the 18th century, the street became the center of a fashionable neighbourhood, largely owing to the fact that abundant space remained for pleasure gardens in this southern part of the walled city. During the 19th century, the original industrial nature of the street was revived. Several generations of tanners, most of them of German origin, used the house and transformed it for their own needs.

A.S.-M.

# REDÉCOUVERTE DE JEAN-BAPTISTE VAN EYCKEN, PEINTRE DE GENRE (1800-1861), COUSIN ET HOMONYME DE JEAN-BAPTISTE VAN EYCKEN, PEINTRE D'HISTOIRE (1809-1853). BIOGRAPHIES RESPECTIVES

Judith OGOVOSZKY

Le nom du peintre d'histoire Jean-Baptiste Van Eycken (1809-1853) <sup>(1)</sup> évoque celui d'un de ces artistes oubliés de nos jours. Et pourtant, ce dernier occupa une position plus qu'honorable au sein de la peinture belge du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est peut-être malaisé à notre époque de concevoir qu'un tel peintre soit parvenu en si peu d'années à acquérir un statut social enviable et qu'il ait joui si rapidement du soutien et de l'admiration non seulement des amateurs d'art et du grand public, mais aussi de la Ville de Bruxelles, du Gouvernement belge, ainsi que des familles royales de Belgique et de Grande-Bretagne. Et pourtant, la carrière fulgurante de ce fils de boulanger illustre d'une manière exemplaire le rôle social joué par l'art au sein d'une jeune Belgique qui cherche à consolider son indépendance.

Soucieuse de justifier sa montée au pouvoir, de donner une possibilité d'existence à la Belgique nouvellement créée et d'inculquer un sentiment national à ce peuple — belge depuis peu —, la bourgeoisie fait appel à l'art, et la majorité de la production artistique issue du courant officiel est essentiellement destinée à faire connaître l'image d'un certain passé — principalement les anciennes luttes soutenues pour défendre les libertés communales —, ainsi que les héros de ces grands moments historiques <sup>(2)</sup>. Aux yeux de la classe dirigeante de

(1) Aucune étude de synthèse n'a été jusqu'à présent consacrée à ce peintre d'histoire. Voir à titre indicatif : A. QUETELET, *Notice sur Jean-Baptiste Van Eycken, peintre d'histoire et membre de l'Académie*, dans *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, Bruxelles, 1854, p. 139-155 ; E. VAN ARENBERGH, *Eycken (Jean-Baptiste Van)*, dans *Biographie nationale*, Bruxelles, 1888, VI, col. 804-809 ; P. L<OZE>, dans *Trésors d'art des églises de Bruxelles*, Bruxelles, Église Notre-Dame de la Chapelle, 1979, p. 214-218 ; Ph. M<OINS>, dans *Cent cinquante ans de vie artistique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1980-1981, p. 83 ; A. MOERMAN et D. PANOU, dans *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1987, p. 237-238.

(2) De nombreux extraits de presse de l'époque mettent en évidence la nécessité d'un art national. À propos de *La mort héroïque du marin Jacobsen d'Ostende* : « Nous félicitons bien sincèrement M. Slingeneyer de ce patriotique effort. C'est une grande et saine pensée de consacrer ainsi son talent à relever de l'oubli et à immortaliser des noms précieux pour nous, et que la domination étrangère avait refoulés et comme cachés dans nos annales ; à prouver à ceux qui doutent de notre nationalité, parce que nous ne sommes que d'hier, que, dans tous les temps, le même sang généreux et fier a coulé dans nos veines (...) M. Slingeneyer paraît pénétré comme nous de la noble nécessité qu'il y a pour le pays à justifier, par l'exhibition de ses titres de gloire, son droit à l'existence politique » (Eug. DE KERCKHOVE, *Revue de l'exposition nationale des Beaux-Arts de 1845*, dans *Bulletin et Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, Bruxelles, 1846, III, p. 66-71).

l'époque, le pouvoir politique mis en place en 1830 ne s'inscrit-il pas en effet dans la lignée de ces valeureux faits et gestes de notre histoire ?

Au cours des premières décennies qui suivent la déclaration de notre indépendance, l'artiste qui accepte de mettre la majeure partie de son art au service de l'État se voit généreusement récompensé par son commanditaire principal. Intégré dans la société, au sein de laquelle il occupe une place définie et respectable, il jouit dès lors de l'estime de tous et son avenir est assuré jusqu'après sa mort. En effet, tout au long de sa vie, ce « fonctionnaire » artistique fait l'objet de nombreuses marques d'admiration prodiguées par les instances officielles : subsides et bourses ; entrées triomphales réservées aux Prix de Rome ; festivités publiques lors de l'obtention d'un prix ou d'une médaille à l'étranger ; commandes ou achats destinés à orner divers édifices religieux et civils ; obtention de titres honorifiques ; nominations à des postes de professeur ou de directeur au sein de diverses Académies ; funérailles nationales ; noms donnés à une voie de communication.

La glorification des origines modestes d'un artiste reconnu apparaît également comme une des constantes du temps. Il s'agit de prouver — exemples à l'appui — que la réussite individuelle est à la portée de tous. Ainsi, combien de fois n'avons-nous pas droit à la description, souvent légendaire, d'un talent précoce qui, malgré un handicap social, parvient grâce à ses capacités personnelles à s'imposer dans le milieu culturel belge ou étranger. Songeons à De Keyser — jeune pâtre découvert par le peintre Jacobs —, à Mathieu — fils de forestier pris en charge par un paysagiste —, ou à Guffens — fils de boulanger révélé à l'art par une institutrice privée <sup>(3)</sup>.

#### 1. *Biographie de Jean-Baptiste Van Eycken (Bruxelles, 16.09.1809 - Schaerbeek, 19.12.1853), peintre d'histoire*

Élève de Navez à l'Académie de Bruxelles <sup>(4)</sup>, Van Eycken termine ses études en remportant le « grand prix de dessin d'après nature avec la plus grande distinction » <sup>(5)</sup>. À l'aide d'un subside, il séjourne plusieurs mois à Paris avant de se rendre en Italie <sup>(6)</sup>. En peu de temps, notre boursier trouve « des ressources suffisantes dans son travail » au point de prier « le Ministre de l'intérieur de bien vouloir disposer <de la subvention> en faveur des jeunes artistes moins bien favorisés que lui » <sup>(7)</sup>. Ainsi, notre jeune peintre qui bénéficie de l'appui constant de

(3) De Keyser nous offre un bel exemple de la possibilité d'intégration sociale d'un artiste au siècle dernier : « à l'âge de dix-huit ans, le futur directeur de l'Académie d'Anvers avait gagné suffisamment pour acheter une ferme » (J. DU JARDIN, *L'art flamand*, Bruxelles, 1898, IV, p. 33).

(4) Le nom de Van Eycken est repris dans les registres d'inscription des années 1829, 1830, 1833, 1836, 1837-1838 (A. MOERMAN et P. PANOU, *op. cit.*, p. 238).

(5) J. B. VAN EYCKEN, extrait de son *Autobiographie* publiée par A. QUETELET, *op. cit.*, p. 141-146. Voir A. MOERMAN et D. PANOU, *op. cit.*, p. 237.

(6) « J'ai habité le France, et l'Italie (*sic*), et parcouru l'Allemagne (*sic*) et la Suisse (*sic*) en 1837, 38, 39 » (J. B. VAN EYCKEN, *Réponse autographe signée au questionnaire d'Immerzeel*. Bruxelles, 12.12.1841. Amsterdam, Prentenkabinet, Archief Immerzeel (Vraagpunten).

(7) J. B. VAN EYCKEN, cité par A. QUETELET, *op. cit.*, p. 142.

son ancien maître Navez, parvient rapidement à s'assurer une place confortable dans le monde des arts.

Dès son retour à Bruxelles en 1839, Van Eycken est nommé professeur de « dessin d'après la bosse (tête et figure antiques) » en remplacement de Paelinck décédé (8). En 1840, il obtient la faveur d'exposer son tableau *Clémence divine* au Musée de la Ville de Bruxelles, même si « le réglemens (*sic*) du Musée arrêté par le conseil de Régence en 1826, interdit toute exposition de tableaux d'artistes vivants dans les salles consacrées aux productions anciennes » (9). À Paris, l'œuvre en question lui vaut la médaille d'or et la nomination de membre-correspondant à la Société des Beaux-Arts de France. La même année, Van Eycken épouse Julie-Anne-Marie Noël, peintre comme lui (10). Dès lors, l'avenir artistique, professionnel et privé de Van Eycken semble assuré. L'aisance et le bonheur s'installent chez cet artiste qui met son art au service de l'État belge.

Malheureusement pour lui, sa jeune épouse meurt (11). Fort éprouvé par cette disparition, Van Eycken, qui cherche la consolation dans la pratique de l'art, décide de consacrer son talent à la peinture d'histoire — le genre allégorique et religieux inclus (12). Même si, par la suite, il est amené à exécuter « beaucoup de petits Tableaux de tout genre » (13), notre peintre fera toujours une nette distinction entre ses tableaux d'histoire, — dignes de passer à la postérité —, et le reste. C'est bien l'histoire qui l'intéresse et non l'historiette illustrée par les peintres de genre.

Conscient de la place qu'il occupe et fier de sa réussite sociale, l'ancien fils de boulanger accumule les honneurs. En 1846, son *Chemin de la Croix* (Bruxelles, église Notre-Dame de la Chapelle) lui vaut la décoration de l'Ordre de Léopold (14). L'année suivante, son tableau allégorique *L'abondance* est offert par la reine des Belges à la reine d'Angleterre qui, preuve flatteuse d'admiration, charge l'artiste « d'exécuter un sujet analogue pour le cabinet du prince

(8) « J'ai appris avec plaisir la nomination de J. Van Eycken à la place de professeur » (A. ROBERTI, *Lettre autographe signée à F. J. Navez*. Paris, 8.10.1839. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Manuscrits 11 (70) 1/n° 362). Voir P. D'HONDT, *L'Académie royale des Beaux-Arts et l'École des Arts décoratifs de Bruxelles. Notice historique 1800-1900*, Bruxelles, s.d., p. 104 ; A. MOERMAN et D. PANOU, *op. cit.*, p. 237-238.

(9) Les Membres de la Commission administrative du Musée des Tableaux de la Ville de Bruxelles, *Lettre manuscrite signée collectivement à Messieurs les Bourgmestre et Échevins de la Ville de Bruxelles*. Bruxelles, 31.12.1839. Archives de la Ville de Bruxelles, Instruction publique, 1<sup>ère</sup> série, n° 105.

(10) Archives de la Ville de Bruxelles, État-civil, Mariage 1840/482. C. F. A. PIRON, *Algemene levensbeschrijving van mannen en vrouwen van België (...)*, Malines, 1860, p. 113, note 1 ; H. HYMANS, Noël (*Julie-Anne-Marie*), dans *Biographie nationale*, Bruxelles, 1899, XV, col. 773-774.

(11) Archives de la Ville de Bruxelles, État-civil, Décès 1843/442.

(12) Lors de l'envoi de ses œuvres au Salon de Gand en 1835, l'artiste précise : « Comme je m'obstine à ne faire que l'histoire (...) <je> vous prie dans l'intérêt de l'art, à faire un bon mot pour la vente de mes tableaux (...) Ce faisant vous m'obligeriez infiniment et serez un appui dans la route que je me suis tracée » (J. VAN EYCKEN, *Lettre autographe signée à Monsieur le Président de la Commission directrice de l'Exposition des Beaux-Arts à Gand*. Bruxelles, 4.07.1835. Gand, Université, Bibliothèque, Manuscrits G 149/87).

(13) J. B. VAN EYCKEN, *Réponse autographe signée au questionnaire d'Immerzeel*. Bruxelles, 12.12.1841. Amsterdam, Prentenkabinet, Archief Immerzeel (Vraagpunten).

(14) L'auteur du présent article prépare une étude consacrée à cet ensemble.

Albert »<sup>(15)</sup>. La même année, Van Eycken est nommé membre de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique<sup>(16)</sup> ; il y rejoint la phalange des huit peintres élus en 1845, date de la fondation de cette compagnie.

Intéressé par le renouveau de la peinture murale en France et en Allemagne, il tente avec Portaels (1818-1895) de relancer en Belgique ce moyen d'expression artistique digne de la peinture d'histoire. Auteur de la décoration d'un pavillon au château de Monceau-sur-Sambre en 1843, il fait introduire la peinture murale dans le concours organisé par l'Académie royale de Belgique. Après avoir confié à cette jeune institution une nouvelle technique de peinture murale dont il est l'auteur<sup>(17)</sup>, Van Eycken visite l'Allemagne où il perfectionne sa technique auprès des Nazaréens qui l'influencent stylistiquement. Dès son retour, le Gouvernement belge le charge de la première commande officielle de peinture murale dans un bâtiment de son choix. Van Eycken décore toutes les parois de la chapelle de la Trinité dans l'église Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles. Désireux de continuer son expérience, il projette de peindre tout l'espace intérieur de la même église, mais la mort l'empêche de s'atteler à cette tâche gigantesque. Malgré la disparition prématurée d'un de ses promoteurs, la peinture murale belge poursuivra son évolution tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>(18)</sup>.

## 2. De l'attribution d'un tableau conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam

La personnalité et la carrière artistique de Jean-Baptiste Van Eycken retracées, l'on ne peut être qu'étonné par l'attribution au peintre du tableau de genre *Schilder worden*, conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam<sup>(19)</sup> (fig. 1).

De quoi s'agit-il ? Par l'embrasement d'une fenêtre ouverte, nous pénétrons dans l'atelier d'un peintre recevant la visite d'une jeune dame accompagnée d'un garçonnet. La tenture écartée laisse deviner dans le fond à droite une bibliothèque bien garnie. À l'avant-plan, l'artiste, distrait par sa visite, tient sa palette à la main, tandis qu'il tourne le dos à son

(15) J. B. VAN EYCKEN, cité par A. QUETELET, *op. cit.*, p. 144. Voir H. HYMANS, *L'art belge moderne au XIX<sup>e</sup> siècle*, dans : *Œuvres de Henri Hymans. Tome 4. L'art au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles dans les Pays-Bas. Notes sur des primitifs*, Bruxelles, 1921, p. 168-169. En 1880, une « *Abondance* » — probablement la variante commandée par Vandenberghe (A. QUETELET, *op. cit.*, p. 153) — est reprise dans la liste des *Ouvrages d'artistes décédés signalés au Comité de Patronage et d'Exposition historique de l'Art belge (...)*, publiée dans le catalogue de l'Exposition de 1880, Bruxelles, 1880, p. 72.

(16) Ph. M<O>INS, dans *Cent ans de vie artistique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1890, p. 83.

(17) *Bulletin de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1852, XIX, 2<sup>ème</sup> partie, p. 286-288.

(18) L'auteur du présent article prépare une thèse de doctorat consacrée à la renaissance de la peinture monumentale dans les édifices civils en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle (U.L.B., sous la direction du prof. Ph. Roberts-Jones).

(19) Exécuté sur panneau de bois, l'œuvre mesure 30 × 28,5 cm et est signée en bas à droite « J. B. Van Eycken ». Achetée lors de l'exposition de La Haye de 1827, elle fut conservée à Haarlem jusqu'en 1885 ; elle entra alors dans les collections du Rijksmuseum d'Amsterdam nouvellement construit. — *All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated Catalogue*, Amsterdam, 1976, p. 223, n° A1035. — Chr. WRIGHT, *Paintings in Dutch Museums. An Index of Oil Paintings in Public Collections in the Netherlands by Artists born before 1870*, Amsterdam, 1980, p. 120.



Fig. 1: *Schilder worden*. Amsterdam, Rijksmuseum (Copyright Rijksmuseum Stichting, Amsterdam).

chevalet occupé par une petite marine. À droite de la composition, la jeune mère, dont la simplicité de l'habillement est rehaussée de quelques détails de coquetterie, introduit son fils intimidé. Tout en fixant le spectateur, ce dernier tient une feuille roulée à la main gauche. L'instant est capital pour lui : si son œuvre plaît au peintre, il sera son élève avant de devenir artiste lui aussi. Quelques accents de lumière éclairent cette scène qui, rendue avec beaucoup de bonhomie, s'inscrit dans la tradition de la peinture de genre héritée du xvii<sup>e</sup> siècle flamand.

Nonobstant la signature aisément lisible sur le rebord de la fenêtre et les références fournies par le catalogue de l'exposition où l'œuvre a été acquise, cette attribution dérange<sup>(20)</sup>. En effet, le choix du sujet comme le style ne rappellent ni les thèmes privilégiés par l'artiste — les sujets religieux, allégoriques ou tirés de l'histoire — ni sa manière de peindre — douceuse et alanguie. Il est de ce fait malaisé d'admettre que Van Eycken soit l'auteur de cette œuvre, si éloignée de sa propre conception de la peinture.

Pourrait-il s'agir d'une œuvre de jeunesse exécutée par un débutant prometteur? Différents éléments biographiques réfutent cette hypothèse. Van Eycken nous apprend qu'il a exercé « la profession de ses parents, celle de boulanger, jusqu'en 1829, époque de la mort de son père »<sup>(21)</sup>. Opposé aux penchants artistiques manifestés par son fils, ce dernier empêcha le jeune homme de s'adonner à l'art — même durant ses moments de loisir. De plus, le jeune boulanger ne travailla pas à l'insu de son père, vu qu'il précise dans son *Autobiographie* que « ses études en peinture datent du mois d'août 1831 »<sup>(22)</sup>. Il est surtout difficile d'admettre qu'un artiste si imbu de lui-même puisse omettre d'insérer dans son *Autobiographie* écrite à la troisième personne un événement aussi louable que l'achat par le Musée d'Amsterdam d'une œuvre réalisée à l'âge de dix-huit ans. Les sources contemporaines auraient été tout aussi muettes à ce propos. Une telle constance dans l'omission est inconcevable.

### 3. Changement d'attribution

Si le peintre d'histoire Jean-Baptiste Van Eycken n'est pas l'auteur du tableau *Schilder worden*, il reste à prouver l'existence d'un homonyme contemporain.

Le dépouillement des catalogues des Salons triennaux de l'époque résout cette difficulté. Dans celui du Salon de Gand de 1832 (p. 22), on peut lire: « J. B. VAN EYCKEN, Peintre, à Bruxelles, Élève de Mr. Navez (...) (p. 30) J. VAN EYCKEN, rue Notre-Dame, à Bruxelles », — le second Van Eycken ayant supprimé le B de Baptiste dans l'abréviation de son prénom. Au Salon d'Anvers de 1834, le prénom du peintre d'histoire est Jean; l'autre se fait appeler JB. L'année suivante, au Salon de Gand de 1835, les deux Van Eycken sont à nouveau présents: (p. 23) « J. VAN EYCKEN, Peintre, à Bruxelles. 88. St Sébastien — 89. Les Saintes Femmes visitant le Tombeau du Christ — 90. Jeune fille jouant avec un Enfant (...) (p. 31) JB. VAN EYCKEN, à Bruxelles. 204. Le Curé de Village — 205. La Fruitière ».

L'existence de deux homonymes ayant participé à la même manifestation artistique est cette fois-ci confirmée par la correspondance adressée à la Commission de l'exposition dans laquelle tous deux indiquent les titres et les prix respectifs de leurs tableaux. Le peintre

(20) *Lijst van schilderwerken van nog in leven zijnde nederlandsche meesters welke zijn toegelaten tot de tentoonstelling van te s'Gravenhage*, 1827, p. 11, n° 101.

(21) J. B. VAN EYCKEN, cité par A. QUETELET, *op. cit.*, p. 141. La mort du père du futur peintre d'histoire se situe le 26 novembre 1828 et non en 1829, comme le fils l'a indiqué erronément dans son *Autobiographie* (Archives de la Ville de Bruxelles, État-Civil, Décès 1828/2796).

(22) J. B. VAN EYCKEN, cité par A. QUETELET, *op. cit.*, p. 141.

d'histoire — qui vendra sa *Jeune Fille jouant avec un Enfant*<sup>(23)</sup> — précise en bas de page : « pour le catalogue vous mettez svp J. Van Eycken Élève de M. Navez ».

Trois éléments sont dignes d'attention : l'indication « Élève de M. Navez » ajoutée par le peintre d'histoire ; le choix des sujets qui situe l'intérêt de chacun des deux artistes et la distinction introduite dans l'abréviation des prénoms. Pour mettre fin à toute confusion possible entre lui et cet homonyme qui se complait uniquement dans la peinture de genre, le peintre d'histoire abrège son prénom — il se fait appeler JEAN Van Eycken — et il tait l'existence de l'autre, même dans son *Autobiographie*. Rapidement, cette discrète différenciation ne sera cependant plus perçue, vu que toute la production du « faiseur de tableaux » — dont l'existence, mais non les œuvres, tombera entretemps dans l'oubli — sera par la suite attribuée au peintre d'histoire. Ainsi, la loi du silence utilisée par ce dernier se retournera finalement contre lui, car elle le rendra « coupable » aux yeux de la postérité de ces petits tableaux de genre, dus à son homonyme.

#### 4. *Biographie de Jean-Baptiste Van Eycken (Bruxelles, 25.06.1800 - Bruxelles, 22.02.1861), peintre de genre*<sup>(24)</sup>.

Après avoir rendu l'œuvre à son véritable auteur, il serait intéressant d'esquisser la biographie et la carrière artistique de ce peintre extrait de l'oubli.

Les catalogues des Salons triennaux — qui nous ont été d'une grande utilité pour dresser un début d'inventaire de l'œuvre — sont restés peu explicites quant à la biographie de ce peintre de genre. Biographie qui s'est cependant rapidement révélée intéressante, dans la mesure où elle dévoile le lien de famille qui unit le « petit » Van Eycken — le peintre de genre — au « grand » Van Eycken — le peintre d'histoire. Une suite de recoupements effectués dans divers registres d'état-civil nous permet en effet d'affirmer que ces deux artistes sont cousins et qu'ils appartiennent à une famille de boulangers de Sterrebeek.

Une piste découverte dans les archives de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles éclaire les débuts de la formation artistique du peintre de genre. Dans une lettre non datée (vraisemblablement de 1812), un Jean-Baptiste Van Eycken fait appel à la protection du Maire du Département de la Dyle, afin d'être repris gratuitement « sur la liste des Élèves de l'Académie de Bruxelles »<sup>(25)</sup>. Une note signée par le commissaire de police et datée du 25 novembre 1812 approuve cette demande, vu qu'« il résulte des informations prises par le Commissaire sous-signé, que le nommé Jean-Henri Van Eycken <il s'agirait d'une erreur de transcription>

(23) Voir annexe n°2. Il est intéressant de distinguer la différence au niveau des prix demandés : pour son tableau de genre qui trouvera acquéreur lors de l'exposition, le peintre d'histoire demande un prix environ de moitié inférieur à ceux fixés pour ses deux tableaux à sujet religieux ; en comparaison, les prix fixés par le peintre de genre semblent bien élevés.

(24) Archives de la Ville de Bruxelles, État-Civil, Naissance an VIII/n°2039 et Décès, 1861/952. L'acte de naissance a été signé par Corneille Van Eycken, père du futur peintre d'histoire.

(25) J. B. VAN EYCKEN, *Lettre autographe signée à Monsieur le Maire du Département de la Dyle*, s.l., s.d. Archives de la Ville de Bruxelles, Instruction Publique, 1<sup>ère</sup> Série, n°89. — Vu l'écriture soignée et régulière, la lettre a vraisemblablement été écrite par une tierce personne.

orphelin domicilié chez sa belle-mère, rue aux Choux Son 5 n° 74, est de bonne conduite et qu'aucune plainte n'est jamais parvenue au sous-signé sur son compte, qu'en conséquence et qu'étant sans fortune, il y a lieu de lui accorder son admission gratuite à l'académie de dessin » (26). Dès le lendemain, le nom de Jean-Baptiste Van Eycken est repris sur la *Liste supplémentaire des jeunes gens admis par Monsieur le Maire de la Ville de Bruxelles à participer gratuitement au cours de l'année 1812 de l'École de Peinture, Sculpture, Architecture* (27). Ce nom réapparaît le 25 avril suivant, lors de « la distribution des prix à l'Académie de dessin (...) qui s'est faite à l'hôtel de la mairie (...) Classe de composition d'architecture (...) 2° JB Van Eycken » (28). Peu après, le nom de cet élève méritant est repris sur la *Liste des jeunes gens admis par Monsieur le Maire de la Ville de Bruxelles à participer gratuitement au cours de l'Année 1813 à l'École de peinture, sculpture et architecture* (29).

Dans la correspondance conservée, il est question d'un « aîné d'orphelins, des pères et mères ». Or, le père du futur peintre de genre ne meurt qu'en 1848 et sa mère est toujours en vie à l'époque (30). Mis à part ce détail biographique inexact, ces informations pourraient bien se rapporter au cousin du peintre d'histoire, le futur peintre de genre. En effet, ce jeune garçon — appelé Jean-Henri par le Commissaire de Police — aurait pu entrer à l'Académie de Bruxelles à l'âge de douze ans.

Mise à part cette piste partiellement énigmatique, une donnée intéressante éclaire la formation artistique du « petit » Van Eycken. « JB. VAN EYCKEN, élève d'Hellemans », lit-on dans le catalogue du Salon de Bruxelles de 1821 (p. 30). Cette indication justifie le type de sujets traités par le peintre de genre au début de sa carrière. Sous l'influence de son maître, le paysagiste Pierre-Jean Hellemans (31), Van Eycken expose alors uniquement des paysages et des vues de ville.

Dès 1821, Van Eycken participe régulièrement aux Salons triennaux et, après la déclaration de l'indépendance de la Belgique, il continue à exposer dans différentes villes des Pays-Bas. (Voir *Liste des œuvres exécutées par Jean-Baptiste Van Eycken. I. Participation aux expositions*). Les titres des tableaux, ainsi que leurs rares et courtes descriptions, dévoilent les thèmes privilégiés par l'artiste. À l'exception d'un sujet religieux et d'une petite dizaine de paysages et de vues de ville, Van Eycken se cantonne dans la représentation de petites scènes de la vie quotidienne, telle qu'elle se déroulait à Bruxelles et dans ses environs immédiats. Ces faits et gestes sont reproduits sans aucune prétention, mais avec bonhomie et beaucoup de

(26) GUERETTE, Commissaire de Police, *Note autographe signée*. Bruxelles, 25.11.1812. — Archives de la Ville de Bruxelles, Instruction publique, 1<sup>ère</sup> Série, n° 89.

(27) *Note manuscrite non signée*, s.l., s.d. — Archives de la Ville de Bruxelles, Instruction publique, 1<sup>ère</sup> Série, n° 89.

(28) *L'Oracle*, Bruxelles, 6.05.1813, n° 126, p. 3-4.

(29) *Note manuscrite non signée*, s.l., s.d. — Archives de la Ville de Bruxelles, Instruction publique, 1<sup>ère</sup> Série, n° 89.

(30) Archives de la Ville de Bruxelles, État-Civil, Décès, 1848/4201.

(31) J. OGONOVSKY et D. COEKELBERGHS, *Pierre-Jean Hellemans, dans 1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique*, Ixelles, Musée communal des Beaux-Arts, 1985-1986, p. 310-311.



Fig. 2: *Vue de l'Hôtel de ville de Bruxelles*. Localisation inconnue (Archives de la Ville de Bruxelles, Fonds iconographique C 1872).

sympathie à l'égard de ces petites gens qu'il côtoie tous les jours et qu'il élève à la dimension de types. Ainsi, à côté de diverses scènes champêtres et citadines, nous trouvons l'illustration de quelques caractères (*Le politique, Le médecin empirique, Le curé de village* ...) et la représentation de petits métiers — ceux que l'on rencontrait alors sur la Grand-Place de Bruxelles et aux alentours.

Ce type de production situe Van Eycken dans un courant spécifique, celui qui vise à perpétuer au cours d'une bonne partie du XIX<sup>e</sup> siècle la tradition de la peinture de genre héritée du XVII<sup>e</sup> siècle flamand. Cette approche passiste et nostalgique du sujet qui répond au besoin nationaliste et patriotique du moment a trouvé en Jean-Baptiste Madou un de ses grands représentants. Avec des « genristes » tels que Frans Huygens (1820-1908), Alexis Van Hamme (1818-1875) et Van Eycken, nous avons affaire à des émules qui satisfont au goût et à la demande d'une certaine clientèle.

Dans ses scènes d'intérieur, notre peintre reprend fréquemment un schéma de base utilisé avec succès par divers maîtres de la peinture flamande et hollandaise. Ce type de composition permet à l'amateur d'art d'assister en spectateur à la scène se déroulant « devant lui » — c'est-



Fig. 3 : *La marchande de poissons*.  
Ancienne collection de l'abbaye de Grimbergen  
(Copyright A.C.L., Bruxelles)



Fig. 4 : *Le joueur de violon*. Localisation inconnue  
(d'après Ixelles, Galerie Nackers, vente publique  
du 26.09.1966, n° 130).

à-dire de l'autre côté d'une fenêtre laissée ouverte. Cachée partiellement par une tenture ou un arbre, l'embrasure de celle-ci épouse les dimensions du tableau et, sur le rebord s'étale une nature morte composée de quelques objets caractéristiques. Parmi les œuvres connues, cette disposition sert à chaque fois de cadre à une scène de genre<sup>(32)</sup>. Il arrive d'ailleurs que l'artiste se contente de transposer tout un sujet en modifiant quelque peu le décor : ainsi, à l'aide de quelques petits changements secondaires, la marchande de poissons se mue en une servante occupée à récurer une marmite (fig. 3, 5, 6).

Van Eycken poursuit sa carrière avec discrétion. Lui qui affectionne la peinture à l'huile sur bois, ainsi que les petits formats, vend à l'occasion l'une ou l'autre de ses peintures, variations de quelques thèmes de base. Les œuvres qui font leur réapparition sur le marché de l'art actuel restent cependant attribuées à son cousin (*Liste des œuvres exécutées par Jean-Baptiste Van Eycken. II. Œuvres retrouvées dans des catalogues de vente*).

(32) Ce schéma de base est utilisé dans les trois tableaux suivants : *Schilder worden* (Amsterdam, Rijksmuseum) ; *Die Küchenmäg. Sie steht am Fenster und putzt einen Topf* (Cologne, Cat. de vente du Kunsthaus am Museum, 20.06.1979, n° 1497 ill. p. 178) ; *La marchande de poissons* (Londres, Vente Phillips, 25.06.1979, n° 195).



Fig. 5 : *La récureuse de marmite*. Localisation inconnue (d'après Cologne, Kunsthaus am Museum, vente publique du 20.06.1979, n° 1497).



Fig. 6 : *La marchande de poissons*. Localisation inconnue (d'après Londres, Phillips, vente publique du 25.06.1979, n° 195).

Une *Vue de l'Hôtel de Ville de Bruxelles* dont la trace est perdue<sup>(33)</sup> (fig. 2) possède un intérêt documentaire certain, car elle montre l'état de quelques façades historiques avant leur restauration. Ainsi, la maison « L'Étoile » est encore intacte et la décoration sculptée manque à la façade de l'hôtel de ville. Exposée à trois reprises, cette œuvre de jeunesse se trouvait encore en 1929 dans une collection privée à Lille<sup>(34)</sup>.

En 1827, le peintre de genre Van Eycken atteint le sommet de sa carrière artistique. Il obtient alors un second prix au Concours ouvert par la Société royale des Beaux-Arts de Bruxelles<sup>(35)</sup> et *Schilder worden* est acheté pour le compte du Rijksmuseum d'Amsterdam. Un recoupement de divers renseignements biographiques relatifs aux deux cousins homonymes permet de supposer que nous avons affaire dans ce tableau de genre à la transposition d'un conflit familial, dont le peintre de genre Van Eycken aurait été un des témoins directs si pas un

(33) La Haye, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Dossier JB Van Eycken, Stadsgezicht et Archives de la Ville de Bruxelles (Fonds iconographique, C 1872). Consulté à ce propos, le Musée des Beaux-Arts de Lille n'a pu nous fournir de plus amples informations.

(34) *Salon d'Anvers*, 1822, p. 44, n° 152 ; *Salon de Bruxelles*, 1824, p. 58, n° 258 ; *Salon de La Haye*, 1825, p. 7, n° 57. Exécutée sur bois, cette peinture à l'huile mesure 69 × 88 cm et est signée JB v. Eycken.

(35) *Catalogue du Salon triennal de Bruxelles*, 1827, p. 102 et 27 ; *Journal de Bruxelles*, 22.05.1827, n° 142, p. 3.

des protagonistes. En effet, vers 1827, son cousin — de neuf ans son cadet — aimerait devenir peintre lui aussi, mais le père boulanger s'oppose à cette vocation. La mère du garçonnet ne serait-elle pas venue lui demander conseil, à lui le peintre de genre qui fait partie de la famille ? Van Eycken aurait pu essayer d'amadouer le père récalcitrant — son oncle — en illustrant cette opposition entre père et fils en une petite scène traitée avec cette bonhomie qui semble lui être caractéristique.

Deux derniers éléments biographiques concernant Van Eycken ont pu être rassemblés. Le 4 septembre 1834, un groupe d'artistes — des membres de la Commission administrative de l'Institut des Beaux-Arts — adressent une requête au bourgmestre de la Ville de Bruxelles. Désireux d'exposer un ensemble de leurs œuvres à l'occasion des Fêtes de Septembre, ils aimeraient disposer de la salle gothique de l'hôtel de ville<sup>(36)</sup>. Deux années plus tard, à l'occasion du Salon de Bruxelles de 1836, « *Le coup de fusil de Jean-Baptiste Van Eycken* (est) acheté au moyen de la souscription (pour la tombola annuelle) »<sup>(37)</sup>. Son cousin, le peintre d'histoire, jouit cette année-là de la même faveur<sup>(38)</sup>.

##### 5. *En guise de conclusion.*

La dernière indication biographique retrouvée mentionne les noms des deux homonymes — cousins et peintres —, celui du « petit » Jean Van Eycken qui s'adonna essentiellement à la peinture de genre et celui du « grand » Jean-Baptiste Van Eycken qui se spécialisa dans la peinture d'histoire. Ce dernier — qui ne voulait surtout pas être confondu avec son cousin — s'est vu bien malgré lui, attribuer par la postérité tout l'œuvre connu de son parent.

Entreprise dans le cadre de l'exposition *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique*<sup>(39)</sup>, l'étude du tableau *Schilder worden* a permis d'extraire de l'oubli un artiste secondaire et de lui rendre une série de tableaux de genre erronément attribués à l'un des principaux représentants de la peinture d'histoire en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle.

#### ANNEXE 1

Jean-Baptiste VAN EYCKEN, *Lettre autographe signée, d'une page, à Messieurs les Membres de la Commission*. Bruxelles, 7.07.1835. Gand, Bibliothèque de l'Université, Mss G 149/90.

Messieurs, J'ai l'honneur de vous envoyer une caisse contenant deux tableaux représentant le 1<sup>er</sup> le « curé de village » et le 2<sup>em</sup> (sic) une « fruitière » que je vous prie de vouloir placer

(36) La Commission de l'Institut des Beaux-Arts, *Lettre manuscrite signée au Bourgmestre de la Ville de Bruxelles*, Bxl, 4.09.1834. Archives de la Ville de Bruxelles, Instruction publique, 1<sup>ère</sup> série, n° 111/d5.

(37) L. ALVIN, *Compte-rendu du catalogue d'exposition de Bruxelles avec gravures et lithographies des meilleurs tableaux des peintres belges et étrangers exécutés à l'école royale de gravure et à l'établissement lithographique de M. De Wasme-Pletinckx*, Bruxelles, 1836, p. 507. Voir *Catalogue du Salon triennal de Bruxelles*, 1836, p. 43, n° 499.

(38) « Couronne d'épines de Jean Van Eycken acheté au moyen de la souscription », L. ALVIN, *op. cit.*, p. 508.

(39) J. O<GONOVSKY> et P. L<OZE>, *Jean-Baptiste Van Eycken, dans : 1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique*, Ixelles, Musée communal des Beaux-Arts, 1985-1986, p. 389-390.

dans la Salle d'Exposition. S'il y avait des amateurs, ou qu'ils pourraient convenir à la Société le prix du 1<sup>er</sup> est 360 francs et l'autre 250. Agréez Messieurs l'assurance de la plus parfaite considération de Votre très humble Serviteur (s) JB Van Eycken rue de Notre-Dame n° 1.

#### ANNEXE 2

Jean-(Baptiste) VAN EYCKEN, *Lettre autographe signée, d'une page, à Voisin, Secrétaire de la Commission de l'Exposition des Beaux-Arts à Gand*. Bruxelles, 22.08.1835. Gand, Bibliothèque de l'Université, Mss G 149/88.

Monsieur, J'accepte avec plaisir l'offre que la commission daigne me faire pour mon tableau n°. 90 - 220 frs et vous prie d'agréer mes salutations distinguées (s) J Van Eycken rue rempart des Moines n° 51.

L'ordonnance de paiement porte la cote G 146/89.

#### ANNEXE 3

Jean-Baptiste VAN EYCKEN, *Lettre autographe signée, d'une page, à Monsieur le Secrétaire*. Bruxelles, 24.04.1847. Amsterdam, Prentenkabinet, Correspondance Van Eycken.

Monsieur le secrétaire, J'ai l'honneur de vous envoyer un tableau pour l'Exposition représentant une « marchande de poisson ». S'il y avait des amateurs ou qu'il pourrait convenir à la loterie le prix est « Soixante Cinq » florins. En attendant, Agréez Monsieur, ma considération distinguée. Votre Serviteur (s) JB Van Eycken rue de Notre Dame n° 1.

#### ANNEXE 4

Jean-Baptiste VAN EYCKEN, *Lettre autographe signée, d'une page, à Monsieur le Secrétaire*. Bruxelles, 15.06.1847. Gand, Koninklijke Akademie voor Schone Kunsten, 1847/G 170.

J'ai l'honneur de vous envoyé (*sic*) un tableau représentant « la leçon » de cathéchisme pour l'Exposition de votre ville. S'il y avait un amateur ou qu'il pourrait convenir à la loterie le prix est de « deux cents (*sic*) quatre vingts frs » (...) » (s) JB Van Eycken rue de Notre Dame n° 1.

#### ANNEXE 5

Jean-Baptiste VAN EYCKEN, *Lettre autographe signée, d'une page, à Monsieur le Secrétaire*. <Bruxelles, 19.06.1850>. Gand, Koninklijke Akademie voor Schone Kunsten, 1850/G 200.

J'ai l'honneur de vous envoyer un tableau représentant « la prise de tabac » pour l'exposition de votre ville. S'il y avait des amateurs ou qu'il pourrait convenir à la loterie le prix est 230 francs (...) rue de Notre Dame n° 1.

**A. Participation aux expositions**

Amsterdam : 1824, 1826, 1828, 1830, 13.03.1841, 7.07.1841, 1842.

Salons triennaux d'Anvers : 1828, 1834, 1837, 1840, 1843, 1846, 1849, 1852, 1855, 1858.

Bois-le-Duc : 1854.

Salons triennaux de Bruxelles : 1821, 1822, 1824, 1827, 1830, 1833, 1836, 1839, 1842, 1845, 1848, 1851, 1854.

Salons triennaux de Gand : 1823, 1829, 1832, 1835, 1838, 1844, 1847, 1850, 1853, 1856, 1859.  
Haarlem : 1825.

La Haye : 1825, 1827, 1839, 1841, 1843, 1847.

Maastricht : 1856.

Malines : 1827, 1829, 1836.

Nimègue : 1843.

Rotterdam : 1840, 1848.

Utrecht : 1842.

**B. Œuvres retrouvées dans des catalogues de vente**

1. *Catalogue d'une importante collection de Tableaux Anciens des XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, et XVIII<sup>e</sup> siècles des écoles allemande, flamande, française, hollandaise et italienne, provenant d'une abbaye fondée au XII<sup>e</sup> siècle Grimbergen (...)*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24.03.1966 : « n° 82 Van Eycken Jean-Baptiste École belge, 1809-1853. La marchande de poissons. Signé, bois, H.O,27, L.O,24 ». — Renseignement aimablement communiqué par l'abbaye de Grimbergen (fig. 3).

2. *Importante vente publique. Lundi 26 septembre 1966 à 14 heures, en la « Galerie Nackers » 28, chaussée de Wavre à Ixelles (...)* Succession Monsieur G ... Château de Rhisnes (province de Namur) : « n° 130. JB Van Eycken, Le joueur de violon » (fig. 4).

3. New York, *Sotheby Parke Bernet and Cie*, 17.04.1974 : « JB VAN EYCKEN (Belgian 1809-53) 222. A merry fast. Signed, 56,5 × 79 cm ».

4. Cologne, *Kunsthhaus am Museum*, 20.06.1979 : « Eycken, Jan Baptist van (1809-1853 Brüssel). 1947. Die Küchenmäd. Sie steht am Fenster und putzt einen Topf. Bez. unten links: J.B. van Eycken. Öl auf Holz. 34 × 29 cm. Goldrahmen. Tafel 78. 5.000 » (fig. 5).

5. Anvers, *Vente Campo*, 11-12.05.1976 : « VAN EYCKEN Jean Baptiste (1809-1853). 410. In de keuken - Dans la cuisine. Hout-Bois. Get.-Sig. 25 × 23 ».

6. Londres, *Vente Phillips*, 25.06.1979 : « n° 195 Van Eycken J.B., The fish monger, signed, panel, 34 × 28 cm » (fig. 6).

7. Londres, *Sotheby Parke Bernet and Cie*, 4.03.1981 : « 50. Jean-Baptiste Van Eycken, The thirsty soldier, on panel, signed, 18 1/2 in by 16 in, 47 cm by 40.5 cm. Illustrated plate 1. Estimation 400/600 # Prix 350.000 # ».



Fig. 7: *Figures rustiques près d'un cours d'eau*. Localisation inconnue (Copyright Londres, Sotheby, vente publique du 24.03.1982, n° 35).

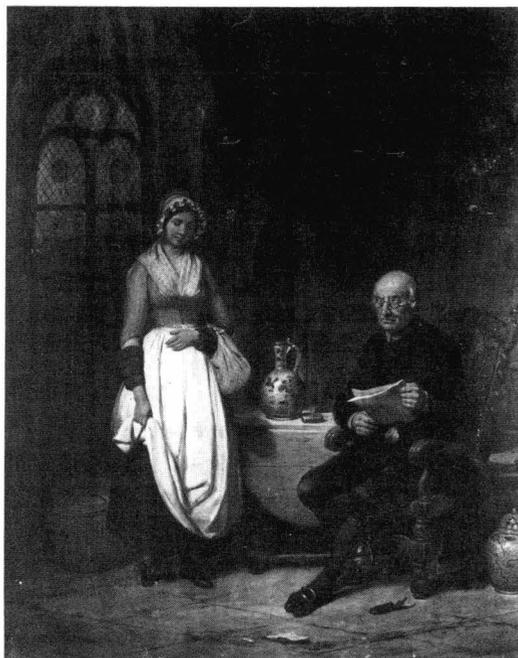


Fig. 8: *La lettre de recommandation*. Courtrai, Stedelijk Museum voor Schone Kunsten (Copyright A.C.L., Bruxelles).

8. Londres, *Sotheby Parke Bernet and Cie*, 24.03.1982: « n° 35. Jean-Baptiste Van Eycken (Belgian 1809-53), Rustic figures by a stream. On panel, signed, 14 1/2 in, 36 cm by 31 cm » (fig. 7).

9. New York, *Sotheby Parke Bernet and Cie*, 18.06.1982: « JB. VAN EYCKEN (Belgian 1809-53) 154. The fish monger. Oil on cradled panel, 30 × 41,5 cm ».

### C. Œuvres dont le lieu de conservation est connu

#### 1. *Schilder worden*

Panneau, 30 × 28,5 cm, Signé en bas à droite JB Van Eycken. — Amsterdam, Rijksmuseum / A 1.035. Littérature: *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam, a completely catalogue*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1976, p. 223, n° A 1035 (fig. 1).

#### 2. *La lettre de recommandation*

Panneau, 54,5 × 45,5 cm, Signé en bas à droite JB van Eycken. — Courtrai, Musée communal des Beaux-Arts / n° 137. Littérature: Acheté à l'Exposition de Courtrai en 1841, n° 7. Voir M. G. CAULLET, *Musée de Peinture et de Sculpture de la Ville de Courtrai. Catalogue*, Courtrai, 1912,

p. 96 et *Romantische schilderijen uit het kortrijkse Museum. 1830-1850*, Courtrai, Musée communal des Beaux-Arts, 1980, n° 36. Renseignements aimablement communiqués par M. P. Debrabandere, Conservateur du Musée communal des Beaux-Arts de Courtrai par lettre du 12 juillet 1984 (fig. 8).

### 3. *Le buveur*

Panneau, 28 × 23 cm, Signé en bas à droite JB Van Eycken. — Courtrai, Musée communal des Beaux-Arts / n° 382. Renseignements aimablement communiqués par M. P. Debrabandere.

### 4. *Le chasseur*

Panneau, 19 × 25 cm, non signé, non daté (attribué à l'artiste par M. G. Caullet). Courtrai, Musée communal des Beaux-Arts / n° 138. Littérature: M. G. CAULLET, *op. cit.*, p. 96. Renseignements aimablement communiqués par M. P. Debrabandere.

## D. **Œuvres connues d'après d'autres sources**

### 1. La Haye, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie :

Dossier « Stilleven - Van Eycken » : <Nature morte> Monogrammé et daté en bas à droite JvE 1845. Panneau, 65 × 45 cm. Ksth PA Scheen, Den Haag, 11.02.1957. Foto A. Dingjan, Den Haag, nég. n° 56.496.

Dossier « Stadsgezicht - Van Eycken » : Vue de l'Hôtel de ville de Bruxelles. Signé JB van Eycken. Panneau, 69 × 88 cm. Lille, coll. A. Dumanon, behoort bij co. Mauritshuis 1929 n° 50/51.

### 2. Bruxelles, Archives de la Ville

Fonds iconographique C.1872 : Vue de l'Hôtel de ville de Bruxelles. Au revers de la reproduction photographique, indication manuscrite : « Tableau de JB van Eycken figurant dans une collection de Lille » (fig. 2).

**ABSTRACT : Jean-Baptiste Van Eycken, Genre Painter (1800-1861), Cousin and Namesake of Jean-Baptiste Van Eycken, History Painter (1809-1853). Respective Biographies.**

The study of the painting « Schilder worden » (Amsterdam, Rijksmuseum) has made it possible to rediscover a secondary Belgian genre painter of the 19th century and to give him back several genre paintings erroneously attributed to his cousin and namesake, who was a history painter. Thanks to archives and contemporary catalogues, his biography and artistic career have been sketched and his works replaced in his time. J.O.

# UNE ŒUVRE PEU CONNUE DE HENRY VAN DE VELDE À PARIS : LES PROJETS DE L'HÔTEL VON GOLOUBEFF

LÉON PLOEGAERTS

## L'œuvre de Henry Van de Velde

Lorsqu'il meurt en 1957, à l'âge de 94 ans, Henry Van de Velde est déjà considéré comme un des pionniers du mouvement moderne. À la fois peintre, créateur de bijoux, de reliures, de mobiliers, architecte, enseignant et auteur, il laisse un immense héritage relativement mal connu dans son ensemble. Dans les ouvrages d'histoire de l'art et de l'architecture du x<sup>x</sup> siècle de l'époque, son nom se trouve étroitement associé à l'apparition de l'Art Nouveau en Belgique et du *Jugendstil* en Allemagne où il s'est établi dès 1900 (1). Après, ses œuvres se perdent parmi celles des architectes de la génération suivante qui illustreront l'avènement du fonctionnalisme qui conduira au style international aujourd'hui remis en question.

Les écrits de Van de Velde connaissent le même sort. Son œuvre de théoricien, publiée en français et en allemand dans de petits ouvrages à faible tirage au cours de sa longue carrière, constitue davantage des pièces de bibliophiles que des ouvrages de référence (2). Quant à ses mémoires amorcés à plusieurs reprises au cours de périodes critiques de son existence et auxquels il consacra les dernières années de sa vie, ils demeurent encore aujourd'hui inédits dans leur version originale en français (3).

- (1) Voir notamment L. BENEVOLO, *Histoire de l'architecture moderne*, Paris, Dunod, 1979 ; S. GIEDION, *Espace, temps, architecture*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, (1968) ; H. R. ИТЧНСОК, *Architecture 19th and 20th centuries*, Harmondsworth, Pinguin Books, (1958) ; J. JOEDICKE, *Architecture contemporaine*, Paris, Delpire-Hatje, 1958 ; N. PEVSNER, *The Sources of Modern Architecture and Design*, Harmondsworth, Pinguin Books, 1960.
- (2) Citons principalement dans l'ordre chronologique de publication : *Déblaiement d'art*, Bruxelles, Vve Monnom, 1894 ; *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, Bruxelles, Vve Monnom, 1895 ; *Die Renaissance in modernen Kunstgewerbe*, Berlin, Cassirer, 1901 ; *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig, Seeman, (1902) ; *Essays*, Leipzig, Insel Verlag, 1910 ; *Les formules de la beauté architectonique moderne*, Weimar, Cranach Presse, 1916-1917 ; *Die Drei Sünden wider die Schönheit/La triple offense à la Beauté*, Zürich, M. Rascher, 1918 ; *Le Nouveau, Son apport à l'architecture et aux industries d'art*, Bruxelles, Amis de l'ISAD, (1929) ; *Les Fondements du Style Moderne*, Bruxelles, le Scarabée d'Or, 1933 ; *Vie et mort de la colonne*, Bruxelles, Ed. du Scarabée d'Or, 1942 ; *Pages de doctrine*, Dilbeek, Ed. de la « Maison du poète », 1942.
- (3) Ces mémoires, conservés à la Bibliothèque Royale Albert 1<sup>er</sup> dans le Fonds Henry Van de Velde sous les numéros BR(FS)X/1-3, diffèrent sensiblement du texte allemand *Geschichte meines Lebens* établi par Hans CURJEL qui fut publié par R. Piper à München en 1962 et réédité en 1987. Le texte français de quelque 1200 pages ne constitue cependant qu'une partie des documents autobiographiques que Van de Velde a rédigés au cours de sa longue carrière dont la collation reste à faire.

Il faudra encore près d'un quart de siècle de purgatoire pour faire sortir de l'ombre les multiples facettes du personnage comme artiste, architecte et théoricien, et son évolution tout au long de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle et non pas seulement à l'aube de celui-ci (4). Un des aspects le plus fascinant de la personnalité de Van de Velde réside dans le dédoublement du théoricien et du créateur où l'impulsion de l'artiste est soumise sans cesse aux règles du penseur comme si celles-ci constituaient des dogmes absolus auxquels il doit se soumettre (5).

Dans son ensemble, l'œuvre architecturale de Henry Van de Velde est aujourd'hui bien connue. Il demeure encore cependant quelques points obscurs qui méritent l'attention. Le présent article traite d'une réalisation relativement peu connue de Van de Velde : les projets pour les von Goloubeff en région parisienne. On analysera ces projets d'une part dans le cadre des tentatives — plutôt infructueuses — de Van de Velde pour s'imposer en France, et d'autre part du point de vue de leur importance relative dans les projets de villas-musées qu'il concevra en Allemagne et aux Pays-Bas. L'existence des divers projets de Van de Velde pour les von Goloubeff était connue, mais les plans de ces projets ne se trouvaient pas dans les principaux fonds d'archives de Van de Velde disséminés en Belgique, aux Pays-Bas et en Allemagne de l'Ouest et de l'Est. Un bon nombre de ces plans étaient demeurés dans les archives de l'architecte Marcel Guilleminault, l'assistant de Van de Velde pour le Théâtre des Champs-Élysées et pour d'autres projets à Paris. La constitution récente d'un Fonds H. Van de Velde - M. Guilleminault aux Archives du Musée d'Orsay à Paris a permis de retrouver ces plans et d'en faire l'étude (6).

### **Les travaux de Van de Velde en France**

Déjà au cours de sa brève carrière de peintre, Van de Velde manifestera un attrait pour Paris dont il admire le cosmopolitisme. Il y fréquentera l'atelier de Carolus Duran (7) et nouera

(4) Parmi les principaux ouvrages publiés depuis une vingtaine d'années, citons : A. M. HAMMACHER, *Le Monde de Henry Van de Velde*, Anvers, Fonds Mercator, 1967 ; K. H. HÜTER, *Henry Van de Velde, sein Werk bis zum Ende seiner Tätigkeit in Deutschland*, Berlin, Akademie Verlag, 1967 ; W. D. PECHER (Herausgegeben und bearbeitet von), *Henry van de Velde, Das Gesamtwerk : Gestaltung*, München, Factum, 1981 ; L. PLOEGAERTS et P. PUTTEMANS, *L'œuvre architecturale de Henry Van de Velde*, Bruxelles/Québec, Vokaer/Presses de l'Université Laval, 1987 ; S. CANNING, *Henry Van de Velde (1863-1957) Paintings and drawings*, Brussels, 1987.

(5) La plupart des publications de Van de Velde en français devenues introuvables ont été rééditées depuis une dizaine d'années : H. VAN DE VELDE, *(Les) Formules de la beauté architectonique moderne*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1978 ; Id., *Déblaiement d'art suivi de La Triple offense à la beauté, Le nouveau, Max Elskamp, La voie sacrée, La colonne*, Bruxelles, Archives d'Architecture moderne, 1979.

(6) Musée d'Orsay, Fonds H. Van de Velde - M. Guilleminault. Ce fonds, constitué par la donation de S. Guilleminault, la fille de l'architecte Marcel Guilleminault, collaborateur de Van de Velde, comprend des plans de la période d'activité parisienne de celui-ci ainsi que la correspondance Van de Velde-Guilleminault couvrant la période 1919-1949 (ARO-1985-85 bis) dont le pendant couvrant la période 1920-1950, se trouve à la Bibliothèque Royale Albert 1<sup>er</sup> sous le n° BR(FS)X/439.

(7) Voir H. VAN DE VELDE, *Le récit de ma vie*, p. 12-13, manuscrit écrit en 1945 et conservé à la Bibliothèque Royale sous le n° BR(FS)X/11 et à La Cambre, Fonds Verwilghen sous le n° LC/V 525.

des liens durables avec d'éminents artistes ainsi qu'en témoigne son énorme correspondance (8). Ce n'est toutefois qu'en 1896 que, sur l'invitation de Samuel Bing marchand d'art d'Extrême-Orient très ouvert à l'Art Nouveau, Van de Velde exposera ses premiers mobiliers à Paris (9). Cette exposition mal accueillie par la critique, fut un échec qui ne découragea cependant pas Van de Velde (10). Ces mêmes mobiliers exposés ultérieurement aux Pays-Bas et en Allemagne (11) connurent un franc succès qui conduisit Van de Velde à participer en 1898 à la réalisation de la galerie parisienne « La Maison Moderne » de Julius Meier-Graefe, l'éditeur à Paris de la revue *L'Art Décoratif* dont Van de Velde aménagea également les bureaux (12). Cette entreprise, qui n'eut pas les résultats escomptés et entraîna la débâcle financière de Meier-Graefe, amena Van de Velde à s'orienter vers l'Allemagne où il s'établira d'abord à Berlin en 1900 et ensuite à Weimar en 1903 (13). C'est d'ailleurs à Weimar qu'il concevra le premier appartement des von Goloubeff à Paris.

En 1910, grâce à l'entremise de son ami le peintre Maurice Denis, Van de Velde, devenu entre-temps directeur de l'École d'Art et des Arts décoratifs de Weimar (14), est consulté pour la réalisation du Théâtre des Champs-Élysées (15). Cet édifice, à présent célèbre, a été l'enjeu d'un non moins célèbre conflit de paternité entre Auguste Perret et Henry Van de Velde durant plus d'un quart de siècle. Suite à des recherches approfondies, la question a aujourd'hui été tranchée en faveur de Van de Velde en lui reconnaissant l'importance de sa contribution (16).

C'est peu après l'épisode tumultueux de l'histoire du Théâtre des Champs-Élysées que Van de Velde aura l'occasion de travailler à nouveau pour les von Goloubeff et de réaliser en 1913, après l'avant-projet d'une villa-musée, l'hôtel particulier de la rue Cortambert qui existe en-

(8) Conservée à la Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>. L'inventaire de la correspondance établi par C. Lemaire va du n° BR(FS)X/220 au n° BR(FS)X/870 ; voir en particulier, les correspondances avec Maurice Denis et Paul Signac.

(9) Galerie « Art Nouveau » de S. Bing, 22, rue de Provence, Paris 9<sup>e</sup>.

(10) Cette exposition ouverte le 3 janvier 1896 fut assez sévèrement commentée par la critique parisienne pour ce nouveau style qu'elle qualifia de « barbare » et de « Yachting Style ». Voir J. et Ed. DE GONCOURT, *Journal, mémoires de la vie littéraire* 1895-1896, Imprimerie nationale de Monaco, 1956, XXI, p. 156-157.

(11) Magasin « Arts and Crafts », Kneuterdijk 10, La Haye et « Kunsthaus » Keller & Reiner, Potsdamerstrasse 122, Berlin.

(12) Galerie « La Maison Moderne » située au 82 rue des Petits Champs, Paris 1<sup>er</sup>. Les bureaux de la revue *L'Art Décoratif* se trouvaient au 37, rue Pergolèse, Paris 16<sup>e</sup> et avaient également été aménagés par Van de Velde.

(13) Van de Velde s'établit à Berlin en automne 1900 pour se rapprocher de sa clientèle. Après une association malheureuse avec le fabricant de mobilier Hirschwald, il accepta le poste de conseiller artistique auprès de la Cour grand-ducale de Weimar en 1903.

(14) École qui deviendra le *Bauhaus* lorsque W. Gropius succèdera à Van de Velde en 1919 à la direction des Écoles d'Art de Weimar. Voir H. M. WINGLER, *The Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge, Mass. et London, The MIT Press, 1979, p. 21 ; et H. VAN DE VELDE, *Geschichte meines Lebens*, München, R. Piper Verlag, 1962 p. 501-502.

(15) Van de Velde avait déjà à cette époque entrepris de nombreuses recherches sur la forme architecturale des théâtres, notamment en 1903 avec le projet de théâtre Louise Dumont qui possédait une scène tripartite et qui resta à l'état d'avant-projet. Voir L. PLOEGAERTS et P. PUTTEMANS, *op. cit.*, p. 103 sqq. 285.

(16) Cette histoire fort complexe a été étudiée en détail par B. MARREY, *Qui est l'architecte du Théâtre des Champs-Élysées ?*, dans *Architecture d'Aujourd'hui*, juillet-août 1974, n° 174, p. 114-115.

core à présent ainsi qu'on le verra plus loin. La guerre de 1914-1918 mettra pratiquement un terme aux activités architecturales de Van de Velde qui quittera l'Allemagne en 1917 pour trouver refuge en Suisse.

Au cours de son exil aux Pays-Bas qu'il passera au service des Kröller-Müller de 1919 à 1926, Van de Velde sera chargé d'aménager les bureaux de la firme Whm H. Müller à Paris. Cette réalisation, aujourd'hui disparue et dont on n'a pas retrouvé les plans, se trouvait située au 98, rue de la Victoire, Paris 9<sup>e</sup>.

Après son retour en Belgique en 1926, Van de Velde aura encore l'occasion de réaliser deux projets à Paris : en 1929 l'appartement de Wilma Kessler marquise de Brion, avenue Kléber, qui a disparu et, sur le site de l'Exposition Internationale de Paris en 1937, le pavillon de la Belgique qui sera démoli à l'issue de celle-ci (17).

À part la participation au Théâtre des Champs-Élysées et l'hôtel von Goloubeff qui restera inachevé, il n'existe plus aucune réalisation de Van de Velde en France. Quant au projet de villa-musée conçu pour Viktor von Goloubeff, il occupe une place intéressante dans ce type de projet auquel Van de Velde consacra de nombreuses recherches.

### **Les projets pour les von Goloubeff**

C'est par l'entremise de ses amis et protecteurs Eberhard von Bodenhausen et Harry Kessler que Van de Velde rencontra le couple von Goloubeff durant son séjour en Allemagne. Aristocrate russe héritier d'une immense fortune, le baron Viktor von Goloubeff, après des études en histoire de l'art en Allemagne où il s'était établi, s'imposa rapidement comme un expert en art d'Extrême-Orient et en miniatures persanes dont il possédait une remarquable collection (18).

À l'occasion de leur installation à Paris en 1904 où Viktor collaborait à la revue *Ars Asiatica*, les von Goloubeff avaient demandé à Van de Velde d'aménager et de meubler leur vaste appartement de l'avenue du Bois de Boulogne (19). On ne possède que des descriptions générales et des plans d'exécution du mobilier de ce projet qui fut complètement réalisé par les ateliers Scheidemantel à Weimar, puis expédié et installé par leurs soins à Paris (20). Il semble que Van de Velde ait accordé une grande importance à ce projet qui, pour lui, représentait

(17) Voir A. VAN LOO, *Belgique, Henry Van de Velde*, dans *Paris 1937 Cinquantième de l'Exposition internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture/Paris-Musées, 1987, p. 140-143.

(18) Des pièces marquantes de cette importante collection, aujourd'hui éparpillée, se trouvent au Cleveland Museum of Art et au Boston Museum of Fine Arts. Voir B. GREY, *La peinture persane*. Genève, Ed. A. Skira, 1961, p. 96 et 158.

(19) Ce luxueux appartement se trouvait dans un immeuble, aujourd'hui disparu, sis au 26, avenue du Bois de Boulogne à Paris.

(20) Voir lettre du 26/11/1904 de Van de Velde à E. von Bodenhausen (DL/M 576389) mentionnant les grandes lignes du projet. Des plans du mobilier de cet aménagement sont conservés à la Staatliche Kunstsammlung von Weimar sous les numéros KK5894 à 5901.

l'occasion d'une revanche à la suite de l'échec subi lors de l'exposition Bing en 1896<sup>(21)</sup>. Van de Velde misait beaucoup sur cette réalisation très soignée pour mieux se faire connaître de la haute société parisienne. En effet, les von Goloubeff menaient un train de vie très mondain et leurs salons étaient ouverts à l'aristocratie attirée autant par la richesse de von Goloubeff que par la beauté de son épouse<sup>(22)</sup>.

D'après les commentaires de Van de Velde, cette réalisation s'apparentait en plus vaste et en plus somptueux aux aménagements intérieurs exécutés vers le même époque pour le comte Harry Kessler à Weimar, le sénateur Possehl à Lübeck en 1903, l'industriel Harkort à Wetter en 1904, pour le couple von Guaita-Lampe à Weimar et le baron von Mutzenbecher à Wiesbaden en 1906<sup>(23)</sup>. Le projet suscita la curiosité mais n'apporta aucune commande parisienne à Van de Velde dont les œuvres demeuraient plus appréciées Outre-Rhin qu'en France.

C'est probablement vers la fin de 1910 ou au début de 1911 que Van de Velde est à nouveau approché par Viktor von Goloubeff pour la réalisation d'une vaste villa-musée pour abriter l'ensemble de ses collections<sup>(24)</sup>. L'année 1911 est une année particulièrement difficile pour Van de Velde. Demeurant à Weimar, où il dirige l'École grand-ducale d'Art et des Métiers d'art, Van de Velde supervise la construction du Pastorat à Riga où il fait de fréquentes visites<sup>(25)</sup>. Il s'est cependant installé provisoirement à Paris<sup>(26)</sup> pour suivre le difficile projet du Théâtre des Champs-Élysées qui sera finalement confié aux frères A. et G. Perret à titre d'architectes et de constructeurs avec Van de Velde comme architecte-conseil<sup>(27)</sup>.

Il paraît acquis que von Goloubeff n'a pas été en mesure de fournir un programme précis de son projet de villa-musée. Le choix du site est demeuré obscur. Il semble que la difficulté de trouver un terrain vacant à Paris ait conduit Viktor von Goloubeff à chercher un terrain à Fontainebleau. Cette décision de s'éloigner de Paris n'était cependant pas étrangère à la tapageuse liaison de son épouse Natascha avec l'écrivain Gabriele d'Annunzio<sup>(28)</sup>.

L'avant-projet de la villa-musée « Montmorency » dressé par Van de Velde à Weimar en août 1911, se présente comme un vaste hôtel particulier sur plan central à un étage avec entresol et combles sur un rez-de-chaussée surélevé<sup>(29)</sup>. Le sous-sol comprend l'ensemble des

(21) Voir BR(FS)X/1-3 Gd Ms, p. 497 et aussi BR(FS)X/56, p. 6, 7; voir aussi H. VAN DE VELDE, *Geschichte meines Lebens*, op. cit., p. 268.

(22) Auguste Rodin a laissé deux beaux bustes en marbre et en bronze de Natascha von Goloubeff.

(23) Voir L. PLOEGAERTS et P. PUTTEMANS, op. cit., p. 282-284, 292, 303-304.

(24) Ce programme architectural était déjà familier à Van de Velde qui, en 1907-1908, avait réalisé à Hagen le « Hohenhof », vaste résidence-musée pour le grand collectionneur K. E. Osthaus pour qui il avait aussi conçu l'aménagement du musée Folkwang en 1902.

(25) BR(FS)X/1-3, p. 661ss et H. VAN DE VELDE, *Geschichte meines Lebens*, p. 325 sqq.

(26) 5, rue du Boccador, tout près du Théâtre des Champs-Élysées.

(27) L. PLOEGAERTS et P. PUTTEMANS, op. cit., p. 106-115 et 168-171.

(28) P. PASCAL (commenté par), *Le livre secret de Gabriele d'Annunzio et de Donatella Cross*, Padova, *Le Tre Venezie* (1947); voir aussi H. VAN DE VELDE, *Geschichte meines Lebens*, p. 340-344.

(29) Les plans de ce projet conservés au Fonds Van de Velde - Guilleminault du musée d'Orsay à Paris sont numérotés consécutivement de ARO-1982-74 à 86. Il s'agit de dessins originaux ou de tirages, la plupart avec surcharges identifiées par le nom de Van de Velde ou son cachet.

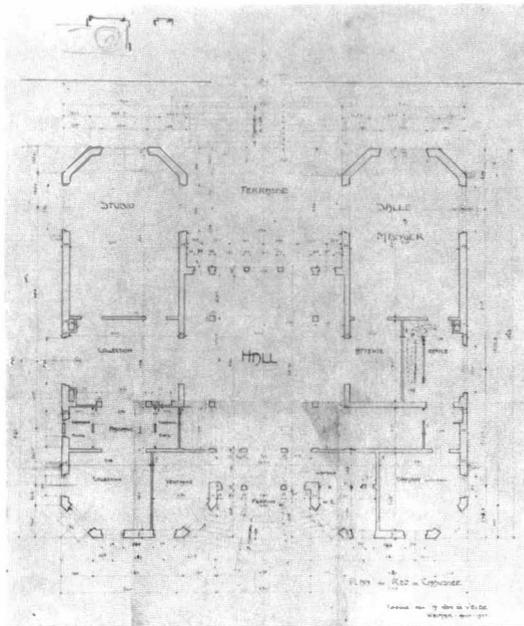


Fig. 1. Villa « Montmorency » à Fontainebleau, plan du rez-de-chaussée. ARO-1982-75, Orsay (Cl. Musées Nationaux, Paris)

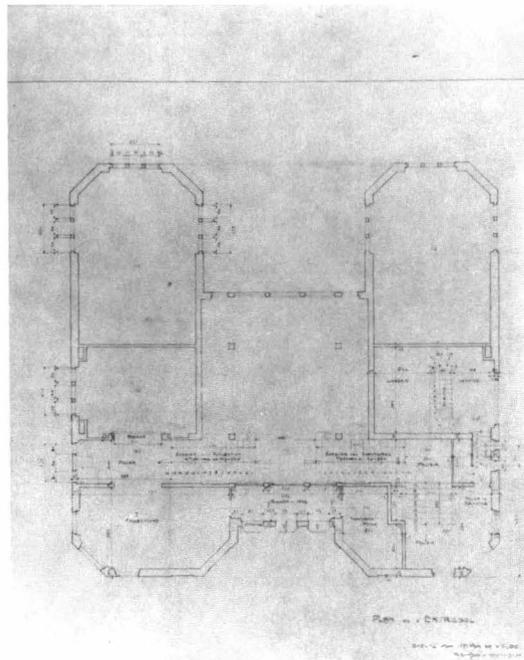


Fig. 2. Villa « Montmorency » à Fontainebleau, plan de l'entresol. ARO-1982-76, Orsay (Cl. Musées Nationaux, Paris)

locaux de service et la cuisine. L'aile droite du rez-de-chaussée était réservée au service et à la salle à manger (fig. 1). Les espaces consacrés à l'exposition et à la conservation des collections occupaient toute l'aile gauche du rez-de-chaussée et de l'entresol reliés entre eux par un escalier particulier (fig. 2). Deux chambres fortes situées au rez-de-chaussée dans le passage situé entre les salles d'exposition étaient destinées à la protection de la collection consacrée principalement aux miniatures persanes. Un deuxième escalier, symétrique au premier par rapport au hall, desservait l'aile droite de l'entresol et tout le premier étage consacré aux chambres (fig. 3). Le hall central ainsi que la salle à manger, le grand studio et une salle d'exposition occupaient tout le volume de l'entresol, conférant à ces espaces un caractère monumental.

Le projet ne comprend pas de plan de situation mais les élévations fournissent certaines indications quant à l'aménagement extérieur : pergola, clôtures et kiosque. Il existe deux séries de plans des façades avant correspondant à deux versions du plan avec et sans entresol et avec des variantes portant sur les matériaux de parement en pierre (fig. 4) et avec enduit (fig. 5). Les plans des façades ne sont pas datés mais un plan de la façade arrière portant au verso la mention « définitif » (fig. 6) est similaire au plan d'ensemble de quatre façades qui ne présentent pas d'entresol (fig. 7). Ces quatre façades correspondent par ailleurs à une esquisse non datée d'un plan de rez-de-chaussée réduit dans laquelle ne figure pas l'escalier particulier conduisant

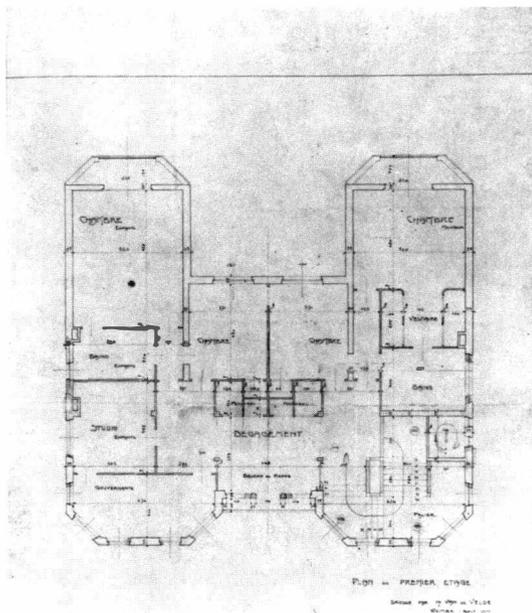


Fig. 3. Villa « Montmorency » à Fontainebleau, plan du 1<sup>er</sup> étage. ARO-1982-77, Orsay (Cl. Musées Nationaux, Paris.)

à l'entresol<sup>(30)</sup>. On peut ainsi en déduire que la version finale du projet est bien postérieure à celle d'août 1911. Il semble que les plans n'aient pas été approuvés par von Goloubeff et que le dossier ait été suspendu suite à la présentation du projet réduit<sup>(31)</sup>. En mai 1912, Van de Velde écrit à son ami et commanditaire Eberhard von Bodenhausen : « - de Paris, de Goloubeff des nouvelles navrantes. Il a renoncé au terrain de la villa Montmorency que nous avons vu ensemble »<sup>(32)</sup>. Il est probable que la séparation du couple von Goloubeff ait été la raison principale de l'abandon du projet. La correspondance entre Van de Velde et von Bodenhausen fait également état des problèmes financiers croissants de von Goloubeff, et des difficultés éprouvées par Van de Velde pour obtenir le paiement de ses honoraires<sup>(33)</sup>. D'après la documentation disponible au fonds Van de Velde-Guilleminault, on peut constater effectivement que les études du « Projet Fontainebleau » n'ont pas été poussées jusqu'aux plans d'exécution.

Si l'on compare ce projet avec les grandes résidences réalisées vers la même époque par Van de Velde, on y retrouve de nombreuses similitudes : plan central avec éclairage zénithal, symé-

(30) Voir ARO-1982-80, cette version réduite du projet sous forme d'esquisse difficilement reproductible semble être demeurée inachevée; le fonds du musée d'Orsay ne contient pas les plans des autres niveaux de cette version « définitive ».

(31) La correspondance entre H. Van de Velde et E. von Bodenhausen conservée au *Deutsches Literaturarchiv Marbach*, Ludwigsburg (DL/M 576389) montre les difficultés éprouvées par Van de Velde à obtenir des directives claires de son client durant cette période.

(32) DL/M 576389, lettre de Van de Velde à von Bodenhausen en date du 23/5/1912.

(33) Dans ses mémoires, Van de Velde décrit l'offre faite par von Goloubeff d'un terrain situé dans le Caucase en règlement de ses honoraires en suspens, BR(FS)X/1-3, p. 720, 720a.



Fig. 4. Villa « Montmorency » à Fontainebleau,  
plan de la façade avant en pierre. ARO-1982-83, Orsay  
(Cl. Musées Nationaux, Paris)

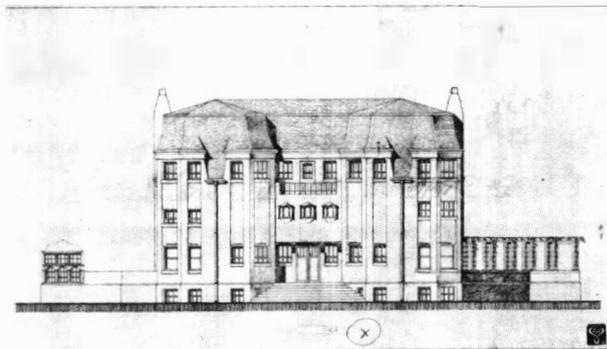


Fig. 5. Villa « Montmorency » à Fontainebleau,  
plan de la façade avant en enduit. ARO-1982-84, Orsay  
(Cl. Musées Nationaux, Paris)

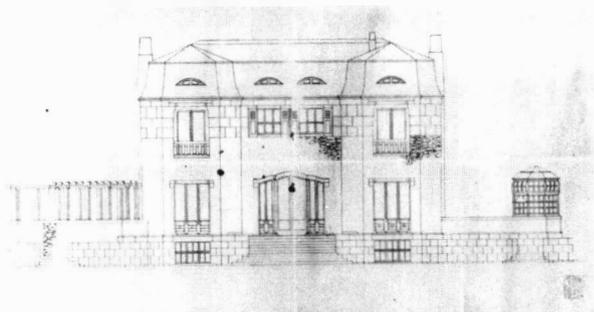


Fig. 6. Villa « Montmorency » à Fontainebleau,  
plan de la façade arrière. ARO-1982-85, Orsay  
(Cl. Musées Nationaux, Paris)

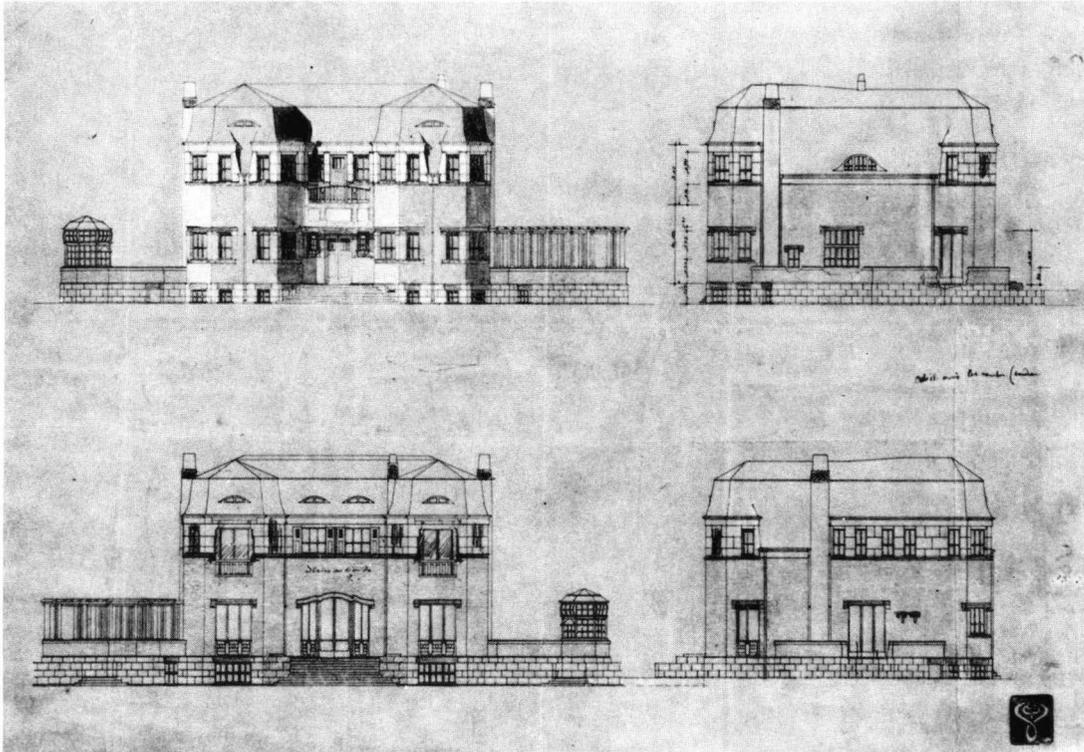


Fig. 7. Villa «Montmorency» à Fontainebleau, plan des quatre façades. ARO-1982-86, Orsay (Cl. Musées Nationaux, Paris)

trie des façades qui ne correspond pas nécessairement à la distribution des locaux, découpage soigneux des pleins et des vides, prédominance du rythme vertical dans le tracé des façades, importance des toitures qui enveloppent l'édifice tout entier. Les plans de la maison « Montmorency » qui datent pour la plupart d'août 1911 sont contemporains de ceux de la maison von Dürckheim (fig. 8) à Weimar dont la construction sera parachevée en 1913<sup>(34)</sup>. Les deux projets possèdent le même caractère monumental empreint d'une austère sévérité. Les maisons von Henneberg (fig. 9) à Weimar, T. Körner à Chemnitz (aujourd'hui Karl-Marx-Stadt), Schulenburg (fig. 10) à Gera et T. Springmann à Hagen, un peu plus tardives, qui seront réalisées entre 1913 et 1915<sup>(35)</sup> présentent également de nombreuses similitudes avec le projet de la villa « Montmorency » dans la recherche d'une modénature très dépouillée où les lignes droites prédominent sur les lignes courbes dont le rôle se limite le plus souvent à souligner les fenestrations des édifices. Il convient également de rappeler comme l'a déjà fort justement souligné S. Giedion, le soin apporté par Van de Velde à l'intégration de ces résidences dans leur site et

(34) L. PLOEGAERTS et P. PUTTEMANS, *op. cit.*, p. 327-328.

(35) *Ibid.*, p. 331-333, 338-340.



Fig. 8. Maison von Dürkheim à Weimar, façade sur jardin, BR(FS)X/s.n.:  
Fonds TVdV, Bibl. Albert 1<sup>er</sup> (Bruxelles)

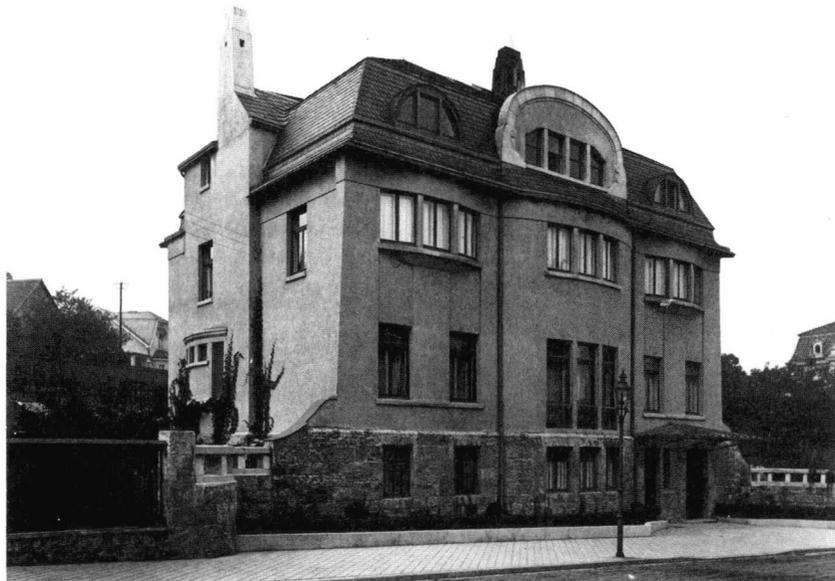


Fig. 9. Maison von Henneberg à Weimar, façade sur rue, BF/M 606217  
(Bildarchiv Foto, Marburg)

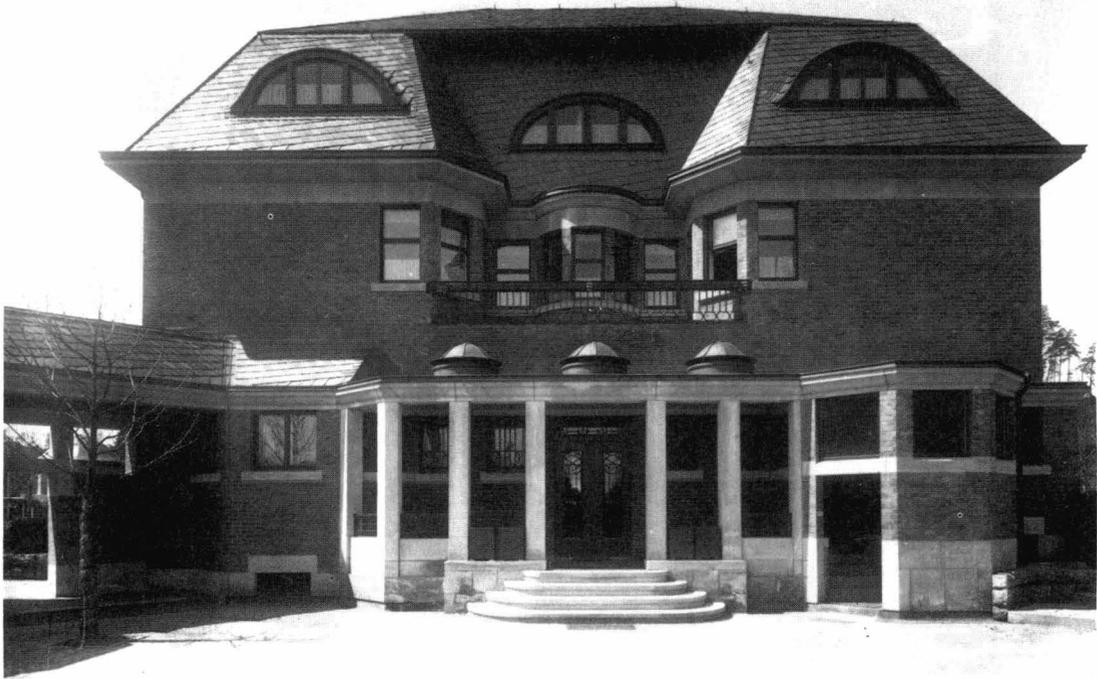


Fig. 10. Maison Schulenburg à Gera, façade latérale d'entrée. LC/S2193, Bibl. Errera (La Cambre, Bruxelles)

l'importance accordée aux relations visuelles dans le traitement des espaces intérieurs et extérieurs <sup>(36)</sup>.

À l'issue de la séparation du couple von Goloubeff, Van de Velde fut chargé par Viktor von Goloubeff d'aménager et de décorer l'appartement de Natascha dans un petit hôtel de la rue de la Faisanderie à Paris. De cet appartement aujourd'hui disparu, on ne possède qu'une description très générale de Van de Velde qui écrit dans ses mémoires : « L'ensemble de l'installation représentait la synthèse de ce que mes efforts pour la création d'un style nouveau avaient réussi de mieux » <sup>(37)</sup>. De fait, il semble que cet aménagement ne présentait pas d'innovations, mais était plutôt composé à partir de modèles puisés dans la collection des meubles de Van de Velde exécutés à Weimar.

(36) S. GIEDION, *Architecture and the Phenomenon of Transition*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1971, p. 204, où décrivant la villa de Marcus Fabius Rufus, déblayée à Pompéi en 1959, Giedion écrit : « It took 1800 years — and many detours — before this outlook was again expressed with such epigrammatic immediacy : in the country villas built by Henry van de Velde shortly after 1900 ».

(37) BR(FS)X/1-3, p. 722.

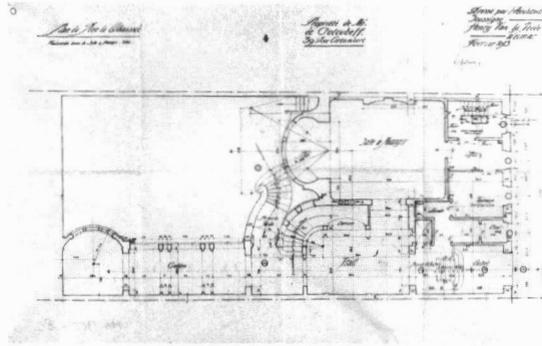


Fig. 11. Hôtel von Goloubeff à Paris, plan du rez-de-chaussée. ARO-1985-81, Orsay (Cl. Musées Nationaux, Paris)

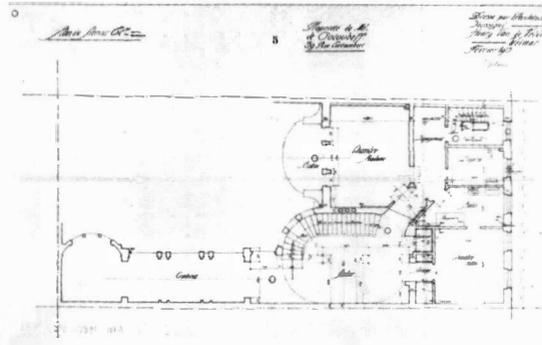


Fig. 12. Hôtel von Goloubeff à Paris, plan du 1<sup>er</sup> étage. ARO-1985-82, Orsay (Cl. Musées Nationaux, Paris)

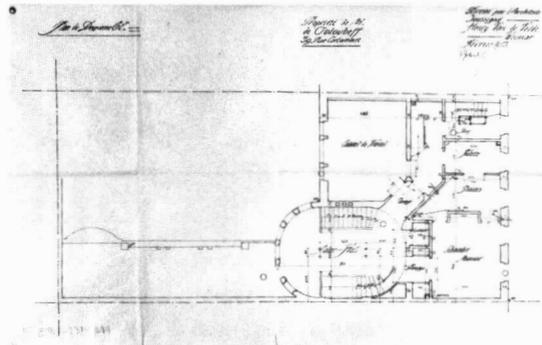


Fig. 13. Hôtel von Goloubeff à Paris, plan du 2<sup>e</sup> étage. ARO-1982-83, Orsay (Cl. Musées Nationaux, Paris)

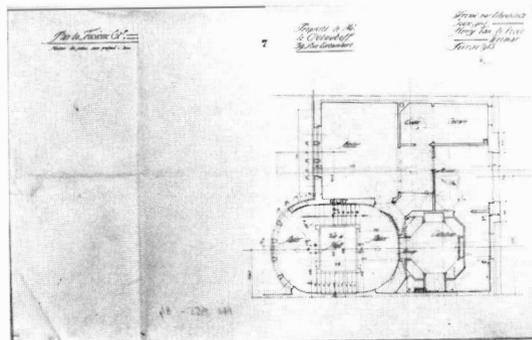


Fig. 14. Hôtel von Goloubeff à Paris, plan du 3<sup>e</sup> étage. ARO-1985-84, Orsay (Cl. Musées Nationaux, Paris)

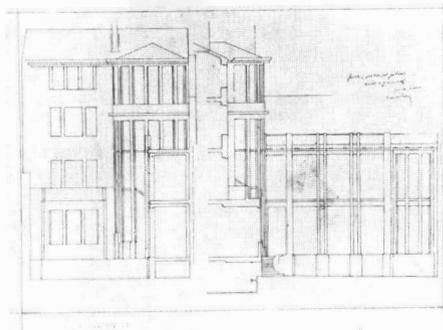


Fig. 15. Hôtel von Goloubeff à Paris, esquisse des façades sur cour. ARO-1982-113, Orsay (Cl. Musées Nationaux, Paris)

Dans le texte manuscrit des mémoires, Van de Velde relate encore les circonstances d'une nouvelle commande de Viktor von Goloubeff. Avant de quitter Paris pour une mission archéologique sur le site d'Angkor, celui-ci confie à Van de Velde la tâche de lui concevoir un hôtel particulier sur la propriété qu'il venait d'acquérir au 39, rue Cortambert, Paris 16<sup>e</sup>, dans lequel il voulait réunir l'ensemble de ses collections. La mission architecturale de Van de Velde portait sur la réalisation de l'immeuble à l'exception de l'aménagement intérieur qui se ferait au retour de von Goloubeff (38).

Les archives du Musée d'Orsay possèdent un dossier de plans assez complet de cette réalisation qui est pratiquement absente des archives belges et allemandes de Van de Velde (39).

(38) *Ibid.* Suivant la correspondance Van de Velde - von Bodenhausen, l'annonce du projet se situerait vers août 1912, voir DL/M 576389, lettres de Van de Velde des 21/7, 7/8 et 2/9/1912.

(39) Le Fonds Van de Velde-Guilleminault contient un dossier assez complet de ce projet que l'on peut diviser en deux catégories : 1. Études et esquisses datant pour la plupart d'août à décembre 1912, répertoriées sous les



Fig. 16. Hôtel von Goloubeff à Paris, façade actuelle sur rue.  
(Ph. Grosfils, Paris)

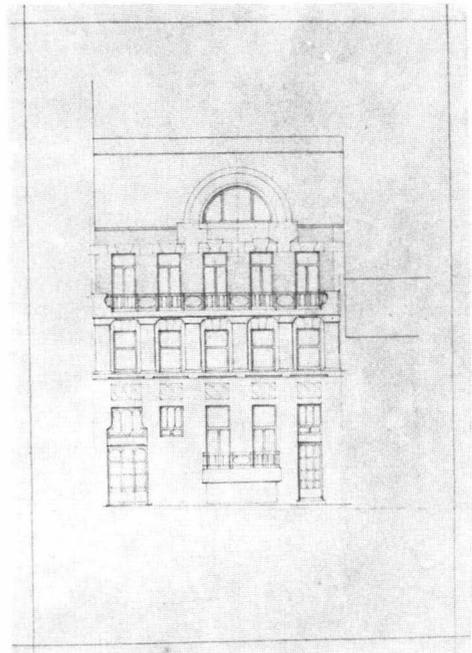
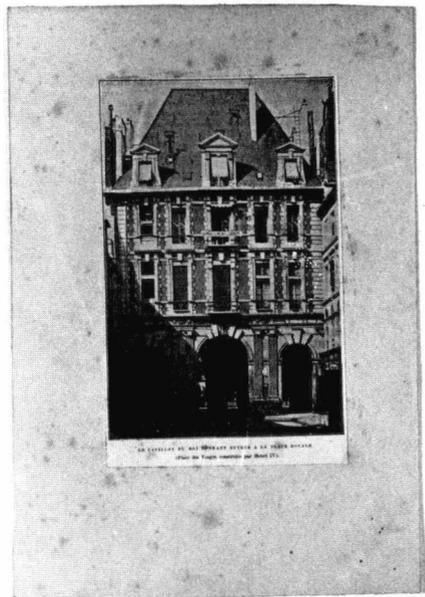


Fig. 17. Hôtel von Goloubeff à Paris, esquisse de façade et montage photographique. LC/S1007, Bibl. Errera  
(La Cambre, Bruxelles)

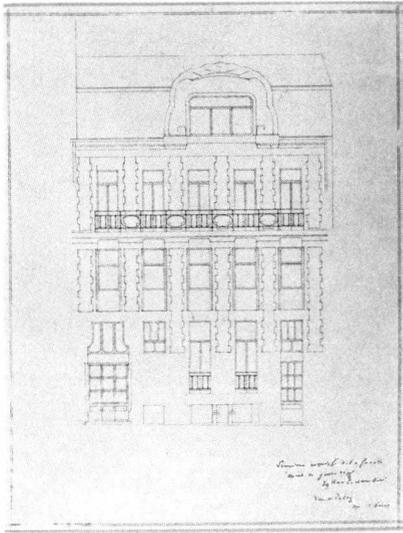


Fig. 18. Hôtel von Goloubeff à Paris, « Première esquisse de façade ». ARO-1982-111, Orsay (Cl. Musées Nationaux, Paris)

Il s'agit d'un édifice entre murs mitoyens de trois étages sur caves avec un comble dans la toiture mansardée en façade sur rue (fig. 11 à 14). Le plan en forme de L sur deux niveaux se caractérise par les grandes dimensions des principales pièces d'habitation articulées autour d'une vaste cage d'escalier. Un ascenseur desservait les deux premiers étages. Les galeries situées au rez-de-chaussée et au premier étage ainsi que le troisième étage étaient destinés à l'exposition des diverses collections. Le plan offre une distribution fonctionnelle des diverses pièces d'habitation qui bénéficient toutes d'un éclairage naturel. Le cabinet des collections précieuses situé au troisième étage était éclairé par un puits de lumière spécialement aménagé à cet effet (fig. 14). Les façades sur cour étaient mises en valeur par le rythme vertical de la verrière arrondie éclairant la cage d'escalier (fig. 15).

La façade sur rue (fig. 16) en briques jaunes et pierres de taille couronnée d'une toiture en ardoises, présente une composition verticale de pleins et de vides régulièrement distribués que vient couper un étroit balcon qui occupe toute la largeur de la façade au deuxième étage. À la hauteur des combles, on retrouve une large baie cintrée disposée asymétriquement flanquée de deux petites baies également cintrées qui sont très caractéristiques des grandes habitations de Van de Velde conçues durant la période de Weimar<sup>(40)</sup>.

À propos de la composition de cette façade, il y a lieu de mentionner la présence dans le Fonds H. Van de Velde des archives de La Cambre à Bruxelles d'un curieux document, sans identification ni date, composé d'une reproduction photographique du Pavillon du Roi de la place des Vosges à Paris et d'une élévation au trait d'une façade qui correspond à quelques détails près à celle de l'édifice de la rue Cortambert (fig. 17). Si l'on compare cette esquisse

numéros ARO-1982-102 à ARO-1982-114, (le plan ARO-1982-115 n'a pu être attribué avec certitude au projet), 2. Plans d'exécution datant de février 1913, répertoriés sous les numéros ARO-1985-78 à 1985-85 dont les principaux sont reproduits ici.

(40) En particulier la maison A. Fröse à Hanovre datant de 1909 et la maison von Henneberg à Weimar déjà citée précédemment ; voir L. PLOEGAERTS et P. PUTTEMANS, *op. cit.*, p. 321 et 331-332.



Fig. 19. Maison Osthaus « Hohenhof » à Hagen, façade sur jardin. LC/S2232, Bibl. Errera (La Cambre, Bruxelles)

avec le plan de la façade conservée aux archives du Musée d'Orsay, on constate que celle-ci est beaucoup plus proche de l'immeuble construit ; ce qui conduirait à penser que le document conservé à La Cambre constituerait une esquisse préliminaire antérieure à la « Première esquisse de la façade Hôtel de Goloubeff » conservée au Musée d'Orsay (fig. 18). L'absence de toute indication sur le document de La Cambre n'autorise que des conjectures. On se permettra d'en esquisser une ici : connaissant le souci de Van de Velde d'intégrer soigneusement ses projets dans leur site, il n'est pas exclu qu'il ait cherché un modèle de gabarit parisien choisi dans un ensemble architectural classique remarquable pour son intégration dans le paysage urbain.

La déclaration de la guerre 1914-1918 ne permit pas le parachèvement du bâtiment que Viktor von Goloubeff n'eut même pas l'occasion d'occuper. Placé sous séquestre avec tous les biens allemands durant le conflit, l'immeuble sera vendu à l'issue de celui-ci. L'édifice existe toujours ; utilisé aujourd'hui comme cercle privé, il ne conserve de son aménagement intérieur original que la cage d'escalier avec sa balustrade en fer forgé et quelques boiseries et ferronneries très caractéristiques des réalisations de Van de Velde de cette époque.

### **Le thème de la villa-musée chez Van de Velde**

On a pu constater que la plupart des projets conçus par Van de Velde pour les von Goloubeff n'ont pu être réalisés tel que prévu. Dans son œuvre architecturale, le projet de la

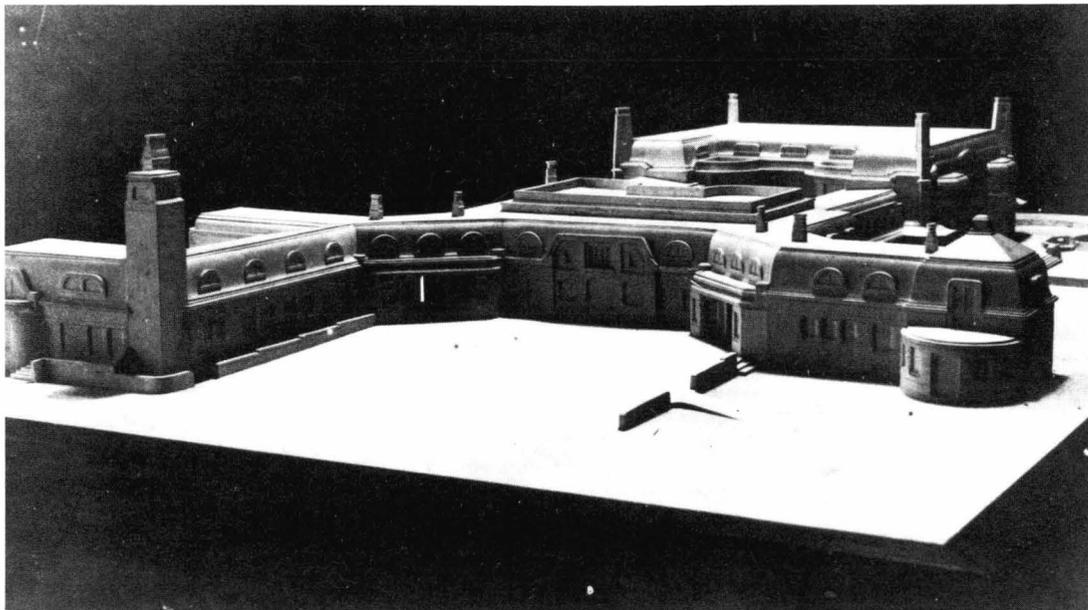


Fig. 20. Maison Kröller-Müller «Groothaesebroek» à Wassenaar, maquette, vue de la résidence.  
LC/S2112, Bibl. Errera (La Cambre, Bruxelles)

villa « Montmorency » constitue cependant un maillon intéressant sur le thème des villas-musées. En effet, ce projet se situe entre le « Hohenhof » (fig. 19) réalisé à Hagen en 1907 à la demande du riche collectionneur K. E. Osthaus<sup>(41)</sup> et le projet de l'énorme villa-musée « Groothaesebroek » (fig. 20) à Wassenaar, commandée en 1920 par les Kröller-Müller. Aux Pays-Bas, Van de Velde reprendra le projet de villa-musée qui avait été précédemment étudié par les architectes P. Behrens, L. Mies Van der Rohe et H. P. Berlage. Le projet de Van de Velde, comme ceux de ses prédécesseurs, ne sera pas retenu par les Kröller-Müller qui finalement opteront pour des projets séparés de villa et de musée qui seront également confiés à Van de Velde. Le projet de villa ne sera cependant réalisé qu'après son retour en Belgique<sup>(42)</sup>. Quant au projet du grand musée d'Hoenderloo sur lequel il travaillera près de huit ans, il sera finalement abandonné au profit d'un musée plus petit, le musée Kröller-Müller qui existe encore aujourd'hui<sup>(43)</sup>.

Sur le plan stylistique, le projet de la villa « Montmorency » s'apparente davantage aux grandes résidences de la fin de la période de Weimar de Van de Velde. Si l'implantation

(41) Le « Hohenhof » aujourd'hui parfaitement restauré est le siège de la Henry Van de Velde-Gesellschaft, voir L. PLOEGAERTS et P. PUTTEMANS *op. cit.*, p. 307 et 308.

(42) *Ibid.*, p. 380-381. La maison Kröller-Müller, utilisée à présent comme résidence diplomatique, est située Groothaesebroek weg 44 à Wassenaar.

(43) Dans le manuscrit des mémoires, Van de Velde décrit la lente évolution de ce vaste projet. *Infra* note 47, voir aussi BR(FS)X/1-3, p. 897 sqq et L. PLOEGAERTS et P. PUTTEMANS, *op. cit.*, p. 342-343, 350-353 et 366-367 et 406-410.

générale de la villa de Fontainebleau n'est pas sans rappeler celle du « Hohenhof », on y retrouve surtout les grands principes de composition du plan autour d'un volume central ouvert bien maîtrisé et bon nombre des détails de modénature utilisés dans ses réalisations contemporaines comme les maison von Dürckheim, von Henneberg, Körner, Schulenburg et T. Springmann (44). Toutefois, les plans de la villa « Montmorency » dont on dispose, n'ont pas été suffisamment détaillés pour que l'on puisse évaluer toute leur originalité comme pour d'autres œuvres de la même époque également restées à l'état de projets tels le Théâtre des Champs-Élysées en 1910 et le monument Nietzsche à Weimar en 1911 (45).

Sans apporter un éclairage nouveau sur l'ensemble de son œuvre architecturale, les projets de Van de Velde pour les von Goloubeff s'inscrivent dans la continuité d'une grande période de créativité se terminant avec la venue du premier conflit mondial qui marquera une cassure dans sa carrière. Son établissement au service des Krölller-Müller aux Pays-Bas en 1919 après un bref séjour en Suisse, lui permettra de développer sur la base de sa théorie à peine modifiée de « la conception rationnelle » (46), une esthétique renouvelée que l'on découvre dans les plans du Grand musée d'Hoenderloo demeurés malheureusement à l'état de projet (47).

Bien des années après, Van de Velde reconnaîtra cependant que durant cette nouvelle période de sa vie passée aux Pays-Bas à préparer son retour en Belgique, qui lui apportera la consécration, il n'avait plus été « le guide » qu'il était avant la guerre, mais qu'il restait « la conscience » du mouvement auquel il avait consacré sa vie (48). L'avenir lui donnera peut-être un jour raison. Si aujourd'hui la plupart de ses œuvres architecturales postérieures à 1925 restent plus proches de notre sensibilité actuelle et résistent bien à la remise en question de tout le courant fonctionnaliste de l'architecture moderne, il n'est pas exclu que ses œuvres antérieures à 1914 puissent faire l'objet un jour de nouvelles interprétations.

**ABSTRACT : Designs for the von Goloubeff Mansion : Parisian projects of Henry Van de Velde.**

Henry Van de Velde (1863-1957) is generally considered to be one of the pioneers of modern architecture. During his long career as a painter, designer, author, architect and teacher, he produced important architectural works mainly in Belgium, Germany and The Netherlands which reflect the various trends of the Modern Movement.

(44) *Ibid.*, p. 327-328, 331-333 et 338-340.

(45) *Ibid.*, p. 319-322 et 323-327 ; au sujet du monument Nietzsche, voir également G. STAMM, *Monumental Architecture and Ideology: Henry Van de Velde's and Harry Kessler's Project for a Nietzsche Monument at Weimar*, dans *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, XXIII (1973-1975), p. 303-342.

(46) Voir en particulier l'article de Henry Van de Velde, *Devant l'architecture*, dans *Europe*, n° 19, 15 juillet 1924 où il développe l'idée du « style de la conception rationnelle » déjà esquissé dans *Les Formules de la beauté architectonique moderne*.

(47) Cet énorme projet élaboré entre 1921 et 1929 comprend plus de 700 plans dont plus de 600 sont conservés au Fonds Henry Van de Velde des archives au Rijksmuseum Krölller-Müller à Otterlo.

(48) BR(FS)X/790, ce texte de 10 pages manuscrites de Van de Velde daté du 31 août 1934 accompagnait une lettre de Van de Velde à J. VAN DE VOORDE, l'auteur de *Henry Van de Velde, de leider, in verleden, heden en toekomst*, dans *Kunst*, n°s 10-12, 1933, p. 346-369, publié à l'occasion du 70<sup>e</sup> anniversaire de Van de Velde.

This article describes some not so very well known projects conceived for Baron V. von Goloubeff in France before 1914. These projects are analyzed in the context of some of his contemporary architectural works during this period. The study emphasizes the theme of the villa-museum as a building type on which he devoted several projects.

The existence of the projects for von Goloubeff was known, however the plans were lost. The Musée d'Orsay in Paris recently constituted the Van de Velde-Guilleminault collection composed of the archives of Marcel Guilleminault, the architect associated with Van de Velde for the Théâtre des Champs-Élysées. This provided access to most of the plans for the von Goloubeff projects analyzed here.

L.P.



## MISCELLANEA

### À propos de Charles de Lorraine dans les expositions Europalia-87 Österreich

Certes, l'image d'un gouverneur général des Pays-Bas autrichiens bon vivant consacrant ses loisirs aux jeux, à la chasse, aux fêtes, au théâtre et à la musique n'est pas fautive, mais son goût du faste et du luxe le conduisit aussi à une activité de mécénat et de collectionneur, et sa passion pour les objets curieux et rares l'amènèrent à encourager et à promouvoir la naissance d'industries nouvelles. Ces facettes de sa personnalité altérée, figée et gauchie jusqu'à maintenant, ont été bien mises en lumière par les expositions qui lui ont été consacrées dans le cadre d'Europalia 87 Österreich. Les objectifs des organisateurs paraissent avoir été généralement atteints sur ce point.

Cependant, la répartition de ces expositions en divers endroits du pays entraîna une dispersion des objets présentés et une répétition d'éléments d'information dans les catalogues. N'eut-il pas été désirable de fondre ces textes répétitifs dans un seul catalogue et de recourir à des renvois dans les autres catalogues ? De nombreuses redites auraient ainsi pu être écartées. Une coordination entre des diverses manifestations n'a pas vraiment été poursuivie. Il n'est pas possible de passer en revue tous les catalogues de ces expositions. C'est pourquoi nous nous bornerons ici à parcourir celui de la manifestation qui s'est tenue au palais de Charles de Lorraine à Bruxelles. Ci-après quelques compléments, développements et rectifications au catalogue : *Charles-Alexandre de Lorraine gouverneur général des Pays-Bas autrichiens*, Bruxelles, Europalia-87 Österreich, 359 pages.

\* \* \*

On eût aimé voir évoquer le goût de Charles de Lorraine pour les bijoux et les jardins. Nicolas Köröskény (1709-1789), qui avait la garde des bijoux et la direction des jardins du palais de Bruxelles, et qui fut mêlé à la disparition de certains joyaux au décès du Prince, n'est pas cité. La principale contribution à la connaissance de l'architecte L. B. Dewez a été passée sous silence : X. DUQUENNE, *Le château de Senefve*, Bruxelles, 1978, dont surtout les pages 101-114 et 157-160 apportent un exposé rénové sur la vie et l'œuvre de Dewez (p. 45, n. 35).

Parmi les mécaniciens qui ont œuvré pour Charles de Lorraine, il y a lieu de citer Antoine Lavocat (1707-1796) (p. 58). Il est mentionné à diverses reprises dans le Journal secret du gouverneur général (1). Lavocat a fait publier à Nancy, en 1778, un recueil relatant ses découvertes en mécanique au nombre de 111, et il le dédia au Prince. Il y est dit «Mécanicien de la Cour de Bruxelles, par Brevet du 8 juillet 1774». Cet ouvrage mentionne fréquemment «cette machine est à la Cour de Bruxelles» ou «à Bruxelles». Après avoir travaillé comme garçon boulanger à la Cour de Lorraine et s'être établi ensuite comme boulanger à Champigneulle, son lieu d'origine, il épousa, en premières noces, Claude Marie Anne Chambrette, sœur du faïencier Jacques Chambrette. Directeur de la faïencerie de Champigneulle après le départ de son beau-frère pour Lunéville, Lavocat fut

(1) A.G.R., S.E.G. 2599, 2600 et 2601. Sur Lavocat, voir Lucien GEINDRE, *Antoine Lavocat, un Champigneullais mécanicien de la Cour de Bruxelles (1707-1796)*, à paraître dans les Mémoires de l'Académie de Stanislas, 1984-1986, t. XIII-XIV, et Cl. LEMAIRE, *Les intérêts scientifiques de Charles-Alexandre de Lorraine*, dans *Nouvelles Annales Prince de Ligne*, t. III, 1988, p. 116 et 125.

Dep. Le 23 Jan. 1775.

Monsieur,

Je suis forcé de vous écrire, et j'ose espérer que vous regarderez ma lettre  
 by vous daigniez être sensible à mon malheur,  
 Le 19 du present mois, a été heur de voir le feu par dans la Chambre au feu  
 Mes papiers, en un instant la contagion qui dans ma famille a été le voisinage  
 je fii ce qui étoit à ma portée pour sauver les plus précieux, sur tout mon  
 Cher Breveur que S. A. R. lui la bonté de m'accorder le 8 juillet dernier,  
 Mais tous a deux Breve, ma plus grande douleur fut d'ignorer l'état  
 piece by précieux, mais dans un état aux papiers plus ou moins, voilà une  
 Chère Breveur pour ma famille, Mais mon épouse en toujours dans  
 Les droits de S. A. R. m'apportant vos Chastelles jointes, pour m'en  
 accorder un autre, voyez combien je vous en supplie, ce que je dois faire,  
 sans il vous bruyez cette piece en l'air qu'elle est, avec un Certificat de  
 la Justice, de mon Malheur, y joindre un placet pour le presbiter à S. A. R.  
 ce l'usage qui est fait pour rancie une piece qui ne soit le double  
 a une bonne fois, car nos bons Lorrains ne voient le monde par vous dresse  
 avec respect la signature de Notre bon prince en l'honneur de nos loix  
 perdant a une façon de voir de l'usage de l'usage,  
 Je seray tout possible pour vous justifier de tout ce qui faudra  
 les que possible des papiers de permission de la Justice avec les  
 Joy de honneur de vous,

Vostre très humble et très  
 obéissant serviteur,  
 H. Lavocat  
 Mécanicien de la Cour de Orville

Monsieur  
 Chauvignac, près d'Orville  
 le 24 Dec 1774

Fig. 1. Lettre autographe de Lavocat du 24 décembre 1774 à Claude Giron, secrétaire de Charles de Lorraine. (A.G.R., Mss. divers 3109).

aussi distillateur et vigneron, et publia, en 1769, un *Mémoire sur le façon de planter la vigne et la cultiver à peu de frais*. En 1782, il publia *Le Vigneron expert ou la vraie manière de cultiver la vigne*. Le 24 décembre 1774, à la suite d'un incendie qui endommagea sa maison, Lavocat s'adressa à Claude Giron, secrétaire de Charles de Lorraine, à l'effet d'obtenir un duplicata du brevet que le Prince lui avait accordé le 8 juillet précédent (fig. 1).

Lavocat fit paraître dans le *Calendrier de l'Almanach sous verre* plusieurs annonces concernant des fauteuils de son invention à l'intention des infirmes et des goutteux. Il avait imaginé un « fauteuil magique dont les bras se joignent dès qu'on y est assis et d'où l'on ne peut sortir que par un procédé particulier ». La correspondance de Métra et les romans licencieux de l'époque montrent que ces sortes de sièges ne servirent pas seulement à d'innocentes facéties. Plusieurs annonces de Lavocat concernant ses découvertes parurent dans la *Gazette des Arts*, l'*Esprit des Journaux*, le *Journal Encyclopédique*, la *Gazette d'Agriculture* et *Den Vlaemschen Indicateur*... (Gent 1779-1780). Esprit inventif et fécond, Lavocat n'a, ainsi qu'il l'a écrit lui-même, jamais eu d'autres maîtres que la nature et l'expérience.

François Guillaume, tourneur, originaire de Moyeuve-la-Grande, décéda à Bruxelles le 15 janvier 1791. Il fit son testament en présence du notaire J. F. de Mendivil à Bruxelles le 12 janvier précédent. L'inventaire de ses biens fut dressé à l'intervention du même notaire<sup>(2)</sup>. Le Cabinet de raretés de Charles de Lorraine contenait « deux pyramides tournant sur un pivot et portant quarante loges ou cases amovibles renfermant des ateliers ou boutiques d'artisans avec tous leurs outils faites à Bruxelles en 1755 par des ouvriers de la ville »<sup>(3)</sup>. Ne s'agit-il pas, selon toute apparence, d'un travail accompli d'après le plan de Guillaume ?

Joseph Jacquemin (1710-1783), horloger<sup>(4)</sup>. Nous le supposons fils de Nicolas, valet de chambre de Charles de Lorraine en 1725. Joseph Jacquemin, qui avait été en apprentissage chez Philippe Vayringe (1684-1746), mourut à Bruxelles en 1783. L'inventaire de ses biens fut établi par le notaire A. Bergé le 20 juin 1783<sup>(5)</sup>.

En 1762, le graveur autrichien A. M. J. Domanek (1713-1779) suggéra d'ériger la maison occupée par Guillaume Weydert, directeur de l'Académie militaire, en Académie de dessin et de sculpture en lui accordant le titre de directeur de celle-ci<sup>(6)</sup>. Le 22 décembre de la même année, le Conseil des Finances estima qu'il « pourrait plaire à V.A.R. que nous tentions de la louer ... au lieu de la mettre en état pour Domanek qui n'en rendrait rien à S.M. ». D'autre part, le Conseil était d'avis que c'était au Magistrat de Bruxelles d'accorder un emplacement dans l'Hôtel de ville pour pareille académie<sup>(7)</sup>. Bien que la requête de Domanek fût appuyée par des professeurs et des élèves de l'Académie de peinture et de sculpture de la capitale, elle ne reçut aucune suite, ce qui contribua sans doute au retour du graveur à Vienne.

François Xavier Lepper fut employé par Charles de Lorraine en qualité de « manufacturier de toile peinte » à partir du 1<sup>er</sup> janvier 1760<sup>(8)</sup>. Peu avant la mort du prince, Lepper fonda, avec Pierre Schavye et François Eeckelaers, une manufacture d'indiennes à Vilvorde. Faute de capitaux, cette manufacture fut cédée en 1780 à Frédéric Romberg, Christian Frédéric Kuhne et Frédéric Basse.

Quant au « languedocien », il s'agit de Jean François Devèse, natif d'Alès. La diversité d'origine des personnes qui travaillèrent aux fabriques de Tervuren ressort d'un texte citant François Lepper, natif de Vienne, Jacques Merij, natif de Milhausen en Suisse, Jean-Baptiste Forton, natif de Tervuren, François de Vèze, natif d'Alès en Languedoc, Noël Barjon, natif de Lorraine, et Jacques Le Bon, natif du Brabant wallon<sup>(9)</sup>.

« ...Charles de Lorraine fait appel au graveur berlinois Schmutzer... »<sup>(10)</sup>. Jakob Mathias Schmu(t)zer (1733-1811) est viennois. Il se perfectionna à Paris sous la direction de Jean Georges Wille, et devint directeur de l'Académie de dessin et de gravure de Vienne.

L'architecte Guimard n'a jamais, à notre connaissance, été à Rome, ni muni d'une pension du gouvernement<sup>(11)</sup>.

Le peintre Louis Pierre Alexandre Legendre naquit à Paris vers 1730-1732. Dans une requête du 6 novembre 1780, il déclare qu'il s'est fixé à Bruxelles en 1760 venant d'Angleterre<sup>(12)</sup>. Le 13

(2) P. 59, A.G.R., N.G.B. 8319, et 8320<sup>1</sup>.

(3) P. 59. B.R. Albert I<sup>er</sup>, V.H. 7115<sup>1</sup>, p. 333-334 et V.H. 7259.

(4) P. 60, 2<sup>e</sup> col. lignes 13-15.

(5) Mécanicien, surnommé l'Archimède lorrain. Horloger de la ville de Nancy, Vayringe inventa divers instruments de physique. Dès 1731, professeur de physique expérimentale à l'Académie de Lorraine, il servira François III en Toscane. Voir A.G.R., N.G.B., acte 50.

(6) P. 66, 1<sup>ère</sup> col. 1<sup>ère</sup> ligne.

(7) A.G.R., Conseil des fin. 2027.

(8) P. 80, 1<sup>ère</sup> col. 2<sup>e</sup> al., lignes 12 à 15. A.G.R., Chambre des comptes 27.443.

(9) A.G.R., Conseil des fin. 7625.

(10) P. 84, 2<sup>e</sup> col., 2<sup>e</sup> al., lignes 13 à 16.

(11) P. 85, 1<sup>ère</sup> col.

(12) P. 88, 1<sup>ère</sup> col., 12<sup>e</sup> ligne. A.G.R., Conseil des finances 2516.

février 1768, en la paroisse Sainte-Gudule, il épousa Pétronille Françoise Joséphine Marielle, y née le 24 octobre 1746 comme fille de Lambert Marielle, marchand de toile, et de Jeanne Françoise Quinville (ou Quinenville). Elle mourut à Bruxelles (Finistère) le 3 janvier 1772. Le gendre décéda aussi à Bruxelles le 22 mai 1795, au domicile de son beau-frère Jean-Baptiste Weemaels, où il s'était retiré quelques semaines avant sa maladie mortelle. Quatre jours après son décès, un inventaire des meubles, des effets, des papiers, des tableaux et de la bibliothèque du défunt fut dressé à l'intervention du notaire Jean G. M. Stevens<sup>(13)</sup>. Il révèle notamment que dans son « quartier chez les Demoiselles Loopmans, rue des choux » il a été trouvé quelque 65 tableaux, 41 médaillons, des esquisses de peintures, des estampes et des miniatures. A l'exception d'un port de mer, la plupart des tableaux sont des portraits à l'huile ou au pastel. Hormis un autoportrait et un portrait de son épouse, l'inventaire n'en identifie aucun.

Une ordonnance de paiement de 1.293 florins 12 sols 2 deniers en faveur du peintre lui fut expédiée le 3 mars 1783 pour des travaux qu'il avait accomplis pour Charles de Lorraine pendant les années 1779-1780<sup>(14)</sup>. Aux œuvres connues de Legendre, il faut ajouter un portrait au pastel d'une jeune femme, signé « le Gendre F 1761 » (collection privée). Visage rose, yeux bleus, cheveux châtain cendré, robe de velours bleu foncé, fond gris bleu. Suivant Xavier Duquenne, il représenterait Jeanne Etienne de la Tarte, connue sous le nom de Rosalide [d'Hannetaire], née en 1740, décédée dans la capitale des Pays-Bas autrichiens en 1788, célèbre comédienne à Bruxelles (fig. 2).

Sur le peintre Jean-Baptiste Simons<sup>(15)</sup>, voir P. E. CLAESSENS et P. DE ZUTTERE, *Les Simons, artistes bruxellois du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *L'Intermédiaire des généalogistes*, 127 (1967), p. 19-25.

Le peintre Jacques Dubois se fixa à Bruxelles vers 1759. Il y mourut le 3 décembre 1776. Nous supposons qu'il se confond avec Jacques François Dubois, qui épousa à Mons (Saint-Germain), le 16 janvier 1748, Jeanne Christine Guillemine Cosse<sup>(16)</sup>.

Charles de Lorraine était en rapport avec le peintre et dessinateur Olivier Le May dès 1776 au moins. Le May tenait, avec ses deux sœurs, une librairie et un commerce d'estampes, rue de Loxum, à Bruxelles<sup>(17)</sup>.

Le graveur Jean-Laurent Krafft II (1726-1792) est fils de J. L. Krafft I (1694-1768), qui étudia sous la direction de Maximilien de Haes<sup>(18)</sup>. La dynastie des Krafft comprend des peintres, des graveurs sur bois, sur cuivre et à l'eau-forte, des écrivains et des musiciens. Ils sont fréquemment confondus et une étude de cette lignée permettrait d'en distinguer les personnages et de mieux départager leur production. J. L. Krafft II brossa les décors d'un théâtre portatif du gouverneur général<sup>(19)</sup>.

Le peintre et décorateur Jean Joseph Chamant (1699-1768) naquit à Haraucourt (au lieu de Haracourt)<sup>(20)</sup>. Élève de Barilly, Galli-Bibiena et de Claude Charles, Chamant fut un peintre décorateur apprécié. Il décéda à Vienne en 1768 et non en 1789. La bibliographie à son sujet est à compléter par L. A. MICHEL, *Biographie historique*, 1829, p. 85, et H. LIEBRECHT, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1923, p. 204.

(13) A.G.R., N.G.B. 17.115<sup>1</sup>, acte 44.

(14) A.G.R., Conseil des finances 7619.

(15) P. 88, 1<sup>ère</sup> col., 2<sup>e</sup> al., 2<sup>e</sup> ligne.

(16) P. 88, 1<sup>ère</sup> col., 2<sup>e</sup> al., lignes 9-10. Sur Dubois, voir A.G.R., Corps des Métiers et Serments 817, 819, f<sup>o</sup> 97, et 820, non fol.; Chambre des comptes 50.549; N.G.B. 4664, acte 38 du 20-8-1764.

(17) P. 88, 1<sup>ère</sup> col., 2<sup>e</sup> al., lignes 17-19; A.G.R., M.C.L. 87, ancien numéro, quittance du 28 mars 1776. Sur Le May, voir O. HAMOIR. *Notice sur les premières générations des Hamoir hennuyers*, dans *Tablettes du Hainaut*, 1957, t. III, p. 63-64.

(18) P. 88, 2<sup>e</sup> col., ligne 21. Sur J. L. Krafft I, voir Paul RASPÉ, *Les débuts de la gravure musicale à Bruxelles à la fin de l'Ancien Régime*, dans *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie U.L.B.*, II (1980), p. 124-127.

(19) Catalogue Charles de Lorraine à Mariemont, 1987, p. 47.

(20) P. 88, 2<sup>e</sup> col., 25<sup>e</sup> ligne.

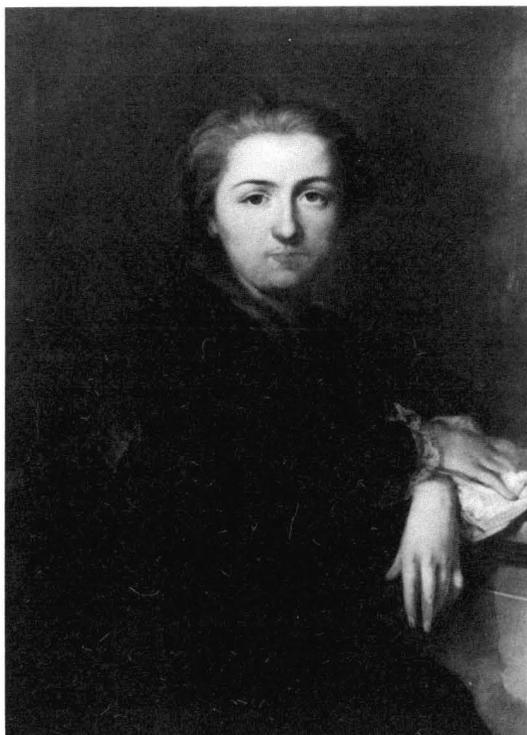


Fig. 2. P.L.A. Legendre, Portrait de Jeanne Etiennette Du Tarte, connue sous le nom de Rosalide [d'Hannetaire], 1761. (Coll. privée).

Le peintre Jean-Baptiste Douxfils peignit deux tableaux de cheminée pour le château de Mariemont<sup>(21)</sup>. D'autre part, à l'occasion du jubilé de vingt-cinq ans de gouvernement de Charles de Lorraine, M<sup>me</sup> de Strodict, née Boubers, grava une estampe d'après le dessin de Douxfils. Elle représente une femme assise sur un lion, tenant d'une main un cœur où l'on reconnaît le portrait du Prince qu'un génie couronne de laurier.

L'influence de G. P. Batoni (1708-1787) sur nos peintres « Römensionäre » aurait pu être évoquée à la page 90, al.l.

« Le peintre et graveur Antoine Cardon... »<sup>(22)</sup>. S'il commença effectivement sa carrière par la peinture, il semble qu'aucune œuvre peinte ne soit parvenue jusqu'à nous. C'est en Italie que, se sentant plus doué pour la gravure, Cardon renonça définitivement à la peinture. A propos de ce graveur, le prédit catalogue omet de rapporter la célébration du 400<sup>e</sup> anniversaire du Saint-Sacrement de Miracle en 1770. Une grande vue de Cardon, représentant la décoration de l'intérieur de l'église Sainte-Gudule due à Dewez, fut spécialement dédiée à Charles de Lorraine, qui participa à ce jubilé<sup>(23)</sup>.

(21) P. 88, 2<sup>e</sup> col., lignes 31-35. A.G.R., Chambre des comptes 50.549. *Description de toutes les fêtes... à l'occasion du jubilé de S.A.R. ...*, 1769, f<sup>o</sup> 228v<sup>o</sup>.

(22) P. 90, 1<sup>ère</sup> col., 2<sup>e</sup> al., lignes 2-2.

(23) Le chapitre consacré aux « Fêtes, festivités et réjouissances sous le gouvernement de Charles de Lorraine » (p. 115-136) est muet sur les fêtes religieuses alors qu'elles sont traitées, à juste titre, dans le chapitre « Les décors de fêtes à Gand au temps de Charles de Lorraine » (p. 137-146).

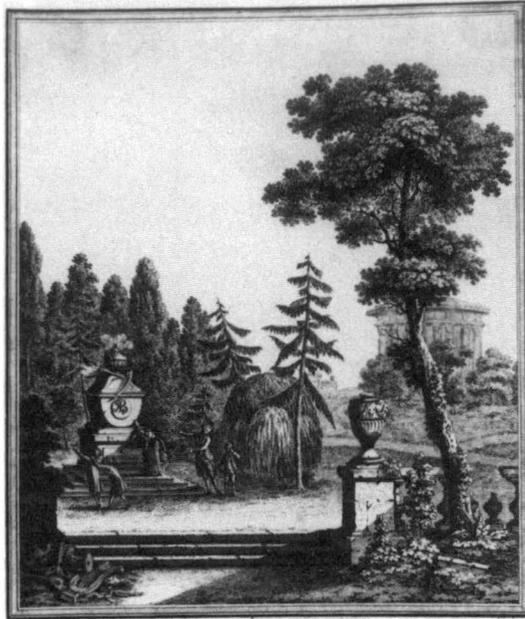


Fig. 3. Tombeau de A. Bultos, gravure de A. J. A. Cardon, d'après le dessin de J. J. Spaak, 1788.  
(Coll. privée).

Aux estampes connues de Cardon, il convient d'ajouter celle qui représente le tombeau de l'acteur bruxellois Alexandre Bultos, d'après le dessin de Jacques Joseph Spaak. Cette estampe est datée en filigrane de 1788 (collection privée). L'œuvre est conçue dans l'esprit du temps, c'est-à-dire empreinte d'une symbolique pastorale conjuguée avec un goût du lugubre et de la mélancolie. Le cyprès, arbre de la douleur, veille sur un mausolée, le saule pleureur éveille la tristesse, et les personnages autour du tombeau expriment leur accablement par des gestes (fig. 3). En cette époque de sensibilité et d'émotivité funèbre, encore férue de Young et lectrice de Baculard d'Arnaud, toute une panoplie de symbolisme entoure les tombes.

Les Bultos, père et fils, animateurs théâtraux inlassables de la fin du règne de Charles de Lorraine, ne sont pas évoqués dans les catalogues en question. Leurs premières démarches pour édifier le Waux-Hall dans le Parc de Bruxelles remontent à 1777, et Alexandre Bultos (1749-1787) devint co-directeur du Théâtre de Bruxelles en 1778 et directeur en 1779.

Quant à Jacques Joseph Spaak (1742-1825), fils d'un huissier de chambre de Charles de Lorraine, il s'agit d'un artiste « oublié » qui a œuvré pour le gouverneur général. On ignore où il fit son apprentissage. Il fit partie de la pléiade d'artistes auxquels le Prince fit appel pour orner son palais et exécuter des décors pour le théâtre et les fêtes qu'il organisa au cours de son règne. Il travailla notamment pour les mascarades et les fêtes que le gouverneur général donna à Bruxelles en 1774 et 1775. Il peignit aussi trois perspectives sur verre et copia six tableaux « servant de supports à la sale d'audience » du palais de Bruxelles (24). Attaché à la « Troupe des comédiens de Bruxelles » en qualité

(24) A.G.R., M.C.L., liasse 51.

de décorateur, le brigadier des gardes nobles Spaak peignit quantité de décorations<sup>(25)</sup>. Avec Antoine Plateau, Spaak refit en 1799 la décoration générale du Théâtre de Gand<sup>(26)</sup>. Cependant, la carrière de Spaak ne s'épanouira qu'après le décès de Charles de Lorraine. C'est ainsi qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle il participa à maints Salons à Gand et à Bruxelles.

Sont intéressantes pour l'iconographie de la capitale les huit gouaches, d'une facture assez fruste, que Spaak réalisa à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui nous restituent l'image des portes de Bruxelles<sup>(27)</sup>. Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup> à Bruxelles conserve deux gravures de Cardon d'après des dessins de Spaak. L'une représente une maison sur la chaussée d'Etterbeek et l'autre l'église Saint-Clément à Watermael. Ces œuvres datent également de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>(28)</sup>. En l'an XIII, Spaak recouvre de fresques les murs de la salle de bain de l'impératrice Joséphine et deux autres salles de bain au château de Laeken<sup>(29)</sup>.

D'autre part, en 1803, Bruxelles érigea un arc de triomphe à l'occasion de la réception de Napoléon. Dressé sous la direction de l'architecte municipal Ghislain Joseph Henry, cet arc fut décoré de statues par G. L. Godecharle. Le stucateur Moretti livra les consoles, les chapiteaux et les modillons. Pierre Joseph Célestin François et J. J. Spaak en avaient fait les peintures qui évoquaient les faits les plus glorieux de la vie du premier Consul<sup>(30)</sup>.

Au Salon de Bruxelles de 1811, Spaak exposa trois lavis représentant des vues de l'église des Jésuites de la capitale. Deux nous restituent le portail et l'intérieur de ce sanctuaire au moment de sa démolition en 1811. Quant au troisième lavis offrant une vue de côté de la même église, prise du bas du Jardin botanique, nous ignorons son sort<sup>(31)</sup>. Rappelons que l'église en question occupait l'emplacement compris entre la rue de la Paille, le Grand Sablon et la rue de Rollebeek. Enfin l'Albertina à Vienne conserve quatre aquarelles de Spaak offrant des vues du château et du parc de Schoonenbergh à Laeken, côté nord et côté sud, ainsi que de la grille d'entrée du domaine, du pavillon du soleil et du temple de la pagode dans le parc. Ces œuvres proviennent de la collection de l'archiduc Albert de Saxe-Teschén (fig. 4-5).

Que Spaak ait été essentiellement un ornementaliste ressort de ses compositions qui sont parvenues jusqu'à nous. Elles nous révèlent un crayon alerte et sûr mais inégal et empreint de gaucherie. Il réunissait sûrement beaucoup de qualités nécessaires au bon décorateur qu'il fut. Malgré les secousses politiques que connurent nos régions à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup>, Spaak demeura fermement attaché au Théâtre de la Monnaie. On peut en déduire que son habileté requerrait son maintien au théâtre en question, et ce en dépit des convoitises que tout changement de régime politique fait inévitablement surgir. Du reste, un rapport sur la composition de la troupe des artistes, des comédiens et de représentations théâtrales à Bruxelles, dressé sous le régime français, confirme ce talent<sup>(32)</sup>.

« Verhagen ne vit rien à Rome digne d'admiration »<sup>(33)</sup>. Cette affirmation tranchante est à nuancer. Si ce peintre est resté insensible à l'Italie et s'il apparaît comme le vestige d'un passé désuet, il serait inadéquat d'en arriver à déprécier son art « retardataire ». En outre, comme le fait

(25) A.G.R., Conseil privé autrichien 1053<sup>a</sup>; Tribunaux auliques, 3156, 3160; S.E.G. 2133<sup>1</sup> et 2133<sup>2</sup>. Voir aussi F. FABER, *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours*, passim.

(26) *Almanach curieus en util voor het 7<sup>e</sup> jaer...ofte wegwijzer..van Gent*.

(27) Musée communal de Bruxelles.

(28) S II 133.086, 4<sup>o</sup>, et S II 30.876, 4<sup>o</sup>.

(29) A.nat. Paris, O<sup>2</sup> 1084, pièce 171.

(30) A.G.R., Préfecture de la Dyle 1004; *Le Compileur*, 19-6-1803, n<sup>o</sup> 40, p. 327.

(31) Voir la reproduction des deux lavis dans J. H. PLANTENGA, *L'architecture religieuse dans l'ancien duché de Brabant...*, 1926, p. 59 et 61. Le troisième fut vendu à Gand en 1846 par Charles De Bremaeker, neveu de Charles Van Hulthem. Voir Catalogue raisonné de la collection de M. Charles Van Hulthem, p. 12.

(32) A.G.R., Préfecture de la Dyle 1197, f<sup>o</sup> 45. Citant Spaak, le rapport ajoute « du plus grand talent ».

(33) P. 90, 1<sup>ère</sup> col., lignes 17 sqq.

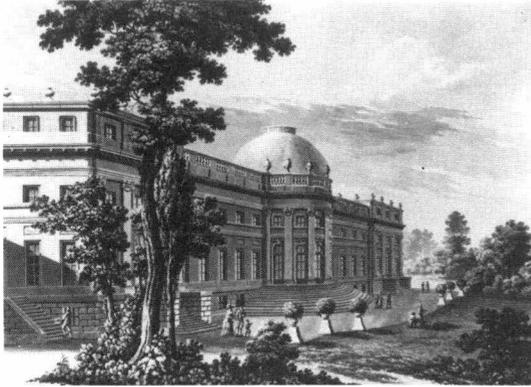


Fig. 4. J. J. Spaak, Vue du château de Laeken, côté nord, aquarelle, n. s. (Vienne, *Albertina*).



Fig. 5. J. J. Spaak, Vue du château de Laeken côté sud, aquarelle, signée en bas, à g. : Spaak f'. (Vienne, *Albertina*).

d'ailleurs remarquer le catalogue, Verhaghen était apprécié et soutenu par la Cour de Vienne, qui était plus réceptive à l'art baroque qu'aux tendances nouvelles qui se manifestèrent dans la seconde moitié du siècle.

Une remarque similaire s'applique au jugement sévère sur Starhemberg, qui « tout en poursuivant la politique de Cobenzl, n'en avait pas l'étoffe »<sup>(34)</sup>. Après le décès de Cobenzl, le rôle et l'influence de Joseph II dans les affaires des Pays-Bas autrichiens s'accrurent sans cesse et des coups de frein furent donnés aux dépenses en matière d'encouragement des beaux-arts. Si Verhaghen fut envoyé comme pensionnaire à Rome ce n'était pas dû aux « limites de la clairvoyance de ce ministre », mais à l'enracinement particulièrement profond de la tradition baroque dans nos régions dont Verhaghen était l'une des figures de proue. Au reste, sur le plan de la psychologie, le baroque est une constante de la mentalité belge.

Sur Guillaume Van Diest (1684-1756), voir P. DE ZUTTERE, *Les deux Van Diest, peintres à Bruxelles*, dans *L'intermédiaire des généalogistes*, 191 (1977), p. 341-346.

Dès 1740, Thomas Mangeart, bénédictin à l'abbaye Saint-Léopold à Nancy, envoie à Charles de Lorraine des médailles antiques et des livres. Un médaillon qu'il présenta au Prince en 1754 est décrit dans *Le Littérateur Belgique* du 17 avril 1755, p. 17-20<sup>(35)</sup>.

Joseph de Leenheer (1735-1778), fils de Servais, frotteur des appartements de Charles de Lorraine, et de Anne Marie Van Inthoudt. En 1763, de Leenheer sollicita la place de directeur de l'Académie militaire, vacante par le décès de Guillaume Weydert. Dans sa requête au gouverneur général il précise qu'il a été appelé au Collège impérial et royal thérésien lorsqu'il était encore jésuite<sup>(36)</sup>. A partir de 1769, Charles de Lorraine préleva tous les mois sur sa cassette cent ducats qu'il donna à de Leenheer pour diverses acquisitions. Le 1<sup>er</sup> janvier 1775, il lui accorda une majoration annuelle de ses gages de 200 florins, et le 5 novembre 1776, il lui attribua une autre augmentation de 500 florins. De Leenheer testa devant le notaire P. J. Lindemans le 27 février 1777 et l'inventaire de ses biens fut dressé en présence du même notaire le 14 janvier 1778.

La famille de Leenheer était bien introduite à la Cour de Bruxelles. En effet, Philippe de Leenheer (1727-1786), frère du bibliothécaire, fut procureur au Conseil et à la Cour féodale de Bra-

(34) P. 90, 2<sup>e</sup> col., dernier al.

(35) P. 97, 2<sup>e</sup> col., A.G.R. S.E.G., 1017, pièce 115. Voir aussi : B.R. Albert I<sup>er</sup>, II 53.343 A 50, 1754, 8 pp. Sur la liquidation de sa succession, cf. A.G.R., Trib. auliques 3213 et Arch. ecclésiastiques (Coudenberg) 6496.

(36) P. 98, 1<sup>ère</sup> ligne. A.G.R., Conseil des finances 2579.

bant, et conseiller de l'Ordre Teutonique. Son fils aîné, Henri Charles Joseph, avait été pressenti par Charles de Lorraine pour prendre la succession de son oncle dès qu'il aurait terminé ses études à l'Université de Louvain. La mort de son protecteur rendit cette promesse caduque. Un autre frère du bibliothécaire, Joseph Henri (1732-1776), fut garçon de chambre de Charles de Lorraine.

À propos de la qualité de la musique à Bruxelles au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'est pas sans intérêt de reproduire un extrait de la lettre que Joseph Gabriel Weiss, conseiller aulique de guerre et secrétaire de Charles de Lorraine, adressa à Cobenzl le 13 mars 1765 : « On est ici [à Vienne] généralement tout aussi mécontent du concert spirituel dont on nous régala pendant le carême et où il n'y a que 39 musiciens, que V. E. paraît être satisfaite de celui qu'on donne à Bruxelles. M. Van Malder, à qui j'en ai parlé, est également bien persuadé de la différence qu'il doit y avoir de l'un à l'autre, et n'est pas peu chatouillé de la préférence qu'il croit être toute entière pour Bruxelles »<sup>(37)</sup>.

« Gamond... connu pour son gout pour les ameublements »<sup>(38)</sup>. La chose n'est pas surprenante sachant que son père, Étienne Paul, avait été tapissier à la Cour de Lorraine d'abord et à celle de Bruxelles ensuite. Pierre Gamond est un personnage clé pour tout ce qui concerne la gestion, les aménagements, les embellissements et les ameublements du palais de Bruxelles, des châteaux de Mariemont et de Tervuren et du château Charles. Le gouverneur général le chargea fréquemment de faire des achats pour ses collections tant à Bruxelles qu'à l'étranger<sup>(39)</sup>. Nous nous proposons de l'étudier prochainement.

Suivant feu Claude d'Allemagne, ancien conservateur du château de Laarne, la cafetière reproduite à la page 207 du catalogue (II,22) serait effectivement d'origine montoise et daterait de 1780-1784. Une chocolatière d'époque Louis XVI aux poinçons de Mons de 1787 conservée au Musée de Tournai est à rapprocher de la cafetière en question.

L'attribution du tableau représentant Cobenzl « en habit de toisoniste » à Jean-Claude Lardon de Bertanville (vers 1705-1776) est plausible<sup>(40)</sup>. Cet artiste travailla à la manufacture de porcelaine de Tournai de 1755 à 1762<sup>(41)</sup>. Or, la calligraphie et la « sécheresse » de ce tableau font effectivement penser au travail du peintre sur porcelaine. Deux portraits par Lardo(ui)n de Bertainville, exécutés en 1747, ont été reproduits par Ch. SOUDÉE-LACOMBE, dans *Faïenciers et porcelainiers de Niderviller au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *Le Pays lorrain*, 1984, 1, p. 6-7.

« Valentin Jamerey-Duval découvert par ...Charles de Lorraine »<sup>(42)</sup>. La rencontre de V. J. Duval et des princes Léopold Clément et François de Lorraine eut lieu le 11 mai 1717 près de l'ermitage de Sainte-Anne, en compagnie de leur gouverneur, le comte de Vidampierre, de leur sous-gouverneur, le baron de Pfütznher, et du sieur François, valet de chambre du prince François. C'est Pfütznher qui prit Valentin Jamerey-Duval sous sa protection et lui fit faire des études à l'Université de Pont-à-Mousson. Charles de Lorraine, âgé de cinq ans en 1717, n'a joué aucun rôle dans tout cela. D'autre part, Valentin Jamerey-Duval naquit à Arthonnay (Yonne) au lieu de Antonay. Il entra au service de la Cour de Lorraine dès 1721 et non en 1729.

Charles de Lorraine n'engagea pas Ignace Maleck à Vienne en 1758<sup>(43)</sup>.

(37) P. 108-109. A.G.R., S.E.G. 1246, f<sup>s</sup> 42-43. Sur la musique à Bruxelles au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir A. VANDER LINDEN, *La musique à Bruxelles sous Charles de Lorraine*, dans *Les Beaux-arts*, 1116, 3-2-1966 ; W. VAN ROMPAY, *Pieter van Maldere (1729-1768), begenadigd musicus aan het Hof van Karel van Lorreinen te Brussel*, dans *Musica antiqua*, I (1983-84), 5, p. 3-7 ; 6, p. 3-7 ; 7, p. 17-23.

(38) P. 160, 1<sup>ère</sup> col., 1<sup>er</sup> al.

(39) Quelques éléments d'information sur Gamond sont rapportés dans les catalogues Charles de Lorraine à Mariemont, 1987, p. 61-66, 72 et n. 168.

(40) P. 211 II 29.

(41) E. SOIL DE MORIALMÉ, *Les porcelaines de Tournai*, 1910, p. 70 et 403, et Christiane DEROUBAIX, *Les porcelaines de Tournai au Musée de Mariemont*, 1958, p. 65 et 74.

(42) P. 223 II 47.

(43) Sur I. Th. Maleck, voir P. DE ZUTTERE, *Quelques artistes et officiers civils...*, dans *Annales de la soc. royale d'arch. de Bruxelles*, 57, 1980, p. 65.

Dans une requête à Joseph II, le doyen du chapitre de Saint-Jacques à Louvain demanda d'accorder quelques ustensiles de physique et des pièces d'histoire naturelle du cabinet du défunt Prince Charles en faveur de l'Université de Louvain. Starhemberg appuya cette requête (44).

«...grand château de Tervuren détruit sur ordre de Joseph II en 1781» (45). On accuse souvent Joseph II de la démolition de ce château. En réalité, rongé par l'humidité, il n'était pratiquement plus habitable, et l'on sait que, dès 1765, Charles de Lorraine décida la construction d'un nouveau château. D'autre part, Marie-Christine et son époux Albert de Saxe-Teschén déclarent en 1782 qu'ils ont obtenu l'autorisation de démolir le château. Il est dès lors probable que la demande de démolition émanait d'eux. De toute manière, l'état déplorable du château est confirmé par ce qui suit : « Les bâtiments qui forment l'entrée quoique construits à neuf ne sont pas en bon état... Quant au château, il est très ancien, il est dans un état de réelle caducité, il ne serait pas susceptible d'une restauration sans s'exposer à voir tout crouler du moment qu'on y mettrait la main » (46).

La gravure représentant la statue de Charles de Lorraine sur la Place royale à l'état de chantier ne peut dater de l'inauguration de cette statue, car cette inauguration fut antérieure à la construction des bâtiments représentés (47).

Jean Louis Félix De la Rue, « artiste inconnu des bibliographes » (48). Ce graveur a travaillé à Bruxelles de 1772 à 1796 et a signé ses œuvres sans indiquer ses prénoms à l'exception d'un plan de Bruxelles (1782), sur lequel figure les initiales J.F.

Comme beaucoup d'artisans de l'époque, De la Rue a abordé tous les genres mais avec une égale absence de distinction. Son œuvre la moins médiocre paraît être un portrait du général Van der Mersch, gr.infol., 1789. C'est probablement à l'exécution de cette planche, antidatée par précaution, que se rattache l'épisode suivant : « Dans la nuit du 16 au 17 avril 1790 on brisa les vitres et les meubles du nommé Larue, graveur, qui était accusé de faire le portrait du général Van der Mersch ainsi que des estampes injurieuses de Vander Noot et Van Eupen » (49). Le Musée communal de Bruxelles conserve une gravure avec le texte ci-dessous : « Vanderval fils, orfèvre, à la tête d'une bande de pillards le 16 avril 1790 enfonce la porte de la maison du sieur De la Rue avec une poutre ».

On connaît encore de ce graveur : portrait de F. J. Van Assche, conseiller au Conseil de Brabant, in 8°, 1<sup>er</sup> tirage 1787, 2<sup>e</sup> tirage 1788 ; portraits de Vander Noot, Vonck et Barbiano de Belgiojoso, in-8° ; portrait de Van Dyck, d'après lui-même, in-4° ; portrait de Pierre Cuypers (1620-1669), conseiller au Grand Conseil de Malines ; chaire de vérité de l'église des Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles, et une vue extérieure de la Porte du Rivage à Bruxelles. Il est aussi l'auteur d'*Armoiries des familles des Pays-Bas autrichiens...*, A Bruxelles, chez l'auteur, quay au foin, 1774, in-12°. Cet Armorial est la suite de celui publié par Fr. Harrewijn en 1738-1740. Il a été réédité, complété et mis à jour en 1775. Enfin en lui doit des illustrations et des frontispices divers.

Nous partageons l'avis de l'auteur de la notice en ce qui concerne l'attribution du portrait de Charles de Lorraine à J. P. Sauvage, laquelle est plus traditionnelle que justifiée (50). On n'y retrouve pas en effet « le caractère sec et linéaire » des portraits de ce peintre. En revanche, c'est par erreur que ce portrait est présenté comme une « gouache ». En réalité — et c'est là son grand intérêt —, il s'agit d'un papier peint, c'est-à-dire une polychromie imprimée.

La découverte de X. Duquenne au sujet de ce portrait ayant été incomplètement reprise dans le catalogue « La Forêt de Soignes », p. 165, n° 240, nous la rapportons ici. Sans prendre position sur l'auteur du modèle, Duquenne attribue ce portrait en certitude aux frères Gautier-Dagoty (venus de

(44) A.G.R., Chanc. autr. Pays-Bas 981.

(45) P. 261 VI 11.

(46) A.G.R., S.E.G. 2614 f°s 6-7.

(47) P. 270, 1<sup>ère</sup> col.

(48) Ibid. Sur De la Rue, voir R. PORTALIS et H. BERALDI, *Les graveurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. II, 2<sup>e</sup> partie, p. 537.

(49) B.R. Albert I<sup>er</sup>, section des mss., Gérard, *Histoire des troubles des Pays-Bas*, III, p. 147-148.

(50) P. 340 VII 11, 2<sup>e</sup> col.

Paris, fils de Jacques, l'un des premiers à exploiter la gravure en couleurs). La *Gazette des Pays-Bas* du 5 mai 1768 annonce en effet qu'ils viennent de sortir de presse, sous les yeux de Charles de Lorraine, un portrait en couleurs de ce Prince, et qu'ils en vendent des exemplaires. Comme aucune gravure en couleurs de Charles de Lorraine n'est connue, il ne peut s'agir que du papier peint en question, bien que la technique habituelle des Gautier-Dagoty s'écarte de celle qui a été utilisée ici.

Paul DE ZUTTERE

### **Le XLIX<sup>ième</sup> Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique (Namur, 18-21 août 1988).**

La Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique-Federatie van Kringen voor Oudheidkunde en Geschiedenis van België doit son origine aux initiatives prises dès 1880 au sein de l'Académie d'Archéologie de Belgique en vue de coordonner les travaux des sociétés d'archéologie et d'histoire. C'est ainsi qu'on en arriva à organiser le 1<sup>er</sup> Congrès en 1885 (voir à ce sujet le compte rendu de la séance commémorative du 100<sup>ème</sup> anniversaire de cette fondation, dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art-Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, LVI, 1987, p. 213-215). S'adaptant à la structure communautaire de la Belgique, la Fédération maintint son unité tout en donnant le jour, en 1978, à l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique et à la Federatie van nederlandsestalige Verenigingen voor Oudheidkunde en Geschiedenis van België, qui continuent à organiser à tour de rôle les congrès. C'est ainsi que le dernier congrès, le 49<sup>ème</sup> de la Fédération et le 31<sup>ème</sup> de l'Association des Cercles francophones, fut l'œuvre de la Société archéologique de Namur, qui a publié déjà le t. I des *Actes-Handelingen-Akten* (Namur, 1988, 8<sup>o</sup>, 482 p.).

En dehors de la communication inaugurale de L. Génicot : « Villes et campagnes au moyen âge dans nos régions », les travaux étaient répartis en 5 grandes sections, comportant chacune un nombre peu habituel de sous-sections, ce qui ne facilita guère le choix des auditeurs qui s'intéressaient à plusieurs sujets, dont le chiffre total s'éleva à plus de 370. Dans la section de l'archéologie les communications étaient groupées selon les époques : préhistorique, romaine, mérovingienne, médiévale, moderne et archéologie industrielle. L'histoire de l'art allait de l'architecture à la peinture, la sculpture, l'art contemporain, la musicologie, la conservation et la restauration, la muséologie. Il faut cependant remarquer que d'autres sections pouvaient s'adresser aux archéologues et historiens de l'art, e.a. l'archivistique et la codicologie où l'on traita des albums de Croÿ, de l'architecture navale d'après les sceaux, des affiches, des archives musicales. Il en est de même pour le livre imprimé, la numismatique, la sigillographie, la généalogie et l'héraldique et même le folklore. Les historiens de l'art étaient également concernés par des thèmes présentés à la section d'histoire, qu'il s'agisse de droit, institutions et structures politiques, d'économie et société préindustrielle, d'économie et société industrielle, d'histoire militaire, d'histoire ecclésiastique du moyen âge et des temps modernes, de foi, gestes et institutions religieuses aux <sup>xix</sup> et <sup>xx</sup> siècles, de comportements et mentalités, d'histoire des idées et des sciences.

Cette longue énumération cache en quelque sorte le caractère hautement scientifique des communications. Elle laisse cependant apparaître la polyvalence du congrès et l'interdisciplinarité des travaux. Cet état de choses fournit une garantie supplémentaire pour la suite des congrès, dont le cinquantième se déroulera à Bruxelles en 1990.

Henry JOOSEN



## COMPTES RENDUS - RECENSIES

*Architecture rurale de Wallonie. Fagne et Famenne.* Liège, Éd. P. Mardaga, 1988, in-4, 232 p., ill.

Les considérations émises ci-dessus sur la valeur des volumes consacrés à l'Ardenne et au Pays de Herve, valent également pour le présent volume *Fagne et Famenne*. Il est le fruit du travail d'une équipe de collaborateurs : C. Billen, B. Bodson, P. Butil, A. Charles, C. Christians, J.-F. Delestrait, L.-F. Génicot, B. Lozet, A. Meunier, E. Nemery de Bellevaux, M. Notte, A. Piret, A. Poletti, J.-L. Vanden Eynde, B. Vauchel, P. Weber. Ils ont suivi le plan général, la méthode, l'examen, l'analyse, la description et l'illustration selon la conception adoptée dans les volumes précédents. En particulier on peut cependant distinguer de nombreuses nuances en Fagne et Famenne, dues à des facteurs historiques et géographiques, de même qu'à l'utilisation surtout de bois en Famenne et de pierre en Fagne. À noter aussi que le mobilier (e.a. cheminées) et la décoration extérieure (e.a. linteau, clé de porte, ferronnerie) sont l'œuvre d'artisans locaux qui ont tenté d'assimiler les styles français, liégeois ou namurois, surtout aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Bref, un volume bienvenu, dont l'illustration fait regretter la disparition de nombreuses bâtisses qui contribuaient jadis à rehausser le caractère esthétique du milieu rural. Reste à espérer qu'un tel travail pourra promouvoir l'étude de l'architecture rurale dans les villages qui n'ont pas fait l'objet d'un examen dans ce volume.

H. JOOSEN

Dietwulf BAATZ - Fritz-Rudolf HERRMANN, ed., *Die Römer in Hessen*, avec la collaboration de B. Beckmann, W. Czynsz, I. Huld-Zetsche, E. Künzl, H. Lischewski, H. U. Nuber, E. Schallmayer, H. Schönberger, H.-G. Simon, P. Wagner et J. Wahl. 1 vol. relié 23 × 17 cm, 532 p., 486 ill., part. en coul. Konrad Theiss Verlag, Stuttgart, 1982. Prix : DM 78.

Ce volume, s'inscrivant géographiquement entre les ouvrages « Die Römer in Nordrhein-Westfalen » et « Die Römer in Baden-Württemberg », comporte, comme les autres tomes de la série, une partie à chapitres de synthèse et une partie à notices topographiques. Dans un premier chapitre, F. R. Herrmann décrit les étapes de la recherche archéologique en Hesse où s'illustrèrent e.a. Louis Jacobi et Emil Ritterling. H. G. Simon donne ensuite un aperçu sur la politique romaine en Germanie, entre 12 avant à 16 de notre ère, avec les campagnes de Drusus, de Tibère et de Germanicus et, dans un chapitre suivant, définit la politique frontalière de Rome entre 16 et 69 de notre ère. L'époque flavienne, avec mise en évidence de la construction du limes, est traitée par D. Baatz qui consacre également un chapitre à l'organisation administrative, l'essor économique et la vie journalière dans cette zone entre Lahn, Rhin et Main intimement associée à la défense de l'Empire et la présence militaire. Dans un chapitre concernant la religion et l'art, E. Künzl analyse les différentes tendances de style dans la sculpture, en majorité connue par les stèles funéraires des légionnaires et des membres des troupes auxiliaires ; sculpture sur pierre et petits bronzes se partagent le domaine de la religion. Un dernier chapitre évoque la chute du limes et la situation de la zone de la Hesse après 260 et au Bas Empire.

La seconde partie de l'ouvrage, consacrée aux sites archéologiques, aux monuments visibles sur le terrain et aux musées, met l'accent en premier lieu sur les différentes sections du limes inclus dans

la zone traitée (p. 374-422), en vue d'une visite sur place, complémentaire à celle décrite dans le volume consacré au Bade-Wurtemberg qui reprend le tracé dans sa partie méridionale. Parmi les camps de légions comme Hofheim et Zugmantel, la Saalburg occupe une place de choix. Des notices importantes sont consacrées au camp sanitaire de Bad Nauheim, aux agglomérations de Francfort-Heddernheim, de Nida et de Wiesbaden / *Aquae Mattiacorum*, ainsi qu'aux grandes forteresses germaniques du Glauberg et du Dünsberg. Bien que Mayence ne fasse politiquement pas partie du Land de Hesse, les vestiges de Mogontiacum, en tant que chef-lieu de la Germanie Supérieure, et du Castellum Mattiacorum ont été inclus dans le répertoire de notices.

Par la qualité de ses contributions, comme par celle de ses illustrations, cet ouvrage s'impose.

M. E. MARIËN

Kurt BITTEL - Wolfgang KIMMIG - Siegwalt SCHIEK Ed., *Die Kelten in Baden-Württemberg*, avec la collaboration de R.-H. Behrends, J. Biel, R. Dehn, K. Eckerle, G. Fingerlin, F. Fischer, I. Jensen, A. Linden, D. Mannsperger, V. Nübling, D. Planck, H. Reim, J. Stadelmann, W. Struck, E. Wagner, G. Wamser. 1 vol. relié 23 × 17 cm, 533 p., 438 ill., part. couleurs. Konrad Theiss Verlag, Stuttgart, 1981. Prix. DM 78.

L'ouvrage se présente comme une excellente synthèse des périodes de Hallstatt et de La Tène dans le sud-ouest de l'Allemagne. Dans une première partie générale, rédigée par d'éminents spécialistes, un chapitre introductif de K. Bittel retrace l'histoire de la recherche archéologique depuis le début du siècle dernier à nos jours. F. Fischer tente ensuite de cerner le concept de « Celtes » tant par leur mention chez les auteurs classiques que par les découvertes archéologiques relatives aux deux grandes peuplades de la zone étudiée, les Helvètes et les Vindelici dont il esquisse dans un nouveau chapitre l'organisation politique et sociale. Le chapitre de K. Bittel sur la religion et le culte des Celtes trouve son complément dans celui concernant les rites funéraires : les tombes princières du Magdalenenberg, du Hohmichele et, non la moindre, celle de Hochdorf trouvent ici une place de choix. Des précisions sur le costume et l'armement aux différentes phases de l'Âge du Fer sont fournies dans un chapitre de la main de J. Biel, une synthèse concernant les différents courants esthétiques, style géométrique de la période de Hallstatt, style végétal de La Tène où se succèdent l'« Early Style » et le style de Waldalgesheim, est présentée par W. Kimmig qui signe également un chapitre traitant des relations des Celtes avec le monde méditerranéen. Une vue sur l'artisanat et la technique, par H. Reim, et une contribution de D. Mannsperger concernant la numismatique complètent la synthèse.

La seconde partie de l'ouvrage « Topographischer Teil, Ausgrabungen und Bodendenkmäler » (p. 279-508) apporte, « d'Aalen à Zwiefalten », une série de notices, illustrées de cartes de situation, ainsi que des figurations de sites et d'objets ; aux références bibliographiques des notices viennent s'ajouter une liste d'ouvrages à consulter bien fournie et une liste des musées à visiter.

Par le texte et l'image, un ouvrage de référence indispensable et un précieux guide pour les visites sur le terrain.

M. E. MARIËN

General Editor Cl. BLAIR, *The History of Silver*, Londres et Sidney, Macdonald Orbis, 1987, in-4, 256 p., nbr. ill. en n. et bl. et en coul., relié sous jaquette. Prix : £ 30.00.

Les ouvrages spécialisés dans l'étude de l'orfèvrerie sont de date fort récente. En effet, les recherches systématiques sur cet aspect de l'Histoire de l'Art remontent tout au plus à une centaine d'années, de plus, elles ne débutèrent que par de nombreuses monographies très spécialisées, limitées dans le temps et l'espace. Une véritable œuvre de synthèse restait à écrire, mais cette lacune vient

de se voir en partie comblée par le présent travail qui peut être considéré comme un modèle de méthode et de classement.

Claude Blair, conservateur de la section des Métaux au Victoria and Albert Museum, s'y est attelé et dans sa magistrale introduction situe, sans rien omettre d'essentiel, l'importance de cette expression artistique, son origine, le développement des techniques, l'évolution du travail de l'or et de l'argent, aboutissant à ces chefs-d'œuvre dont la perfection exalte l'éclat du métal. Leur évolution historique peut se suivre grâce à une suite d'illustrations remarquablement choisies, permettant au lecteur enchanté de suivre, depuis pratiquement l'Âge du Bronze jusqu'à nos jours, les variations de goût et de style que connurent ces objets.

Si aujourd'hui nous connaissons mieux les argenteries grecques et surtout romaines grâce aux nombreuses découvertes toutes récentes de trésors cachés principalement lors des grandes invasions, le choix des reproductions permet d'en dégager une certaine unité et souligner ainsi la parenté des styles de l'art classique. À ce propos, l'A. relève avec pertinence que ce furent ces formes d'argenterie qui servirent de modèle à divers vases de céramique, curieuse préfigure d'un phénomène semblable que connut l'Europe dès le xvi<sup>e</sup> siècle et qui devient courant aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles.

La sélection iconographique, tant des pièces du moyen âge que de l'époque classique, aboutit à la création d'un catalogue enchanteur, permettant d'imaginer une collection idéale et que tout homme sensible ne se lassera de feuilleter.

Peut-être pourrait-on regretter en passant d'avoir fait la part aussi belle à l'orfèvrerie des xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles où la mécanisation vient tuer la fantaisie et où la recherche tend surtout soit à l'insolite, soit à la copie conforme. Je pense qu'une certaine décantation sera nécessaire à cette période qui sans doute laissera seulement surnager des personnalités comme WOLFERS ou FROMENT-MEURICE.

Rendons grâce aussi à l'auteur de consacrer un chapitre précis et clair à la technique du métal toujours tributaire du marteau et à cette nouveauté apparue vers le xiii<sup>e</sup> siècle, tant à Londres qu'à Paris : la frappe d'un poinçon de contrôle. Créée au départ pour établir une taxe sur la fabrication de l'argenterie, cette marque changeant chaque année, aboutit sans le vouloir, à permettre la datation précise de ce genre d'objets, car chaque ville, chaque région eut très vite l'idée d'instaurer cette taxe nouvelle. Cet impôt de contrôle se répandit rapidement dans l'Europe entière et permet aujourd'hui d'identifier en principe l'origine, l'année et le lieu de production de toute œuvre de métal précieux avec autant de précision que celle fournie par un acte authentique ou une frappe monétaire. Cette particularité se révèle irremplaçable pour jalonner l'Histoire de l'Art.

Par suite des limites mêmes imposées à l'ouvrage, l'auteur doit malheureusement condenser à l'extrême cette étude et l'on attend avec impatience qu'il puisse reprendre son travail en lui donnant un développement d'encyclopédie ; ce serait une création neuve, originale, venant combler un vide. La dernière partie est sans doute l'outil le plus précieux pour les chercheurs, car l'A. s'est efforcé d'y réunir une bibliographie la plus générale et la plus exacte possible à ce jour, permettant au chercheur de s'avancer dans une voie déjà bien dégagée.

Si presque tout ce qui a trait aux travaux de langue anglaise y est repris, ceux des autres pays d'Europe souffrent d'être plus clairsemés, mais il est en effet bien excusable que ces recherches essentiellement limitées à des monographies parues en ordre dispersés n'y figurent pas toutes, car cette approche de l'Histoire de l'Art est toute nouvelle et la recherche encore un peu anarchique. Elle se présente encore à la manière d'un puzzle dont Blair, pour notre satisfaction et notre joie, a commencé le classement prometteur.

G. DUPHÉNIEX

*Bruxelles protégé. Les monuments et sites protégés légalement en date du 1<sup>er</sup> janvier 1988.* Liège, Éd. P. Mardaga, 1988, in-4, 130 p., ill.

Cette publication qui n'a nullement l'aspect d'un ouvrage scientifique, mérite cependant une attention particulière. Il se présente comme un recueil photographique de tous les monuments et

sites classés de l'agglomération bruxelloise allant dans l'ordre alphabétique d'Anderlecht à Woluwe-St-Pierre, en passant évidemment par Bruxelles ville. Tous les monuments et sites protégés légalement depuis 1931 sont répertoriés et accompagnés d'une brève notice d'ordre historique et archéologique. De la sorte on dispose d'un guide qui devrait accroître l'intérêt pour le patrimoine architectural de la capitale.

H. JOOSEN

*Walthère Damery. 1614—1678. Catalogue*, Alden Biesen, Centre culturel de la Communauté flamande, 27 juin - 30 août 1987. Louvain-Paris, Peeters, 1987. Broché, in-8, 226 p., ill. en n. et bl. et en coul. Prix : 495 frs.

L'exposition qui s'est tenue durant l'été 1987 au château d'Alden Biesen à Bilzen (Rijkhoven) est une initiative peu commune dans notre pays : passant par-dessus les frontières et les particularismes actuels pour rejoindre la réalité politique et culturelle d'une époque, la Province de Limbourg, le Musée d'Art religieux de Saint-Trond et le Centre culturel de la Communauté flamande Alden Biesen ont présenté, avec la collaboration du Service d'histoire de l'art des Temps modernes de l'Université de Liège, plus de trente tableaux et une douzaine de dessins de Walthère Damery (1614-1678) dans l'ancienne Commanderie de l'Ordre teutonique. Une grande part de l'œuvre du peintre liégeois est en effet toujours conservée dans la province de Limbourg, dont la quasi-totalité appartenait alors à la Principauté de Liège.

Le catalogue est introduit par Jacques Thuillier, professeur au Collège de France, qui défend le caractère international de l'école liégeoise de peinture au xvii<sup>e</sup> siècle, liée aux deux grands foyers artistiques de l'époque, Rome et Paris, sans ignorer Anvers, et puisant dans cette fusion la source de son originalité. Dans un chapitre intitulé « Autour de Walthère Damery », Pierre-Yves Kairis retrace l'évolution de l'école : encore dans la tradition de l'art de Lambert Lombard et des peintres flamands au début du siècle, elle devient elle-même avec Gérard Douffet pour s'épanouir dans le double rayonnement de Poussin et du Baroque italien avec Bertholet Flémal, Walthère Damery, Jean-Guillaume Carlier, Gérard de Laïresse. René Jans expose ensuite les rares données connues de la biographie de Walthère Damery : son origine populaire et rurale, sa première période liégeoise jusqu'à son départ pour l'Angleterre en 1639, où il peindra des portraits, son voyage en Italie, où il se met à l'école de Pierre de Cortone, son retour mouvementé au pays via Alger puis Paris, où il introduit le style baroque de son maître, son activité à Liège jusqu'à sa mort, — toutes données puisées essentiellement dans *Les hommes illustres de la nation liégeoise* de Louis Abry (1712). L'œuvre du peintre est ensuite étudiée par Philippe Farcy : d'abord influencée par Cortone, elle évolue vers une manière plus monumentale et plus dépouillée, pour se terminer dans une certaine confusion de la composition. Le même auteur, retraçant la fortune critique du peintre, observe une lente désaffection (« De compilation en compilation, le nom se perpétuera, mais l'œuvre s'évanouit ») jusqu'à sa remise en lumière par Jules Helbig en 1873. Léon Smets et Hugo Vandenborre décrivent ensuite la restauration des dix-neuf peintures qui décorent les murs et le plafond de la bibliothèque du château et qui, sauvés *in extremis* lors de l'incendie de 1971, avait cependant subi des dégâts. Philippe Farcy dresse enfin le catalogue des œuvres conservées de Walthère Damery : trente-trois tableaux, dont huit signés et datés entre 1644 et 1674, et onze dessins ; il y ajoute les œuvres connues par des reproductions ou citées dans des sources littéraires et des catalogues anciens et retire du catalogue de l'artiste une quinzaine de tableaux et une douzaine de dessins.

Cet ouvrage a le mérite de faire le point sur l'œuvre d'un peintre liégeois mal connu et de lui restituer plusieurs tableaux restés dans l'anonymat et que l'élégance de leur style avait fait classer pour certains au xviii<sup>e</sup> siècle. Il révèle aussi, dans deux petits tableaux signés de Damery et récemment apparus, les deux seuls paysages connus de l'École liégeoise du xvii<sup>e</sup> siècle.

J. FOLIE

Nicole DE REYNIÈS, *Le mobilier domestique. Vocabulaire typologique* (Inventaire général des Monuments et des Richesses artistiques de la France. Principes d'analyse scientifique). Paris, Imprimerie Nationale, 1987, 2 tomes in-4, 1225 p., 4430 illustrations dont 578 en couleurs.

Le cinquième tome de cette collection d'ouvrages de référence dépasse les autres par son ampleur et les équivaut par sa qualité. Instrument de travail pour ceux et celles chargés d'établir l'inventaire artistique, ce vocabulaire prétend donc avant tout donner un terme exact, ou du moins le terme le plus adéquat lors de polysémies parfois compliquées, pour chaque type de meuble et ses variantes. Ce travail immense de lexicologie appliqué à l'histoire de l'art est présenté en 15 chapitres suivant un ordre systématique : meubles de repos, tables, meubles de rangement, d'hygiène, d'éclairage etc. jusqu'aux meubles à fonction combinée. L'auteur, qui écrivit naguère le vocabulaire sur la tapisserie dans la même collection, a fait une étude approfondie des lexiques anciens (Encyclopédie, Viollet-le-Duc, Havard etc.) et elle donne autant que possible la date ou période d'apparition du mot ou de l'objet, ainsi que de nombreuses références de comparaison. Les types de meubles décrits impliquent tant la production d'ébénistes célèbres que celles de menuisiers ruraux anonymes. On sera surtout tenté par l'iconographie absolument étourdissante, qui fait de ce livre le manuel du meuble le plus richement illustré du monde, tant pour les meubles reproduits que pour la documentation graphique de l'époque : gravures, miniatures et tableaux anciens. Des index facilitent la recherche des termes typologiques, des lieux de conservation, des meubles estampillés, des artistes cités, et une ample bibliographie permet des recherches de détail. Ce n'est pas ici le lieu d'émettre des commentaires particuliers. Citons simplement les figs. 2471 et 2472, page 679 : deux tabourets d'aisance camouflés en table basse dont la caisse simule des livres superposés, et intitulés : « Voyage des Pays-Bas », et ceci longtemps avant le voyage de Baudelaire à Bruxelles . . . Historiens d'art, conservateurs, antiquaires et collectionneurs seront infiniment reconnaissants à Nicole de Reyniès pour ce manuel de référence inestimable, qui fera autorité pendant longtemps.

G. DELMARCEL

Georges DOGAER,, *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Centuries*, Amsterdam, B.M. Israël B.V., 1987, gr. in-8, relié, 192 p. avec 118 fig en n. et bl., 17 pl. en coul.

Georges Dogaer s'est taillé, depuis plusieurs années, une réputation largement méritée parmi les spécialistes de la miniature flamande des xv<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles. C'est la raison pour laquelle, comme l'explique James H. Marrow dans sa préface, lui a été confiée la tâche de mettre au point et de rénover l'ouvrage classique de Friedrich WINKLER, *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Leipzig, 1925, 2<sup>e</sup> éd., Amsterdam, Israël, 1978. Comme l'écrit l'auteur, il s'agit d'eux plus d'une révision que d'une rénovation, étant donné l'abondance des études qui ont été consacrées à la miniature flamande depuis une soixantaine d'années et l'activité permanente du Centre pour l'étude des manuscrits à miniatures dans les Pays-Bas, dirigé par le Professeur Smeyers.

Dans une introduction historique (p. 13-17), l'auteur rappelle qu'aucun miniaturiste n'est connu par son nom pendant la période de 1400-1440, ce qui a conduit les spécialistes à choisir des appellations diverses pour caractériser le style de tel ou tel miniaturiste ou à rattacher à tel ou tel artiste réputé, comme Simon Marmion, des chefs-d'œuvre aussi connus que *La Fleur des Histoires* (B.R. 9231-32). Ensuite, George Dogaer aborde le problème du réalisme vers 1400 (p. 19-25). Le reste de l'ouvrage consiste à présenter une série de maîtres et de chefs d'atelier dont les productions sont dûment décrites et analysées. Chaque notice est suivie d'une bibliographie succincte et de la liste des manuscrits dont l'illustration est attribuable, en tout ou en partie, à un miniaturiste déterminé.

Parmi la quarantaine des maîtres ou ateliers recensés, celui de Jehan Dreux (p. 83) continue à soulever des problèmes que, très sagement, Georges Dogaer conseille de traiter avec la plus grande prudence. En ce qui concerne Philippe de Mazerolles et son atelier, l'auteur n'a pu évidemment tenir compte du livre de vulgarisation édité par Giulia BOLOGNA, *Merveilles et splendeurs du temps jadis*, Paris, 1988. Dans cet ouvrage est reproduite en couleurs et succinctement analysée une miniature d'une Livre d'heures de la Biblioteca Trivulziana de Milan, Cod. 470, que l'on attribue à un artiste de l'entourage de Philippe de Mazerolles. À cet égard, il serait intéressant de pouvoir confirmer la participation éventuelle de l'atelier de Philippe de Mazerolles à l'exécution du *Livre d'heures*, en latin avec calendrier en français, de la Bibliothèque générale de l'Université de Liège (ms. Wittert 14), dont le destinataire était Jean de Lannoy (cf. Carmelia OPSOMER-HALLEUX, *Trésors manuscrits de l'Université de Liège*, Liège, 1989, p. 54, n° 43).

Dans son introduction, Georges Dogaer tente de justifier une terminologie qui donne à l'épithète « flemish », « flamand » sa plus large extension. Pour lui les Flandres (Flanders) comprennent tout le territoire de la Belgique actuelle. Or, on sait que la Principauté de Liège n'a jamais fait partie des Pays-Bas. S'il est légitime de rattacher à l'école flamande, comme il le fait, Thomas vanden Put, miniaturiste né et mort à Saint-Trond (1532-1602) dans la partie thioise de la Principauté et dont l'art porte l'influence du peintre liégeois Lambert Lombard, il n'en va pas du tout de même pour Jean de Stavelot. Stavelot en Flandre ? Jean de Stavelot, né vers 1390, était fils d'un membre de la cour scabinale de la cité ardennaise, capitale d'une petite principauté ecclésiastique. Il est entré à l'âge de quatorze ans à l'abbaye de Saint-Laurent de Liège, y a vécu comme moine pendant quarante-cinq ans, occupé à la rédaction d'une chronique liégeoise en français, d'une seconde chronique en latin, à la transcription et à l'illustration d'ouvrages d'édification monastique. Mort le 16 octobre 1449, il n'a donc rien à voir avec la Flandre ni avec le pays flamand : il est ardennais et liégeois. Et s'il rédige les distiques moraux qui accompagnent ses dessins en latin, en français, mais aussi en flamand, c'est tout simplement parce que la communauté bénédictine liégeoise de Saint-Laurent comptait parmi ses membres des moines d'origine flamande. C'est donc par un annexionnisme abusif et obsolète que Georges Dogaer le force à entrer dans l'histoire de la miniature flamande. C'est le seul reproche — mais je tenais à l'exprimer, par respect pour les réalités historiques — que l'on peut faire à un ouvrage bien conçu, bien illustré, clairement rédigé et dont l'utilité est incontestable.

J. STIENNON

*Le droguier du fonctionnalisme - L'officine du fonctionnalisme*, 2 vol. Collection *Amphion, étude d'histoire des techniques*, 195 et 200 p., quelques ill. n/bl., broché, 24 × 16, Éd. Picard, Paris, 1987.

La nouvelle collection Amphion s'est mise sous la protection du fils de Zeus, fondateur et constructeur de Thèbes qui attirait les pierres au son de sa lyre, technique divine s'il en est. Les ouvrages réunissent des textes peu accessibles qui témoignent des aventures historiques de l'intentionnalité technicienne. Ce sont des morceaux choisis accompagnés d'un commentaire.

Le premier volume réunit sous le titre évocateur de « droguier » des textes du xv<sup>e</sup> siècle à 1866. La fascination de l'antique a marqué G. F. Poggio, Alberti, dans les extraits où il est question du bon usage des ruines et de l'archéologie. Même l'architecture navale et la construction des ponts n'ont pas échappé à cette vogue (lettre de Vettore Fausto au sujet de l'architecture navale et rapport remis par Scamozzi en 1588 au sujet de la forme à donner au pont Rialto à Venise). Les textes du xviii<sup>e</sup> siècle sont centrés sur les projets d'urbanisme et les soucis d'hygiène (plaidoyer de Merulli pour rendre les villes propres).

Le deuxième volume réunit en son « officine » des extraits d'auteurs qui se sont ralliés au fonctionnalisme même si celui-ci fut perçu par certains comme un outil pour produire l'utile bien plus que comme un principe. On y trouve les critiques comme celles de G. C. Argan et de A. Sartoris sur

l'œuvre d'architecture futuriste de Sant'Elia, dont la « città nuova » engagea l'art de bâtir sur la voie du modernisme et entraîna une réflexion nouvelle au sujet de l'urbanisme. Un choix de textes présente ensuite diverses suggestions pour rencontrer les besoins en logement des citadins, suggestions émanant de K. Passuth, L. Hilberseimer, K. Teige, W. Gropius, L. Komarova, K. Melnikov, E. G. Asplund...

Les derniers textes constituent un ensemble qui gravite autour de la prise de conscience de la destruction des centres urbains et de leur valeur, à partir des propositions du Corbusier dont un extrait du texte de la conférence « L'échelle humaine » (1951) sert de point de départ. Les textes de V. Scully et de H. A. Simon montrent que le souci du style, de la « projétation » et de la recherche d'un langage symbolique est clairement exprimé par ces derniers auteurs dès les années 70.

Les deux volumes offrent un choix intéressant d'extraits de textes dont la juxtaposition permet d'intéressantes remarques au sujet de la continuité ou de la divergence des opinions des architectes, des critiques et des sociologues qui se sont penchés sur les problèmes du fonctionnalisme.

M. VAN DE WINCKEL

*Les Établissements scientifiques nationaux dans leurs publications.* Bibliothèque royale Alber I<sup>er</sup>, Bruxelles, 1989. Broché, 27 × 17,2 cm, 252 p. Existe aussi en version néerlandaise.

Dans la Galerie Houyoux de la Bibliothèque royale a été exposée, du 21 mai au 15 juillet 1989, une importante sélection des publications des onze établissements scientifiques nationaux — ou bi-communautaires —, qui sont tous situés à Bruxelles : Archives générales du Royaume, Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, Institut d'Aéronomie spatiale de Belgique, Institut royal météorologique de Belgique, Observatoire royal de Belgique, Musée royal de l'Afrique Centrale, Institut royal des Sciences naturelles de Belgique, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Institut royal du Patrimoine artistique, Service national des Fouilles (ce dernier a actuellement disparu de la liste après sa régionalisation). Le Catalogue, comme annoncé en sous-titre, reprend les publications disponibles de ces établissements. Ainsi, non seulement certains ouvrages, surtout anciens, n'y figurent pas, mais aussi la version française ou néerlandaise de certains autres. On notera par ailleurs quelques disparités : si l'I.R.P.A. mentionne son *Bulletin*, les M.R.A.H. ne le font pas. Les ouvrages exposés sont pourvus d'un astérisque.

Comme le souligne dans son Introduction générale Martin Wittek, conservateur en chef de la B.R., les établissements scientifiques nationaux, « malgré la diversité et la spécificité de leurs missions, poursuivent un but commun, la recherche scientifique en rapport direct avec le service au public et avec les collections de l'État »..., occupant ainsi « une des premières places dans l'édition scientifique belge ». Cet ouvrage ouvre donc d'intéressantes perspectives, souvent ignorées, sur les établissements scientifiques, tout en poursuivant un but pratique, encore renforcé par un Index, qui sera très apprécié.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE

J.-P. FAGNARD, *Les industries du Paléolithique supérieur dans le Nord de la France*, dans *Revue archéologique de Picardie*, Numéro spécial 1988, 154 p., 97 fig., 5 pl. de photos.

La région envisagée dans cette excellente étude englobe le nord de la France (département du Nord et du Pas-de-Calais) et le bassin de la Somme, c'est-à-dire une contrée réputée pour sa richesse en gisements du Paléolithique inférieur et moyen, mais dont le Paléolithique supérieur était resté, jusqu'à ces dernières années, beaucoup moins bien connu.

L'auteur s'est donc fixé comme objectifs de rassembler toute la documentation disponible sur le Paléolithique supérieur de cette région, de réinterpréter les travaux des anciens auteurs, d'entreprendre de nouvelles fouilles sur une série de gisements et enfin d'en présenter la synthèse, en intégrant toutes ces données dans le domaine plus vaste du nord-ouest européen.

L'ouvrage est subdivisé en quatre parties. La première est consacrée à la présentation du cadre géographique, à l'analyse de la séquence chronostratigraphique du dernier Glaciaire et à l'histoire des recherches sur le Paléolithique supérieur régional.

Les chapitres 2 et 3 fournissent une étude critique et détaillée des divers gisements répertoriés. À l'exception des gisements de grottes de la « Vallée Heureuse » à Rinxent (Pas-de-Calais), il s'agit essentiellement de sites de plein air.

Les industries du Paléolithique supérieur ancien, attribuables uniquement à l'Aurignacien et au Périgordien supérieur, font l'objet du deuxième chapitre. Ces industries sont rares, comme c'est d'ailleurs le cas, en dehors des zones de grottes, dans la partie occidentale de la grande plaine européenne.

Comme en Belgique et en Angleterre, la contrée semble avoir été désertée durant la péjoration climatique majeure du Pléniglaciaire supérieur, c'est-à-dire durant le Solutréen et le Magdalénien ancien.

Les industries du Paléolithique supérieur récent, qui font l'objet de la troisième partie de l'ouvrage, sont, par contre, beaucoup mieux représentées.

Tous ces sites, et plus spécialement ceux qui ont fait l'objet de fouilles récentes, sont étudiés de façon détaillée et méthodique : localisation géographique et historique des recherches, lithostratigraphie et interprétation des profils, position des industries et, éventuellement, organisation des vestiges archéologiques, analyse du matériel lithique (matières premières, techniques de débitage, descriptions typologiques, décomptes, etc.) datation, attribution culturelle et comparaisons avec les gisements similaires des régions et des pays voisins.

Parmi cet ensemble de gisements, nous retiendrons quelques sites importants qui permettent d'esquisser le panorama des principales cultures du Paléolithique supérieur récent et final dans le nord de la France.

Le gisement Levert à Hallines (Pas-de-Calais), daté de  $\pm 16.000$  BP, marque le début de la réoccupation de la région, après le maximum de froid de la fin du Weichselien. Il a livré une industrie originale et unique dans toute la France septentrionale mais qu'il paraît logique de placer dans un « Magdalénien moyen de type nordique ».

L'intensification de l'occupation humaine de la région se marque à partir de l'oscillation d'Allerød avec les groupes à *Federmesser*. Ces industries sont notamment présentes dans les gravières du hameau d'Étouvie à Amiens et dans le gisement de Dreuil-lès-Amiens, attribuable à un Creswello-Tjongerien. L'industrie du bois d'Holnon à Attily (Aisne) présente les caractéristiques générales du Tjongerien. Il en est de même pour celle du gisement des Plats Monts à Ecourt-Saint-Quentin (Pas-de-Calais) et pour celles provenant des anciennes recherches de V. Commont dans les carrières Bultel et Tellier à Saint-Acheul (Somme).

Le gisement de la Plaisance à Belloy-sur-Somme, dont l'occupation est datée des environs de 10.000 BP, a livré une industrie originale où les pièces mâchurées constituent une grande part de l'outillage. Une industrie très semblable a été recueillie dans le gisement du Marais de Flixecourt (Somme). Des ensembles comparables, également datés de la fin du Tardiglaciaire, existent dans le sud-est de l'Angleterre et doivent correspondre à des lieux d'activités spécialisées.

La quatrième partie de l'ouvrage est consacrée à une synthèse des données, dans laquelle l'auteur, qui a une excellente connaissance du Paléolithique supérieur de notre pays, fait de fréquentes références aux découvertes belges.

Une solide bibliographie complète ce travail dont la connaissance est indispensable à tous ceux qui s'intéressent au Paléolithique supérieur de nos contrées.

M. ULRIX-CLOSSET

*Edmond Fierlants (1819-1869). Photographies d'art et d'architecture.* Textes de Steven JOSEPH et Tristan SCHWILDEN. Bruxelles, Crédit Communal, 1988. Gr. in-4, 253 p., 450 ill. n. et bl. Prix : 650 fr. Catalogue de l'exposition organisée par le Musée de la Photographie de Mont-sur-Marchienne (Charleroi), du 28 mai au 4 septembre 1988.

Le livre - catalogue, édité par le Crédit Communal à l'occasion d'une récente retrospective de l'œuvre d'Edmond FIERLANTS au Musée de la Photographie de Mont-sur-Marchienne, marque une étape importante dans la connaissance des débuts de la photographie d'art et d'architecture. En effet, Edmond Fierlants se rendit célèbre par son habileté à reproduire fidèlement des tableaux de l'École des anciens Pays-Bas, avant d'être reconnu comme le spécialiste des vues de villes et des monuments historiques. À cet égard, l'un des mérites des auteurs du présent ouvrage réside notamment dans le fait d'avoir tenté de restituer le profil de l'artiste dans toute sa complexité ainsi que chacune des facettes de son art, quoique l'illustration — bien choisie et reproduite avec soin — soit uniquement constituée de photos d'architecture urbaine, thème de l'exposition carolorégienne. Ainsi, à l'aide d'extraits de presse, de procès-verbaux officiels ou de correspondance privée, sont-ils arrivés à broser de manière particulièrement vivante le portrait d'un homme introverti, orgueilleux et perfectionniste dont la vie fut dominée par un seul grand projet, en partie réalisé seulement : celui de photographeier le patrimoine artistique et architectural de la Belgique, et plus particulièrement celui d'Anvers, de Bruxelles, de Bruges et de Louvain. Les photos reproduites attestent sa capacité de capter le caractère essentiel des sites grâce à un puissant sens de synthèse formelle, tout autant que son habileté à se jouer de certaines difficultés techniques — notamment des distorsions inhérentes aux lentilles, sur lesquelles achoppaient nombre de ses contemporains.

Outre une substantielle introduction illustrée de documents d'époque, l'ouvrage comporte 450 reproductions de photos d'Edmond Fierlants, dont une soixantaine de grand format, un catalogue raisonné de son œuvre photographique, un bref chapitre consacré aux « signatures, cachets, monogrammes et marques », une bibliographie de livres et albums illustrés, le fac-simile du catalogue de 1865, la reproduction de plusieurs séries de photos ainsi qu'une bibliographie critique. Bref, il s'agit là d'un ouvrage documentaire de qualité qui sera apprécié tant des historiens de l'art que des historiens de la photographie.

J. LECLERCQ

Philipp FILTZINGER - Dieter PLANCK - Bernard CÄMMERER, Ed., *Die Römer in Baden-Württemberg*, avec la collaboration de S. Alföldi-Thomas, R. Asskamp, J. Aufdermauer, G. Biegel, J. Biel, B. Cämmerer, H. Clauss, A. Dauber, K. Eckerle, P. Filtzinger, G. Fingerlin, A. Gaubatz, J. Heiligmann, W. Heinz, B. Heukemes, H. Kaiser, M. Klee, R. Koch, H. F. Müller, H. U. Nuber, M. Pietsch, D. Planck, H. Reim, E. Schallmayer, S. Schiek, W. Struck, G. Wamser. 1 vol. relié 23 × 17 cm., 654 p., 457 ill. part. couleurs. Konrad Theiss Verlag, Stuttgart, 3<sup>ème</sup> édition augm., 1986. Prix : DM 86.

L'ouvrage, dont le contenu couvre dans le cadre du Land de Bade-Wurtemberg une grande partie des Agri Decumates et de la Rhétie, se compose, comme les autres ouvrages de la même série, d'une suite de chapitres de synthèse et d'une partie topographique pour laquelle il a été fait appel à la collaboration d'une série d'excellents spécialistes.

Un chapitre d'introduction dû à Ph. Filtzinger, conservateur en chef du « Württembergisches Landesmuseum » à Stuttgart, retrace le développement de la recherche archéologique dans le sud-ouest de l'Allemagne, depuis Simon Studion au xvi<sup>e</sup> siècle jusqu'aux grands noms du xix<sup>e</sup>, K. Miller, Th. Mommsen, E. Fabricius, précédant la recherche actuelle. Dans un chapitre très fourni, le même auteur définit les étapes de l'occupation romaine et l'organisation de l'armée, en mettant l'accent sur les tracés successifs du *limes*, élément majeur dans l'organisation de la Germanie Supérieure et

déterminante pour l'établissement du réseau routier. D. Planck a signé le chapitre concernant la civilisation romaine et l'organisation administrative, soulignant le rôle d'Aræ Flaviae Rottweil, seul centre destiné au statut de ville. Enfin, D. Cämmerer, dans un chapitre consacré à la religion, présente un excellent aperçu sur le panthéon romain et indigène.

La seconde partie de l'ouvrage, très copieuse (p. 201 à 625), passe en revue « d'Aalen à Zwiefalten » les sites archéologiques et les musées, constituant ainsi un guide irremplaçable pour ceux qui veulent s'initier à la fois aux monuments encore visibles dans le paysage et le matériel archéologique conservé dans les nombreux musées, comme Aalen (Limesmuseum, Parkmuseum), Ettlingen, Freiburg, Heidelberg (Kurpfälzisches Museum), Karlsruhe (Badisches Landesmuseum), Pforzheim, Rastatt, Rottweil, Stuttgart (Württembergisches Landesmuseum), Ulestadt-Weiher, etc. En ce qui concerne les visites sur le terrain, l'accent devait nécessairement tomber sur les différentes sections du *limes* de l'Odenwald et de celui de la Germanie Supérieure et de Rhétie (sections 7 à 13), figurés en détail sur une série consécutive de cartes (p. 406 à 427); la version raccourcie dans la présente édition renvoie à deux ouvrages, parus depuis lors, « Der Limes in Südwestdeutschland » de W. Beck et D. Planck, et « Der Odenwaldlimes » d'E. Schallmayer, tous deux édités par la firme Konrad Theiss et qui combleront les plus exigeants.

Une bibliographie signalant les ouvrages essentiels, une table chronologique et des index complètent cet ouvrage dont la présentation soignée est digne du contenu.

M. E. MARIËN

E. GOEDLEVEN, *Le fisc et le patrimoine culturel*. Liège, Éd. P. Mardaga, 1988, in-4, 80 p., ill.

À première vue, ce volume semble ne pas s'inscrire dans la ligne des études des archéologues et historiens de l'art. Il s'adresse spécialement aux propriétaires de monuments ou d'immeubles protégés, aux associations qui s'efforcent de sauvegarder des monuments et des sites, aux services publics et aux sponsors. Les mesures qui les concernent sont dispersées dans une série de lois, d'arrêtés royaux et autres dispositions légales qui ne sont pas toujours faciles à interpréter. C'est pourquoi l'A. s'est attaché à regrouper tous ces textes en les accompagnant d'un commentaire détaillé et fort clair. À leur lecture, on constate que l'application de ces mesures peut contribuer à favoriser la restauration et la conservation de monuments et de sites qui deviennent de la sorte des sujets d'étude pour les archéologues et historiens de l'art.

H. JOOSEN

Richard HAMMAN - MAC LEAN, *Stilwandel und Persönlichkeit. Gesammelte Aufsätze 1935-1982. Aus Anlass seines 80. Geburtstages am 19.4.1988 herausgegeben und eingeleitet von Peter Cornelius Claussen*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 1988, in-8, 610 p. met talrijke ill.

Tijdens de laatste jaren schijnt de loffelijke gewoonte meer en meer verspreid te geraken om een geëerde en vermaarde wetenschapper te gedenken met een feestbundel die niet samengesteld is uit bijdragen geleverd door collega's en vrienden, maar die een aantal uitmuntende doch dikwijls verspreide en moeilijk toegankelijke studies van de gevierde zelf bevat, bijeengebracht in anastatische herdruk. Het zal alle medievisten-kunsthistorici bijzonder verheugen te weten dat P. C. Claussen zulk project heeft uitgevoerd voor Prof. Richard Hamann-Mac Lean, zoon van de vermaarde Richard Hamann en diens Marburger documentatiecentrum, en op zijn beurt uitmuntend kunstgeleerde en professor resp. te Marburg en te Mainz, zoals men verneemt in de boeiende dedicatio bij de aanvang. Van de 78 publicaties van de gevierde, verschenen tussen 1935 en 1988, werden hier niet minder dan 22 artikels weerhouden, samen goed voor meer dan 610 pagina's substantiële lectuur.

De materie werd niet ingedeeld volgens strikte chronologie, doch volgens de vier belangrijkste onderzoeksgebieden van R. Hamman-Mac Lean : 1. problemen van middeleeuwse plastiek (7 bijdragen); 2. architectuur en plastiek van de kathedraal van Reims (5); 3. problemen rond de zgn. Meester van Naumburg (5), en 4. studies over Nicolaas van Verdun en diens atelier (4), met tenslotte nog een artikel over byzantijnse boekverluchting. De titel: « Stilwandel und Persönlichkeit » is ontleend aan een bijdrage (hier p. 331-350) betreffende de sculptuur van Reims, uitgegeven in 1966 door het museum van Belgrado in het Festschrift Veljko Petrovic. Het duidt meteen op de nauwe banden van de gevierde met talrijke collega's in de Balkan. P. C. Claussen wijst terecht op het bijzondere belang van de bijdrage *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters*, een studie verschenen in het Marburger Jhrb. 18, 1949/50 : samenvattingen van een aantal lezingen gehouden in 1947, bevatten deze zowat 100 pagina's niet één voetnoot maar zij getuigen van een enorme belezenheid en van een fenomenaal visueel geheugen, hier gesteund door 178 afbeeldingen.

Door het ingenomen standpunt is de inhoud zowat een dialectische tegenhanger van Panofsky's *Renaissance and Resuscitations in Western Art*.

Voor de kunst van onze gewesten zijn de vier bijdragen over Nicolas de Verdun bijzonder belangrijk (p. 487-586). Uit het Kölner Domblatt komen *Der Kölner Dreikönigenschrein. Bemerkungen zur Rekonstruktion, Händescheidung und Apostelikonographie* (1971), en *Byzantinisches und Spätantikes in der Werkstatt des Nikolaus von Verdun* (1977 en 1978, hier p. 561-585), maar bijzonder welkom is de herdruk van *Nikolaus von Verdun und seine Mitarbeiter*, oorspronkelijk gepubliceerd in het tijdschrift van het Nationaal Museum van Belgrado 1979, hier p. 523-548. Deze laatste studie is een schoolvoorbeeld van R. Hamman - Mac Lean's werkwijze : een onfeilbaar oog voor stilistische analyse, geformuleerd op treffende wijze, met passende vergelijkingen naar gelijkaardige morfologie in andere werken, doch zonder ooit te vervallen in een formalistische 'Faltengeschichte' en met blijvende aandacht voor de iconografische problemen.

G. DELMARCEL

Heinz-Günter HORN, Ed., *Die Römer in Nordrhein-Westfalen*, avec des contributions de T. Bechert, D. von Boeselager, W. Diederhagen, W. Gaitzsch, M. Gechter, K. Grewe, H. Hellenkemper, K.-B. Heppe, W. Hilgers, H. Hiller, H. G. Horn, A. Jürgens, W. M. Koch, S. Kühlborn, J. Kunow, R. Laskowski, G. Müller, F. Naumann, P. Noelke, M. Oschmann, R. Pirling, G. Precht, C. Reichmann, M. Riedel, C. B. Rüger, E. Schwinzer, W. Sölter, E. M. Spiegel, M. Tauch, R. Thomas, K. V. Thomas. 1 vol. relié 23 × 17 cm, 696 p., 559 ill. part. couleurs. Konrad Theiss Verlag, Stuttgart, 1987. Prix : DM 78.

Publié avec la collaboration d'une série d'éminents spécialistes, cet ouvrage couvre une zone axée principalement sur le couloir rhénan entre Kleve et Bonn, mais comporte également une densité de sites dans l'Eifel, dans le bassin de l'Urft et, plus au nord, dans une zone à l'est d'Aix-la-Chapelle, puis, à l'est du Rhin, un vaste semis montrant la progression, bien que passagère, des Romains dans le bassin de la Lippe.

Dans la première partie de l'ouvrage, comportant les chapitres de synthèse, C. B. Rüger esquisse l'évolution de la recherche archéologique en Rhénanie où le nom du chanoine Wallraf voisine avec ceux de H. Dragendorff, C. Zangemeister, H. Lehner, F. Koepf, A. Stieren, E. Ritterling, entre de nombreux autres. L'histoire militaire de la Germanie Inférieure où les expéditions de Drusus, la défaite de Varus, la révolte des Bataves, l'établissement du limes sous Domitien, sa défense sous les empereurs gaulois, sa reconquête sous Julien, constituent autant de points forts, a été traitée par J. Kunow ; l'organisation et l'équipement de l'armée dans cette zone est décrite par M. Gechter. Dans le chapitre de H. G. Horn concernant la vie journalière dans les cités des Ubiens,

autour de Colonia Claudia Ara Agrippinensium, des Cugernes autour de Colonia Ulpia Traiana, des Sunuci autour d'Aquae Granni, des pages remarquables sont consacrées à l'évolution de la sculpture, accessoirement de la peinture et du style des bronzes dans ces régions.

Dans la partie topographique on relève d'importants articles concernant Aix-la-Chapelle, Bonn et Cologne (p. 459-521) avec le castellum de Deutz et celui de la flotte à Alteburg, la villa de Müngersdorf, le parcours de l'« Eifelwasseleitung » fournissant Cologne en eau potable. D'excellents plans éclairent les descriptions des camps d'Oberaden, de Bonn, de Delbrück, de Haltern, de Gellep, ainsi que des vici de Belgica, de Juliacum, d'Asciburgium, etc. Une part importante est accordée aux musées de Bonn, de Cologne, de München-Gladbach, de Munster, de Neuss et au parc archéologique de Xanten.

Après un tableau chronologique très fourni, l'ouvrage présente une dizaine de pages de bibliographie (où l'archéologie belge, malgré la mention fréquente de Tongres, est assez oubliée) et des index. Pour le contenu et la présentation l'ouvrage ne mérite que des éloges.

M. E. MARIËN

*L'Idée constructive en architecture.* Paris, Éd. Picard, 1987. Broché, 16 × 24, 192 p.

« Palladio construit en brique ses palais de marbre, les architectes rationalistes bardent de fer les linteaux de leurs colonnades en rêvant paradoxalement de la perfection gothique, les constructivistes ordonnent avec une rigueur théorique admirable des projets que l'Union soviétique est alors dans l'incapacité de mettre en œuvre... » ainsi, dans l'introduction de Philippe Potié, s'annonce le propos de l'ouvrage qui regroupe les textes des divers spécialistes qui participèrent, en 1984, au colloque de Grenoble sur le thème de *L'idée constructive en architecture*.

*Le théâtre de l'art de construire*, par J. M. Pérouse de Montclos, nous rappelle comment Perrault remplaça Le Bernin pour la construction de la colonnade du Louvre. Les traités de la Renaissance ont-ils concurrencé la transmission orale à l'intérieur des métiers de la construction ? L'étude de ce problème reste à faire même s'il a été abordé dans un colloque à Tours en 1981 dont *Les traités d'architecture de la Renaissance* constituaient le thème. Les actes en ont été publiés également chez Picard en 1988.

J. Loach, dans son étude sur *François Cuenot*, nous invite à réfléchir aux sources de la séparation entre technique et art, qui se situerait au moment où les architectes rédigent des traités et entrent par la pratique d'un art libéral dans le cercle des gentilshommes. L'étude des lois de la matière est peu abordée dans les traités. Elle ne sera vraiment approfondie qu'au siècle des Lumières, et par des ingénieurs. La faiblesse des fondements scientifiques de la stabilité et de la résistance des matériaux amène les architectes à se tourner vers la sensation : Blondel insistait sur la vraisemblance de la construction qui doit donner au spectateur le sentiment de la solidité et procurer un plaisir esthétique.

C. Simonnet, dans *Du mythe algébrique au modèle artisanal*, nous parle de quatre auteurs qui éclairent particulièrement bien la notion d'idée constructive. Bélidor recherche la vérité par la modélisation grâce à l'algèbre et aux modèles mathématiques. La construction devient affaire de formules. Monge, en initiant à la géométrie descriptive, permet une représentation dessinée de l'espace. Viollet-le-Duc prône la cohérence du concepteur et du constructeur. Il faut, en effet que le projet tienne compte des possibilités techniques. Perdiguer revendique la reconnaissance d'antériorité du savoir ouvrier dans la stéréotomie et le trait de charpente. La rationalisation des devis par l'arithmétique et la géométrie permet d'établir l'estimation du cubage des différentes sortes de travaux et d'en calculer le coût.

*Induction et construction, expertise et administration sous la Restauration* par J. Guillaume montre combien le souci de diminuer le prix des constructions entraîna de changements dans la pratique du chantier. L'idée d'utiliser des forçats mise en pratique par Raucourt conduisit à une simplification outrancière des formes architecturales d'une part, à une recherche effrénée de l'économie dans le

choix des matériaux d'autre part. Les fondations par compactage et le remplacement des combles par des voûtes de briques creuses liées au mortier ouvrent l'ère des artifices en architecture.

La recherche de solutions nouvelles peut donner une plus grande liberté à l'imagination en la dégageant des contraintes naturelles des divers matériaux. Tout au long de l'ouvrage, nous pouvons suivre l'évolution de recherches techniques qui presque toujours ont été accueillies avec méfiance mais qui ont fini par s'imposer et par offrir aux architectes modernistes les moyens de réaliser leur vision architecturale. Les textes présentés sont d'intérêt inégal, mais l'ensemble de l'ouvrage éclaire d'une manière inaccoutumée l'histoire de l'architecture.

M. VAN DE WINCKEL

Wolfgang KIMMIG, *Das Kleinaspergle. Studien zu einem Fürstengrabhügel der frühen Latènezeit bei Stuttgart*, avec des contributions d'Elke BÖHR, Peter Heinrich, Majolie Lenerz-De Wilde, Ulrich Schaaff, Brian B. Shefton, Berta Stjernquist (Forschungen und Berichte zu Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg, Band 30). Landesdenkmalamt Baden-Württemberg. Kommissionsverlag Konrad Theiss Verlag, Stuttgart, 1988. 1 vol. relié, 29,5 × 21 cm, 398 p, 42 pl., 152 fig. dont 5 en coul. Prix : DM 115.

L'ouvrage, pour une grande partie de la main de Wolfgang Kimmig, professeur émérite de l'Université de Tübingen, vient combler une énorme lacune dans notre connaissance des tombes princières du Second Âge du Fer. Cette étude doit d'autant plus retenir l'attention des chercheurs belges que le mobilier du Kleinaspergle présente de nombreux liens avec la tombe princière d'Eigenbilzen.

Après un chapitre topographique où sont évoqués des sites prestigieux comme la forteresse du Hohenasperg et les sépultures princières hallstattiennes du Grafenbühl, de Belle Remise, de Hirschlanden et de Hochdorf, l'auteur évoque l'épopée de la fouille en 1879, la découverte du mobilier, la restauration des objets au Römisch-Germanisches Zentralmuseum de Mayence, sous l'égide de Lindenschmit. Une attention particulière a été accordée aux tentatives infructueuses de consacrer une véritable monographie à la sépulture de Kleinaspergle. La fouille révéla l'existence d'une chambre centrale, complètement pillée, et d'une chambre secondaire, contenant, avec quelques restes incinérés du défunt, un grand bassin, un stamnos, une oenochoé et une ciste à cordons, tous en bronze, deux coupes attiques, deux extrémités de cornes à boire, une agrafe de ceinture en fer, un anneau en lignite et une petite passoire. C'est à l'étude approfondie de chacun des objets du mobilier funéraire qu'est consacrée la plus grande partie de l'ouvrage (p. 85-225). Un examen de laboratoire a permis de restituer à l'oenochoé son profil élancé ce qui la rapproche du type Basse-Yutz / Dürrnberg dont la production, vraisemblablement contemporaine de celle des oenochoés à tuyère du genre de Reinheim / Eigenbilzen, peut être désormais attribuée à un atelier celtique. Le stamnos, en revanche, est originaire de la zone de Vulci ; B. B. Shefton a dressé la liste exhaustive du groupe avec ses différents types : Arbedo, Kleinaspergle, (exemplaires de La Motte-Saint-Valentin et Altrier), Weiskirchen, San Ginesio, Caylus, Giardini-Margherita, Dürrnberg (ex. de Basse-Yutz). La ciste à cordons, très apparentée à celle d'Eigenbilzen, et provenant d'un atelier du Tessin, a été étudiée par B. Stjernquist. Deux coupes attiques, produites vers 450 dans l'atelier du « Peintre d'Amphitrite » (jadis « Peintre d'Amymoné » de Beazley) examinées en détail par E. Böhr, fournissent un élément chronologique important. Les cassures sur les deux pièces qui doivent être survenues peu après leur fabrication, furent cachées partiellement par des appliques en feuille d'or décorées en « Early Style ». Parmi les pièces qui concernent particulièrement la protohistoire belge figurent les deux extrémités de cornes à boire en bronze recouvert de feuille d'or ; elles furent à l'origine de l'interprétation du bandeau ajouré d'Eigenbilzen comme ornement de corne à boire. La structure complexe de ces pièces a été étudiée en détail par P. Heinrich, mais les différences techniques entre les bagues à gorge

du Kleinaspergle et celle d'Eigenbilzen n'ont pas été suffisamment soulignées. Notons que l'on ne peut pas suivre W. Kimmig là où il prétend (p. 196) que la « direction » du Musée de Bruxelles aurait collé jadis le bandeau d'Eigenbilzen sur l'œnochoé, suivant en cela la suggestion de Morel (La Champagne souterraine, p. 38-39) concernant les pièces de Somme-Bionne.

Une troisième partie de l'ouvrage est consacrée aux problèmes généraux et comporte en premier lieu une étude de M. Lenerz-De Wilde concernant les éléments décoratifs, plus particulièrement le « Zirkelornament » de l'applique à recouvrement de feuille d'or et garniture de cabochons d'ambre ou de corail.

En annexe ont été réunis les principaux textes d'époque relatant la fouille et la découverte du mobilier princier du Kleinaspergle ; ces extraits qui constituaient les embryons de l'« ungeschriebene Monographie », mettent en lumière la valeur exceptionnelle du présent ouvrage.

M. E. MARIËN

*Kultureel Jaarboek voor de provincie Oost-Vlaanderen*, 41<sup>e</sup> jaargang, 1987, 239 p.

Traditiegetrouw maakt de provinciale kultuurdienst het bilan op van de verwezenlijkingen onder zijn beheer. Voor de nationale archeologie en kunst valt te vermelden, voor het jaar 1987, de lijst van de beschermde monumenten (p. 151-188) en de presentatie van enkele musea : het Museum voor industriële Archeologie en Textiel te Gent (p. 194-197), het Provinciaal Molenmuseum (p. 198-199), en het Museum van de Vlaamse Sociale Strijd te Aalst (p. 200-202).

G. DELMARCEL

Peter KURMANN, *La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails. Étude archéologique et stylistique*. I. volume texte, 314 p., II. volume planches, 1020 photos n. et bl. In-4, Éditions du CNRS/Payot, Lausanne, 1987.

Cet ouvrage est l'aboutissement d'une étude menée dans le cadre d'une thèse d'habilitation présentée en 1981 à la Faculté des Lettres de l'Université de Berne ; à l'origine rédigée en allemand, l'édition en fut assurée grâce aux subventions du Fonds National Suisse, et la traduction française grâce à l'intervention financière du Centre National de la Recherche Scientifique français. Il fait suite à la publication en 1971 de la thèse que l'auteur, professeur à l'Université de Ratisbonne entre 1980 et 1983, à l'Université de Berlin entre 1983 et 1987 et à l'Université de Genève depuis 1987, présente pour l'obtention du grade de docteur en histoire de l'art.

Dès l'introduction, sont fixées les limites inhérentes au choix d'un tel sujet dans l'état des connaissances et des moyens actuels à notre portée. Tout d'abord, il convenait de renoncer à aborder toute une série d'aspects, d'ordre socio-économique ou autre, qui auraient pu se révéler intéressants, mais par trop excentriques considérant l'intérêt représenté par l'étude du monument lui-même. Concernant la sculpture, force était par ailleurs d'admettre que ne pouvait être prise en considération un paramètre aussi important que la polychromie. Enfin, et cette précaution n'est pas des moindres, l'état lacunaire du dépouillement des dossiers de restauration n'a pas permis à l'auteur de tenir compte des données chronologiques récentes sur les réfections et restitutions. Ce point n'est certes pas sans soulever ici certains problèmes de méthode...

La relecture critique de la chronologie, au terme d'un premier chapitre collationnant les principales données historiques que l'on possède sur la cathédrale, démontre à elle seule à suffisance que si le sujet avait déjà été depuis longuement traité, du moins était-il encore loin d'être épuisé. Toutefois, au-delà de cette seule relecture, ce travail trouve son originalité dans la relation étroite qui est établie entre sculpture et architecture et dans l'analyse systématique focalisée sur la seule façade occidentale de la cathédrale et les sculptures de ses portails, s'étendant par comparaison à une grande partie des autres sculptures de l'édifice, de même que des cathédrales de Chartres, Amiens,

Notre-Dame de Paris, Laon... Tel choix se justifiait tant par les « impératifs pratiques aussi bien que méthodiques liés à l'état des recherches françaises sur la sculpture du milieu du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle » que par la chronologie. L'hypothèse de la « Coupure Tourneur », proposée en 1861, suffisait déjà à démontrer comment la façade et les trois premières travées et demi occidentales de la nef, commencées en 1252, sont nettement postérieures au restant de la nef, achevé au moins en partie en 1241.

Parallèlement, une approche chronologique des parties hautes du transept et du chœur, elles aussi plus récentes, est envisagée qui permet de lancer les bases à de nombreuses comparaisons stylistiques significatives. Certaines des sculptures de ces parties, notamment les statues des archivoltes qui encadrent les deux roses du transept, sont en effet tenues pour avoir influencé certaines figures de la façade-même.

L'étendue de la documentation exploitée et des moyens techniques mis en œuvre dans l'investigation systématique des différentes sculptures de la façade, de même que l'originalité des points de vue adoptés dénonçaient déjà une étude d'un haut niveau scientifique. La qualité typographique du premier volume et surtout, la remarquable couverture photographique noir et blanc, dans le second volume, ne font qu'ajouter à la haute tenue d'un ouvrage qui, dans les années à venir, devrait sans doute encore se révéler au nombre des principales références dans le domaine.

L. NYS

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE, avec la collaboration de Daniël DE JONGHE, *Textiles coptes des Musées royaux d'Art et d'Histoire*. Bruxelles, M.R.A.H., 1988, 35 p. de texte, 151 ill., 24 × 18 cm. Prix : 500 frs.

Les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles peuvent s'enorgueillir de leur collection riche de plus de cinq cents tissus coptes, dont la plupart ont été acquis à la fin du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle auprès du chanoine Bock à Aix-la-Chapelle, de Daninos Pacha à Alexandrie et du Musée Guimet (lequel vendit en 1901 une partie du matériel des fouilles d'Antinoé). Des donations et des legs (Vermeersch et Errera) vinrent s'y ajouter ; en 1916, lorsque I. Errera rédigea son premier catalogue, on comptait plus de quatre cents pièces. Une centaine de fragments ont encore été achetés au cours de ces dix dernières années. Mais depuis les travaux de M<sup>me</sup> Errera (*Collections d'anciennes étoffes égyptiennes*, Bruxelles, 1916 et *Catalogue d'étoffes anciennes et modernes*, 3<sup>e</sup> éd., Bruxelles, 1927, spéc. p. 3 à 14) et quelques notices de M<sup>me</sup> Dosogne à l'occasion d'expositions, cet ensemble n'avait fait l'objet d'aucune synthèse avant celle que nous offrent J. Lafontaine-Dosogne — dont la réputation de byzantiniste n'est plus à faire —, et de Daniël De Jonghe, technicien des textiles. Le volume associe donc deux approches : l'histoire de l'art et l'iconographie (p. 5-21) ainsi que la technique (p. 22-33). Cette complémentarité est assurément un premier aspect positif de l'ouvrage. L'originalité de la présentation constitue un autre. Renonçant à l'habituelle succession de notices, souvent répétitives, qui forment le cœur des catalogues, M<sup>me</sup> Dosogne laisse aux excellentes planches le soin de présenter la centaine de tissus retenus ; les informations de rigueur : type, provenance, date, dimensions, n<sup>o</sup> d'inventaire, constituent les légendes des clichés. (On regrettera toutefois l'absence de concordance avec le catalogue d'I. Errera). Par contre, les commentaires apparaissent comme une synthèse bienvenue de ce que l'on sait de l'art du textile chez les chrétiens d'Égypte.

M<sup>me</sup> Dosogne émet d'abord (p. 5-8) quelques réflexions relatives aux problèmes de provenance (souvent douteuse, faussement assurée par les marchands), à l'emploi des tissus (ameublement, usage funéraire, vêtements bien sûr), aux décors, à l'évolution des styles, aux matériaux. L'étude proprement dite (p. 9-21) se base sur un choix de pièces qui illustrent les divers aspects iconographiques et stylistiques d'une production qui s'étale sur plus d'un demi-millénaire (iv<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> s.). On appréciera la présence, en guise d'« entrée », de plusieurs exemplaires d'époque ptolémaïque et romaine attestant la continuité qui règne dans le domaine des textiles, comme dans celui d'autres formes artisanales et artistiques. On verra, par exemple, une tenture à passants qui pouvait être suspendue

à une tringle, des linceuls, des coussins, des tuniques (entières ou dépecées, réduites alors à leurs seules parties décorées, *clavi* et *orbiculi*, par les vendeurs), bonnets, et un émouvant chausson d'enfant.

Particulièrement attentif est l'examen des répertoires décoratifs, qui font appel tantôt à des thèmes profanes, héritiers du passé pharaonique ou empruntés aux mythologies grecque et romaine, tantôt (surtout après le *vi<sup>e</sup>* s.) à des épisodes tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament : des paysages champêtres et idylliques, des tableaux dionysiaques ou marins rivalisent avec l'histoire de Joseph — fréquemment illustrée —, le Sacrifice d'Isaac, le Christ et des saints. Certains sujets issus du monde classique se parent d'une signification eschatologique chrétienne : ainsi, de nombreux chasseurs se convertissent-ils en saints cavaliers.

Les tissus en lin et laine sont les plus nombreux, mais on admirera aussi quelques belles soieries (p. 18-20) et des taquetés de laine (préfiguration du Jacquard) (p. 20-21).

De son côté, D. De Jonghe brosse l'histoire du filage et du tissage (p. 22-25 ; fig. 105-106) de manière claire et concise, et décrit par le verbe (p. 25-31) et par l'image (fig. 107-150) les différentes techniques qu'illustre un tableau récapitulatif (p. 31-33).

L'orientation bibliographique (p. 34-35), volontairement sélective, a été judicieusement élaborée. Je voudrais ajouter trois titres qui me semblent particulièrement dignes d'y entrer. Ewa WIPSZYCKA, *L'industrie textile dans l'Égypte romaine* (Wrocław, Varsovie, Cracovie, 1965 = *Archivum Filologiczne*, IX) tire des papyrus d'époque romaine une précieuse documentation sur les professions du tissu à l'époque romaine ; ce travail trouve un complément dans *Les aspects économiques de la vie de la communauté des Kellia* (dans *Le site monastique copte des Kellia. Actes du Colloque de Genève 13 au 15 août 1984*, Genève, 1986, p. 117-144) où papyrus chrétiens, Apophtegmes des Pères du Désert, vestiges archéologiques (p. ex. au monastère de St-Epiphanie à Thèbes), inscriptions (des « instructions » aux tisserands peintes sur plusieurs murs du même couvent) contribuent à éclairer les tâches des moines qui ne répugnent pas à ce métier qui « n'exigeait pas une attention particulière... [et] laissait la possibilité de prier et de méditer librement » (p. 121). Les « consignes », qui enjoignent aux moines de ne pas transformer leur activité en une source de richesse ou de lucre, laissent entendre que le tissage pourvoyait aux besoins de la communauté et autorisait aussi un peu de commerce. Les restes d'un métier à tisser ou à tresser, retrouvés aux Kellia, ont été publiés et interprétés par Elzbieta MAKOWIECKA, *The Interpretation of the Room 16. Monastic Complex 14, Qusur el Izeila* (dans *Le site monastique...*, p. 107-112).

À la lecture de ce volume d'une haute tenue scientifique, clair et agréable à lire, ce qui ne gâte rien, on souhaitera que cette riche collection soit enfin accessible au public. En attendant, le visiteur aura un avant-goût de la qualité de ces textiles, en rendant visite à la momie de la « brodeuse », à la section de l'Égypte ancienne.

M. RASSART-DEBERGH

*Le Livre au moyen âge*, sous la direction de Jean GLENISSON. Presses du CNRS, Brepols, 1988, 31 × 25,5 cm, 248 p., nombr. ill. en n. et bl. et en coul., relié sous jaquette. Prix : 2.565 frs.

L'ouvrage est préfacé par Louis Holtz, qui donne le ton en définissant l'usage et l'importance culturelle du livre dans le bassin méditerranéen et en Europe, et en rappelant deux innovations techniques essentielles : le passage du rouleau au codex à la fin de l'Antiquité et l'invention de l'imprimerie dans les années 1460. Il est l'œuvre collective de trente-et-un membres de l'Institut de recherche et d'histoire des textes à Paris, dont la vocation depuis 1937 est d'étudier les manuscrits et les écrits dans les principales langues de culture que sont l'hébreu, le grec, le latin et l'arabe. Ceux-ci ont appliqué leurs connaissances particulières aux nombreux chapitres du livre, répartis en cinq grandes divisions.

*La fabrication du livre. Les supports de l'écriture.* Le passage du rouleau au codex s'explique par la nature du support — du papyrus au parchemin — et pour des raisons pratiques notamment de maniabilité. Apparu à la fin du I<sup>er</sup> siècle, p. Ch., le rouleau continua cependant d'être utilisé au moyen âge, particulièrement pour des emplois liturgiques. Après la recette du parchemin, l'exécution des palimpsestes — qui représentent un pourcentage assez faible des manuscrits — est expliquée, ainsi que les procédés en permettant la lecture. D'autres supports sont l'écorce de bouleau, éminemment périssable, surtout documentée pour la Russie médiévale (trouvailles de Novgorod), et les tablettes de bois ou d'ivoire enduites de cire. Le papier, d'origine chinoise, fut introduit en Europe par l'Espagne et la Sicile — dès 1282, les Italiens en firent une industrie ; leurs filigranes peuvent constituer de précieux critères de datation. Les encres, réputées noires, se rattachent à deux types : au carbone et métallo-galliques, mais les additifs sont très variables et les recettes nombreuses. *Ateliers et copistes.* La production de livres est liée à l'organisation d'ateliers de copie (*scriptoria*) lesquels, depuis le haut moyen âge, dépendent de centres ecclésiastiques et assurent essentiellement les besoins des moines. À la période précaroline certaines régions comme l'Irlande sont particulièrement productives ; d'autre part, des écritures nationales se dégagent : bénéventine, wisigothique ou dite de Corbie. L'époque de Charlemagne voit un développement considérable des *scriptoria* monastiques, souvent en fonction des personnalités des abbés et des lettrés, ainsi que des écoles (comme celle d'Alcuin) annexées aux cathédrales. Les AA. soulignent l'influence des faits historiques, surtout religieux : réformes des abbayes, ordres nouveaux. Ils examinent les problèmes posés par les déplacements de moines et des manuscrits eux-mêmes dans l'établissement difficile de l'origine des œuvres. Un chapitre est dédié aux scribes hébreux opérant en Occident — avec les règles d'exécution et d'écolage, en particulier à Menahem fils de Benjamin ; l'usage fréquent des colophons y est une source documentaire précieuse. La facture du livre médiévale est considérée, avec les problèmes du pliage (parchemin et, dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, de plus en plus souvent papier), la formation des cahiers, l'organisation de la mise en page, la réglure ; pour le texte, l'espace était économisé et divers points de repaire utilisés ; les cahiers étaient ensuite rognés et pourvus d'une couverture. Ces opérations étaient souvent l'œuvre d'une équipe. Des *scriptoria* laïcs voient pourtant le jour dès le XI<sup>e</sup> siècle, en raison de la demande de seigneurs et bourgeois cultivés, et surtout de l'Université, tandis que se développera en Italie le « manuscrit humaniste », tous ces facteurs entraînant des modifications dans les procédés de fabrication et de diffusion. Un bref historique de la reliure clôt ce chapitre.

*L'usage du livre.* Le livre est un objet précieux, et il est conçu pour durer. Mais il est menacé par des vols, dilapidations et destructions — parmi lesquels s'inscrivent les cadeaux ou échanges pratiqués par certains abbés. Les inventaires constituent d'importants témoignages pour l'étude des bibliothèques médiévales et le caractère des collections, ainsi que de l'évolution des besoins. Parmi les ouvrages liturgiques, les obituaires sont une source irremplaçable sur la vie des communautés. L'étude sur les types de livres et de lecteurs en Occident porte sur les lectures monastiques, dont le programme s'amplifia du haut moyen âge à la Renaissance, en passant par la *lectio scolastica*, développée à partir du XI<sup>e</sup> siècle, qui correspond à une mutation intellectuelle entraînant une approche plus « scientifique » des œuvres, surtout sous l'influence d'Aristote ; la bibliothèque de la Sorbonne, fondée vers 1250, en fournit un bon exemple. Les laïcs possédaient aussi des livres, notamment dans les milieux princiers, tandis que vers la fin du moyen âge se développe la lecture érudite. Dans le monde arabe les livres, très appréciés, sont exécutés avec grand soin et en ménageant des marges où les utilisateurs peuvent inscrire leurs remarques.

*Les textes et leur transmission.* La longue histoire mouvementée des livres médiévaux est liée à certains faits historiques, aux innovations techniques, aussi aux problèmes moins connus des traductions — et du bi- ou trilinguisme. La naissance du latin médiéval s'est réalisée non seulement grâce aux copistes mais surtout aux auteurs du V<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle : épinglons Boèce, Grégoire le Grand ou Bède le Vénéral. Quelque peu en hors-d'œuvre, un chapitre est consacré aux débuts de l'humanisme byzantin (inspiré de l'ouvrage classique de Paul Lemerle). Il en ressort qu'après les « temps obscurs » des VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles survint une véritable renaissance, par l'intérêt porté aux œuvres

antiques, dont beaucoup ont été transmises grâce aux manuscrits mésobyzantins, et par une invention technique, la minuscule remplaçant désormais l'onciale. Des personnages savants et amateurs de l'Antiquité y sont mis en exergue, tels Jean le Grammairien, Léon le Mathématicien ou le grand Photios — il est regrettable que des empereurs comme Constantin VII Porphyrogénète au x<sup>e</sup> siècle ou Manuel Comnène au xii<sup>e</sup> ne soient pas cités comme artisans de cet humanisme byzantin qui déterminera, pour une part appréciable, la Renaissance italienne. Viennent ensuite des considérations intéressantes et le plus souvent nouvelles, mais sans grand lien entre elles : les premiers témoins du français à la fin du ix<sup>e</sup> siècle ; le manuscrit dans les communautés hébraïques de France, d'Angleterre et d'Allemagne, dont la langue était l'hébreu mais qui parlaient la langue de la région et l'écrivaient parfois en caractères hébraïques ; le livre sanscrit dit « de Kalila et Dimna », que Chosroès fit traduire en persan, avec lequel Ibn al-Muqaffa inaugura au viii<sup>e</sup> siècle le cycle de la grande prose littéraire arabe, et qui connaîtra une série de traductions ; la « Biblia de Alba » à la rencontre des cultures — l'une des dernières tentatives de communication entre juifs et chrétiens ; enfin, liée aux problèmes de traduction, l'importance de la circulation des textes au moyen âge.

*Autour du texte : illustrer et chanter.* Dans certains manuscrits, les textes sont accompagnés d'images ou de notations musicales, qui s'adressent aussi à l'œil et à l'oreille du lecteur, tout en complétant le sens. Si les images remontent à l'Antiquité, ce n'est qu'au ix<sup>e</sup> siècle que la notation neumatique permettra une meilleure écriture de la musique. Les manuscrits illustrés furent des agents de successives renaissances, en particulier ceux venus de Byzance ; ils sont aussi des miroirs de la société, d'où leur importance dans un contexte de civilisation : les voies de recherche fondées sur l'illustration des manuscrits sont donc multiples. La lecture des images médiévales est cependant très différente de celles des temps modernes, car elles sont liées à des codes constituant une véritable « grammaire ». Les miniatures conservées, très nombreuses, permettent des recherches statistiques sur le plan de l'iconographie et leur utilisation comme source documentaire. Le manuscrit enluminé est aussi un témoin de l'histoire, révélant les origines de nos traditions artistiques ou l'itinéraire de migration de courants culturels, ainsi que les reprises d'œuvres d'art anciennes — comme c'est le cas pour la Genèse de Cotton — et les contacts de cultures — ainsi les manuscrits hébreux produits en France au xiii<sup>e</sup> siècle. À propos de poésie latine profane et musique dans le haut moyen âge, une étude originale de l'accent et du rythme, ainsi que du système de notation musicale et de l'introduction du poème dans le temps de la musique, est proposée. Orderic Vital, un grand historien du xi<sup>e</sup> siècle, dont on possède notamment des écrits de son *Histoire ecclésiastique*, traçait entre les lignes des neumes au-dessus des mots qui se chantaient.

*Antiquaires, philologues et informaticiens.* La chasse aux manuscrits a été typique des périodes de renaissance, et surtout à partir du xiv<sup>e</sup> siècle en Italie. Aux débuts de l'imprimerie, nombre de ceux dont le texte avait été imprimé ont péri ; toutefois, les érudits et les collectionneurs assurèrent la survie d'un grand nombre d'œuvres, et un système méthodologique s'instaura, pour culminer à l'époque des grandes éditions que fut le xix<sup>e</sup> siècle. Actuellement, la codicologie, l'informatique et les méthodes de laboratoire interviennent dans les études. La quête des antiquaires est examinée de manière plus approfondie, et non sans passionnantes anecdotes, pour les xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, avec notamment l'action de Fabri de Peiresc, ainsi que l'âge d'or de la philologie au xix<sup>e</sup>, surtout illustré par les Allemands. La manière d'interroger un manuscrit pour remonter à l'original, l'étude statistique, enfin un exposé d'informatique appliquée au livre médiéval sont encore traités.

*Annexes. Chronologie, glossaire, bibliographie.* Une carte (particulièrement fournie pour l'Occident) précède des listes chronologiques couvrant l'histoire politique, la vie religieuse et intellectuelle, les livres et les lecteurs — on y notera quelques apports nouveaux mais aussi des lacunes, et il en est de même pour la bibliographie, répartie par chapitres, et le glossaire. Cet ouvrage, d'un très grand intérêt, souffre d'une surabondance de collaborations et de sujets, tout en présentant des manques en ce qui concerne le livre byzantin et, surtout, le livre slave qui n'est pas abordé. La documentation photographique est d'une richesse exceptionnelle, du point de vue de l'histoire et de l'histoire de l'art. Là aussi cependant le lien avec les études n'est pas toujours justifié. Par ailleurs, si la qualité

est généralement excellente, de nombreux agrandissements sont flous, surtout en noir et blanc, et la superbe miniature de l'Évangélaire de Rossano (p. 16) est quasiment illisible. Il n'empêche qu'il s'agit là d'un ouvrage important, ouvrant beaucoup de voies nouvelles.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE

Bert MAES - Alfons RAYEMAECKERS. *Alfred Ost 1884-1945*. Brussel, Fiscale Hogeschool, 1988, in-4, 247 p., ill.

Na een reeks tentoonstellingen, artikels, monografieën en het standaardwerk van Fr. Mertens over A. Ost, wordt thans op initiatief en onder impuls van A. Gaillaerde, o. praem., een prachtig hulde-boek aan de tekenaar en kunstschilder, die de talentvolle A. Ost was, gepubliceerd. Twee auteurs hebben voor de tekst gezorgd om het oeuvre van A. O. door te lichten. B. Maes heeft onder de titel: A. Ost, de kosmische beelder, de werken van A. O. grondig onderzocht, om in een sterk poëtische taal de diepe betekenis ervan te beschrijven. Schr. slaagt erin een bijna volledige transpositie van de tekeningen, aquarellen en schilderijen in percutante woorden en volzinnen te realiseren. A. Rayemaekers, o. praem., laat met de betiteling: A. Ost, de vrome, onmiddellijk uitschijnen dat een groot deel van het werk van A. O. een religieus karakter vertoont, met uitbeeldingen van thema's rond God, Jezus en O.-L.-Vr.

Alles samengenomen mag men stellen dat zelfportretten, voorstellingen van gebeurtenissen, van personages, van plaatselijke schoonheid, van de dierenwereld e.a., de angst, de liefde en het lijden die A. O. aangrepen, met een forse creativiteit zijn gevoelens weerspiegelen. Een bio- en bibliografie sluiten dit mooi gepresenteerd en geïllustreerd werk af. Met zijn 140 afbeeldingen, waarvan een 80-tal in vierkleurendruk vormt het een echt postuum huldeboek dat A. O. verdiende.

II. JOOSEN

Bert W. MEIJER, *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti.*, Cassa di Risparmio di Parma & Amilcare Pizzi Editore, Parma, 1988, in-4, 255 p., 187 + 31 afbn.

De culturele en artistieke relaties tussen het hertogdom Parma en de Nederlanden kregen een bijzondere dimensie toen onze gewesten van 1559 tot 1567 werden bestuurd door Margareta, de natuurlijke dochter van Karel V, die in 1538 gehuwd was met Ottavio Farnese, hertog van Parma. Alexander Farnese, Margareta's zoon en briljant veldheer, werd op zijn beurt landvoogd van 1578 tot 1592. Zijn zoons Ottavio en Ranuccio zetten het bestuur en de kunstpolitiek te Parma zelf verder in de volgende eeuw. De bijzonder boeiende monografie van Bert W. Meijer, thans directeur van het Nederlands Kunsthistorisch Instituut te Florence, biedt voor het eerst een wetenschappelijke synthese van de artistieke wisselwerkingen tussen de beide hofhoudingen, en de aandacht gaat hierbij vooral naar de aanwezigheid van Noord- en Zuidnederlandse kunstenaars en kunstwerken aan het hof te Parma. Reeds vanaf 1556 en later bij de bouw van het Palazzo del Giardino door Vignola te Parma, worden Vlaamse artiesten aldaar geciteerd, zowel glazeniers als schilders. De Mechelse landschapschilder Cornelis Loots heeft wellicht meegewerkt voor de achtergronden bij de fresco's in de koepel van de S. Maria della Steccata tussen 1563 en 1566. Meer bekend zijn kunstenaars als Bartholomeus Spranger, die wellicht twee jaar te Parma verbleef (1566-1568) alvorens in het Palazzo Farnese te Rome te gaan werken, of Jean de Bologne (Giambologna) die in 1579 een Fortuna en een Mercurius naar Parma zond.

Nauwer met Parma verbonden is Hans (Giovanni) Soens uit 's-Hertogenbosch, die na een opleiding bij de Mostaerts in Antwerpen en na een verblijf te Rome in de kring van Federico Zuccaro en Denijs Calvaert, vanaf 1575 als landschapschilder te Parma werkt tot aan zijn dood, einde 1610 -

begin 1611. Voor het eerst wordt zijn oeuvre hier grondig besproken en wordt de beredeneerde catalogus ervan opgesteld (p. 201-225). Te Parma zelf zijn vooral grote landschappen met religieuze episodes van hem bewaard.

In 1735 brachten de Bourbons zowat de ganse verzameling schilderijen van de Farnese uit Parma over naar Napels. Dit verklaart de aanwezigheid van talrijke Vlaamse doeken in het Capodimonte-museum. Bij de belangrijkste kan men zes markt- en keukenstukken van Joachim de Beuckelaer rekenen, en vooral de twee beroemde werken van Pieter Brueghel de Oude: de Misanthroop en de Parabel van de Blinden. Deze behoorden tot de collectie van graaf Cosimo Masi, secretaris van Alexander Farnese, en werden met 300 andere schilderijen door de Farnese verbeurd verklaard in 1612.

Uitvoerig wordt ook ingegaan op de verzamelingen en het mecenaat van Margareta van Parma en van Alexander Farnese tijdens hun residentiejaren te Brussel. Het ware overdreven te spreken van een systematische kunstpolitiek, doch heelwat kunstwerken getuigen van de aanwezigheid der Farnese in Brabant: portretten door A. Mor, schilderijen door Joos van Winghe, Otto van Veen en J. B. de Saive, de bekende Planetenbeelden van Jacques Jonghelinck, in 1585 aan Alexander Farnese geschonken door het stadsbestuur van Antwerpen en nu bewaard te Madrid, wandtapijten, glasramen, medailles, enz.. Aandacht wordt ook besteed aan kunstverzamelaars of -bemiddelaars zoals kardinaal Granvelle, Francesco de'Marchi en de reeds vermelde Cosimo Masi.

De heldere en vlotte tekst van deze monografie is gericht tot een breed gecultiveerd publiek, doch de specialist vindt ruimschoots zijn gading in het uitvoerig kritisch apparaat en in de talrijke archivalia en de rijke bibliografie in bijlagen. De illustratie is zeer overvloedig en van de beste kwaliteit. Hopelijk blijft de verspreiding van deze waardevolle monografie niet beperkt tot de klanten van de lokale spaarbank van Parma, maar wordt zij uitgebreid tot het internationaal kunstwetenschappelijk circuit.

G. DELMARCEL

Jean-Pierre MOHEN - Gérard BAILLOUD, *La vie quotidienne. Les fouilles du Fort Harrouard.* (L'Âge du Bronze en France, 4). Picard, Paris, 1987, 1 vol. relié 27 × 19 cm, 241 p., 96 fig., 108 pl. Prix: 400 FF.

Cet ouvrage constitue en tout premier lieu une nouvelle mise au point des données recueillies par l'abbé Joseph Philippe, lors de fouilles annuelles sur le site fortifié de Fort-Harrouard, entre 1906 et 1950. Le grand mérite des auteurs est de reconstituer, appuyée sur les trouvailles « fermées » illustrées de plus de 4000 pièces dans l'ouvrage, une nouvelle chronologie du site, remplaçant celle esquissée en 1957 par Nancy Sandars dans son « Bronze Age in France ».

Pour le Néolithique, J.-P. Mohen et G. Bailloud déterminent clairement une séquence en deux niveaux: un niveau I à Néolithique Moyen, de caractère chasséen du Bassin de Paris, et un niveau II à Néolithique Récent, de culture arténacienne, présentant la liaison entre le groupe de l'ouest de la France et le groupe du Gord. On n'a pas pu relever de traces évidentes du complexe campaniforme au Fort-Harrouard.

Les auteurs ont réussi à intercaler entre les niveaux II et III une série d'ensembles, attribuables au Bronze Ancien, caractérisés par des formes tronconiques ou en tonnelet, décorées de segments pointillés ou d'impressions digitales ou unguéales, parfois appliquées sur le bord ou sur des cordons en relief.

Le niveau III appartient clairement au Bronze Moyen, caractérisé par des poignards et des haches à talon, des bracelets ouverts à motifs incisés ou pointillés, de la céramique souvent à décor estampé. Entre ce Bronze Moyen et le niveau IV, il s'est avéré possible d'intercaler une phase I du Bronze Final (Br D), à poignard à languette étroite, à pointe de lance à œillets, à épingles à tête évasée et à col renflé décoré.

Fort-Harrouard IV peut se subdiviser en un Bronze Final II b (Hallstatt A 2) et un Bronze Final III a (Ha B 1-2), le premier à gobelets à épaulement (« Schulterbecher ») proches des séries helvète-rhénales, le second à gobelets ovoïdes (« Eierbecher ») et à coupes à décor interne constitué de cannelures et de grecques. Soulignons que l'horizon à épées « en langue de carpe » (Ha B 3) fait défaut, ainsi que tout vestige du Premier Âge du Fer (Ha C), le site ayant été abandonné avant la fin de l'Âge du Bronze. Fort-Harrouard V, avec une vingtaine de « fonds de cabanes », appartient à l'époque de La Tène.

Un chapitre spécial (p. 85-156) est consacré aux différents aspects de la vie quotidienne au Fort-Harrouard de l'Âge du Bronze, activité métallurgique avec la fabrication d'armes et d'objets de parure, production de céramique, tissage, travail de l'os et du bois, agriculture et élevage. La vie quotidienne de la communauté s'organisait à l'abri du rempart et du fossé qui délimitaient l'éperon barré d'une surface d'environ 8 hectares ; le site fortifié fut abandonné vers 900 av. J.C., sans qu'une explication puisse être proposée actuellement pour cet événement décisif.

La seconde partie de l'ouvrage (p. 189-241), essentielle pour les spécialistes, est constituée par l'inventaire des vestiges archéologiques groupés par ensembles de découverte (« locus ») et commentant une série de 108 planches reproduisant plus de 4000 objets. Ces dessins à l'échelle constituent une documentation d'une valeur primordiale : l'ouvrage apporte de ce fait une contribution essentielle pour la connaissance de l'Âge du Bronze en Europe occidentale.

M. E. MARIËN

Otto PÄCHT, *Book Illumination in the Middle Ages. An Introduction*. Oxford University Press, Londres, Harvey Miller, 1986. In-4, 224 p., 210 fig. en n. et bl., XXXII pl. en coul., relié sous jaquette. Prix : £ 24.

La traduction de l'allemand (par Kay Davenport) de ce livre essentiel d'Otto Pächt lui assurera une diffusion dont on ne pourra que se réjouir, d'autant plus que cette édition très soignée constitue un bel hommage au grand historien de l'art de l'École de Vienne, récemment décédé après une soixantaine d'années d'activité. Ce médiéviste avait principalement consacré ses recherches à la miniature occidentale, encore qu'il fût attentif aux autres courants de la peinture et qu'il ne négligeât ni l'Antiquité ni Byzance. Comme le rappelle J. J. G. Alexander dans sa *Préface*, il fut l'un de ceux qui firent de l'étude de l'illustration des manuscrits un sujet en soi.

L'*Introduction* aborde à cet égard des points importants : la définition du genre en tant qu'une des formes les plus significatives de l'art médiéval, le sens profondément spirituel du livre des Écritures, le prix qui y était attaché et la vénération qui l'entourait, du point de vue historique et technique le passage essentiel du rouleau au codex, avec le problème posé par les transcriptions du point de vue tant de l'écriture que des miniatures. Le texte s'articule ensuite autour de sept axes, à la fois autonomes et complémentaires, dont la matière est tirée de ses cours à l'Université de Vienne : de fait, l'ouvrage porte la double marque de la recherche personnelle et de la préoccupation pédagogique.

L'A. dit justement que la *décoration picturale* ne peut être dissociée de la structure du livre, la miniature doit donc être étudiée dans son contexte et, par extension, ne peut en être isolée (disons qu'il en va de même pour la peinture monumentale, qui ne peut être séparée de son cadre architectural) : c'est là un principe premier, qui n'est pas suffisamment respecté. Le nombre d'illustrations est généralement limité par rapport au contenu du texte, sauf à la fin du moyen âge, et leur emplacement n'apparaît pas strictement fixé ; depuis l'Antiquité, certains textes ont souvent été illustrés (Virgile, Térence), d'autres non (Ovide, Plaute), ce qui persiste jusqu'à l'époque gothique. La discrimination touche aussi les textes chrétiens — cela s'explique par l'usage liturgique, lequel détermine également la répartition en Psautiers, Sacramentaires, Lectionnaires et Missels.

L'*initiale* doit être considérée comme partie intégrante de l'illustration du livre, dans lequel l'écriture, la peinture et la décoration sont étroitement mêlées. Quoique d'origine antique, où elle

joue un rôle pratique, c'est au moyen âge que l'initiale devient un motif artistique. Les multiples utilisations et métamorphoses (formes végétales, humaines et surtout animales) en sont remarquablement bien documentées et commentées. La possibilité d'une influence — ou d'un lien — avec les initiales du Proche-Orient est à peine évoquée (p. 50), mais rien n'est dit des intéressantes initiales ornées byzantines, qui apparaissent dès le xi<sup>e</sup> siècle (notamment dans le rouleau *Stavrou 109* de Jérusalem).

L'*illustration de la Bible* est particulièrement bien représentée au xii<sup>e</sup> siècle, tant par la quantité que par la qualité. L'Ancien et le Nouveau Testament considérés comme un tout peuvent se présenter en plusieurs volumes de grandes dimensions. Différentes nations participèrent à l'énorme entreprise que représentait cette illustration complète, sans que l'on sache si l'initiative provenait de France, d'Angleterre ou d'Italie. Les problèmes touchant à ces divers domaines sont bien considérés, et notamment celui des influences byzantines (si fortes dans tous les aspects de la peinture romane); mais un seul élément de comparaison est proposé à la fig. 144 (qui n'est d'ailleurs pas une danseuse mais bien une personnification de la Nuit !). À l'époque gothique apparaissent d'importantes nouveautés stylistiques. Les formats se réduisent, parfois jusqu'à dix centimètres (ce qui se rencontre à Byzance dès le xi<sup>e</sup> siècle); cela entraîne une réduction des peintures; le rinceau végétal s'évade des initiales pour gagner les bordures, les motifs architecturaux se développent, les titres retrouvent certains modèles antiques.

Parmi les *miniatures didactiques*, certaines relèvent de formules propres à la technique : les tables de canons, outre les initiales et les bordures, les signes et ornements symboliques. Les miniatures, notamment en pleine page, ont la fonction de servir la religion chrétienne, de même que les autres arts figurés comme l'avait déjà noté Grégoire le Grand. Dans les livres, la confrontation typologique entre l'Ancien et le Nouveau Testament n'apparaît guère qu'au xii<sup>e</sup> siècle (il en va de même dans l'orfèvrerie). Les théories universalistes y trouvent leur expression en images, comme les visions cosmiques d'Hildegarde de Bingen.

L'*illustration de l'Apocalypse*, basée sur les images mystiques du texte de Jean, a été créée en Occident, non à Byzance, quoiqu'elle remonte sans doute à la fin de l'Antiquité. Un nouveau commentaire, écrit en Espagne par Béatus de Liébana, donna naissance à un important cycle d'images à la fin du viii<sup>e</sup> siècle. L'A. étudie notamment le manuscrit tardif de Santo Domingo de Silos, dont le style remonte toujours à la source pré-carolingienne, en mettant en relation les sujets et la structure des images, ainsi que le caractère abstrait des coloris.

Le *Psautier* a également suscité une remarquable création picturale de la part de ses illustrateurs, donnant forme à quantité de concepts abstraits. Beaucoup de psaumes étaient lus non dans leur sens métaphorique mais bien littéral, et ainsi l'image verbale devenait image visuelle, ce qui n'est pas sans entraîner d'étranges résultats — quelque chose d'approchant se retrouve dans l'illustration des « Proverbes » de Bruegel. Ce sont surtout les Byzantins qui ont illustré le Psautier, par des miniatures marginales ou en pleine page. Le plus fameux psautier occidental, celui d'Utrecht (Reims, vers 830), avait des antécédents byzantins. (On regrettera ici que l'A. n'ait pas eu connaissance des travaux de S. Dufrenne sur les psautiers). Pour terminer, l'A. examine le *conflit de la surface et de l'espace*. Certains assemblages de motifs doivent être « lus » et non seulement regardés, tandis que la symbiose de l'écrit et du figuré est un autre aspect du phénomène. Ainsi l'introduction du nom de l'évangéliste en plus de son symbole dans l'Évangile de Lindisfarne ou les figures stylisées dans les « carpetpages » d'autres manuscrits insulaires. Il y a conflit de deux systèmes d'expression, tentative d'assimiler des éléments antiques (au cours des « renaissances ») à une hiérarchie médiévale, qui entraîne des problèmes de distribution des motifs sur une surface. À propos de l'iconographie ottonienne et romane, l'A. rappelle utilement l'influence de l'art byzantin, héritier direct de l'Antiquité, fournissant un élément vivant de renaissance. Il s'étend ensuite sur les motifs architecturaux qui envahissent les miniatures gothiques, et les problèmes de perspective qui marquent un tournant décisif dans l'esthétique de l'illustration des manuscrits.

À cette remarquable étude, très riche en idées et en documents, on pourra reprocher l'absence totale d'exposé iconographique, auquel un chapitre aurait dû être consacré : en effet, les figurations

dans les manuscrits ont des caractères spécifiques, distincts de ceux de la peinture monumentale ou de chevalet, ainsi, par exemple, le développement des cycles narratifs. Je ne ferai pas ici une critique des sources bibliographiques, mais il convient à tout le moins d'ajouter les travaux de S. DUFRENNE, *Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte* (Paris, 1978), et *Les illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien*, Paris 1978, ainsi que *Los Beatos*. Catalogue de l'exposition Europalia-Espagne 85, Bruxelles, 1985.

Le texte est suivi de notes peu nombreuses, d'une bonne liste des illustrations, d'une sélection bibliographique sommaire, d'une bibliographie de l'A., d'un glossaire, d'un précieux index des manuscrits, d'un index général et enfin de la préface à l'édition originale. L'illustration apporte un complément indispensable à l'ouvrage ; on admirera en particulier la qualité superbe des planches en couleurs.

J. LAFONTAINE-DOSOgne

*Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie. Vol. 13. Province de Hainaut, arrondissement d'Ath*, t. 1 et 2. Liège, Éd. P. Mardaga, 1988, in-8, 831 p., ill.

Conçu et élaboré selon les directives appliquées pour les volumes précédents de la série, cet ouvrage concerne une région du Hainaut qui ne présente pas d'uniformité. Cependant, du point de vue de l'histoire de l'art, les monuments tant religieux que civils, urbains ou ruraux témoignent d'une participation aux tendances stylistiques générales, fut-ce avec un léger retard, et d'une prépondérance du traditionalisme. De plus, à travers les 1091 notices consacrées aux diverses communes, parmi lesquelles on ne compte que deux villes : Ath et Chièvres, on peut suivre une évolution allant de l'époque gallo-romaine au  $xx^e$  siècle. Certains monuments, e.a. les églises d'Aubechies, Blaton, Pommerœul, Ath, Chièvres, la tour Burbant et certaines maisons d'Ath, des constructions rurales qui ne remontent pas au delà du  $xviii^e$  siècle et même des moulins, des canaux et des gares du  $xix^e$  siècle, présentent des éléments architecturaux non négligeables pour l'examen des techniques et l'évolution des styles. Tout cela est accompagné d'une illustration abondante, complétée, en fin de volume, par un inventaire photographique en petit format. Bien que les auteurs s'en sont tenus à dresser un inventaire sommaire sur base scientifique, destiné à promouvoir la conservation des édifices et à aider les visiteurs, il est certain que leur travail sera le point de départ pour l'élaboration d'un inventaire plus complet et comprenant une description plus détaillée du mobilier.

H. JOOSEN

Renate PIRLING, *Römer und Franken am Niederrhein*. (Katalog-Handbuch des Landschaftsmuseums Burg Linn in Krefeld). 1 vol. relié 23 × 23 cm, 192 p., 179 ill. part. couleurs. Verlag Philipp von Zabern, Mainz, 1986. Prix : DM 35.

Ce livre bien illustré et agréablement écrit résume les résultats des recherches, exécutées dans les vastes nécropoles de plus de 5000 tombes près de l'antique Gelduba, et rend accessible au grand public les données des six tomes *Das römisch-fränkische Gräberfeld von Krefeld-Gellep* publiés par l'auteur dans les « Germanische Denkmäler der Völkerwanderungszeit », série B, 2, 1966 ; 8, 1974 et 10, 1979. Le caractère exceptionnel de ces nécropoles réside non seulement dans la richesse ou l'importance archéologique de certains mobiliers, mais aussi dans le fait que les tombes couvrent sans interruption un laps de temps allant de la construction d'un camp de marche sous Vespasien jusqu'à la fin du  $vii^e$  siècle. Une série de sépultures à corps hâtivement inhumés atteste les événements dramatiques des années 258-260.

Relevons entre de nombreuses autres tombes, le n° 533, du groupe fin  $iii^e$ - $iv^e$  s., à coupe de verre asymétrique et à flacon en forme de datte, « antiquité » du  $i^e$  s. ; de l'époque constantinienne, la tombe 1213, à coupe gravée représentant Bacchus ; la tombe 2905, à cruche à trois compartiments,

apparentée à un exemplaire de Doura Europos ; la tombe 1089, de la fin du <sup>iv</sup><sup>e</sup> siècle à corne à boire en verre ; les tombes à barillets frontiniens ou à signature, e.a. d'Ecua (Iupio) ; les tombes à tumuli, comparables à ceux de la nécropole d'Oudenburg et datables au début du <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle.

Parmi les tombes du <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle dont certaines, malheureusement pillées, avaient des chambres de bois atteignant la dimension de 6,50 m sur plus de 4 m, il faut signaler le célèbre « tombe royale », intacte, d'un défunt, appelé probablement Arpar, nom inscrit sur la huir de bronze ; ce contemporain de Clovis était accompagné de son « Spangenhelm » en bronze doré et de son épée à pommeau orné de tablettes d'almandine, pièces de haute qualité qui, avec le reste du somptueux mobilier, justifient à elles seules la visite du musée de Burg Linn et la consultation de cet excellent catalogue écrit par une spécialiste de réputation internationale.

M. E. MARIËN

*La Quête du Sacré. Saint-Jacques de Compostelle*, sous la direction d'Alphonse DUPRONT, Éd. Brepols, Turnhout, 1985. In-4, 255 p., 32 pl. coul., 100 ill. noir et blanc, 2 cartes (avec la collab. de Paolo G. CAUCCI VON SAUCKEN, Louis CHATELLIER, Régis HANRION, Jan VAN HERWAARDEN, René de LA COSTE-MESSELIÈRE, Francis RAPP, Pierre André SIGAL, Luis VAZQUEZ de PARGA).

Il n'est pas nécessaire de souligner l'intérêt suscité au cours des dernières années pour le pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle. En 1985, l'exposition « Santiago de Compostela » présentée à Gand dans le cadre d'Europalia-Espagne, mettait en valeur différents aspects artistiques de la célèbre pérégrination. À cette occasion, des historiens comme P. G. Caucci von Saucken, J. van Herwaarden, R. de La Coste-Messelière et L. Vazquez de Parga participèrent à la rédaction d'un volumineux catalogue. À la même époque, sortait de presse l'ouvrage *La Quête du Sacré. Saint-Jacques de Compostelle*, écrit partiellement par les mêmes auteurs, sous la houlette d'A. Dupront. De ce fait, on pouvait s'attendre à une édition parallèle des mêmes textes alors qu'en réalité ce dernier ouvrage reconstitue le pèlerinage dans son cadre historique et le place sous un éclairage tant religieux qu'anthropologique.

La première partie expose la naissance et l'origine du culte de saint Jacques, bâti sur la légende, et montre son rayonnement à l'étranger, notamment à Cluny et à Rome. Cette dévotion s'est ancrée dans une aire géographique précise, la cathédrale romane de Santiago, devenue espace sacré, où les pèlerins aboutissaient après un long voyage. Ceux-ci empruntaient les « voies » qui sillonnaient l'Europe, en particulier en France et en Italie. La deuxième partie définit l'élan pèlerin, l'homme et ses aspirations, les raisons de son voyage ; elle explique les obstacles à franchir et les épreuves rencontrées, qu'adouciait l'aide apportée au cours du voyage. Cette mentalité du pèlerin du moyen âge a évolué à la Réforme et suite au Concile de Trente, le pèlerin parcourant les routes s'est transformé en pèlerin « intérieur ». Les pèlerins du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle s'inscrivent entre la tradition médiévale et le renouveau. La vie du pèlerinage proprement dite, sa reconnaissance et son organisation sont abordées dans la troisième partie. Au cours des siècles, s'érige une société de pèlerins, dont les attributs et le costume en sont une manifestation commune. Différentes catégories de pèlerins sont apparues selon l'objectif du périple : pèlerins par dévotion ou par condamnation ; de faux pèlerins sillonnaient également les routes. La fondation de confréries de pèlerins a stigmatisé la vie confraternelle. La vie des pèlerins des Pays-Bas, très finement analysée, illustre l'importance du pèlerinage dans cette région. Enfin, la dernière partie est largement consacrée à l'étude des puissances du pèlerinage et aux origines des croyances comme les *mirabilia* ou merveilles de Dieu. Sont traitées la sacralisation de l'espace, la mythique de la mer, la participation de l'homme au cosmique et ses rapports avec la magie.

Ces trois premières parties écrites par des historiens sont une synthèse critique du pèlerinage. L'intérêt de l'ouvrage réside dans des apports historiques nouveaux et dans l'approche renouvelée de

la pérégrination dans une perspective anthropologique : les auteurs définissent et hiérarchisent les données, celles provenant de la légende ou de la tradition orale, d'autres apportées par les documents archivistiques. Ils relient passé et présent comme dans le chapitre consacré aux voies compostellanes où le texte retrace l'histoire du chemin et l'actualise pour le pèlerin du xx<sup>e</sup> siècle. De très belles photographies en couleur et en noir et blanc illustrent l'intégration du pèlerin dans le paysage et documentent judicieusement le vécu et les croyances de l'homme face à la nature grandiose ou hostile. Deux cartes géographiques permettent de suivre le « chemin ». Sans conteste, cet ouvrage s'inscrit parmi les publications de premier plan sur les pèlerinages en Occident. Le voyageur désireux de parcourir le chemin de Saint-Jacques y trouvera de précieux renseignements.

H. Cl. DUMORTIER

Daniel Russo, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité. XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles.* (Images à l'appui, 2). Paris - Rome, Éditions La Découverte - École française de Rome, 1987. Gr. in-8, 299 p., 58 fig. Prix : 265 FF.

Il est malaisé de rendre dans un compte rendu la complexité de l'ouvrage de Daniel Russo consacré à saint Jérôme en Italie. Ainsi en effet que son sous-titre l'indique, cette étude ambitieuse englobe à la fois champ iconographique et champ spirituel pour tenter d'en préciser les rapports. Cette démarche multiple dont le but principal est d'intégrer l'iconographie dans l'histoire des formations socio-culturelles et de distinguer, en fin de compte, trois niveaux différents dans toute œuvre figurative, se fonde sur une méthode rigoureuse qui allie l'analyse approfondie des œuvres — thématique et composition — à la réflexion concernant variants et invariants iconographiques et perception des publics. À cet égard, l'option initiale de l'A. — s'en tenir aux compositions du Nord et du Centre de l'Italie, peintes entre c. 1250 et c. 1500 — apparaît pertinente dans la mesure où ces œuvres, produites dans ces foyers d'innovation artistique, permettent de construire une histoire du retable d'autel italien dans ses rapports avec l'évolution des spiritualités religieuses à la Renaissance.

En fait, le lecteur est rapidement convaincu de l'extraordinaire puissance créatrice du thème qui, parallèlement à son extension dans le champ de la dévotion, est venu envahir celui de l'iconographie, en se chargeant de significations successives, selon un processus qui fait la synthèse des autres types les plus en vue dans l'imagerie chrétienne. D'abord, saint Jérôme s'affirme loin devant les autres autorités traditionnelles de l'Église dont il condense le message en le portant à un degré de pertinence rarement atteint. Ainsi réunit-il sur sa seule personne les valeurs conjuguées des Prophètes, des Évangélistes et des Docteurs au cercle desquels il appartient. Il s'impose, après 1370, dans le genre connexe du « miroir » spirituel occupé par les Saints ermites, les Pères du désert qu'il parvient à surclasser. Il étend son emprise vers la même époque, mais surtout au xv<sup>e</sup> siècle, sur le territoire déjà défriché de la sainteté « nouveau style » où il fait jeu égal avec les grands saints franciscains. Par après, à la suite du triomphe du pénitent, il s'élève au grand thème de l'iconographie christique, l'Homme des Douleurs, dont il devient l'incarnation la plus fidèle. Enfin, au début du xvi<sup>e</sup> siècle, on assiste à un brouillage de frontières entre tous les genres : le moine Docteur, le pénitent, l'humaniste chrétien, mais encore Élie, Moïse, François, ou le supérieur d'un couvent hiéronymite se retrouvent tous à travers le type éternel de saint Jérôme.

L'érudite démonstration de Daniel Russo s'accompagne d'une substantielle bibliographie ordonnée en sections différentes, d'un *corpus* d'inscriptions latines relevées sur les œuvres étudiées dans le texte, d'une liste des illustrations, d'un index des noms de personnes et de lieux ainsi qu'un index analytique. Autant d'éléments qui font du présent livre un ouvrage de référence précieux pour l'historien de l'art qui désire suivre les transformations multiples d'un type iconographique particulièrement riche et appréhender l'iconographie en tant que signe et écriture.

J. LECLERCQ

R. SCHOONBRODT, *Essai sur la destruction des villes et des campagnes*. Liège, Éd. Mardaga, 1988, in-8, 187 p. Prix : 169 FF.

L'auteur tente de nous faire comprendre quels sont les mécanismes qui ont présidé à la destruction des villes et des campagnes. L'individualisme outrancier d'abord, qui nous fait privilégier tout ce qui dépend de nous, fût-ce au prix du social, du politique... Chacun pour soi dans son alvéole privée et équipée. Le fonctionnalisme ensuite, qui privilégia la séparation des fonctions : habiter, travailler, se récréer ; qui maintient la ségrégation sociale en éliminant les contacts entre classes. La ville a vu se multiplier l'implantation de bureaux à côté des concentrations commerciales. Les grandes surfaces commerciales se sont installées dans les faubourgs et les zones industrielles ont émigré à la campagne. L'habitat dispersé dans la périphérie justifie l'utilisation de moyens de locomotion individuels et par voie de conséquence l'importance donnée aux espaces de circulation et de parking automobile.

Le fonctionnalisme a favorisé l'industrialisation et prétend justifier l'esthétique des constructions par la créativité des architectes qui utilisent au mieux les produits de l'industrie sans tenir compte du cadre d'insertion. La Charte d'Athènes, les écrits de Le Corbusier et les directives du CIAM firent, d'après l'auteur, plus de tort aux villes et aux campagnes que les deux guerres mondiales !

La thèse de René Schoonbrodt est que la planification a eu pour conséquence et peut-être pour but, de dépolitiser l'aménagement des villes. La démonstration en est faite dans le chapitre IX, *La planification spatiale : le mythe abandonné*, où la critique de la loi de l'aménagement du territoire et de l'urbanisme (29 mars 1962) prouve que tout a été fait en vue de redéployer un appareil de production qui contribue à augmenter la masse d'investissements. La solution proposée est à trouver dans la redécouverte de plus d'urbanité : la ville est un lieu privilégié d'échanges et de contacts, de liberté et d'égalité.

L'ouvrage est à la fois un cri d'alarme et une ouverture sur une solution démocratique. L'auteur nous fait réfléchir sur le mode de vie en Belgique et sur le rôle individuel et institutionnel qui nous mena vers une destruction qui n'était pas inéluctable.

M. VAN DE WINCKEL

*Vade-mecum pour la protection et l'entretien du patrimoine artistique*. Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique, XXI (1986-87), Bruxelles, [1989], grand in-8, broché, 136 p., nombr. ill. en n. et bl. Prix : 250 fr.

En version néerlandaise : *Vademecum ter bescherming en onderhoud van het kunstbezit*.

Cet ouvrage, qui s'adresse aux responsables de toutes les catégories de biens culturels, publics (musées, églises etc.) et privés, apparaît d'emblée comme un instrument indispensable en vue de la conservation tant des bâtiments que des objets de techniques variées. Liliane Masschelein-Kleiner, directeur de l'I.R.P.A., en a été le coordonnateur tandis que Jacqueline Folie en a assuré la rédaction. Les dix-neuf auteurs (dont M<sup>me</sup> Masschelein) appartiennent non seulement à l'I.R.P.A., mais aussi au Musée Instrumental de Bruxelles, au Conservatoire royal de Liège, au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, à l'Institut des Arts et Métiers de Bruxelles — outre un restaurateur privé de peintures murales (car il faut déplorer que l'I.R.P.A. soit actuellement dépourvu d'un spécialiste en ce domaine), ainsi qu'aux deux Communautés française et flamande (pour des problèmes touchant à la législation). D'autres membres de l'I.R.P.A., notamment les historiens de l'art par leurs conseils et l'équipe des photographes par son action, ont aussi collaboré à l'entreprise, qui revêt donc un caractère de large collégialité.

Il le fallait pour traiter un tel ensemble de problèmes. Dans son Introduction, M<sup>me</sup> Masschelein situe les limites du Vade-mecum et de son utilisation. Il s'agit essentiellement de prévention, en appliquant certaines précautions essentielles, mais ce n'est pas une encyclopédie de la restauration, les traitements proprement dits étant du ressort des professionnels. (Relevons ici, à propos des musées, que « ce ne sont plus des cimetières où l'on range les choses du passé » : mais ils ne l'ont jamais été car, dès l'ouverture des premiers musées au sens moderne du terme, au xviii<sup>e</sup> siècle, ils ont toujours eu la fonction de rassembler, de conserver et de présenter les collections, même si aujourd'hui les techniques de présentation ont beaucoup évolué et le public s'est considérablement élargi). La matière est répartie en deux grands chapitres : l'environnement et la protection nécessaires à la bonne conservation des œuvres d'art (extérieur du bâtiment, intérieur du bâtiment, sécurité, législation et éthique), et la surveillance et l'entretien des objets eux-mêmes, ainsi que le respect qui leur est dû (peintures murales et stucs ; vitraux ; sculpture, mobilier et décors en bois ; peintures ; pierres, céramiques et verres ; métaux ; textiles, livres, documents graphiques et d'archives ; cuirs, ivoire, os, corne et écaille ; vannerie ; instruments de musique).

Le texte se termine par une bibliographie, des textes législatifs et une liste d'adresses utiles. Les illustrations constituent un remarquable ensemble documentaire, d'un effet saisissant, sur les divers malheurs qui peuvent survenir aux objets d'art. On s'étonnera de ne pas trouver l'identification des œuvres reproduites ni leur lieu de conservation, mais c'est à dessein que les responsables actuels n'ont pas été mis en cause. Même si certains aspects techniques de ce livre peuvent paraître difficiles à des responsables qui n'ont pas une formation de conservateurs, il attirera leur attention sur les nombreux problèmes que présente la conservation des œuvres d'art et leur évitera les traitements maladroits qu'entraîne parfois la bonne volonté. Les professionnels eux-mêmes y apprendront bien des choses, et l'ouvrage devrait en tout cas être inscrit au programme des études d'histoire de l'art. Sa belle qualité d'impression et son prix démocratique constituent également une incitation à l'acquiescer.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE

BURR WALLEN, *Jan van Hemessen. An Antwerp painter between Reform and Counter-Reform*. (Thèse soutenue en 1976 à la New York University. Réédition 1988, Édition récente. Umi Research Press. Ann Arbor, Michigan). In-4, 387 p., 151 ill. n. et bl. Le volume comporte : Catalogue des peintures, copies, variantes (54 œuvres), Catalogue des œuvres perdues (17 œuvres). Notes par chapitres, Bibliographie. Index.

C'est là assurément le plus remarquable ouvrage actuellement publié sur le peintre. Il témoigne d'un souci constant de relier chronologiquement l'activité du peintre à celle de son milieu, en corrigeant les erreurs de Carel van Mander, de faire ressortir l'influence constante et profonde de la pensée érasmienne sur les inventions picturales et le rapport de plus en plus étroit de l'artiste avec la Contre-Réforme, comme son lien avec la Cour. Enfin il renouvelle entièrement le problème des collaborateurs qui peignirent les arrière-plans des principaux tableaux.

Peintre maniériste, éclectique, de sujets religieux en grandes figures souvent à mi-corps tournés vers la scène de genre, il a subi l'influence des gothiques flamands, de Gossart, Quentin Metsys, comme de Dürer, des peintres de Brescia, de Raphael, de Michel Ange, des Vénitiens, mais il a largement dépassé ses emprunts et créé des œuvres tout à fait neuves par les sujets, la structure, le coloris. C'est ce que Burr Wallen montre avec précision au cours des différents chapitres.

Le chap. I est une biographie du peintre rattachée à la vie anversoise de son temps, à l'atmosphère du marché d'art, aux goûts raffinés de la cour de Malines. Il rappelle le manque de documents sur la jeunesse du peintre, suggère des voyages en Italie et à Fontainebleau. Il précise son origine, sa formation, son atelier et ses élèves, ses rapports avec les problèmes contemporains et l'influence sensible de la répression de l'hérésie. Le chap. II présente les premières œuvres, vers 1525-1530.

Sont étudiés entre autres le *Christ et la Femme adultère* de 1525, la *Descente de Croix* du Musée royal des Beaux-Arts de Bruxelles, la *Madone à l'Enfant* de Lisbonne, un *Repos en Egypte* jadis dans une collection parisienne, la *Peseuse d'or* du Musée de Berlin, la *Joueuse de clavicorde* du Musée de Worcester. Le chap. III est consacré aux représentations de *Saint Jérôme*, le *Saint Jérôme pénitent* de 1531 (Lisbonne), celui de 1543 à Leningrad, *Saint Jérôme dans son bureau* méditant sur un crâne devant un Crucifix, connu par l'exemplaire de Prague et par de nombreuses copies. Le chap. IV commente minutieusement le *Portrait d'un couple jouant au jacquet* de la Collection du Comte de Crawford (Écosse). Le chap. V évoque les Années d'innovation (1536-1540) et le sujet de l'Enfant prodigue au Cabaret, critique morale de la vie sensuelle et dissipée du centre urbain cosmopolite et tolérant de la Renaissance. C'est le début d'une longue tradition de la scène de genre. L'auteur présente le *Fils prodigue au cabaret* (1536, Musée de Bruxelles) en rapport avec la Comédie de l'*Acolastus* de W. Cenapheus, publiée à Anvers en 1529 et comportant la satire des sept Péchés capitaux, les tableaux de Carlsruhe vers 1539 et de Hartford, 1543, le *Cornemuseux et sa femme hilare* du Musée de Bruxelles, le *Couple en pleurs* de Prague. Au chap. VI Wallen étudie la *Vocation de Matthieu* empreinte de pensée érasmiennne et évoquant les activités boursières d'Anvers, le trafic de la monnaie par les banquiers Hochstetter, Welsler, Fugger comme le marché des changes de la Bourse d'Anvers. Il commente ainsi d'excellente façon la *Vocation de Matthieu* de 1536 (Munich) et celles de Vienne, v. 1540 et 1548. Le chap. VII concerne le Triptyque du *Jugement dernier* peint en 1536-1537 pour la Chapelle Rockox à l'Église Saint-Jacques d'Anvers.

Le chap. VIII est selon moi essentiel. Revenant en arrière, Burr Wallen discute le problème posé par la collaboration d'un autre peintre aux petites scènes complémentaires d'arrière-plan des tableaux de genre comme la *Parabole du Fils prodigue*, la scène de « maison close » de Carlsruhe et la *Vocation de Matthieu*. On a longtemps soutenu que ce collaborateur était Jan van Amstel le Monogramme de Brunswick. Par une étude stylistique critique à mon sens indiscutable, Wallen démontre qu'il n'en est rien. S'appuyant sur les œuvres connues, pour la plupart des bois gravés, il prouve que l'auteur des petites scènes complémentaires est Jan Swart van Groningen dont il résume la carrière et l'œuvre. On peut seulement discuter son hypothèse selon laquelle l'auteur du tableau de *Paul et Barnabé à Lystra* du Musée de Budapest serait aussi Jan Swart. Dans un article paru en 1985 sur « le Maître de Saint Paule et Barnabé, J. Bruyn penche pour Jan Mandijn.

Dans le chap. IX, « Hemessen, High *Maniera* and Counter-*Maniera* » Wallen commente des *Madones de l'Humilité*, la *Dérision du Christ* de 1544 (Munich), *Isaac bénissant Jacob*, v. 1545 (Munich), les figures de *Saint Jérôme*, du *Christ portant sa croix* de Tolède (1549), de *Judith portant la tête d'Holopherne* (Chicago). Le chap. X, enfin, est consacré aux effets de la Contre Réforme sur les dernières œuvres connues d'Hemessen. Il étudie *Isaac bénissant Jacob* (Chapelle Osterby, Suède, 1551), l'*Opération de la Cure de Folie*, v. 1556 (Madrid, Prado), la *Guérison de Tobie*, Paris, Louvre, 1555, et le grand panneau de l'*Expulsion des Marchands* du Musée de Nancy datée de 1556, œuvre tumultueuse et caricaturale.

Le livre s'achève sur le mystère qui entoure les dernières années du peintre qui vit toujours à Anvers et non à Harlem comme le disait van Mander, et où il mourut vers 1557. Wallen conclut sur l'originalité du peintre dans l'histoire de la Peinture nordique de la Renaissance. À tout moment, ce qui caractérise encore l'originalité de l'ouvrage, il a éclairé les images par un recours savant aux textes, à l'activité des chambres de rhétorique, aux fêtes locales.

R. GENAILLE

Bernard WODON, *Florilège du fer forgé liégeois au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Liège, Éd. P. Mardaga, 1988, 24 × 22, 256 p., 301 ill. en noir et blanc, 16 ill. en coul., broché sous couverture foldcote. Prix : 1.850 frs.

Un exergue de Victor Hugo illustre poétiquement la démarche de B. Wodon et l'excellent travail, trop rare en son genre, qu'il nous communique. Son livre est très certainement à « emporter

sous le bras dans nos courses » pour connaître les œuvres qu'il a choisi d'étudier, pour lesquelles il s'est passionné et qu'il nous fait apprécier. Sa synthèse est le fruit d'une approche très fine et d'une observation détaillée, avec une sensibilité et des connaissances techniques peu communes.

Comme son titre l'indique clairement, le sujet de l'ouvrage est la serrurerie monumentale de style liégeois au XVIII<sup>e</sup> s. L'auteur rappelle utilement la définition de la *serrurerie* monumentale qui couvre l'ensemble de la production en fer forgé liée à la notion de clôture, par opposition à la *ferronnerie* qui ne désigne que de menues productions en fer forgé.

B. Wodon est de souche mosane et de longue date il s'intéresse aux productions liégeoises, qu'il étudia dans le cadre de son mémoire de licence en histoire de l'art, et au style liégeois en général, c'est-à-dire également, la production des ateliers situés en dehors de la ville, mais qui s'apparente aux œuvres repérées dans la cité par le graphisme et la technique, ce dont il fit le sujet de son doctorat. L'auteur détermine la zone de rayonnement du style liégeois, qui dépasse à peine les limites de l'ancienne principauté de Liège ; cette zone reste dans un rayon de soixante kilomètres par rapport à Liège (un cinquième des œuvres se trouvant réparties dans le duché de Limbourg jusqu'à Maastricht, la principauté de Stavelot-Malmédy et le duché de Luxembourg).

Le choix de la période, du début à la fin du XVIII<sup>e</sup> s., se justifie par l'importance de la production à cette époque. En effet, l'emploi du fer en architecture dès les premières années du XVIII<sup>e</sup> s. doit surtout son développement à l'amélioration des moyens de production et du commerce des fers ; la fin de cette période est marquée par le tournant que constitue, au XIX<sup>e</sup> s., l'utilisation de la fonte d'ornement qui concurrence le fer forgé. De plus, la période étudiée correspond à un renouveau en architecture dans la principauté de Liège, après le bombardement de la ville en 1691. Elle illustre, dans une syntaxe et un vocabulaire propres, des styles variés qui se chevauchent : Louis XIV, Louis XV, Louis XVI et même Empire.

B. Wodon ne présente dans ce livre qu'un « florilège du style liégeois », c'est-à-dire une sélection des exemples qui illustrent le mieux, pour le style liégeois, les aspects du matériau, de la technique et du graphisme. Cette sélection suffit à nous faire connaître et apprécier les caractères de ce style, homogène par rapport aux autres productions situées en son territoire.

Les serruriers liégeois ont su interpréter de manière libre des modèles français, dans un langage graphique généralement sobre, mais « avec la force, l'ingéniosité et le charme d'une saveur toute régionale, aux formes pataudes parfois, racées souvent, éloquentes toujours ». En effet, les nombreuses références aux modèles français, bien documentées par l'auteur, ne sont que très rarement une reproduction servile de modèles entiers ; elles consistent plutôt en des reprises ponctuelles d'un ou plusieurs motifs d'un modèle.

La serrurerie liégeoise est particulièrement proluxe en expressions de style Louis XV, qui permet peut-être plus de liberté de formes et dont l'exécution correspond bien au travail de forgeron (par opposition au style Empire qui fait plus appel aux qualités d'ajusteur). De manière générale, la serrurerie liégeoise présente des schémas graphiques équilibrés et cohérents, avec parfois des motifs asymétriques latéraux, quelques fois inversés. Son vocabulaire est constitué souvent de motifs giratoires avec des ornements en redents et des roseaux (indice d'opulence, semble-t-il). C'est peut-être leur facilité d'exécution (répétition en série sur gabarit et assemblage par rivet) qui fait préférer les redents, motif privilégié du style liégeois. Du point de vue technique, l'assemblage par deminoyau à rivet est lui aussi caractéristique.

Dans son introduction, l'auteur donne une série de critères technologiques d'authentification des œuvres originales par rapport à des copies : forgeage, ornementation et assemblage. Cette approche unique est extrêmement utile et sa présentation en tableau la rend très claire, même si une illustration photographique aurait pu la rendre encore plus parlante. À ce propos, on peut regretter que l'éditeur n'ait pas plus investi dans la présentation générale du livre, pour faire de cet excellent travail si bien documenté un véritable livre d'art. En effet, la répartition des illustrations dans le texte ne le sert pas utilement et en rend même parfois la lecture difficile, en l'interrompant brutalement et même longuement. Ces défauts sont compensés par la qualité des images et leur abondance.

Dans la première partie, intitulée « Hommes-Techniques-Programmes, l'auteur nous livre tous les éléments pour approcher la production du fer forgé liégeois : une série de données sur le « milieu technique et artisanal », une description détaillée de la technique, du minerai à l'œuvre, et puis les types d'œuvres qu'on rencontre dans l'architecture. Cette première partie se termine par des exemples de production liégeoise en régions limitrophes, comme par des exemples non-liégeois en terre liégeoise.

Si l'auteur nous livre un aperçu complet de la documentation disponible sur ces aspects, on voit que sa prédilection va à la technique et aux œuvres. Sa description de la technique d'exécution et sa typologie des œuvres, envisagée d'un point de vue fonctionnel, rappellent les travaux de Raymond Lecoq (R. LECOQ, *Serrurerie ancienne (Techniques et Œuvres)*, Paris, 1973, dont plusieurs schémas sont d'ailleurs repris comme il est signalé en fin de l'ouvrage).

Dans la seconde partie, sur « Les styles », B. Wodon décrit les styles dans leur ordre d'apparition : Louis XIV (majesté sévère et majesté plus enjouée), Louis XV (grâce pondérée et grâce nerveuse), Louis XVI et Empire. Chaque chapitre suit le même plan, évocation de l'origine du style puis développement de son ou ses expression(s) donnant des éléments de chronologie, les composantes (syntaxe, vocabulaire), des modèles et la typologie.

Dans sa conclusion, l'auteur rappelle les liens entre esthétique et programme, les composantes du style liégeois, la chronologie des styles, la zone de rayonnement de ceux-ci, et insiste sur l'intérêt de cette étude pour l'histoire de l'ornement et des styles, de l'architecture, de la technique de l'art de la forge. Son analyse exhaustive des œuvres lui a permis de repérer sept familles stylistiques témoignant du style liégeois, toutefois peu commentées. Un glossaire termine le livre. Il reprend très utilement tous les termes techniques nécessaires à la lecture de ce travail remarquable.

Nous concluerons en félicitant l'auteur pour la qualité de ses recherches et de son travail, et en recommandant la lecture à tout amateur d'art parce qu'il donne tous les éléments pour apprécier un type d'œuvres trop souvent méconnues.

M. DE RUETTE

BIBLIOGRAPHIE  
DE L'HISTOIRE  
DE L'ART NATIONAL\*

BIBLIOGRAFIE  
VAN DE NATIONALE  
KUNSTGESCHIEDENIS\*

1988

ET COMPLÉMENTS  
D'ANNÉES ANTÉRIEURES

EN AANVULLINGEN  
VAN VORIGE JAREN

SOMMAIRE — INHOUD

- I. PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ  
PREHISTORIE EN OUDHEID
- II. MOYEN ÂGE ET TEMPS MODERNES  
MIDDELEEUWEN EN MODERNE  
TIJDEN
1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES  
a) Généralités — Algemeenheden  
b) Lieux — Plaatsen
2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE  
a) Généralités — Algemeenheden  
b) Lieux — Plaatsen  
c) Architectes — Architecten
3. SCULPTURE — BEELDHOUWKUNST  
a) Généralités — Algemeenheden  
b) Centres de production —  
Produktiecentra  
c) Sculpteurs — Beeldhouwers
4. PEINTURE, ENLUMINURE, DESSIN, GRAVURE  
— SCHILDERKUNST, VERLUCHTING, TEKEN-  
EN GRAVEERKUNST  
a) Généralités — Algemeenheden  
b) Centres de production —  
Produktiecentra
- c) Peintres, enlumineurs, dessinateurs,  
graveurs — Schilders, verluchters, te-  
kenaars, graveurs
5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN  
a) Généralités — Algemeenheden
- Arts du textile — Textiele kunsten*  
a) Généralités — Algemeenheden  
b) Centres de production —  
Produktiecentra  
c) Artistes — Kunstenaars
- Arts du métal — Metaalkunsten*  
a) Généralités — Algemeenheden  
b) Centres de production —  
Produktiecentra  
c) Artistes — Kunstenaars
- Céramique, verre, vitrail —  
Keramiek, glas en glasramen*  
a) Généralités — Algemeenheden  
b) Centres de production —  
Produktiecentra
- Mobilier — Meubelkunst*  
a) Généralités — Algemeenheden  
b) Centres de production —  
Produktiecentra

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

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

Georges Dogaer, Claire Dumortier, Françoise Leuxe, Luc Serck.

- Varia*
- a) Généralités — Algemeenheden
6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK  
c) Médailleurs — Medailleurs
7. MUSIQUE — MUZIEK
8. MUSÉOLOGIE — MUSEOLOGIE  
a) Généralités — Algemeenheden  
b) Lieux -Plaatsen
9. ICONOLOGIE  
a) Généralités — Algemeenheden  
b) Artistes — Kunstenaars
- III. ÉPOQUE CONTEMPORAINE —  
HEDENDAAGSE TIJDEN
1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES  
a) Généralités — Algemeenheden  
b) Lieux — Plaatsen
2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE  
a) Généralités — Algemeenheden  
b) Lieux — Plaatsen  
c) Architectes — Architecten
3. SCULPTURE — BEELDHOEWKUNST  
a) Généralités — Algemeenheden  
b) Centres de production —  
Produktiecentra  
c) Sculpteurs — Beeldhouwers
4. PEINTURE, DESSIN, GRAVURE — SCHILDER-  
KUNST, TEKEN- EN GRAVEERKUNST  
a) Généralités — Algemeenheden  
b) Centres de production —  
Produktiecentra  
c) Peintres, dessinateurs, graveurs —  
Schilders, tekenaars, graveurs
5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN  
a) Généralités — Algemeenheden  
*Arts du métal — Metaalkunsten*  
*Armes — Wapens*  
a) Généralités — Algemeenheden  
*Céramique, verre, vitrail —*  
*Keramiek, glas en glasramen*  
b) Centres de production —  
Produktiecentra  
*Mobilier, décoration — Meubilair,*  
*decoratie*  
a) Généralités — Algemeenheden  
b) Centres de production —  
Produktiecentra  
c) Décorateurs — Decorateurs
8. MUSÉOLOGIE — MUSEOLOGIE  
a) Généralités — Algemeenheden  
b) Lieux — Plaatsen
10. ARCHÉOLOGIE INDUSTRIELLE —  
INDUSTRIËLE ARCHEOLOGIE  
b) Lieux — Plaatsen

I.

**PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ  
PREHISTORIE EN OUDHEID**

DE LA PRÉHISTOIRE  
AU HAUT MOYEN ÂGE

VAN DE PREHISTORIE TOT  
DE VROEGE MIDDELEEUWEN

Voir *Archéologie. Chronique semestrielle pour l'archéologie en Belgique* (éditée par le Centre national de recherches archéologiques en Belgique, Parc du Cinquantenaire 1, 1040 Bruxelles), 1988, 1.

Zie *Archeologie. Zesmaandelijkse kroniek voor de archeologie in België* (uitgegeven door het Nationaal Centrum voor Oudheidkundige Navorsingen in België, Jubelpark 1, 1040 Brussel), 1988, 1.

II.

**MOYEN ÂGE ET TEMPS MODERNES  
MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN**

1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

a) **Généralités - Algemeenheden**

1. *Congrès de Nivelles. XLVII<sup>e</sup> Congrès de la Fédération des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique.* — *XLVII<sup>e</sup> Congres van de Federatie van kringen voor oudheidkunde en geschiedenis van België* — *XLVII. Kongress des Verbandes von Vereinen für Archäologie und Geschichte Belgiens. 2<sup>e</sup> Congrès de l'Association des cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique. 23-26. VIII.1984. Actes - Handelingen - Akten*, IV. Nivelles, 1987, 322 p., ill.
2. F. DAULTE, *Chefs-d'œuvre des Musées de Liège à Lausanne*, in *L'Œil*, 400, 1988, p. 58-65, 10 ill.
3. A. DELCOURT, *Étude du patrimoine de Flobecq*, in *4 Vents. Bull. Cercle cult. Collines*, 40, 1988, p. 8-16 et 41, 1988, p. 13-16.
4. C. DULIÈRE et O. LHOIR, *Musée du Folklore et de la Vie montoise. Maison Jean Lescarts*. Bruxelles, Communauté française de Belgique, 1988, 79 p., ill.
5. J. JANSSEN, *Het kunstpatrimonium van het Begijnhof te Turnhout* (Fotoinventaris van het Belgisch kunstbezit. Openbare Centra voor Maatschappelijk Welzijn. Provincie Antwerpen). Brussel, Kon. Inst. Kunstpatr. - Turnhout, Vrienden van het Begijnhof, 1988, 4<sup>e</sup>, 144 p., 100 ill.
6. *Kunstenarsateliers*, in *Openbaar kunstbezit in Vlaanderen*, 25, 1987, 1, p. 1-39, ill.
7. *Kunstschaten uit het Diestse Begijnhof. Diest, Stedelijk Museum, 10 juni - 31 okt. 1988*. Diest, Stedelijk Museum en Archief, 1988, 8<sup>e</sup>, 195 p., ill.
8. J. LECLERCQ et G. VAN HAEPEREN, *Chapelles de N.-D. de Halle de 1600 à ce jour, sises en Belgique et à l'étranger. Exposition, Halle, 29 avr. - 5 juin 1988*. (Halle, 1988), 59 p.
9. H. LIEBAERS, *Flemish Art*. New York, 1988.
10. L. MASSCHELEIN-KLEINER, *Informen pour mieux conserver*, in *Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg.*, 34-37, 1985-1988, 1-3 (= *Miscellanea Philippe Roberts-Jones*), p. 467-477, 6 ill.
11. a) *5 × 5. Mecenaat en gemeentelijke musea. Brussel, Passage 44, 23 sept. - 20 nov. 1988*. Brussel, Gemeentekrediet, 1988, 160 p., ill.

## II.1.a-b

- b) 5 × 5. *Mécénat et musées communaux. Bruxelles, Passage 44, 23 sept. - 20 nov. 1988.* Bruxelles, Crédit communal, 1988, 160 p., ill.
12. *Meesterschap en mecenaat. Vlaamse schilders in dienst van Habsburg*, in *Openbaar kunstbezit in Vlaanderen*, 26, 1988, 1, p.1-39, ill.
13. a) J. MURRAY, *Flanders and England. A Cultural Bridge. The Influence of the Low Countries on Tudor-Stuart England* (Flandria extra muros, 2). Antwerp, Mercatorfonds, 1985, 400 p., ill.  
b) J. MURRAY, *Flandre et Angleterre. Les relations entre l'Angleterre et les Pays-Bas sous les Tudor et les Stuart* (Flandria extra muros, 2). Anvers, Fonds Mercator, 1985, 400 p., ill.  
c) J. MURRAY, *Vlaanderen en Engeland. De invloed van de Lage Landen op Engeland ten tijde van de Tudors en de Stuarts* (Flandria extra muros, 2). Antwerpen, Mercatorfonds, 1985, 400 p., ill.
14. *Quel avenir pour notre patrimoine religieux? La Louvière, Salle Chavée, 23 oct. - 20 nov. 1988.* La Louvière, Écomusée régional du Centre, 1988, 79 p., ill.
15. *Schatten der armen. Hel artistiek en historisch bezit van het O.C.M.W.-Leuven.* Leuven, Stedelijk Museum Vander Kelen-Mertens, 1988, 8°, 487 p., 299 ill.
16. *Hel St.-Elisabethziekenhuis te Antwerpen. 750 jaar Gasthuis op't Elzenveld 1238-1988.* Antwerpen, Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn - Brussel, Gemeentekrediet, 1988, 432 p., ill.
17. L. SMOLDEREN, *Conditions des arts et des artistes dans les Pays-Bas au cours de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*, in *La cultura degli arazzi fiamminghi ...* Palermo, 1988, p. 125-131.
18. R. SZMYDKI, *L'art flamand à Gdąnsk (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, in *Septentrion*, 16, 1987, 4, p. 35-41, 8 ill.
19. *Treasures from Liège. Treasures of Religious Art in Liège. Trésors de Liège. Trésor du Musée d'Arts religieux et mosan de Liège.* Hamilton, Art Gallery, June 7 - July 28. 1985, Québec, Musée du Séminaire, 14 août - 22 sept. 1985 (Introd. L. DEWEZ, A. LEMEUNIER et P. GEORGE). (Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 1985), 8°, 82 p., ill.
20. *Trésors d'art religieux au pays de Visé et saint Hadelin. Exposition. Église Saint-Martin de Visé, 27 août - 9 oct. 1988.* Visé, 1988, 4°, x-339 p., ill.
21. a) H. VANDORMAEL, *Château de Gaasbeek* (Musea Nostra, 9). Bruxelles, Crédit communal, 1988, 128 p., ill.  
b) H. VANDORMAEL, *Kasteel van Gaasbeek* (Musea Nostra, 9). Brussel, Gemeentekrediet, 1988, 128 p., ill.
22. a) P. VAN OSSEL, A. LANOTTE, J. TOUSSAINT, N. BASTIN, *Musées de Namur. Musée archéologique, Musée diocésain et Trésor de la cathédrale, Trésor d'Oignies. Musée des Arts anciens du Namurois à l'Hôtel de Gaiffier d'Hestroy. Hôtel de Groesbeeck-de Croix* (Musea Nostra, 10). Bruxelles, Crédit communal, 1988, 112 p., ill.  
b) P. VAN OSSEL, A. LANOTTE, J. TOUSSAINT, N. BASTIN, *Musea van Namen. Archeologisch Museum. Bisschoppelijk Museum en Kathedraalschal, Kerkschal van Oignies. Museum voor Naamse Oude Kunsten in het Hotel de Gaiffier d'Hestroy. Hotel de Groesbeeck-de Croix.* Brussel, Gemeentekrediet, 1988, 112 p., ill.
23. I. VERHOEVEN, *Aspects du patrimoine artistique du C.P.A.S. de Liège. Liège, Générale de Banque, 2.12.88 - 28.1.89.* Liège, Générale de Banque, 1988, 8°, 152 p., 121 ill.

### b) Lieux - Plaatsen

Antwerpen : cf. 16.

24. [Brabant] *Brabant in de twaalfde eeuw: een renaissance?* Brussel, UFSAL, Centrum Brabantse Geschiedenis, 1987, 8°, 193 p., ill.

25. [Bruxelles - Brussel] B. V. MEIJER, *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti.* (Parma), Silvana Editoriale, 1988, 4°, 253 p., 187 ill.

Bruxelles - Brussel : cf. ook/aussi 370.

Diest : cf. 7.

Flobecq : cf. 3.

Gaasbeek : cf. 21.

26. [Gent] E. DHANENS, *De Blijde Inkomst van Filips de Goede in 1458 en de Plastische Kunsten te Gent*, in *Academiae Analecta. Med. Kon. Acad. Wet., Lett. en Schone Kunsten Belg. Klasse Sch. Kunsten*, 48, 1987, 2, p. 54-89, 21 ill.  
Leuven: cf. 15.  
Liège: cf. 3, 19, 23.
27. [Louvignies] J. DELMELLE (†), *Une visite au château de Louvignies*, in *Hainaut Tourisme*, 246, 1988, p. 21-25, 4 ill.  
Namur: cf. 22.  
Turnhout: cf. 5.
28. [Visé] P. BRUYÈRE, *L'église Saint-Martin de Visé. Guide du visiteur*. Visé, 1987, 12°, 57 p., ill.  
Visé: cf. aussi/ook 20.
29. [Vonêche] A. CHEVALIER, *Vonêche*, in *Maisons d'hier et d'auj.* Woonstede eeuwen heen, 78, 1988, p. 2-11, 11 ill.

## 2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

### a) Généralités — Algemeenheden

Cf. 216.

### b) Lieux — Plaatsen

30. [Amay] J. COMANNE, *Het huis van Kanunnik Gossuart. La maison du chanoine Gossuart*, in *Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 77, 1988, p. 52-69, 21 ill.
31. [Antwerpen] *Het Onze-Lieve-Vrouwehuis. Vijfhonderd jaar wonen aan de Keizerstraat in Antwerpen*. S.l., 1988, 192 p., ill.
32. [Antwerpen] *Het Rubenshuis*, in *Openbaar kunstbezit in Vlaanderen*, 26, 1988, 4, p. 123-167, ill.  
Antwerpen: cf. ook/aussi 92, 278.
33. [Ath] *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie. Vol. 13. Province de Hainaut. Arrondissement de Ath*. Liège, Pierre Mardaga, 1988, 8°, 2 vol., 831 p., 1091 ill.  
Beaumont: cf. 68.
34. [Brabant] R. UYTTERHOEVEN, *4 Van de Volmolen tot Wilsele: langsheen de Dijlevallei en de Vaart* (Leuven weleer). Leuven, Standaard Boekhandel, 1988, n.p., ill.
35. [Brabant] L. VERBESSELT, *De architectuur en de beeldhouwkunst in Brabant tijdens de 12de en het begin van de 13de eeuw*, in *Brabant in de twaalfde eeuw: een renaissance?* Brussel, 1987.
36. [Branchon] J. FILÉE, *Découvertes à Branchon*, in *Guetteur wallon*, 1988, p. 137-139, 1 ill. [XVIII<sup>e</sup>s.].
37. [Brugge] L. DEVLIEGHER, *De « nieuwe » 13de-eeuwse huisgevel, Grauwwerkersstraat 2-4, Te Brugge*, in *Academiae Analecta. Med. Kon. Ac. Wet., Lett. en Schone Kunsten Belg. Klasse Sch. Kunsten*, 49, 1988, 1, p. 45-63, 37 ill.  
Brugge: cf. aussi/ook 70, 71.
38. [Brugge] *Stenen herleven. 111 jaar kunstig restaureren in Brugge*. Brugge, Sint-Janshospitaal - Stadshalle, 1.10 - 20.11.1988.
39. [Châtelet] C. ADAM, *Les églises SS. Pierre et Paul de Châtelet et les mésaventures de leurs bâtisseurs*, in *Le Vieux-Châtelet*, 28, 1988, p. 37-83.
40. [Comines] J.-M. DUVOSQUEL, *Aux origines de l'hôtel de ville de Comines-Belgique: une acquisition des notables au XVII<sup>e</sup> siècle*, in *Bull. trim. Crédit comm. Belg.*, 166, 1988, p. 3-10, 5 ill.
41. [Ellezelles] A. DELCOURT et M. LABIAU, *Les chapelles les plus intéressantes d'Ellezelles*, in *4 Vents. Revue du Cercle cult. des Collines*, 39, 1987, p. 11-20.
42. [Enghien] Y. DELANNOY, *Contribution à l'histoire du Temple d'Hercule, aujourd'hui Pavillon des Sept Etoiles, au Parc d'Enghien*, in *Ann. Cercle archéol. Enghien*, 23, 1987, p. 87-116, 13 ill.
43. [Enghien] G. MARCHI, *A Enghien, dans un jardin ... Pavillons dits Chinois, Pavillon de l'Etoile*, in *Ann. Cercle archéol. Enghien*, 23, 1987, p. 147-231, 31 ill.
44. [Frasnes-lez-Gosselies] M. AUDRIT et J.-M. GEORGERY, *La chapelle Notre-Dame du Roux-*

- Frasnes-lez-Gosselies/Les Bons Villers, 1237-1987*. Frasnes, 1987, 8°, n.p., ill.
45. [Furnes] J. VANACKER, *L'hôtel de ville de Furnes, un phénomène historique*, in Bull. trim. Crédit comm. Belg., 165, 1988, p. 2-33, 35 ill.
46. [Gent] O. GOETHALS, D. VAN IMPE, *Hotel Goethals te Gent. Hôtel Goethals à Gand*, in Woonstede eeuwen heen. Maison d'hier et d'auj., 78, 1988, p. 30-37, 8 ill.
47. [Gent] R. H. MARIJNISSEN, *Structuur en behandeling van het plafond van de balzaal in het 18de eeuwse herenhuis D'Hane-Steenhuysse te Gent*, in Academiae Analecta. Med. Kon. Ac. Wet., Lett. en Schone Kunsten Belg. Klasse Sch. Kunsten, 49, 1988, 1, p. 65-74, 27 ill.
48. [Hoksent] J. BUSSELS, *De Onze-Lieve-Vrouw-en Sint-Antoniuskapel van Hoksent*. S.l., 1988, 58 p., ill.
49. [Huy] *Au cœur de Huy. Pour la renaissance d'un patrimoine architectural*. Huy, La Maison près la Tour, s.d. (1987), 4°, 124 p., ill.
50. [Kortrijk] *De St. Maartenskerk van Kortrijk*, in De Leiegouw, 30, 1988, 1-2, 192 p., ill.  
Kortrijk: cf. ook/aussi 105.
51. [Liège] G. BEKAERT, *Hotel Torrentius. De dood bezworen. Hôtel Torrentius. La mort conjurée. 1565-1981*, in Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj., 79, 1988, p. 42-55, 10 ill.
52. [Liège] P. COLMAN, *L'hôtel Torrentius à Liège. Het hotel Torrentius te Luik*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 79, 1988, p. 26-41, 8 ill.
53. [Liège] M. JOWAY-MARCHAL et N. LAGUESSE-PLUMIER, *La commanderie Saint-André de l'Ordre teutonique à Liège. Aspects de son histoire et de son architecture*, in Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège», 243, 1988, p. 429-452, 9 ill.
54. [Mirwart] D. DE DONNEA, *Mirwart, un château en péril. Mirwart, een bedreigd kasteel*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 77, 1988, p. 2-21, 20 ill.
55. [Mons] K. J. PHILIPP, *Sainte-Waudru in Mons (Bergen, Hennegau). Die Planungsgeschichte einer Stiftskirche 1449-1450*, in Zeitschr. f. Kunstgesch., 51, 1988, 3, p. 372-413, 48 ill.
56. [Namur] P. L'HERMITE-LECLERCQ, [compte rendu/ recensie] A. Dierkens, *Abbayes et chapitres entre Sambre et Meuse (VII<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles). Contribution à l'histoire religieuse du haut Moyen Age*, 1985, in Bull. monumental, 146, 1988, p. 367-368.
57. [Petit-Enghien] M. DAYEZ, *L'église Saint-Sauveur à Petit-Enghien. Un exemple intéressant de rénovation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in Ann. Cercle archéol. Enghien, 23, 1987, p. 59-86, 11 ill.
58. [Sint-Maria-Leerne] A. DEMEY, *De romaanse kerk van Sint-Maria-Leerne: één- of driebeukig?*, in Hand. Maatsch. Gesch. Oud. Gent, 41, 1987, p. 11-27, 10 ill.
59. [Soignies] G. BAVAY, *Une représentation inconnue de la collégiale de Soignies (18<sup>e</sup> siècle)*, in Bull. contact Cercle archéol. Canton de Soignies, 104, 1988, p. 57-58.
60. [Soignies] G. BAVAY, J. DEVESELEER, P. HAZEBROUCQ, L. EECKHOUDT et E. SCHELSTRAETE, *Les moulins de l'entité de Soignies de l'Ancien Régime à nos jours*. Soignies, 1988, 12°, 167 p., ill.  
Soignies: cf. aussi/ook 93.
61. [Steenhuysse] O. DE TRAZEGNIES, *Het prinsdom Steenhuysse en zijn kasteel. Le château et la principauté de Steenhuysse*, in Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj., 79, 1988, p. 2-25, 23 ill.
62. [Temse] D. VAN EENHOOGHE, *De voormalige watermolen van Temse*, in Monumenten en Landschappen, 7, 1988, 3, p. 19-26, ill.  
Tournai: cf. 82.
63. [Turnhout] W. AERTS, *Beschermde cultuurpatrimonium in de provincie Antwerpen. Arrondissement Turnhout*. Wommelgem, Uitg. Den Gulden Engel, 1987, 8°, 65 p., ill.
64. [Visé] M.-A. CLOSON-REMY, N. DE LAMOTTE-REGINSTER et P. PAQUET, *L'architecture religieuse du doyenné de Visé. Églises et chapelles*, in Trésors religieux au pays de Visé ... Visé, 1988, p. 17-49, ill.
65. [Vlaanderen] G. BEKAERT, *Landschap van kerken. 10 eeuwen bouwen in Vlaanderen*. Leuven, Davidsfonds - Standaard Uitgeverij, 1987, 8°, 288 p., ill.

c) **Architectes — Architekten**

Coecke : cf. 216.

de Vries : cf. 240.

66. [Dewez] L. DEVLIEGHER, *Laurent Benoit Dewez (1731-1812)*, in *Les Amis du château de Senefee*. Bull. d'inf., 1988, p. 14-36, 14 ill.

*Du Broeucq* : cf. 84.

67. [Keldermans] Kl. J. PHILIPP, [compte rendu/recensie] *Keldermans. Een architectonisch net-*

*werk in de Nederlanden*, H. Janse, R. Meischke, J. H. van Mosselveld, F. van Tyghem, s'Gravenhage, 1987, in *Kunstchronik*, 41, 1988, 9, p. 518-526.

68. [Renoz] T. BOUVY COUPERY DE SAINT-GEORGES, H. TROMP, *Beaumont en Obbicht. De tweelingkastelen van Jacques-Barthélemy Renoz. Beaumont et Obbicht. Des châteaux jumeaux de Jacques-Barthélemy Renoz*, in *Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 79, 1988, p. 56-85, 32 ill.

## 3. SCULPTURE — BEELDHOUKUNST

a) **Généralités — Algemeenheden**

69. J. COMANNE, *Le « Bassinia » de Huy au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 240, 1988, p. 367-374, 3 ill.

70. G. DELMARCEL, [recensie/compte rendu] *L. Devliegheer, De Keizer-Karel-schouw van het Brugse Vrije... Tiel, 1987, ...*, in Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch. Rev.-belge archéol. et hist. art., 57, 1988, p. 115-117.

71. L. DEVLIEGHER, *De Keizer-Karel-Schouw van het Brugse Vrije* (Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, 10). Tiel, uitg. Lannoo, 1987, 8°, 160 p., 189 ill.

72. *Passie. Catalogus van de tentoonstelling Hasselt, Generale Bank, 4.3-15.4.1988*. Hasselt, Generale Bank, 1988, 4°, n.p., 122 ill.

73. *Peintures et sculptures XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Achats exceptionnels des musées du Nord-Pas-de-Calais avec le concours du F.R.A.M.* Catalogue. Musée de Saint-Amand-les-Eaux, 27 mars-23 mai 1988. Ed. de l'Association des Conservateurs de la région Nord-Pas-de-Calais, 1988, 4°, 60 p., ill.

74. *Het Sint-Columbaretabel van Deerlijk. Le retable de Sainte-Colombe de Deerlijk ... Deel I* (Inleid. v. L. MASSCHELEIN-KLEINER). Deerlijk, Comité « Terugkeer St. Columbaretabel », 1988, 4°, 55 p., ill.

75. J. STROOBANTS, *De restauratie van het retable van Deerlijk*, in *Monumenten en Landschappen*, 7, 1988, 6, p. 33-41, 6 ill.

76. R. VANDENBERGHE, *Mouscron. Église Saint-Barthélémy. Les pierres tombales non classées*, in

Mém. Soc. Hist. Mouscron et Région, 10, 1988, 2, p. 45-53.

Cf. aussi/ook 88, 103.

b) **Centres de production — Productiecentra**

77. [Amay] A. WANKENNE, *Réflexions sur le visage du Christ dans le bois sculpté, à Amay*, in Ann. Cercle hutois Sciences et Beaux-Arts, 42, 1988, p. 155-168.

*Brabant* : cf. 35.

78. [Bruxelles - Brussel] B. VERMET, *Twee fragmenten van een Passieretabel*, in Vereniging Rembrandt tot Behoud en Vermeerdering van Kunstschaten in Nederland, 1987, p. 40-41, 1 ill.

*Gent* : cf. 189.

79. [Hainaut] J. MAMBOUR, *La Vierge à l'Enfant dans la sculpture en Hainaut, 2. La statuaire de 1530 à vers 1700*. S.l., 1988, 104 p., ill.

80. [Meuse] J.-J. BOLLY, *A propos des marques du château de Modave : réflexion sur les signes lapidaires de la région mosane aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, in Actas del V Coloquio internacional de gliptografía. Pontevedra, Julio 1986, p. 383-391, 4 fig.

81. [Meuse] A. C. OELLERS, *Der Typus des « Apostelbalkens » und seine Verbreitung in der rhein-maasländischen Schnitzkunst des 15. und 16. Jahrhunderts*, in *Aachener Kunstblätter*, 54/55, 1986/87, p. 275-282, 9 ill.

82. [Tournai] FR. ANDERSON, *The Tournai Marble Sculptures of the Priory of St. Pancras at Lewes, East Sussex*, in *Rev. belge archéol. et hist. art.*

Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 57, 1988, p.23-49, 22 ill.

83. [Tournai] L. NYS, *Une Vierge tournaisienne du début du xv<sup>e</sup> siècle conservée au musée de Louvain-la-Neuve*, in Rev. archéol. et hist. art Louvain, 19, 1986, p. 139-157, 14 ill.

c) **Sculpteurs — Beeldhouwers**

84. [Du Broeucq] B. BOUCHER, [compte rendu/recensie] *Jacques Du Broeucq: sculpteur et architecte de la Renaissance ...*, Mons, 1985 (cat. d'expos.), in Burl. Mag., 1020, 1988, p. 233.
85. [Verbrugghen] E.-M. HOPER, *Zwei unbekannte*

*Skulpturengruppen des Antwerpener Bildhauers Hendrik Frans Verbruggen (1654-1724)*, in Zeitschr. f. Kunstgesch., 51, 1988, 3, p. 428-441, 12 ill.

86. [Verbrugghen] I. KOCKELBERGH, *De preekstoel van SS. Petrus en Paulus te Mechelen. Een werk van Henricus-Franciscus Verbrugghen (1654-1724)*, in Hand. Kon. Kring. Oudh., Lett. en Kunst Mechelen, 91, 1987, p. 81-94, 7 ill.
87. [Vivroux] M.-H. MÉLIARD-MARGANNE, *Le Saint Roch et le Saint Sébastien de Velroux attribués à Vivroux*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 243, 1988, p. 453-457, 3 ill.

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

a) **Généralités — Algemeenheden**

88. *Acquisitions. Aanwinsten*, in Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg., 31-33, 1981-1984 (1988), 4, p. 71-243, 118 ill.
89. J. BACKHOUSE and S. JONES, *D. H. Turner (1931-1985): a Portrait*, in The British Library Journal, 13, 1987, p. 111-117. [incl. a study of Ms. Add. 54782]
90. a) A. BALIS, F. BAUDOIN, K. DEMUS, N. DE POORTER, H. DEVISSCHER, D. DE VOS, W. PROHASKA, K. SCHÜTZ, M. VANDENVEN, C. VAN DE VELDE, P. VERBRAEKEN, H. Vlieghe, *La peinture flamande au Kunsthistorisches Museum à Vienne*. Anvers, Fonds Mercator, 1988, 302 p., ill.
- b) A. BALIS, F. BAUDOIN, K. DEMUS, N. DE POORTER, H. DEVISSCHER, D. DE VOS, W. PROHASKA, K. SCHÜTZ, M. VANDENVEN, C. VAN DE VELDE, P. VERBRAEKEN, H. Vlieghe, *Vlaamse schilderkunst in het Kunsthistorisches Museum te Wenen*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1988, 302 p., ill.
91. G. BARTZ und E. KÖNIG, « *Die Illustration des Totenofficiums in Stundenbücher* ». *Im Angesicht des Todes. Liturgie als Sterbe und Trauerhilf. Ein interdisziplinäres Kompendium* (Pietas und Trauerhilf, II-IV). St. Odiliën, 1987, S. 487-528.
92. F. BAUDOIN, *Vier afbeeldingen van het interieur der verdwenen Sint-Walburgiskerk te Antwerpen*,

in Bull. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg. Mus. roy. Beaux-Arts Belg., 34-37, 1985-1988, 1-3 (= Miscellanea Philippe Roberts-Jones), p. 181-194, 6 ill.

93. G. BAVAY et B. DUBOIS, *Découverte de peintures de la fin du xviii<sup>e</sup> siècle ou du début du xviii<sup>e</sup> siècle sur les murs d'une maison de notable sonégien. Présentation du cadre et problèmes d'identification et de conservation*, in Congrès de Nivelles... 23-26.VIII. 1984. Actes, IV. Nivelles, 1984 (1987), p. 20-32, 4 ill.
94. A. BERGMANS, *Muurschilderingen met internationale allure in de parochiekerk Sint-Catharina van Duisburg*, in Monumenten en Landschappen, 7, 1988, 3, p. 48-59, ill.
95. G. BOLOGNA, *Illuminated Manuscripts. The Book Before Gutenberg*. London, 1988, 4<sup>o</sup>, 199 p., ill.
96. F. O. BÜTTNER, *Ikongraphisches Eigengut der Randzier in Spätmittelalterlichen Handschriften. Inhalt und Programme*, in Scriptorium, 29, 1985, S. 197-233, Abb.
97. F. O. BÜTTNER, *Komposite Programme der Stundenbuchikonographie in den südlichen Niederlanden bis gegen 1480*, in Miscellanea Neerlandica... Leuven, 1987, S. 311-341.
98. L. CAMPBELL, [compte rendu/recensie] *Christian Vogelaar, Netherlandish fifteenth and sixteenth century paintings in the National Gallery of*

- Ireland: a complete Catalogue, Dublin, The National Gallery of Ireland, 1987*, in Simiolus, 18, 1988, 1/2, p. 68-69.
99. B. CARDON, *Het Speculum humanae salvationis-manuscript Harley 2838 in de British Library te Londen, een handschrift omstreeks 1500 in Engeland verlucht door een miniaturist uit de Nederlanden?*, in *Miscellanea Neerlandica...* Leuven, 1987, p. 441-463.
100. *Chansonier of Margaret of Austria (Brussel, Koninklijke Bibliotheek, MS. 11239)*. Introd. M. PICKER. Peer, Musica, 1988, 8°, 10 p. + facsim.
101. A. CHÂTELET, *Nouvelles attributions dans la peinture flamande*, in *Bull. monumental*, 146, 1988, p. 247-249.
102. A. CHÂTELET, [compte rendu/recensie] *M. Comblen-Sonkes, avec la coll. de N. Veronee-Verhaegen, Le Musée des Beaux-Arts de Dijon, Les Primitifs flamands... 1986*, in *Bull. monumental*, 146, 1988, p. 270-271.
103. D. COEKELBERGHS, *Exposition. Quelques aspects de l'art en Belgique aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles. Tentoonstelling. Enkele aspecten van de Belgische kunst in de 18de en 19de eeuw. Catalogue/Catalogus*. Bruxelles, Galerie d'Arenberg, 1988, 84 p., ill.
104. Th. DACOSTA KAUFMANN, [compte rendu/recensie] *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II, Essen, 1988*, in *Kunstchronik*, 41, 1988, 10, p. 553-560.
105. P. DEBRABANDERE, *Schilderijen van de Kortrijkse Sint-Maartenskerk*, in *De Leiegouw*, 30, 1988, 1-2, p. 79-111, 18 ill.
106. *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Infra-rouge et autres techniques d'examen. Colloque VI. 12-14 sept. 1985*, éd. H. VEROUGSTRAETE-MARCO et R. VAN SCHOUTE (Univ. cath. de Louvain, Inst. sup. Archéol. et Hist. de l'Art, Doc. de travail n° 23). Louvain-la-Neuve, Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques, 1987, 8°, 197 p., 77 pl.
107. E. DE WILDE, *Ontstaan en groei van de verzameling oude tekeningen in onze musea*, in *Bull. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg. Mus. roy. Beaux-Arts Belg.*, 34-37, 1985-1988, 1-3 (= *Miscellanea Philippe Roberts-Jones*), p. 495-502.
108. E. DHANENS, *Het Boek der Privilegiën van Gent*, in *Acad. Analecta. Kon. Acad. Wet. Lett. en Sch. Kunsten Belg. Klasse Sch. Kunsten*, 48, 1987, 2, p. 92-112, 7 ill.
109. E. DHANENS, *Een « Maagschap van de H. Anna » in het derde kwart van de 15de eeuw?*, in *Acad. Analecta. Med. Kon. Acad. Wet. Lett. en Sch. Kunsten Belg. Klasse Sch. Kunsten*, 48, 1987, 2, p. 113-121, 6 ill.
110. E. DHANENS, *Nogmaals de Justitiäferelen in het Gentse Schepenhuis*, in *Acad. Analecta. Med. Kon. Acad. Wet., Lett. en Sch. Kunsten Belg. Klasse Sch. Kunsten*, 48, 1987, 2, p. 31-37, 4 ill.
111. E. DHANENS, *Een Onze-Lieve-Vrouwtekening en de spreiding van het model*, in *Acad. Analecta. Med. Kon. Acad. Wet., Lett. en Sch. Kunsten Belg. Klasse Sch. Kunsten*, 48, 1987, 2, p. 40-51, 6 ill.
112. E. DHANENS, *Twee getuigen van de romaanse muurschilderingen in de Sint-Baafsabdij te Gent*, in *Acad. Analecta. Med. Kon. Acad. Wet., Lett. en Sch. Kunsten Belg. Klasse Sch. Kunsten*, 48, 1987, 2, p. 9-16, 7 ill.
113. G. DOGAER, *Kanttekeningen bij de iconografie van de Kindsheidscyclus in het Officium parvum Beatae Mariae Virginis*, in *Miscellanea Neerlandica...* Leuven, 1987, p. 343-354.
114. *Een halve eeuw Stedelijk Prentenkabinet van Antwerpen (1938-1988)*. Antwerpen, Stadsbestuur. Museum Plantin-Moretus en Stedelijk Prentenkabinet, 1988, 4°, 106 p., ill.
115. C. EISLER, *Early Netherlandish Painting*. London, Sotheby, 1988, 248 p., ill.
116. V. H. ELBERN, *Die « Libri Carolini » und die liturgische Kunst um 800. Zur 1200 Jahrfeier des 2. Konzils von Nikaia 787*, in *Aachener Kunstblätter*, 54/55, 1986/87, p. 15-32, 22 ill.
117. R. L. FALCKENBURG, *Iconographical Connections Between Antwerp Landscapes, Market Scenes and Kitchen Pieces, 1500-1580*, in *Oud Holland*, 102, 1988, 2, p. 114-126, 16 ill.
118. Z. Z. FILIPCZAK, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*. Princeton University Press, 1987, 258 p., 96 ill.
119. J. FOLIE, [compte rendu/recensie] *C. Vogelaar, Netherlandish Fifteenth and Sixteenth Century*

- Paintings in the National Gallery of Ireland. Dublin, ... 1987*, in Rev. belge archéol. et hist. art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 57, 1988, p. 130-131.
120. M. FRÉDÉRICQ-LILAR, *Een groots feest in Gent in de 18de eeuw: het eeuwfeest van de Heilige Macarius. Une grande fête ganloise du XVIII<sup>e</sup> siècle: le jubilé de Saint Macaire*, in Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj., 77, 1988, p. 34-51, 17 ill.
121. *Glanz aller Buchkunst. Millelalterliche Handschriften der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin*. Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1988, 272 S., 125 Abb.
122. *The Glory of the Page. Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts from Glasgow University Library*. Introd. and Cat. by N. THORP. London, Harvey Miller, 1988, 4°, 228 p., ill.
123. *The Golden Age of Flemish Painting*. Taichung, Taiwan Museum of Art, June 26-Sept. 25 1988. Taichung, 1988, 239 p., 85 col. pl.
124. R. GRIGG, *Flemish Realism and Allegorical Interpretation*, in Journ. of Aesthetics and Art Criticism, 46, 1987-1988, 2, p. 229-300.
125. *Handschriften uit de abdij van Sint-Truiden. Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst, Begijnhofkerk, Sint-Truiden, 28 juni - 5 okt. 1986*. Leuven, Peeters, 1986, 8°, 303 p., ill.
126. W. HANSEN, *Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Millelalterliches Leben im Jahreslauf*. München, Verlag Georg D. W. Calley, 1984, 4°, 292 S., Abb.
127. C. HEESTERBEEK-BERT, *Enkele rechtzettingen met betrekking tot de herkomst van een aantal schilderijen uit de verzamelingen van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel*, in Bull. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg., Mus. roy. Beaux-Arts Belg., 34-37, 1985-1988, 1-3 (= Miscellanea Philippe Roberts-Jones), p. 479-494, 3 ill.
128. A. HERICKX et J. MAMBOUR, *Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Mons*. Bruxelles, Ministère de la Communauté française de Belgique, 1988, 239 p., ill.
129. R. HISSETTE et J. VAN PARYS, *Le missel manuscrit de Ter Doest: Bruges, Grand Séminaire 49/18, els ses deux Regimina Sanitatis*, in Scriptorium, 41, 1987, 1, p. 58-77.
130. a) R. HOOZEE, *Musée des Beaux-Arts, Gand* (Musea Nostra, 8). Bruxelles, Crédit communal, 1988, 128 p., ill.  
b) R. HOOZEE, *Museum voor Schone Kunsten, Gent* (Musea Nostra, 8). Brussel, Gemeentekrediet, 1988, 128 p., ill.
131. *Important Western Medieval Illuminated Manuscripts and Illuminated Leaves (Catalogue, 1)*. Akron, Ohio, Bruce P. Ferrini, (1987), 4° 206 p., ill.
132. *Inventaris van de middeleeuwse verluchte handschriften in openbare collecties in Nederland en van Noordnederlandse verluchte handschriften in buitenlandse collecties*. Voorlopige uitgave. Afdeling, s' Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek, 1988, 4°, 32 p.
133. E. IRBLICH, *Ergänzungen zur Geschichte des Schwarzen Gebelbuches (Cod. 1856 der Österreichischen Nationalbibliothek)*, in Miscellanea Neerlandica... Leuven, 1987, S. 241-250.
134. B. JAKOBY, *Der Einfluss niederländischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440-1490)* (Kölner Schriften zur Geschichte und Kultur, 12), Köln, 1987, 354 S., 67 Abb.
135. P. M. JONES, *Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600*, in Art Bull., 70, 1988, p. 261-272, 10 ill.
136. P. KLEIN, *Dendrochronologische Untersuchungen an Bildtafeln des 15. Jahrhunderts*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque VI... Louvain-la-Neuve, 1987, p. 29-40.
137. H. KÖSTLER, *Stundenbücher. Zur Geschichte und Bibliographie*, in Philobiblon, 28, 1984, S. 95-128.
138. [T. KREN], *Acquisitions 1987: Manuscripts*, in The J. Paul Getty Museum Journal, 16, 1988, p. 135-201, ill.
139. B. G. LANE, *Sacred Versus Profane in Early Netherlandish Painting*, in Simiolus, 18, 1988, 3, p. 106-115, 3 ill.
140. a) *La Librairie de Marguerite d'Aulriche*. Catalogue par M. DEBAE. Exposition Europa 87

- Österreich. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>. Bruxelles, 1987, 4<sup>o</sup>, xxvii-169 p., ill.
- b) *De Librije van Margareta van Oostenrijk*. Catalogus door M. DEBAE. Tentoonstelling Europalia 87 Österreich. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I. Brussel, 1987, 4<sup>o</sup>, xxvii-173 p., ill.
141. *Le Livre au siècle des Rolin*. Autun, Bibliothèque municipale, 8 juin - 28 sept. 1985, 8<sup>o</sup>, 73 p., ill.
142. G. MARTIN, *The Flemish School. 1600-1900* (National Gallery Catalogues). London, National Gallery, (1971), reprint 1986, 8<sup>o</sup>, 303 p., ill.
143. *Meesterwerken uit het Stedelijk Prentenkabinet van Antwerpen. Oude tekeningen uit de 16<sup>e</sup> en 17<sup>e</sup> eeuw*. Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet, 24.9-31.12.1988.
144. S. MICHALSKI, [compte rendu/recensie] *Thomas Dacosta Kaufmann, L'école de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II, Paris, 1985*, in *Kunstchronik*, 41, 1988, 1, p. 26-32.
145. *Miscellanea Neerlandica. Opstellen voor Dr. Jan Deschamps ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag*, onder red. van E. COCKX-INDESTEGE en Fr. HENDRICKX. Leuven, Peeters, 1987, 8<sup>o</sup>, 3 vol., 542-470-359 p., ill.
146. P. R. MONKS, *Two Parisian Artists of the Dunois Hours and a Flemish Motif*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 1436, 1988, p. 61-68, 3 ill.
147. A. MOORE, *Dutch and Flemish Painting in Norfolk*, in *Apollo*, 321, 1988, p. 352-353, 6 ill.
148. G. MORELLO, *Die schönsten Stundenbücher aus der Biblioteca Apostolica Vaticana*. Zürich, Belsar Verlag, 1988, 4<sup>o</sup>, 143 S., Abb.
149. N. NICOLINE, *Peintures néerlandaises des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles dans les musées de l'Union Soviétique*. Leningrad, 1987.
150. L. NINANE, *Un portrait de famille des ducs de Bavière, comtes de Hollande, Zélande et Hainaut*, in *Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg.*, 34-37, 1985-1988, 1-3 (= *Miscellanea Philippe Roberts-Jones*), p. 63-74, 1 ill.
151. J. OLIVER, *Manuscripts Sacred and Secular from the Collections of the Endowment for Biblical Research and Boston University*. Boston, Endowment for Biblical Research, 1985, 8<sup>o</sup>, ill., xiii-95 p.
152. P. PHILIPPOT, *Texte et image dans la peinture des Pays-Bas aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, in *Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg.*, 34-37, 1985-1988, 1-3 (= *Miscellanea Philippe Roberts-Jones*), p. 75-86, 8 ill.
153. J. M. PLOTZEK, *Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz*. Katalog zur Ausstellung im Schnütgen-Museum. Köln, 1987, 4<sup>o</sup>, 250 S., Abb.
154. *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*. Freren, Luca Verlag, 1988, 624 S.
155. *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. Ausstellung Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen, 10.6.-30.10.1988. Kunsthistorisches Museum Wien, 24.11.1988 - 26.2.1989*. 2 vol., Wien, Kunsthistorisches Museum - Freren, Luca Verlag, 1988, 4<sup>o</sup>, 624-320 S., 604-825 Abb.
156. C. J. PURTLE, [compte rendu/recensie] *H. Belting and D. Eichberger, Jan van Eyck als Erzähler...*, Worms, 1983; *B. G. Lane, The Altar and the Altarpiece...*, New York, 1984, in *Art. Bull.*, 69, 1987, p. 651-652.
157. C. REYNOLDS, [compte rendu/recensie] *P. M. de Winter, La Bibliothèque de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne (1364-1404)...*, Paris, 1985, in *Burl. Mag.*, 1020, 1988, p. 231-233.
158. C. REYNOLDS, [compte rendu/recensie] *G. Dogaer, Flemish Miniature Painting in the Fifteenth and Sixteenth Centuries...* Amsterdam, 1987, in *Burl. Mag.*, 1027, 1988, p. 775.
159. M.-E. RICKER, *Contribution à l'étude sociologique du Maniérisme anversois: développement et évolution des inscriptions à la gilde de Saint-Luc analysées par ordinateur; le problème de l'atelier de peinture dans une société en évolution*, in *Congrès de Nivelles...* 23-26.VIII.1984. Actes, IV. Nivelles, 1984 (1987), p. 83-90, 4 fig.
160. M. RUSSELL, [compte rendu/recensie] *J. O. Hand, M. Wolff, Early Netherlandish Painting, Washington, 1987; Ch. Vogelaar, Netherlandish Fifteenth and Sixteenth Century Painting in the National Gallery of Ireland...*, 1987, in *Apollo*, 319, 1988, p. 219.

## II.4.a

161. a) L. SABATINI, *Le Musée de l'Art wallon, Liège* (Musea Nostra, 7). Bruxelles, Crédit communal, 1988, 128 p., ill.  
 b) L. SABATINI, *Het Museum voor Waalse Kunst, Luik* (Musea Nostra, 7). Brussel, Gemeentekrediet, 1988, 128 p., ill.
162. M.-A. SCOTT, *Dutch, Flemish and German Paintings in the Cincinnati Art Museum*. Cincinnati, 1988, 188 p., 101 ill.
163. J. SEGERS, *Problèmes d'identification de portraits des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, in Congrès de Nivelles... 23-26.VIII.1984. Actes, IV. Nivelles, 1984 (1987), p. 91-99.
164. M. P. SILVA MAROTO, *Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispano-flamenca*, in Arch. esp. de arte, 243, 1988, p. 271-289, 24 ill.
165. M. SMEYERS, *La miniature. Mise à jour du fascicule n° 8* (Typologie des sources du moyen âge occidental). Turnhout, Brepols, 1985.
166. *Tableaux flamands et hollandais du Musée des Beaux-Arts de Quimper* (Collections flamandes et hollandaises des Musées de province). Paris, Institut Néerlandais, 13 mars - 26 avril 1987. Paris, Institut Néerlandais - Quimper, Musée des Beaux-Arts, 1987, xxxiv-101 p., ill.
167. *Il tempo di Rubens. Da Anversa a Genova dal Seicento fiammingo. Museo di Sant'Agostino, Genova, 15 Marzo - 30 Junio 1987*. Spa-Milano, Electa, 1987, 8°, 198 p., ill.
168. Y. THIÉRY, *Les peintres flamands de paysage au XVII<sup>e</sup> siècle, I. Des précurseurs à Rubens*. (Bruxelles), Lefebvre et Gillet Ed. d'Art, 1986, 4°, 308 p., ill.
169. Y. THIÉRY et M. KERVYN DE MEERENDRE, *Les peintres flamands de paysage au XVII<sup>e</sup> siècle, II. Le Baroque anversois et l'école bruxelloise*. (Bruxelles), Lefebvre et Gillet Ed. d'Art, 1987, 267 p., ill.
170. D. THOSS, *Flämische Buchmalerei. Handschriftensätze aus dem Burgunderreich. Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der österreichischen Nationalbibliothek. Prunksaal, 21. Mai - 26. Okt. 1987*. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1987, 8°, 160 S., 112 Abb.
171. F. UNTERKIRCHER, *Das Rothschild-Gebelbuch. Die schönsten Miniaturen eines flämischen Studienbuches*. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1984, 8°, 143 S., Abb.
172. F. UNTERKIRCHER, *Das Stundenbuch des Mittelalters*. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1985, 8°, 220 S., Abb.
173. S. URBACH, *Research Report on Examinations of Underdrawings in Some Early Netherlandish and German Panels in the Budapest Museum of Fine Arts*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque VI... Louvain-la-Neuve, 1987, p. 45-61, ill.
174. J. VACKOVA, *Some Little-Known Netherlandish Paintings of the 16th Century from Public Collections in Czechoslovakia*, in Umeni, 36, 1988, 6, p. 489-510, 10 ill. (en tchèque, rés. anglais).
175. A. VAECK, *Inventaris van de schilderijen met betrekking tot Mechelen in het Koninklijk Legermuseum te Brussel*, in Hand. Kon. Kring Oudh., Lett. en Kunst Mechelen, 91, 1987, p. 95-113, 7 ill.
176. A. H. VAN BUREN, [compte rendu/recensie] P. M. De Winter, *La bibliothèque de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne (1364-1404)*... Paris, 1985, in Art Bull., 70, 1988, p. 699-705.
177. P. VANDENBROECK, [compte rendu/recensie] Hans-Joachim Raupp, *Bauernsatiren: Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570, Niederzier* (Luca Verlag), 1986, in Simiolus, 18, 1988, 1/2, p. 69-73.
178. D. VANDURA, *Nizozemske Slikarske Skole u Strossmayerovoj Galeriji Starih Majstora Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti* (Drustvo Povjesnicara umjetnosti sr Hrvatske, XLV). Zagreb, 1988, 184 p., ill.
179. D. VANDURA, *Oblici Narodne Kulture u Nizozemskom Slikarstvu*. Zagreb, Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti - Strossmayerova Galerija Starih Majstora, 1987, 15 p., ill.
180. D. VANDURA, *Religiozne teme nizozemskih slikarskih Skola*. Zagreb, Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti - Strossmayerova Galerija Starih Majstora, 1987, 16 p., ill.
181. H. VEROUGSTRAETE-MARCO, *L'imprimatura et la manière striée. Quelques exemples dans la peinture flamande du 15<sup>e</sup> au 17<sup>e</sup> siècle*, dans Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque VI... Louvain-la-Neuve, 1987, p. 21-27, ill.

182. J. WADUM, *The Winter Room at Rosenborg Castle. A Unique Survival of Antwerp Mass-Production*, in *Apollo*, 318, 1988, p. 82-87, 9 ill.
183. P. E. WEBBER, *Denuo ad Fontes: Un(er)studied Analogues of Previously Reported Visual and Textual Material in Vita Christi Devotional Cycles*, in *Miscellanea Neerlandica...* Leuven, 1987, p. 465-477.
184. Ph. E. WEBBER, *Medieval Netherlandish Manuscripts in the Huntington Library (San Marino, California)*, in *Arch. et bibl. Belg. Archief en bibl. Belg.*, 59, 1988, 1-2, p. 9-55.
185. D. WOLFTHAL, *The Beginnings of Netherlandish Canvas Paintings: 1400-1530*. Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1989, 8°, xii-252 p., 161 ill.
186. D. WOLFTHAL, *The Technique of Early Netherlandish Canvases*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture...* Colloque VI... Louvain-la-Neuve, 1987, p. 81-91, ill.  
Cf. aussi/ook 73, 385.
- b) Centres de production — Productiecentra**  
*Antwerpen*: cf. 169.
187. [Brabant] K. CARLVANT, *A Brabantine Illuminator of the Mid-Thirteenth Century*, in *Miscellanea Neerlandica...* Leuven, 1987, p. 355-380.
188. [Brugge] M. SMEYERS, *A Mid-Fifteenth Century Book of Hours from Bruges in the Walters Art Gallery (Ms. 721) and Its Relation to the « Turin-Milan Hours »*, in *Journ. Walters Art Gall.*, 46, 1988, p. 55-76, 23 ill.  
*Bruxelles/Brussel*: cf. 169, 193.
189. [Gent] E. CORNELIS, *De kunstenaar in het laat-middeleeuwse Gent. I. Organisatie en kunstproductie van de Sint-Lucasgilde in de 15de eeuw*, in *Hand. Maatsch. Gesch. Oud. Gent*, 41, 1987, p. 97-128.  
*Kortrijk*: cf. 193.
190. [Liège] J. HENDRICK, *La peinture au pays de Liège, xv<sup>e</sup>, xvii<sup>e</sup>, xviii<sup>e</sup> siècles*. Liège, 1987.
191. [Meuse] M. SMEYERS, *Onbekende fragmenten van een Antifonarium (Maasland, derde kwart 14de eeuw, en Kanalslil, ca. 1400) in de verzameling van Baron Jean van Caloen te Loppem*, in *Miscellanea Neerlandica...* Leuven, 1987, p. 397-417.
192. [Wallonie] J. STIENNON, J.-P. DUCHESNE et Y. RANDAXHE, *De Roger de le Pasture à Paul Delvaux. Cinq siècles de peinture en Wallonie*. (Bruxelles), Lefebvre et Gillet Ed. d'Art, 1988, 4°, 335 p., ill.
- c) Peintres, enlumineurs, dessinateurs, graveurs — Schilders, verluchters, tekenaars, graveurs**
193. [Bart] A. SCHOUTEET, *Ferdinand Bart. Schilder le Kortrijk en te Brugge ca. 1569 - Brugge 1623*, in *Genootschap v. Gesch. Handelingen*, 125, 1988, 3-4, p. 181-185.
194. [Bening] Simon Bening. *Flämischer Kalender. Flemish Calendar. Calendrier flamand. Clm 23638, Bayerische Staatsbibliothek, München. Kommentar. Commentary. Commentaire*. Th. KREN, J. RATHOFER. Lüzern, Faksimile-Verlag, 1988, 12°, 482 S., Abb. + Faks.  
*Beuckelaer*: cf. 293.
195. [Blomme] A. SCHOUTEET, *De Brugse schilder Nikolaas Blomme: 15.. - 1635*, in *Handel. Genootsch. Gesch. Brugge*, 124, 1987, 1-2, p. 119-135.
196. [Bol] H. G. FRANZ, *Hans Bol (1534-1593). Entwurfszeichnungen zur grossen Landschaftfolge von 1562*, in *Weltkunst*, 58, 1988, 2, p. 100-104, 13 ill.  
*Bolswert*: cf. 343.
197. [Bonnecroy] H. BUSSERS, *Jan Baptist Bonnecroy, 17de eeus panoramaschilder*, in *Bull. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg. Mus. roy. Beaux-Arts Belg.*, 34-37, 1985-1988, 1-3 (= *Miscellanea Philippe Roberts-Jones*), p. 161-180, 15 ill.
198. [Bosch] P. GERLACH, *Jheronimus Bosch. Opstellen over leven en werk*. 's-Gravenhage, 1988, 225 p., ill.
199. [Bosch] J. and M. GUILLAUD, *The Garden of Earthly Delights*. New York, 1988.
200. [Bosch] A. M. KOLDEWEIJ, *Nogmaals de 'St Antonius-kwelling' van de hand van een navolger van Jeroen Bosch*, in *Antiek*, 22, 1988, 8, p. 443-448, 4 ill.
201. [Bosch] W. RUPPEL, *Salvation Through Imitation: the Meaning of Bosch's St Jerome in the Wilderness*, in *Simiolus*, 18, 1988, 1/2, p. 4-12, 4 ill.

202. [Bosch] M. TOTI-UBBENS, *Verloren beelden van miserabele bedelaars. Leprozen, Armen, Geuzen*. Lochem, s.d. (1987?), 128 p. [Bosch, Bruegel, Savery]
203. [Bosch] R. VAN SCHOUTE et M. C. GARRIDO, *Les Pêchés capitaux de Jérôme Bosch au Musée du Prado à Madrid. Étude technologique. Premières considérations*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture...* Colloque VI... Louvain-la-Neuve, 1987, p. 103-106, ill.  
*Bosch*: cf. aussi/ook 267.  
*Bosschaert*: cf. 318.
204. [Bouts] D. BROMFORD, A. ROY and A. SMITH, *The Techniques of Dieric Bouts. Two Paintings Contrasted*, in *National Gallery Technical Bull.*, 10, 1986, p. 39-57, 20 ill.
205. [Bouts] B. DE PATOUL et L. CANTA, *Un chef-d'œuvre à la loupe. La Justice d'Othon de Dieric Bouts*. Bruxelles, Service éducatif des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1988, 34 p., ill.
206. [Bouts] C. EISLER, *What Takes Place in the Getty Annunciation*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 1430, 1988, p. 193-202, 7 ill.
207. [Bouts] M. LEONARD e.a., *Dieric Bouts's « Annunciation ». Materials and Techniques: a Summary*, in *Burl. Mag.*, 130, 1988, 1024, p. 517-522, 21 ill.
208. [Bouts] R. H. MARIJNISSEN, *The Getty Annunciation and Early Netherlandish Canvases: Notes on Technique*, in *Academiae Analecta. Med. Kon. Ac. Wet., Lett. en Schone Kunsten Belg. Klasse Sch. Kunsten*, 49, 1988, 1, p. 107-137, ill.
209. [Bouts] H. J. VAN MIGROET, *The Getty Annunciation and Early Netherlandish Canvases: Bouts in Perspective*, in *Academiae Analecta. Med. Kon. Ac. Wet., Lett. en Schone Kunsten Belg., Klasse Sch. Kunsten*, 49, 1988, 1, p. 93-106, ill.
210. [Bril] P. M. JONES, *Two Newly-Discovered Hermit Landscapes by Paul Bril*, in *Burl. Mag.*, 1018, 1988, p. 32-34, 5 ill.  
*Bril*: cf. ook/aussi 291.
211. [Bruegel] M. FEIST, *The Serious Art of Pieter the Droll*, in *Art News*, 86, 1987, 5, p. 163, 1 ill.
212. [Bruegel] K. RENGER, *Karnaval und Fasten. Bilder vom Fressen und Hungern*, in *Weltkunst*, 58, 1988, 3, p. 184-189. [P. Bruegel, F. Hogenberg, Monogr. WL.]
213. [Campin] A. SMITH and M. WYLD, *Robert Campin's « Virgin and Child in an Interior »*, in *Burl. Mag.*, 130, 1988, 1024, p. 570-572, 4 ill.  
*Candida*: cf. 212.
214. [Cock] J. BURGERS, *In de vier Winden: het prentuilgeverij van Hieronymus Cock (1507/10-1570) (Uit de collectie tekeningen en prenten)*. Tentoonstelling Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1988. Rotterdam, Mus. Boymans-van Beuningen, 1988, 8°, 128 p., ill.
215. [Coecke] J. BRUYN, *Tekeningen uit de werkplaats van Pieter Coecke van Aelst voor een serie glasruitjes met de « Trionfi »*, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 38, 1987, p. 73-86, 10 ill.
216. [Coecke] J. OFFERHAUS, *Pieter Coecke et l'introduction des traités d'architecture aux Pays-Bas*, in *Les traités d'architecture de la Renaissance (Université de Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance. De architectura)*. Actes du Colloque tenu à Tours du 1<sup>er</sup> au 11 juillet 1981. Paris, Ed. Picard, 1988, p. 443-452, 4 ill.
217. [David] M. AINSWORTH, *Gerard David's Drawings for the « Justice of Cambyses » Once Again*, in *Burl. Mag.*, 130, 1988, 1024, p. 528-530, 5 ill.
218. [David] D. DE VOS, *H. J. van Miegroet. Letters. Gerard David's House*, in *Art Bull.*, 70, 1988, p. 141-143, 2 ill.
219. [David] H. J. VAN MIEGROET, *Gerard David's 'Justice of Cambyse: Exemplum Iustitiae' or Political Allegory?*, in *Simiolus*, 18, 1988, 3, p. 116-133, 16 ill.
220. [de Champagne] R. BERESFORD, *Philippe de Champagne: a Commission of 1630*, in *Burl. Mag.*, 130, 1988, 1022, p. 358-361, 2 ill.
221. [de Champagne] A.-M. BONENFANT-FEYTMANS, *Un tableau inconnu de Philippe de Champagne. Proposition d'identification*, in *Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg.*, 34-37, 1985-1988, 1-3 (= *Miscellanea Philippe Roberts-Jones*), p. 119-148, 20 ill.
222. [de Clerck] M. LAUREYSSENS, *Enkele nieuwe gegevens over Hendrik de Clerck*, in *Bull. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg. Mus. roy. Beaux-Arts Belg.*, 34-37, 1985-1988, 1-3 (= *Miscellanea Philippe Roberts-Jones*), p. 111-117, 4 ill.

223. [de Clerck] G. PREVITALI, *Presenze fiamminghi nel Mezzogiorno: Eltore Cruzer e Hendrick de Clerck*, in *La cultura degli arazzi fiamminghi...*, Palermo, 1988, p. 73-76.
224. [de Coler] C. PÉRIER D'ETEREN, *Colyn de Coler et la technique picturale des peintres flamands du XV<sup>e</sup> siècle*. (Bruxelles), Lefebvre et Gillet Ed. d'Art, 1986, 188 p., 165 pl.
225. [de Crayer] H. Vlieghe, *Drawings by Gaspar de Crayer from the Ghent Album*, in *Master Drawings*, 26, 1988, 2, p. 119-132, 6 ill.
226. [de Flandes] E. BERMEJO, *Novedades sobre Juan de Flandes, el Maestro de la Leyenda de la Magdalena y Jan de Beer*, in *Arch. esp. de arte*, 243, 1988, p. 231-241, 13 ill.
227. [de Gheyn] Fl. HOPPER, *Jacques de Gheyn II and Rudolf II's Collection of Nature Drawings*, in *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* Freren, 1988, p. 124-131, 9 ill.
228. [de Gheyn] Fl. HOPPER, *A Munich Prayer Book and Jacques de Gheyn II, Translatio-Imitatio-Aemulatio?* in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 38, 1987, p. 97-109, 11 ill.
229. [de Gheyn] E. K. J. REZNICEK, [recensie/ compte rendu] *I. Q. van Regteren Altena, Jacques de Gheyn Three Generations...* *The Hague/Boston/London*, 1983, in *Oud Holland*, 102, 1988, 1, p. 78-87.
230. [de Herdt] A. KOZAK, *Jan de Herdt, a Forgotten 17th Flemish Painter*, in *Bull. Musée Nat. de Varsovie*, 27, 1986, p. 50-89, 49 ill.
231. [de Kempeneer] N. DACOS, *La « Crucifixion » du Louvre et les premières œuvres espagnoles de Peeter de Kempeneer*, in *Rev. Louvre et Musées de France*, 38, 1988, p. 230-236, 9 ill.
232. [de Kempeneer] N. DACOS, *Un disegno di Peeter de Kempeneer per gli arazzi della Guerra giudaica*, in *La cultura degli arazzi fiamminghi...*, Palermo, 1988, p. 39-50.
233. [de Kempeneer] N. DACOS, *Peeter de Kempeneer/Pedro Campaña as a Draughtsman*, in *Master Drawings*, 25, 1987, p. 359-389, 39 ill.
234. [de Keuninck] H. DEVISSCHER, *Kerstiaen de Keuninck. De schilderijen (Vlaamse schilders uit de tijd van de grote meesters, 3)*. Freren, Luca Verlag, 1988, 4°, 223 S., 60 Abb. [Engl. Summ./ Deutsche Res.]
235. [de la Vallée] H. PAUWELS, *Gerard de la Vallée, een onbekend zeventiende-eeuws landschapsschilder*, in *Bull. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg. Mus. roy. Beaux-Arts Belg.*, 34-37, 1985-1988, 1-3 (= *Miscellanea Philippe Roberts-Jones*), p. 203-208, 3 ill.
236. [de Momper] E. BÜES, *Städtisches Museum Schloss Rheydt-Mönchengladbach*, in *Wallraff-Richartz Jahrb.*, 48-49, 1987/88, p. 544-546.
237. [de Vos] H. Vlieghe, *A propos d'un portrait de trois hommes par Simon de Vos au Louvre*, in *Rev. Louvre et Musées de France*, 38, 1988, p. 37-38, 2 ill.
238. [de Vries] G. IRMSCHER, *Hans Vredeman de Vries als Zeichner (I)*, in *Kunsthist. Jahrb. Graz*, 21, 1985, p. 123-142, pl. XLI-LII.
239. [de Vries] G. IRMSCHER, *Hans Vredeman de Vries als Zeichner (II)*, in *Kunsthist. Jahrb. Graz*, 22, 1986, p. 79-117, pl. XLIV-LXV.
240. [de Vries] M. VAN DE WINCKEL, *Hans Vredeman de Vries*, in *Les traités d'architecture de la Renaissance (Université de Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance. De architecture)*. Actes du Colloque tenu à Tours du 1<sup>er</sup> au 11 juillet 1981. Paris, Ed. Picard, 1988, p. 453-458, 8 ill.
241. [Douffet] P.-Y. KAIRIS, *Le peintre Gérard Douffet, fondateur de l'école liégeoise du XVII<sup>e</sup> siècle*, in *Ac. roy. de Belgique. Bull. Classe des Beaux-Arts*, 70, 1988, p. 40-54, 4 ill.
242. [Dreppe] J.-L. GRAULICH, *Un « pré-romantique » liégeois, Joseph Dreppe*, in *Cahiers du CACEF*, 127, 1987, p. 48-50.
243. [Floris] J. P. GUEPIN, *Hercules belegen door de Pygmeën, schilderijen van Jan van Scorel en Frans Floris naar een 'Icon' van Philostratus*, in *Oud Holland*, 102, 1988, 2, p. 155-170, 6 ill.
244. [Floris] B. W. MEYER, *Frans Floris: een addendum*, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 38, 1987, p. 226-232, 5 ill.
245. [Galle] B. HAEGER, *Philippe Galle's Engravings After Maarten van Heemskerck's 'Parable of the Prodigal Son'*, in *Oud Holland*, 102, 1988, 2, p. 127-140, 11 ill.

246. [Gossart] J. R. JUDSON, *Jan Gossaert North of the Rivers*, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 38, 1987, p. 128-135, 7 ill.
247. [Hallez] J. OGOVNSKY, *Germain-Joseph Hallez (1769-1840), peintre montois*, in *Hainaut Tourisme*, 246, 1988, p. 11-14, 4 ill. ..
248. [Hoefnagel] L. HENDRIX, *An Introduction to Hoefnagel and Bocskay's 'Model Book of Calligraphy' in the J. Paul Getty Museum*, in *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* Freren, 1988, p. 110-117, 12 ill.
249. [Hoefnagel] L. NUTI, *The Urban Imagery of Georg Hoefnagel*, in *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* Freren, 1988, p. 211-217, 10 ill.
250. [Hoefnagel] Th. VIGNAU-WILBERG, *Joris Hoefnagels Tätigkeit im München*, in *Jahrb. Kunsthist. Samml. Wien*, 81, 1985, p. 103-167, 78 ill.
251. [Hoefnagel] Th. VIGNAU-WILBERG, *Künstlerische Beziehungen zwischen Prag und München zur Zeit Rudolfs II.*, in *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* Freren, 1988, p. 299-308.  
*Hogenberg*: cf. 212.
252. [Horenbout] M. KAPP, *Musikalische Handschriften des burgundischen Hofes in Mechelen und Brüssel ca. 1495-1530. Studien zur Entwicklung Gerard Horenhout und seiner Werkstatt.* Inaugural-Dissertation. Darmstadt, 1987, 8°, 216 S., Abb.
253. [Jordaens] R.-A. D'HULST, *Twee onbekende vroege tekeningen van Jacob Jordaens*, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 38, 1987, p. 110-117, 6 ill.  
*Jordaens*: cf. 283.
254. [Key] J.-P. VANDEN BRANDEN, *Un portrait de femme inconnue*, in *Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg.*, 34-37, 1985-1988, 1-3 (= *Miscellanea Philippe Roberts-Jones*), p. 105-109, 1 ill. [A.-Th. Key]  
*Lens*: cf. 437.
255. [Leytens] U. HÄRTING, *Der Meister des Winter Landschaften*, in *Die Kunst*, 1988, 1, p. 20-27, 7 ill.
256. [Lion] M. PACCO, *Pierre-Joseph Lion, peintre, 1729-1809*, in *Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg.*, 34-37, 1985-1988, 1-3 (= *Miscellanea Philippe Roberts-Jones*), p. 219-235, 11 ill.
257. [Lombard] G. DENHAENE, *Lambert Lombard: œuvres peintes*, in *Bull. Inst. hist. belge Rome*, 57, 1987, p. 71-110, 27 ill.
258. [Maitres/Meesters] K. ARNDT, *Ein Bildfragment aus den Niederlanden*, in *Niederdeutsche Beitr. zur Kunstgesch.*, 27, 1988, p. 85-88, 2 ill.
259. [Maitres/Meesters] A. DEROLEZ, *Nieuwe gegevens in verband met de ateliers van Raphaël de Mercatellis*, in *Miscellanea Neerlandica...* Leuven, 1987, p. 479-503. [Meester van Raphaël de Mercatellis, miniaturist]
260. [Maitres/Meesters] P. EECKHOUT, *Les trois diptyques du Maître de 1499*, in *Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg.*, 34-37, 1985-1988, 1-3 (= *Miscellanea Philippe Roberts-Jones*), p. 49-62, 8 ill.
261. [Maitres/Meesters] R. GROSSHANS, [compte rendu/recensie] *Stephen H. Goddard, The Master of Frankfurt and his Shop. Verhandelingen Kon. Ac. Wetensch., Lett. en Schone Kunsten van België. Kl. Sch. Kunsten*, 49, 38, Brüssel, 1984, in *Kunstchronik*, 41, 1988, 3, p. 118-125.
262. [Maitres/Meesters] J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER and J. DIJKSTRA, *Some Technical Aspects of Two Master of Flemalle Group Paintings: the Brussels and the Merode Triptych*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture...* Colloque VI... Louvain-la-Neuve, 1987, p. 41-44, ill.  
*Maitres-Meesters*: cf. aussi/ook 226, 315, 387.
263. [Massys] U. WEBER-WOELK, *Zu einer Floradarstellung von Jean-Baptiste Bosschaert (1667-1746). Zu einer nichts taugen/als zu füllen nur die Augen*, in *Weltkunst*, 58, 1988, 1, p. 17-20.
264. [Melsys] A. ROY, *The Technique of a 'Tüchlein' by Quinten Massys*, in *National Gall. Techn. Bull.*, 12, 1988, p. 36-43, 13 ill.
265. [Mostaert] E. MAI, *Wallraff-Richartz Museum Köln. Erwerbungen*, in *Wallraff-Richartz Jahrbuch*, 48-49, 1987/88, p. 533-535.
266. [Patenier] R. L. FALKENBURG, *Joachim Patinir. Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life.* Transl. from the Dutch by M. HOYLE (Oculi. Studies in the Arts of the Low Countries, 2).

- Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publ. Co., 1988, 227 p., 50 ill.
267. [Patenier] A. MATILLA TASCÓN, *Felipe II adquiere Pinturas del Bosco y Patinir*, in Goya, 203, 1988, p. 258-261, 4 ill.
268. [Picart] J. G. PRINZ VON HOHENZOLLERN, *Zuschreibung eines Blumenstillebens von Jean-Baptiste Monnoyer und Jean-Michel Picart*, in Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg., 34-37, 1985-1988, 1-3 (= Miscellanea Philippe Roberts-Jones), p. 195-201, 3 ill.
269. [Pourbus] S. H., *Frans Pourbus d. J., Ludwig XIII - Anna v. Österreich, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Neuerwerbungen 1987 - Gemäldegalerie*, in Jahrb. Staatl. Kunstsamml. Baden-Württemberg, 25, 1988, p. 217-230, 2 ill.
270. [Quellin] J.-P. DE BRUYN, *Erasmus Quellinus. De schilderijen* (Vlaamse schilders uit de tijd van de grote meesters, 4). Freren, Luca Verlag, 1988, 4°, 359 p., ill. [Engl. Summ./Deutsche Res.]
271. [Rubens] H. BRAHAM and R. BRUCE-GARDNER, *Rubens's Landscape by Moonlight*, in Burl. Mag., 1025, 1988, p. 579-596, 25 ill.
272. [Rubens] B. CLEAVER, *Rubens from Oxford*, in Apollo, 316, 1988, p. 430-431, 4 ill.
273. [Rubens] J. HECHT, *Bodies by Rubens: Reflections of Flemish Painting in the Work of South German Ivory Carvers*, in Metropol. Mus. Journ., 22, 1987, p. 179-188, 13 ill.
274. [Rubens] M. JAFFÉ, *A Cardinal Painted by Rubens*, in Apollo, 321, 1988, p. 330-333 et 379, 3 ill.
275. [Rubens] M. JAFFÉ, *Rubens and Nicolo Pallavicino*, in Burl. Mag., 130, 1988, 1024, p. 523-527, 6 ill.
276. [Rubens] M. JAFFÉ, [compte rendu/recensie] A. Balis, *Landscape and Hunting Scenes, Corpus Rubenianum Ludwig Burckard, XVIII...*, in Burl. Mag., 1027, 1988, p. 775-777.
277. [Rubens] C. LAWRENCE, [compte rendu/recensie] *Das Grabbild des Peter Paul Rubens in der Jacobskirche zu Antwerpen. Studien zur Kunstgeschichte*, Bd 43, Hildesheim, Zürich & New York (Georg Olms Verlag) 1986, in Simiolus, 18, 1988, 1/2, p. 73-76.
278. [Rubens] *Het Rubenshuis*, in Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, 26, 1988, 4, p. 123-167, ill.
279. [Rubens] U. SÖDING, [compte rendu/recensie] *Julius S. Held: Rubens. Selected Drawings, 2. Auflage, Phaidon, Oxford...*, in Zeitschr. für Kunstgesch., 1987, 4, p. 564-571, 3 ill.
280. [Rubens] C. TATAI BALTA et I. MARZA, *Carti cu ilustratii de Rubens in biblioteca Balthyaneum din Alba Julia*, in Revista Muzeelor si Monumentelor, 25, 1988, 3, p. 76-89, 18 ill.
281. [Rubens] A. TROBEC, *Une esquisse de l'Adoration des Mages d'après Rubens. Analyse en laboratoire*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque VI... Louvain-la Neuve, 1987, p. 71-73, ill.
282. [Rubens] H. VEROUGSTRÆTE-MARCQ et R. VAN SCHOUTE, « *Vénus dans la forge de Vulcain* » de P. P. Rubens, in Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg., 34-37, 1985-1988, 1-3 (= Miscellanea Philippe Roberts-Jones), p. 149-160, 7 ill.
283. [Rubens] H. Vlieghe, *Rubens' beginnende invloed. Arnout Vinckenborch en het probleem van Jordaens' vroegste tekeningen*, in Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 38, 1987, p. 383-396, 13 ill.
284. [Rubens] Ch. WHITE, *Peter Paul Rubens. Man and Artist*. London-New Haven, Yale Univ. Press, 1987, 310 p.  
*Rubens*: cf. ook/aussi 32, 167, 168.
285. [Sadeler] D. LIMOUZE, *Aegidius Sadeler (1570-1629): Drawings, Prints, and the Development of an Art Theoretical Attitude*, in Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Freren, 1988, p. 183-192, 10 ill.
286. [Savery] E. MAI, [compte rendu/recensie] *Roelandt Savery (1576-1639). Die Gemälde mit kritischen Œuvre-katalog*, in Weltkunst, 58, 1988, 23, p. 3668-3669.
287. [Savery] K. J. MÜLLENMEISTER, *Roelant Savery. Die Gemälde mit kritischem Œuvre-katalog*. Freren, Luca Verlag, 1988, 428 S., 352 Abb.
288. [Spranger] M. HENNING, *Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers (1546-1611). Höfische Malerei zwischen « Manierismus » und « Barock » Kunst, Geschichte und Theorie*, Bd. 8. Essen, Die Blaue Eule, 1987, 264 p., 34 ill.

289. [Stevens] A. ZWOLLO, *Pieter Stevens. Addenda zu seinem Werk, mit Anhang über ein Porträt der Westonia*, in Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Freren, Luca Verlag, 1988, p. 326-333, 10 ill.
290. [Teniers] M. A. MORENO GARCIA, *El Marques de Caracena, mecenas de David Teniers el Joven*, in Goya, 204, 1988, p. 330-336, 15 ill.
291. [Toeput] M. PIETROGIOVANNA, *La grafica del Pozzoserato ed i suoi rapporti con Paul Bril*, in M. RINALDI et D. LUCIANI, *Toeput a Treviso*. Asolo, 1988, p. 125-130, 11 ill.
292. [Toeput] M. RINALDI et D. LUCIANI, *Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento*. Atti del Seminario Treviso, 6-7 novembre 1987, Fondazione Benetton/Comune di Treviso. Asolo, Acelum Edizioni, 1988, 200 p., ill.
293. [Toeput] D. D. VAN DONGEN, *Toeput e Beuckelaer*, in M. RINALDI et D. LUCIANI, *Toeput a Treviso*. Asolo, 1988, p. 175.  
*Van Balen*: cf. 318.
294. [Van Coninxloo] H. G. FRANZ, *Gillis van Coninxloo*, in *Weltkunst*, 58, 1988, 17, p. 2418-2423, 11 ill.
295. [Van Craesbeeck] E. M. FROITZHEIM, *Die 'Versuchung des Heiligen Antonius', von Joos van Craesbeeck*, in *Jahrb. Staatl. Kunstsamml. Baden-Württemberg*, 25, 1988, p. 85-107, 14 ill.
296. [Van der Goes] A. CHÂTELET, [compte rendu/recensie] *E. Dhanens, Tussen de van Eycks en Hugo van der Goes...*, 1984; *Hel Montforte retabel van Hugo van der Goes...*, 1985; *Hel raadselachtig schilderij van Ince Hall...*, in *Bull. monumental*, 146, 1988, p. 247-249.
297. [Van der Goes] E. DHANENS, *De Geschiedenis van David en Abigail en de Ontmoeting van Jacob en Rachel door Hugo van der Goes*, in *Acad. Analecta. Med. Kon. Acad. Wet., Lett. en Schone Kunsten Belg. Klasse Sch. Kunsten*, 48, 1987, 2, p. 17-30, 6 ill.
298. [Van der Goes] E. et A. GORDON, *The Conservation of Hugo van der Goes's Portrait of a Donor with St. John the Baptist in the Walters Art Gallery*, in *Journ. Walters Art Gall.*, 46, 1988, p. 93-97, 6 ill.
299. [Van der Goes] C. GRIMM, *A Rediscovered Work by Hugo van der Goes. Portrait of a Donor with St. John the Baptist in The Walters Art Gallery*, in *Journ. Walters Art Gall.*, 46, 1988, p. 93-97, 6 ill.
300. [Van der Meulen] I. RICHEFORT, *Nouvelles précisions sur la vie d'Adam-François Van der Meulen, peintre historiographe de Louis XIV*, in *Bull. Soc. Hist. Art français*, 1986 (1988), p. 57-80, 12 ill.
301. [Van der Meulen] L. C.-STARCKY, *Paris, Mobilier national. Dessins de Van der Meulen et de son atelier* (Inventaire des collections publiques françaises, 33). Paris, Ed. de la Réunion des Musées nationaux et du Centre national des Arts plastiques, 1988, 247 p., ill.
302. [Van der Weyden] A. CHÂTELET, [compte rendu/recensie] *O. Delenda, Rogier van der Weyden, Roger de la Pasture...*, Paris, 1987..., in *Bull. monumental*, 146, 1988, p. 269-270.
303. [Van der Weyden] F. CORTI, *Juan de la Abadía el Viejo y Rogier van der Weyden*, in *Arch. esp. de arte*, 240, 1987, p. 463-469, 6 ill.
304. [Van der Weyden] O. DELENDÁ, *Rogier van der Weyden, Roger de la Pasture*. Paris, Ed. du Cerf/Tricorné, 1987, 4°, 110 p., 63 ill.
305. [Van der Weyden] G. PASSEMIERS, *Goossen van der Weyden (1465-1538/1545). Peintre de l'École anversoise*. Bruxelles, 1987, 339 p., 86 pl.
306. [Van der Weyden] H. J. VAN MIEGROET, *Between the Dream of Pope Sergius and Reality. A Van der Weyden Problem of Attribution and Date*, in *Zeitschr. für Kunstgesch.*, 1987, 4, p. 483-495, 10 ill.
307. [Van Dyck] *Art and Autoradiography: Insights into the Genesis of Paintings by Rembrandt, Van Dyck and Vermeer*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1987, 4°, 112 p., ill.
308. [Van Dyck] S. J. BARNES, *Van Dyck in Italy: 1621-1628*. New York University (Diss. doct. University Microfilms, 86.26851).
309. [Van Dyck] E. LARSEN, *Anthonis Van Dyck. The Paintings*. Freren, Luca Verlag, 1988, 4°, 2 vol., 508-546 p., 513-311 ill.
310. [Van Dyck] J. MÜLLER HOFSTEDÉ, *Neue Beiträge zum Œuvre Anton van Dycks*, in *Wallraff-*

- Richartz Jahrb., 48-49, 1987/88, p. 123-186, 45 ill.
311. [Van Dyck] R. P., *Aachen - Anthonis van Dyck - Porträts*, in *Weltkunst*, 58, 1988, 18, p. 2629.
312. [Van Eyck] D. EICHBERGER, *Bildkonzeption und Weltdeutung in New Yorker Diptychon des Jan van Eyck*. Wiesbaden, 1987, 137 S., 25 Abb.
313. [Van Eyck] B. GRAUMAN, *A Canary in an Aquarium*, in *Art News*, 86, 1987, 1, p. 101-102, 2 ill. [The Ghent Altarpiece in its new setting]
314. [Van Eyck] Ad. S. LABUDA, [compte rendu/re-censie] *Hans Belling, Dagmar Eichberger, Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis des New Yorker Doppeltafel*, Worms, 1983, in *Kunstchronik*, 41, 1988, 3, p. 109-114.
315. [Van Eyck] E. J. MUNDY, *Porphyry and the « Posthumous » Fifteenth Century Portrait*, in *Pantheon*, 46, 1988, p. 37-43.  
*Van Eyck*: cf. ook/aussi 156, 296.
316. [Van Haecht] E. MAI, *Aspekte der Atelierbilder Balhasar van den Bossches*, in *Wallraff-Richartz Jahrb.*, 48-49, 1987/1988, p. 453-462.
317. [Van Hemessen] J. M. SERRERA, *Nuevas obras de Jan van Hemessen*, in *Bol. Sem. Est. Arte Arqueol.*, 53, 1987, p. 363-368, 4 ill.
- Van Herp*: cf. 318.
318. [Van Lint] M. DIAZ PADRON, *Nuevas pinturas de satelites de Rubens ineditas o mal atribuidas, en colecciones españolas y extrangeras: Van Lint, Van Herp, Th. W. Bosschaert y Van Balen*, in *Arch. esp. de arte*, 241, 1988, p. 1-11, 7 ill.  
*Van Noort*: cf. 357.
319. [Van Orley] J. BIAŁOSTOCKI, *Quelques portraits dissimulés dans les tableaux de Barend van Orley*, in *Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg.*, 34-37, 1985-1988, 1-3 (= *Miscellanea Philippe Roberts-Jones*), p. 87-96, 7 ill.
320. [Van Orley] W. M. GRAUWEN, *Barend van Orley en de molen van Amelgem, 1536*, in *Eigen Schoon en de Brabander*, 71, 1988, 7-8-9, p. 297-304.
321. [Van Winghe] C. SCHUDDERBOOM, *Een onbekende tekening van Philips van Winghe, 1560-1592*, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 38, 1987, p. 312-323, 6 ill.  
*Van Winghe*: cf. ook/aussi 316.  
*Verbrugghen*: cf. 263.  
*Vinckenborch*: cf. 283.

## 5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN

### a) Généralités — Algemeenheden

322. a) L. ENGEN, *Musea voor archeologie en sierkunsten. Curtiusmuseum, Glaswerkmuseum, d'Ansembourgmuseum, Luik* (Musea Nostra, 2). Brussel, Gemeentekrediet, 1987, 127 p., ill.

b) L. ENGEN, *Musées d'archéologie et d'arts décoratifs. Musée Curtius, Musée du Verre, Musée d'Ansembourg, Liège* (Musea Nostra, 2). Bruxelles, Crédit communal, 1987, 127 p., ill.

## ARTS DU TEXTILE — TEXTIELE KUNSTEN

### a) Généralités — Algemeenheden

323. *La cultura degli arazzi fiamminghi di Marsala tra Fiandre, Spagna e Italia*. Palermo, 1988, 143 p., 54 ill.
324. J. DE BOECK, *Conservatie en consolidatie van middeleeuwse textiel*, in Tongeren. Basiliek van O.-L. Vrouw Geboorte ... Leuven, 1988, p. 107-117, ill.
325. D. DE JONGHE, *Technologische beschouwingen*, in

Tongeren. Basiliek van O.-L. Vrouw Geboorte ... Leuven, 1988, p. 65-87, ill.

326. E. DHANENS, *Het antependium van Middelburg-Nassau-Grimbergen. Nieuwe gegevens betreffende zijn oorsprong en betekenis*, in *Bull. Kon. Musea Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist.*, 58, 1987, 1, p. 43-61, 9 ill.
327. R. DIDIER, *Les reliques « historiques » de saint Hadelin. Corporal, gants, peigne liturgique et*

- étole*, in Trésors religieux au pays de Visé... Visé, 1988, p. 201-209, ill.
328. Ph. GEORGE, *Textiel en reliëken*, in Tongeren. Basiliek van O.-L. Vrouw Geboorte... Leuven, 1988, p. 47-62, 9 ill.
329. F. JOUBERT, *La tapisserie médiévale au Musée de Cluny*. Paris, Réunion des Musées nationaux, 1987, 224 p., 203 ill.
330. F. SORBER, *Rond verschijnselen : kwasten en koor-den*, in Tongeren. Basiliek van O.-L. Vrouw Geboorte... Leuven, 1988, p. 89-99.
331. *Tongeren. Basiliek van O.-L.-Vrouw Geboorte, 1. Textiel van de vroege middeleeuwen tot het Concilie van Trente*. Leuven, Uitgeverij Peeters, 1988, 8°, 266 p., ill.
332. J. WOUTERS, *De analyse van de kleurstoffen*, in Tongeren. Basiliek van O.-L. Vrouw Geboorte... Leuven, 1988, p. 100-106.
- Cf. aussi/ook 232.

## b) Centres de production — Produktiecentra

333. [Bruxelles-Brussel] G. DELMARCEL, *La tenture des Guerres judaïques à Marsala et l'atelier bruxellois C. T.*, in La cultura degli arazzi fiamminghi... Palermo, 1988, p. 95-107.
334. [Bruxelles-Brussel] S. SCHNEEBALG-PERELMAN, *Miscellanea. L'importance méconnue de la tapisserie bruxelloise au xv<sup>me</sup> siècle et son couronnement avec la Dame à la Licorne*, in Rev. belge archéol. et hist. art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 57, 1988, p. 107.
335. [Oudenaarde] *Wandtapijten uit Oudenaarde. Gemeentemuseum het Markiezenhof, Bergen op Zoom, 27 febr. - 2 mei 1988*. Bergen op Zoom, Gemeentemuseum het Markiezenhof, 1988, 4°, 112 p., 13 ill.

## c) Artistes — Kunstenaars

336. [Leyniers] M. VANWELKENHUYZEN et P. DE TIENNE, *Une famille de tapisseries bruxellois, les Leyniers*, in Interm. généal. Middel. tussen geneal. nav., 258, 1988, p. 329-355, 1 ill.

## ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

## a) Généralités — Algemeenheden

337. a) P. BAUDOUIN, P. COLMAN et D. GOETHALS, *Edelsmeedkunst in België. Profaan zilver xv<sup>de</sup>-xv<sup>de</sup>-xv<sup>de</sup> eeuw*. (Tielt), Lannoo, (1988), 4°, 269 p., 283 ill.
- b) P. BAUDOUIN, P. COLMAN et D. GOETHALS, *Orfèverie en Belgique xv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles*. Paris-Gembloux, Duculot, (1988), 4°, 269 p., 283 ill.
338. M. CHERON, *Le Musée de la chasse dans la salle impériale de la collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles*, in Brabant, 1988, 3, p. 50-56, 11 ill.
339. P. COLMAN, *Le buste-reliquaire de saint Hadelin*, in Trésors religieux au pays de Visé... Visé, 1988, p. 211-213, ill.
340. M. DE RUETTE, M. DUPAS, G. GENIN, L. MAES, I. VANDEVIVERE, *Étude technologique des dinanderies coulées*, in Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Musea Kunst en Gesch., 58, 1987, 1, p. 5-42, 31 ill.
341. R. DIDIER, *The Shrine of St Maurus Rediscovered*, in Apollo, 314, 1988, p. 226-243, 26 ill.
342. R. DIDIER et A. LEMEUNIER, *La chasse de saint Hadelin de Celles-Visé*, in Trésors religieux au pays de Visé... Visé, 1988, p. 91-198, ill.
343. E. HUBIN, *Wavre. La chasse de Basse-Wavre. Analyse de la gravure de Boetius à Bolswert et des circonstances de la donation de 1628*, in Wavriensia, 37, 1988, 8, p. 233-254, 5 ill.
344. *Introduction à l'orfèverie belge*, in Les Amis du château et du domaine de Seneffe. Bull. inf., 1988, p. 37-56, ill.
345. Th. JÜLICH, *Gemmenkreuze. Die Farbigkeit ihres Edelsteinbesatzes bis zum 12. Jahrhundert*, in Aachener Kunstblätter, 54/55, 1986/87, S. 99-258, 38 Abb.
346. M. LORENZI, *Etains du Musée de Louvain-la-Neuve* (Arts, Sciences et Techniques, 4). Louvain-la-Neuve, Instit. sup. Archéol. Hist. Art, 1988, 72 p., ill.
347. J.-J. VAN ORMELINGEN, *L'orfèverie acquise entre 1736 et 1780 pour l'église de Goyer par les curés van Loubbeek*, in Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège», 240, 1988, p. 353-366, 9 ill.

## b) Centres de production — Produktiecentra

348. [Antwerpen] *Antwerps huiszilver uit de 17<sup>e</sup> en de 18<sup>e</sup> eeuw. Tentoonstelling, 10 nov. 1988 - 15 jan. 1989, Antwerpen, Rubenshuis*. Antwerpen, Museumfonds Vlaamse Gemeenschap, 1988, 4<sup>o</sup>, 191 p., ill.
349. [Antwerpen] *Zilver uit de Gouden Eeuw van Antwerpen. Tentoonstelling, 10 nov. 1988 - 15 jan. 1989, Antwerpen, Rockoxhuis*. Antwerpen, Museumfonds Vlaamse Gemeenschap, 1988, 4<sup>o</sup>, 157 p., ill.
- Antwerpen*: cf. ook/aussi 354.
- Ath*: cf. 350.
350. [Hainaut] *Les grands orfèvres du Hainaut. Ath-Mons-Tournai, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Bruxelles, Banque Bruxelles-Lambert, 19 oct. - 20 nov. 1988*. Bruxelles, Banque Bruxelles-Lambert, 1988, 8<sup>o</sup>, 132 p., ill.
351. [Liège] L. ENGEN, *Notes sur quelques poinçons d'orfèvrerie liégeois du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in Bull. Inst. archéol. liégeois, 99, 1987, p. 77-89, 10 ill.
352. [Liège] B. WODON, *Florilège du fer forgé liégeois au XVIII<sup>e</sup> siècle*. (Liège), P. Mardaga, (1988), 8<sup>o</sup>, 252 p., 300 ill.
- Mons*: cf. 350.
353. [Oudenaarde] E. VANDERMEERSCH-LANTMEETERS, *De Oudenaardse zilversmeden en hun werk (16<sup>e</sup> - 18<sup>e</sup> eeuw). Een proeve van inventaris*. Oudenaarde, Vereniging Vreemdelingenverkeer en Monumentenzorg, 1988, 8<sup>o</sup>, 95 p., ill.
- Tournai*: cf. 350.

## c) Artistes — Kunstenaars

354. [Ferrier] L. DE REN, *Een strooibus en mosterdpot van L. J. Ferrier (1765) of's levens zoet van een Antwerps zilversmid*, in Antiek, 22, 1988, 10, p. 541-545, 2 ill.

## CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAIL — KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

## a) Généralités — Algemeenheden

355. C. DUMORTIER, *Les faïenciers italiens à Anvers au XVI<sup>e</sup> siècle. Aspects historiques*, in Faenza, 73, 1987, 4-6, p. 161-172.
356. J. D. VAN DAM, *Zestiende-eeuwse majolica uit de Nederlanden*, in Mededelingenblad Nederl. Ver. Vrienden van de Ceramiek, 130-131, 1988, 2, p. 13-18, 6 ill.
357. Z. VAN RUYVEN-ZEMAN, *Hel Laatste Avondmaal-glas in de Onze-Lieve-Vrouwkerk te Antwerpen. Een oude toeschrijving herzien*, in Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch. Revue belge archéol. et hist. de l'art, 57, 1988, p. 51-66, 9 ill.
359. [Antwerpen] A. ALVERÁ BORTOLOTTI, *Un pavimento maiolicato ordinato a un veneziano nelle Fiandre nel 1532*, in Faenza, 73, 1987, 1-3, p. 22-31, 15 ill.
360. [Namur] *L'art de la table dans le Namurois de 1750 à 1900. Exposition, Musée de Groesbeek-de Croix, Namur, 18-21 août 1988*. (Namur), Société des Amis de l'Hôtel de Groesbeek-de Croix, 1988, 4<sup>o</sup>, 108 p., ill.
361. [Tournai] M.-F. DEBAST, *Découverte de fours sur le site de la Manufacture impériale et royale de Porcelaines de Tournai*, in Hainaut Tourisme, 249, 1988, p. 143-147, 6 ill.
362. [Vonêche] A. CHEVALIER, *De denkbeeldige verzamelaar. Klok afkomstig van de kristalfabriek van Vonêche. Le collectionneur imaginaire. Pendule provenant de la cristallerie de Vonêche*, in Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj., 78, 1988, p. 52-55, 1 ill.

## b) Centres de production — Produktiecentra

358. [Andenne] *Porcelaine d'Andenne. Art populaire religieux. Collection Alfons Claes*. Bastogne, Musée En Piconrue, 1988, 4<sup>o</sup>, 80 p., 226 ill.

## MOBILIER — MEUBELKUNST

## a) Généralités — Algemeenheden

363. J. COMANNE, *L'escalier à l'époque Empire. Approche historique et esthétique. De trap ten tijde van het Empire. Historische en esthetische benadering*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 80, 1988, p. 104-113, 10 ill.

364. O. DE TRAZEGNIES, *Le grand escalier du château de Corroy. De grote trap in het kasteel van Corroy*, in *Maisons d'hier et d'auj.* Woonstede eeuwen heen, 80, 1988, p. 122-125, 2 ill.
365. *Escaliers et cages d'escalier du Bénélux. Trappen en trappehuizen in de Benelux*, Woonstede eeuwen heen in *Maison d'hier et d'auj.*, 80, 1988, p. 1-139, ill.
366. G. VAN DOORNE, *De trap treedt uit de schaduw. L'escalier sort de l'ombre*, in *Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 80, 1988, p. 4-9, 8 ill.  
Cf. aussi/ook 11.
- b) Centres de production — Produktiecentra**
367. [Antwerpen] R. FABRI, *Cabinets anversoïis du xvii<sup>e</sup> siècle*, in *L'Estampille*, 219, 1988, p. 20-32, 21 ill.
368. [Antwerpen] R. VAN DAELE et P. WACKERS, *Nog twee Antwerpse Reynaertmeubelen van omstreeks 1700*, in *Antiek*, 1988, 3, p. 128-133, 11 ill.
369. [Antwerpen] P. WACKERS et R. VAN DAELE, *Antwerpse Reynaertscribanen van omstreeks 1700*, in *Antiek*, 1988, 7, p. 377-392, 24 ill.
370. [Bruxelles-Brussel] L. JANSSENS, *De ambachtsorganisatie der Meester-Schrijnwerkers te Brussel door de eeuwen heen (1365-1795). L'organisation professionnelle des Maîtres-Menusiers de Bruxelles à travers les âges (1365-1795)*. Bruxelles, Assoc. roy. des Maîtres-Menusiers de Bruxelles et Halle-Vilvoorde. Brussel, Kon. Vereniging der Meester-Schrijnwerkers van Brussel en Halle-Vilvoorde, 1988, 4°, 116 p., ill. *Corroy*: cf. 364.
371. [Eupen] N. KREUSCH, *Eupen. Das Treppenhaus im Bürgerhaus des 18. und 19. Jahrhundert. Het trappenhuis in de burgerwoning tijdens de 18de en de 19de eeuw. Les cages d'escalier des maisons bourgeoises aux xviii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles*, in *Maisons d'hier et d'auj.* Woonstede eeuwen heen, 80, 1988, p. 94-103, 11 ill.
372. [Gent] M. FRÉDÉRICQ-LILAR, *Twee prachtige voorbeelden van trapzalen in Gentse Rococostijl: het Hotel Falligan en het Hotel vander Meersche. Deux exemples magnifiques des cages d'escalier du Rococo gantois: l'Hôtel Falligan et l'Hôtel vander Meersche*, in *Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 80, 1988, p. 50-59, 4 ill.
373. [Liège] D. MARCOLUNGO, *Les escaliers du pays de Liège au xvii<sup>e</sup> siècle. De 17de eeuwse trappen uit de streek van Luik*, in *Maisons d'hier et d'auj.* Woonstede eeuwen heen, 80, 1988, p. 10-23, 13 ill.
374. [Liège] P. PAQUET, *L'escalier dans la principauté de Liège au xviii<sup>e</sup> siècle. De trap in het prinsbisdom Luik in de 18de eeuw*, in *Maisons d'hier et d'auj.* Woonstede eeuwen heen, 80, 1988, p. 82-93, 10 ill.
375. [Liège] P. SERVAIS, *Voyage autour de ma chambre: le mobilier de chambre à coucher dans les campagnes liégeoises au xviii<sup>e</sup> siècle*, in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 241-242, 1988, p. 398-404.
376. [Namur] B. GILLAIN, *Les escaliers du xviii<sup>e</sup> siècle au pays de Namur. Achttiende-eeuwse trappen in de streek van Namur*, in *Maisons d'hier et d'auj.* Woonstede eeuwen heen, 80, 1988, p. 70-81, 17 ill.
- c) Ebénistes — Schrijnwerkers**
377. [Reynaert] R. VAN DAELE, *Reynaerts tinnen poren: zeven Reynaertmeubelen van rond 1700*, in *Ann. Kon. Oud. Kring Land Waas*, 91, 1988, p. 267-280, 9 ill.

VARIA

**a) Généralités — Algemeenheden**

378. J. L. MEULEMEESTER, *De melaatsenklepper in het Museum van O.-L.-Vrouw-ter-Potterie te Brugge*, in *Antiek*, 22, 1988, 7, p. 393-399, 9 ill.

6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK

Voir/zie *Revue belge de numismatique et de sigillographie. Belgisch tijdschrift voor numismatiek en zegelkunde.*

## 7. MUSIQUE — MUZIEK

Voir/zie *Revue belge de musicologie. Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap.*

## 8. MUSÉOLOGIE — MUSEOLOGIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

379. a) M. BRUIER, *De gemeentelijke musea vóór 1940*, in Driemaand. tijdschr. Gemeentekrediet Belg., 164, 1988, p. 4-9, 2 ill.  
 b) M. BRUIER, *Les musées communaux avant 1940*, in Bull. trim. Crédit comm. Belg., 164, 1988, p. 4-9, 2 ill.
380. a) L. MASSCHELEIN-KLEINER, *De gemeentelijke musea vandaag*, in Driemaand. tijdschr. Gemeentekrediet Belg., 164, 1988, p. 13-15.  
 b) L. MASSCHELEIN-KLEINER, *Les musées communaux aujourd'hui*, in Bull. trim. Crédit comm. Belg., 164, 1988, p. 13-15.
381. a) E. PAÏS-MINNE, *De musea van de Openbare Centra voor Maatschappelijk Welzijn*, in Driemaand. tijdschr. Gemeentekrediet Belg., 164, 1988, p. 10-12.

- b) E. PAÏS-MINNE, *Les musées des centres publics d'aide sociale*, in Bull. trim. Crédit comm. Belg., 164, 1988, p. 10-12.

b) **Lieux — Plaatsen**

*Antwerpen* : cf. 114.

382. [Bruxelles-Brussel] FR. ROBERTS-JONES, *Chronique d'un musée. Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles*. Liège, Pierre Mardaga, 1987, 8°, 151 p., ill.

*Gaasbeek* : cf. 21.

*Gent* : cf. 130.

*Liège* : cf. 161, 322.

*Namur* : cf. 22.

*Nivelles* : cf. 338.

## 9. ICONOLOGIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

383. J. BRUYN, *Old and New Elements on 16th-Century Imagery*, in *Oud Holland*, 102, 1988, 2, p. 90-113, 23 ill.
384. Ph. GEORGE, *Hadelin, saint mosan par excellence*, in *Trésors religieux au pays de Visé...* Visé, 1988, p. 73-85, ill.
385. G. KRAUT, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*. Worms, 1986, 180 S., 42 Abb.
386. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'iconographie de saint Hadelin*, in *Trésors religieux au pays de Visé...* Visé, 1988, p. 65-72, ill.
387. D. MARTENS, *Espace et niveaux de réalité dans une Messe de St Grégoire due au Maître de Saint Barthélemy*, in *Wallraff-Richartz Jahrb.*, 48-49, 1987/88, p. 45-64. [Maître de Flémalle]
388. M. SMEYERS en C. STROO, *De H. Alexius, patroon der orde: iconografie en devotie*, in *Werken van Barmhartigheid. 650 jaar alexianen in de zuido-*

*lijke Nederlanden (tentoonstellingscatalogus)*. Leuven, 1985, p. 186-194.

389. G. TÖRÖK, *Beiträge zur Verbreitung einer niederländischen Dreifaltigkeitsdarstellung im 15. Jahrhundert. Eine Elfenbeintafel aus dem Besitze Philips des Guten van Burgund*, in *Jahrb. Kunsthist. Samml. Wien*, 81, 1985, p. 7-31, 30 ill.

Cf. aussi/ook 91, 96, 97, 113, 117, 124, 139, 177, 183, 202.

b) **Lieux — Plaatsen**

390. [Meuse] Ph. GEORGE, *Iconographies de saints mosans*, in Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège», 240, 1988, p. 383-386, 9 ill.

*Bosch* : cf. 201.

*Bruegel* : cf. 212.

*Hogenberg* : cf. 212.

*David* : cf. 219.

## ÉPOQUE CONTEMPORAINE — HEDENDAAGSE TIJDEN

## 1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

a) **Généralités — Algemeenheden**

391. M. BRUWIER, R. DARQUENNE et Ch. PIÉRARD, *La vie culturelle dans nos provinces à l'époque française*, in Bull. trim. Crédit comm. Belg., 163, 1988, p. 63-76, 10 ill.
392. H. COPPEJANS-DESMEDT et J. HUYGHEBAERT, *La vie culturelle dans nos provinces à l'époque française*, in Bull. trim. Crédit comm. Belg., 164, 1988, p. 53-71, 11 ill.
393. Y. VANDEN BERGHE, A. VAN DEN ABBEELE, J. HUYGHEBAERT et F. SIMON, *La vie culturelle dans nos provinces à l'époque française. Le département de la Lys*, in Bull. trim. Crédit comm.

Belg., 166, 1988, p. 51-65, 7 ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

394. [Bruxelles-Brussel] J. VAN LENNEP, *Les expositions burlesques à Bruxelles de 1870 à 1914: compléments*, in Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg., 34-37, 1985-1988, 1-3 (= Miscellanea Philippe Roberts-Jones), p. 313-326, 13 ill.
- Cf. aussi/ook 1, 2, 3, 4, 8, 11, 16.
- Antwerpen*: cf. 16.
- Flobecq*: cf. 3.
- Visé*: cf. 28.

## 2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

a) **Généralités — Algemeenheden**

395. D. GUIBERT, *Réalisme et architecture. L'imaginaire technique dans le projet moderne*. Liège, P. Mardaga, 1987, 8°, 178 p., ill.
396. *De Sint-Lucasscholen en de Neogotiek* (Kadoc-Studies, 5). Leuven, Universitaire Pers, 1988, 8°, 447 p., 87 ill.

*van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, in Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Musea Schone Kunsten Belg., 31-33, 1981-1984, 4, p. 13-34, 18 ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

- Ath*: cf. 33.
- Brugge*: cf. 38.
- Liège*: cf. 51.
- Soignies*: cf. 60.
- Turnhout*: cf. 63.
- Visé*: cf. 64.
- Vlaanderen*: cf. 65.
397. [Bruxelles-Brussel] Ph. MERTENS, *Het Museum voor Moderne Kunst. Le Musée d'Art Moderne*, in Bull. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg. Mus. roy. Beaux-Arts Belg., 31-33, 1981-1984, 4, p. 35-59, 16 ill.
398. [Bruxelles-Brussel] H. PAUWELS, *Nouvelles constructions et rénovation des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Nieuwbouw en renovatie*

399. [Bruxelles/Laeken - Brussel/Laken] a) E. GOEDLEVEN, *De Koninklijke Serres te Laeken*. Tielt, Lannoo, 1988, 288 p., ill.
- b) E. GOEDLEVEN, *Die Königliche Treidhäuser von Laeken*. Eupen, Grenzecho, 1989, 288 S., Abb.
- c) E. GOEDLEVEN, *The Royal Greenhouses of Laeken*. Tielt, Lannoo, 1989, 288 p., ill.
- d) E. GOEDLEVEN, *Les Serres royales de Laeken*. Gembloux, Duculot, 1988, 288 p., ill.
- Bruxelles/Uccle - Brussel/Ukkel*: cf. 405.
- Tournai*: cf. 406.

400. [West-Vlaanderen] M. DUBOIS, *Le style normand dans l'architecture de la côte belge*, in Septentrion, 16, 1987, 2, p. 20-23, 7 ill.

c) **Architectes — Architecten**

401. [Balat] FR. ROBERTS-JONES, *Le Palais des Beaux-Arts d'Alphonse Balat et l'Académie*, in Ac. roy. de Belgique. Bull. Classe des Beaux-Arts, 70, 1988, p. 94-115, 12 ill.

Balat : cf. ook/aussi 399.

402. [De Ligne] A. BONTRIDDER, *Notice sur Jean De Ligne*, in *Ann. de l'Ac. roy. Belg.*, 154, 1988, p. 183-211, 1 ill.

Dewez : cf. 66.

403. [Dupuis] P. PUTTEMANS, *Jacques Dupuis, architecte bruxellois, Brusselse architect 1914-1984*, in *Maisons d'hier et d'auj.* Woonstede eeuwen heen, 79, 1988, p. 86-95, 11 ill.
404. [Hankar] C. MIGNOT, [compte rendu/recensie] *F. Loyer, Paul Hankar, la Naissance de l'Art Nouveau, Bruxelles, 1986...*, in *Bull. monumental*, 146, 1988, p. 381.
405. [Horta] A. HUSTACHE, *Les Epinglettes in Ukkel, landhuis gebouwd door Victor Horta. Les Eping-*

*lettes à Uccle, maison de campagne construite par Victor Horta*, in *Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 79, 1988, p. 96-103, 8 ill.

406. [Horta] M. VAN DE WINCKEL, *Le Musée des Beaux-Arts de Tournai, fruit de la collaboration entre Victor Horta et Guillaume Charlier*, in *Congrès de Nivelles...* 23-26.VIII.1984. Actes, IV. Nivelles, 1984 (1987), p. 100-108, 4 ill.
407. [Jaspar] A. CHEVALIER, *Pauvre Renommée! (Dieudonné Paul Jaspar, 1859-1945)*, in *Congrès de Nivelles...* 23-26.VIII.1984. Actes, IV. Nivelles, 1984 (1987), p. 33-38, 6 ill.
- Van de Velde* : cf. 395, 414.
408. [Van Kuyck] Ch.-E. SCHELFHOUT, *Dans le sillage d'Hugo van Kuyck. Un Belge d'exception*. Bonheiden, Ed. de la Dyle, (1988), 4°, 152 p., ill.

### 3. SCULPTURE — BEELDHOEWKUNDE

#### a) Généralités — Algemeenheden

Cf. 76, 88, 103.

#### b) Centres de production — Produktiecentra

409. [Binche] A. GRAUX, *La sculpture monumentale binchoise depuis 1900*, in *Bull. trim. Comm. Patrim. hist. et archéol. Binche*, 1988, 7, p. 9-15.

#### c) Sculpteurs — Beeldhouwers

*Charlier* : cf. 406.

410. [Dievoort] J. JANSEN, *De produktie van het Turnhoutse beeldhouwersatelier van Hendrik Peeters-Dievoort (1815-1869) voor de Sint-Petrus en Pauluskerk te Mol*, in *Taxandria*, 1987, 59, p. 107-111.
411. [Mascre] A. GRAUX, *Les sculptures de la Justice de paix de Louis Mascre (1871-1929)*, in *Bull. trim. Comm. Patrim. hist. et archéol. Binche*, 1988, 9-10, p. 29-30.

412. [Meunier] P. BAUDSON, *La collection du Musée Constantin Meunier. Approche de trois modes d'expression d'un artiste*, in *Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg.*, 34-37, 1985-1988, 1-3 (= *Miscellanea Philippe Roberts-Jones*), p. 295-312, 24 ill.
413. [Minne] R. HOOZEE, *George Minne: sculpteur symboliste*, in *Septentrion*, 16, 1987, 2, p. 40-45, 10 ill.
414. [Minne] G. METKEN, *Der Hagener Impuls. Ästhetische Reformen und Jugendstil in einer Stadt des Ruhrgebiets*, in *Kunst u. Antiquitäten*, 1988, 5, S. 68-76.
415. [Van der Stappen] H. LETTENS, « *Hel kunstonderwijs* », *een geveldsculptuur van Charles Van der Stappen: de opdracht en de uitvoering. Een archiefonderzoek*, in *Bull. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg. Mus. roy. Beaux-Arts Belg.*, 34-37, 1985-1988, 1-3, (= *Miscellanea Philippe Roberts-Jones*), p. 277-293, 8 ill.

### 4. PEINTURE, DESSIN, GRAVURE — SCHILDER-, TEKEN- EN GRAVEERKUNST

#### a) Généralités — Algemeenheden

416. J. BOSQUET, *Les frères Luc et Paul Haesaerts: cinquante ans de lutte pour l'art*, in *Ac. roy. de Belgique. Bull. Classe des Beaux-Arts*, 69, 1987, p. 379-412.

417. a) *De eerste groep van Sint-Marlens-Latem 1899-1914, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, 28 okt. - 31 dec. 1988*. Brussel, Kon. Musea Schone Kunsten v. België, 1988, 8°, 213 p., 106 ill.

- b) *Le premier groupe de Laethem-Saint-Martin 1899-1914, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 28 oct. - 31 déc. 1988.* Bruxelles, Musée roy. des Beaux-Arts de Belg., 1988, 8°, 213 p., 106 ill.
418. F. DE SALIGNY, *Albert Edelfelt. Un artiste finlandais de passage à Bruxelles*, in Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg., 34-37, 1985-1988, 1-3 (= Miscellanea Philippe Roberts-Jones), p. 261-276, 7 ill. [+ liste des artistes de l'Académie d'Anvers, 1854-1905]
419. J. LECLERCQ, *Le paysage symboliste. Du réel à l'imaginaire*, in Rev. belge archéol. et hist. art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 57, 1988, p. 67-76, 6 ill.
420. Ph. MERTENS, *Constructivisme in Polen en België: contacten en parallelen*, in Bull. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg. Mus. roy. Beaux-Arts Belg., 34-37, 1985-1988, 1-3 (= Miscellanea Philippe Roberts-Jones), p. 371-379, 5 ill.
421. J. PAQUE, *Le Symbolisme belge.* Bruxelles, Labor, 1988.
422. S. PEETERS, *De Restauratie van een 19de eeuwse Madonna te Antwerpen*, in Monumenten en Landschappen, 7, 1988, 6, p. 12-16, ill.
423. *Vijftig jaar Stedelijk Prentenkabinet (1938-1988). Aanwinsten uit de collecties moderne prenten en tekeningen.* Antwerpen, Hessenhuis, 22.10.1987-31.1.1988.
- Cf. aussi/ook 88, 103, 127, 128.
- b) **Centres de production — Produktiecentra**  
*Wallonie*: cf. 192.
- c) **Peintres, dessinateurs, graveurs — Schilders, tekenaars, graveurs**
424. [*Alechinsky*] a) *Pierre Alechinsky: centres et marges.* Exposition. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 6 mai - 26 juin 1988.
- b) *Pierre Alechinsky*: Tentoonstelling. Brussel, Kon. Musea v. Schone Kunsten v. België, 6 mei - 26 juni 1988.
425. [*Ansiaux*] B. LHOIST-COLMAN, « *La conversion de Saint Paul* » peinte par J.-J. Ansiaux pour la cathédrale de Liège et sa restauration, in Léodium, 73, 1988, 1-6, p. 1-9.
- Bosquet*: cf. 430.
426. [*Claus*] B. VELGHE, *Emile Claus en Grande-Bretagne: 1914-1919*, in Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg. 34-37, 1985-1988, 1-3 (= Miscellanea Philippe Roberts-Jones), p. 353-369, 10 ill.
- Claus*: cf. aussi/ook 457.
427. [*Danse*] P.-J. FOULON, *Le graveur Auguste Danse (1829-1929) et son école*, in Hainaut Tourisme, 250, 1988, p. 177-183, 9 ill.; 251, 1988, p. 213-217, 10 ill.
428. [*De Braekeleer*] H. TODTS, *Henri De Braekeleer, 1840-1888. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 23 okt. 1988 - 8 jan. 1989.* Antwerpen, Kon. Museum voor Schone Kunsten - Brussel, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, 1988, 8°, 224 p., ill.
429. [*De Braekeleer*] H. TODTS, *Henri De Braekeleer, rebelle et méconnu*, in Septentrion, 17, 1988, 4, p. 9-13, 6 ill.
430. [*Depooter*] S. REY, *Frans Depooter et Andrée Bosquet. Une sensibilité profonde à l'égard des êtres et de la nature*, in Hainaut Tourisme, 249, 1988, p. 115-117, 8 ill.
431. [*Ensor*] J. HEUSINGER VON WALDEGG, *Ensor und Deutschland. Die Wirkung des Flamen auf die Künstler des Nachbarlandes*, in Kunst u. Antiquitäten, 1988, 4, p. 84-96, 18 ill.
432. [*Ensor*] C. ZEMEL, [compte rendu/recensie] *Diane Lesko, James Ensor. The Creative Years, 1885...*, in Art Bull., 70, 1988, p. 154-156.
433. [*Evenepoel*] *Aanvullingen bij de genealogie Evenepoel*, in Eigen Schoon en de Brabander, 71, 1988, 10-11-12, p. 407-424.
434. [*Gilsoul*] A. DUCHESNE, *Pour le cinquantième de la mort d'un grand paysagiste: Victor Gilsoul (1867-1939)*, in Rev. belge archéol. et hist. art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 57, 1988, p. 77-94, 6 ill.
435. [*Huygelen*] H. BRUNIN, « *Wijnranken* » door *Frans Huygelen*, in Bull. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg. Mus. roy. Beaux-Arts Belg., 34-37, 1985-1988, 1-3 (= Miscellanea Philippe Roberts-Jones), p. 347-351, 2 ill.
436. [*Khnopff*] G. GÖTTE, *Clemens-Sels-Museum Neuss*, in Wallraff-Richartz Jahrb., 48-49, 1987/88, p. 550-553.

437. [Lens] A. JACOBS, *A propos d'une toile néo-classique: Annonciation du peintre André Corneille Lens (Anvers, 1739-Bruxelles, 1822)*, in Congrès de Nivelles... 23-26.VIII.1984. Actes, IV. Nivelles, 1984 (1987), p.39-47, 6 ill.
438. [Magritte] G. BAVAY, *Le peintre René Magritte à Soignies (avis de recherche)*, in Bull. de contact Cercle archéol. du Canton de Soignies, 99-100, 1988, p.33-34.
439. [Magritte] S. R. GOLDBERG, *René Magritte*, in Art News, 86, 1987, 2, p.130, 1 ill.
440. [Magritte] B. HAMMACHER, *Le Baiser de Magritte*, in Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg., 34-37, 1985-1988, 1-3 (= Miscellanea Philippe Roberts-Jones), p.423-425, 1 ill.
441. [Magritte] B. NOËL, *Magritte (Les Maîtres de la peinture)*. Paris, Flammarion, 1987, 4°, 96 p., ill.
442. [Magritte] G. OLLINGER-ZINQUE, *Le legs Georgette Magritte au Musée d'Art Moderne de Bruxelles*, in Bull. Mus. roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg., 34-37, 1985-1988, 1-3 (= Miscellanea Philippe Roberts-Jones), p.427-445, 10 ill.
443. [Magritte] *René Magritte*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique - Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 1987 (1988), 4°, 125 p., 105 ill.  
*Meunier*: cf. 265, 412.
444. [Misonne] *Eudore Misonne, 1891-1968. Mons, Musée des Beaux-Arts, 16 sept. - 31 oct. 1988*. Bruxelles, Crédit communal, 1988, 72 p., ill.
445. [Musin] *François Musin. Marineschilder 1820-1888. Tentoonstelling, 24 sept. 1988 - 2 jan. 1989, Museum voor Schone Kunsten, Oostende*. Oostende, Mus. Sch. Kunsten, 1988, 83 p., ill.
446. [Ost] *Alfred Ost. Tekeningen en aquarellen. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 5 maart - 24 april 1988*. Antwerpen, KMSK, 1988, 79 p., ill.
447. [Paerels] A. A. MOERMAN, *Willem Paerels en het « mediterrane » motief en vorm als ervaring*, in Bull. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg. Mus. roy. Beaux-Arts Belg., 34-37, 1985-1988, 1-3 (= Miscellanea Philippe Roberts-Jones), p.381-400, 18 ill.
448. [Rops] G. CUVELIER, *Félicien Rops, l'œuvre peint (Monographies de l'art en Wallonie et à Bruxelles)*. Bruxelles, CACEF, 1987.
449. [Rops] *Félicien Rops 1833-1898. Muzeum Narodowe w Warszawie, 1988*. Warszawa, Muzeum Narodowe, 1988, 8°, 127 p., ill.
450. [Serfranckx] H. RICHTER, *Geist der Poesie. Victor Serfranckx, ein Konstruktivist*, in Die Kunst und das Schöne Heim, 1988, 9, p.724-733, 11 ill.
451. [Smits] F. VAN GOMPEL, B. UYTS en I. VERHEYEN, *Jakob Smits, een portret*. Sluis, Vrienden van het Jakob Smitsmuseum, 1988, 152 p., 97 ill.
452. [Somville] *Somville au Grand-Hornu. 17 oct. - 13 nov. 1988*. Bruxelles, Crédit communal, 1988, 80 p., ill.
453. [Spilliaert] A. ADRIAENS-PANNIER, *Léon Spilliaert vóór de fantaske werkelijkheid. Twee schetsboeken: 1907-1909, 1910-1913*, in Bull. Kon. Mus. Schone Kunsten Belg. Mus. roy. Beaux-Arts Belg., 34-37, 1985-1988, 1-3 (= Miscellanea Philippe Roberts-Jones), p.335-345, 7 ill.
454. [Spilliaert] H. VAN GORP, *De poëtische visie van Leon Spilliaert aan benadering vanuit Maeterlinck en Verhaeren*, in Ons Erfdeel, 31, 1988, p.531-541, 7 ill.
455. [Van de Velde] S. M. CANNING, J.-F. BUYCK, *Henry Van de Velde (1863-1957). Schilderijen en tekeningen. Paintings and Drawings. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 12.12.1987-Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 19.3.-1.5.1988*. (Antwerpen, Kon. Museum voor Schone Kunsten), 1987, 8°, 252 p., ill.
456. [Vantongerloo] A. THOMAS, *Denkbilder. Materialen zur Entwicklung von Georg Vantongerloo bis 1921: unter Berücksichtigung der Korrespondenzen mit Theo van Doesburg und Piet Mondrian*. Zürich, Phil. Diss., 1987, 4°, 189 p., ill.
457. [Vogels] *Guillaume Vogels und Emile Claus. Zwei belgische Impressionisten. Museen zu Gast. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel. Musée d'Art moderne. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 18. Mai bis 17. juli 1988*. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1988, 63 p., 23 ill.

5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

458. a) *Art deco België, 1920-1940*. Museum van Elsene, 6.10-18.12.1988.  
b) *Art déco Belgique, 1920-1940*. Musée d'Ixelles, 6.10-18.12.1988.

ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

Cf. 346.

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAIL — KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

b) **Centres de production — Produktiecentra**

*Andenne*: cf. 358.  
*Namur*: cf. 360.  
*Vonêche*: cf. 362.

MOBILIER, DÉCORATION — MEUBELKUNST, DECORATIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

459. M. DUBOIS, *Trappen in de Moderne Architectuur. L'escalier et la Modernité*, in *Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 80, 1988, p. 126-135, 13 ill.

b) **Centres de production — Produktiecentra**

*Eupen*: cf. 371.

c) **Décorateurs — Decorateurs**

460. [*Van de Velde*] *Mécénat pour Orsay*, in *Conn. des Arts*, 431, 1988, p. 105.  
461. [*Wolfers*] *Marcel Wolfers, een groot lakwerker*, in *Kunst Echo's*, 17, 1988, 4, p. 22-24.

8. MUSÉOLOGIE — MUSEOLOGIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

Cf. 379, 380, 381.

b) **Lieux — Plaatsen**

*Bruxelles-Brussel*: cf. 397, 398.

462. [*Oostende*] P. CRUYSMANS, *Un nouveau Musée d'Art moderne à Ostende*, in *l'Œil*, 392, 1988, p. 46-51, 13 ill.

10. ARCHÉOLOGIE INDUSTRIELLE — INDUSTRIËLE ARCHEOLOGIE

b) **Lieux - Plaatsen**

463. [*Houdeng-Goegnies*] J. DELMELLE (†), *Sur le canal du Centre, l'ascenseur hydraulique d'Houdeng-Goegnies a cent ans!*, in *Hainaut Tourisme*, 248, 1988, p. 85-89, 12 ill.  
464. [*Strépy-Thieu*] M. REMOUCHAMPS et H. BROUET,

*La modernisation du canal du Centre et l'ascenseur de Strépy-Thieu*, in *Hainaut Tourisme*, 248, 1988, p. 79-83, 5 ill.; 249, 1988, p. 131-137, 7 ill.  
465. [*Vlaanderen*] R. BAETENS e.a., *Industriële archeologie in Vlaanderen. Theorie en praktijk*. Antwerpen, Standaard Uitgeverij, 1986, 8°, 271 p., ill.

ACADÉMIE ROYALE  
D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

KONINKLIJKE ACADEMIE  
VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX  
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

SÉANCE ORDINAIRE DU 19 MARS 1988

*Présents* : MM. Martiny, président, Schittekat, vice-président, Colaert, trésorier, M<sup>me</sup> van de Winckel, secrétaire. M<sup>mes</sup> Bonenfant, De Ruyt, Dosogne, Frédériq, Guéret, Hadermann, Jottrand, Leclercq, Lemaire, Ninane, Smolar, Soenen, Van den Bergen, Veronee. MM. Bastin, Cockshaw, De Smet, Duchesne, Duphénieux, Génicot, Joosen, Mariën, Mekhitarian, van de Walle, Vanrie.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> De Pauw, De Wilde, Folie, Mariën, Roberts-Jones, U'rix. MM. Cauchies, Roberts-Jones.

Le président ouvre la séance à 10h.10. Le procès-verbal de la séance du 27 février est lu et approuvé. Le Président présente ensuite à l'assemblée les membres correspondants élus alors de l'assemblée générale : M<sup>mes</sup> Frédéricq et Soenen, MM. Bastin et Génicot. Au nom de l'assemblée il leur souhaite la bienvenue.

Le président donne la parole à Lydie HADERMANN-MISGUICH qui présente une communication illustrée de diapositives sur *Les peintures médiévales des sanctuaires de Ninfa* (Latium).

La petite cité médiévale de Ninfa abrite encore les ruines de quatre sanctuaires : S. Maria Maggiore, S. Giovanni, S. Biagio et S. Salvatore ; un cinquième est hors les murs (S. Pietro) et un sixième les domine près de la grotte de Saint-Michel (Sta Maria del Monte Mirteto).

Les fragments de peintures murales conservés — *in situ* ou détachés au château de Sermoneta — témoignent de deux étapes de décoration. La première semble se situer entre 1150 et 1250 ; elle s'inscrit dans le courant le plus byzantinisant de la peinture romane du Latium et a probablement été réalisée lorsque la ville, qui appartenait à la papauté, était concédée en fief aux Frangipani et aux Conti. Il en subsiste essentiellement des fragments de décors absidaux et quelques images de saints isolés. Du point de vue iconographique, il semble que le programme absidal de Sta Maria Maggiore ait servi de modèle aux autres. Les formules byzantines du Pantocrator révéré par les anges et de l'Ascension ont été adaptées aux absides selon les variantes romanes dont on trouve le plus fréquemment des exemples en Campanie. Du point de vue stylistique, ces peintures illustrent, en une série d'exemples de qualité, les progrès de la vague de byzantinisation qui se répandit dans le Latium depuis le deuxième quart du XI<sup>e</sup> siècle et atteignit un sommet vers 1200, après la dispersion dans toute l'Italie des ateliers byzantins et byzantinisants de Sicile.

La seconde étape de décoration a eu lieu principalement aux environs de 1300, c'est-à-dire à l'époque de gloire de Pietro Caetani, neveu de Boniface VIII. Elle a pu s'étendre à l'ensemble de certaines nefs, comme à S. Pietro, mais consiste aussi en images indépendantes comme celles de la Vierge à l'Enfant insérées au centre de l'ancien

décor roman des absides. Ces ajouts de panneaux séparés se sont effectués jusqu'à la veille du sac de la ville en 1382; ils reflètent l'esthétique nouvelle de la peinture italienne au Trecento. L'Annonciation, la Crucifixion et le cycle de Jean-Baptiste à S. Pietro, ainsi que la Nativité à San Salvatore, paraissent attester la présence d'artistes de l'atelier de Pietro Cavallini à Ninfa au début du xiv<sup>e</sup> siècle. Quant aux « portraits » du pape Urbain V et de Thomas d'Aquin (?), insérés vers 1380 parmi les peintures romanes de Sta Maria Maggiore, ils illustrent, par leur caractère « politique », la complexité des rapports entre la papauté et les Caetani à la veille de la destruction de la cité pontine.

Ces peintures ont été publiées par l'auteur de la communication : *Images de Ninfa. Peintures médiévales dans une ville ruinée du Latium*, Rome 1986 (*Quaderni della Fondazione Camillo Caetani*, VII).

La séance est levée à 11 h. 50 et est suivie d'un cocktail de bienvenue offert en l'honneur des nouveaux membres.

*La Secrétaire générale,*  
M. VAN DE WINCKEL.

*Le Président,*  
V. MARTINY.

### SÉANCE ORDINAIRE DU 23 AVRIL 1988

*Présents* : MM. Martiny, président, Schittekat, vice-président, Colaert, trésorier, M<sup>me</sup> van de Winckel, secrétaire. M<sup>mes</sup> Dosogne, Dulière, Guéret, Mariën, Soenen, Ulrix, Van den Bergen, Walch ; MM. De Smet, Duphénieux, Jadot, Joosen, Mariën, van de Walle, Vanrie.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> De Bae, Dacos, Frédéricq, Hadermann, Smolar, Sulzberger ; MM. Cockshaw, Culot, Delmarcel, De Valkeneer, Duchesne, Duvosquel, Génicot, Mekhitarian, Trizna.

Le président ouvre la séance à 10 h. 20 et cède la parole à M. Vanrie qui rend hommage à la mémoire de Madame S. Schneebalg-Perelman. Une minute de silence est observée. Une notice *In Memoriam* a été publiée dans la *Revue* LVII (1988), p. 183.

Le procès-verbal de la séance du 19 mars est lu et approuvé.

Le Président demande à Jacqueline LECLERCQ de nous présenter sa communication sur *La sirène médiévale : métamorphose d'un symbole*.

La Sirène, dont il est fréquemment question dans la littérature exégétique, épique, didactique et épistolaire du moyen âge, et dont les formes gracieuses ornent tant de chapiteaux romans, a derrière elle une longue histoire qu'il importe de restituer pour éclairer ses avatars médiévaux d'une juste lumière.

Les Sirènes sont pour la première fois mentionnées au Chant XII de l'*Odyssée* d'Homère qui évoque la beauté et la fraîcheur de leurs voix, ainsi que la séduction fatale de leurs chants, mais dont il ne précise ni la forme ni la nature mythique. Elles apparaissent le plus anciennement dans la céramique corinthienne du vi<sup>e</sup> siècle sous la forme qu'elles conserveront pendant toute l'Antiquité, à quelques exceptions près : celle de femmes-oiseaux. On sait par ailleurs, que la Sirène grecque fut à la fois vénérée comme démon de la mort dans le cadre d'un culte chthonien, et redoutée comme vampire et comme démon incubé à l'égal des Lamies avec lesquelles les Romains les confondirent souvent. En outre, le (néo)pythagorisme et même le platonisme teinté de pythagorisme (voir le mythe d'Er dans *La République* de Platon) leur ont reconnu la présidence de l'harmonie des sphères et, à ce titre, un caractère psychopompe. Cette valorisation inattendue ne les empêcha pas de devenir, très tôt, des symboles de vice et plus particulièrement de Luxure dans l'exégèse allégorique d'Homère et dans la littérature moralisatrice de Stoïciens avant d'entrer, avec cette acception particulière, dans le langage commun.

Curieusement, les Pères de l'Église grecs et latins se sont particulièrement bien accommodés de ce symbolisme qui se retrouve, de manière récurrente, dans leurs sermons et dans leurs commentaires du livre d'Isaïe, dans des contextes souvent violemment antiféministes. La lecture des Pères révèle aussi l'assimilation des Sirènes à toute une série d'esprits et de démons juifs indifférenciés, ainsi qu'à la Lilith sémitique, ce qui s'explique manifestement par des confusions au niveau de la traduction de l'hébreu.

Peu représentée dans un contexte chrétien avant le VIII<sup>e</sup> siècle, la Sirène y est pour la première fois décrite à cette époque comme une femme-poisson. Divers éléments suggéreraient à ce propos, que sa métamorphose est notamment la conséquence d'un syncrétisme avec des divinités celtiques et germaniques des eaux, connotées positivement ou du moins ambivalentes, facilité par l'usage du latin comme langue savante, et par l'adoption des auteurs latins comme modèles littéraires.

En tout état de cause, la Sirène-poisson comme alternative à la Sirène-oiseau se maintiendra pendant tout le moyen âge. Elle constituera même un support symbolique de choix pour les clercs désireux d'illustrer la doctrine du *contemptus mundi* par une figure emblématique particulièrement suggestive. Ainsi la tradition antique relayée par les Pères et par les érudits carolingiens, sera transmise sans grande altération au moyen âge, parallèlement à la croyance aux Sirènes dont on peut croire qu'elle ne cessa jamais entièrement. Dans cette perspective, l'apparition de « bonnes Sirènes » dès la fin du XI<sup>e</sup> siècle, peut notamment s'interpréter comme l'émergence, au sein d'un discours conforme à l'idéologie chrétienne, d'une forme d'ailleurs subversive réprimée jusqu'alors dans l'écrit. La croyance médiévale aux Sirènes vampiriques — exclusivement mises en rapport avec les Sirènes-oiseaux — s'inscrit par contre dans le prolongement de la tradition antique qui assimilait les Sirènes aux Lamies comme *daemones meridiani*.

L'écart qui s'est maintenu au moyen âge entre conceptions savante et populaire concernant les Sirènes, semble trouver un écho dans la distorsion qu'on observe parfois au niveau des textes et de leur illustration, à moins qu'on ne doive plutôt l'imputer à la spécificité des différents domaines de la création et à leur autonomie les uns vis-à-vis des autres. Il n'en reste pas moins que la Sirène polarisa le plus souvent la fascination mêlée de répulsion que provoquaient généralement chez l'homme médiéval, la culture classique et la musique profane, l'amour charnel, la féminité, le monstrueux — l'altérité sous toutes ses formes —, l'inconnu et l'ailleurs.

La séance est levée à 11 h 45.

La Secrétaire générale,  
M. VAN DE WINCKEL.

Le Président,  
V. MARTINY.

## SÉANCE ORDINAIRE DU 28 MAI 1988

*Présents* : MM. Martiny, président, Schittekat, vice-président, M<sup>me</sup> van de Winkel, secrétaire. M<sup>mes</sup> Bonenfant, Casteels, De Bae, Dulière, Folie, Hadermann, Leclercq, Lemaire, Lemoine, Léonard, Piérard, Sulzberger, Maschelein ; MM. Bastin, Cockshaw, De Ruyt, De Smet, De Valkeneer, Duphénieux, Joosen, Lorette, Van de Velde. *Excusés* : M<sup>mes</sup> Dacos, Dosogne, Frédéricq, Jottrand, Mariën, Ullrix, Smolar ; MM. Colaert, Duchesne, Duvosquel, Mariën, Mekhitarian, Roberts-Jones.

Le Président ouvre la séance à 10 h. 30 et présente notre conférencière, Suzanne Sulzberger, membre de notre Académie depuis 50 ans. Fille et petite-fille de critiques d'art, Suzanne Sulzberger a consacré la plus grande part de ses activités à l'enseignement universitaire où elle a initié des générations d'étudiants à l'histoire de la peinture. À l'occasion de son jubilé, Suzanne SULZBERGER a choisi de nous parler de *L'attrait du Baroque, le peintre, le sculpteur et le modèle perdu*.

Le titre, volontairement ambigu, est expliqué d'emblée : en effet, à l'époque baroque, un peintre fournissait parfois les portraits que le sculpteur devait réaliser en buste sans avoir vu le modèle. Ce sont généralement des triples portraits (face et 2 profils) qui sont livrés. S'ils sont conservés, les historiens de l'art les ont souvent négligés.

Lors de l'exposition Lorenzo Lotto à Venise, le portrait d'homme en trois positions du Musée de Vienne a été présenté au public. L'attribution en a été contestée par certains. Les spécialistes ne sont pas parvenus à découvrir l'identité du personnage ni même à s'assurer qu'il s'agissait de trois fois le même modèle. Van Dijk, lorsqu'il fut chargé de fournir un triple portrait du roi Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre en vue de la réalisation du buste commandé au Bernin, imposa un style vestimentaire à son modèle : barbe en pointe, large col de dentelle. Deux lettres sont conservées, l'une adressée par le Vatican à la reine d'Angleterre en juin 1635 l'autorisant à comman-

der le buste au Bernin, l'autre adressée au Bernin en 1636 pour lui annoncer l'envoi des portraits peints. Le buste du roi est parvenu en Angleterre en 1637, mais il a disparu. Van Dijk fit aussi un triple portrait de la reine sur trois toiles séparées (le portrait de face a disparu) pour que le sculpteur réalise également son buste. Ce dernier ne fut jamais réalisé.

D'autres exemples nous permettent d'apprécier la précision des peintres portraitistes : *le triple portrait de Richelieu* par Philippe de Champagne, peint en vue d'une sculpture par Francesco Mochi (au Musée du Louvre) ; *le portrait de François I<sup>er</sup> d'Este* par Velasquez a inspiré le buste du Musée de Modène que l'on peut considérer comme le portrait type du baroque. Les qualités de cette œuvre inspirèrent Pelle pour la composition du portrait en *buste du roi Charles II d'Angleterre* et pour le portrait réalisé par un artiste inconnu qui sculpta le *buste de Louis XIV jeune* (château de Versailles).

Il faut remarquer combien les relations entre artistes de pays différents étaient fréquentes à l'époque baroque. Nos peintres flamands y eurent un rôle de choix illustré, entre autres, par le très beau *portrait de Galilée* de Susterman (Musée des Offices à Florence). Le triple portrait mérite d'attirer davantage l'attention des historiens de l'art car il est particulièrement fidèle et il peut permettre de découvrir des filiations entre des œuvres d'artistes éloignés.

Le Président remercie Suzanne Sulzberger pour son bel exposé et prie Christiane PIÉRARD de nous faire découvrir *Les Bibles des collections montoises*.

La bibliothèque de l'Université de Mons-Hainaut détient un important fonds de bibles, tant par le nombre que par la rareté et la beauté (manuscrits enluminés et incunables) ; ce premier fonds ancien a été rassemblé à partir de 1797 (création de la Bibliothèque par application de la loi du 3 Brumaire An IV ou 25 octobre 1795 dans des Départements réunis et particulièrement en Hainaut, désormais Département de Jemmapes). A ce fonds s'est ajoutée en 1934, la bibliothèque du chanoine Puissant où figure depuis 1926 le seul exemplaire (incomplet) connu en Belgique de la Bible à quarante-deux lignes ou Bible de Gutenberg, et un feuillet sur parchemin de la même Bible.

Dès octobre 1843 la Société Biblique britannique a fait un don important à cette bibliothèque qui était encore la Bibliothèque Publique de Mons (de 1804 à 1966) : il s'agit de septante-trois versions publiées par la Société Biblique de Londres, toutes sorties de presse entre 1818 et 1843 ; la Bibliothèque possède en outre quarante bibles polyglottes ou en langues diverses (hébreu, grec, latin, français, néerlandais...). A cela s'ajoutent quarante-trois versions partielles (un seul Testament ou des Évangiles séparés) ; des concordances, des commentaires, des historiens abrégés de la Bible, des *vitae* de prophètes et des histoires du Christ, soit trente-trois rubriques catalographiques. Les illustrateurs ont été inspirés par les événements relatés dans ce texte sacré. Les miniaturistes ont enluminé des textes copiés sur parchemin et, dès le xv<sup>e</sup> siècle, la xylographie a permis une illustration mécanique ; la Bibliothèque conserve ainsi précieusement deux xylogotypes mais aussi des gravures de Dürer, soit trois ensembles particulièrement rares où le texte joue parfois un rôle mineur et où l'image constitue l'essentiel.

Très tôt des commentaires, des interprétations, des ajouts apocryphes, des textes explicatifs, des traités plus ou moins savants, sont venus se joindre aux textes de base et deux cent seize livres ou opuscules des xvi<sup>e</sup>, xvii<sup>e</sup>, et xviii<sup>e</sup> siècles, sans compter neuf dictionnaires et dissertations relatifs au même sujet, figurent dans les collections montoises. Au total, les 147 premiers numéros du *Catalogue des livres imprimés de la Bibliothèque Publique de la ville de Mons* publié par WATRICQ, à Bruxelles en 1852, entrent de plain-pied dans ce sujet. Le *Supplément* à ce *Catalogue des livres imprimés* publié à Mons en 1886 et 1887 comporte pour sa part dix-neuf numéros de la même discipline, imprimés pour la plupart aux xviii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles, certains prolongeant la « discussion » sur l'édition du *Testament de Mons* attribuée à Migéot.

La richesse de ce Fonds ancien montois autorise à faire une histoire du livre à travers des textes bibliques, depuis le rouleau (Livre d'Esther en hébreu) jusqu'au codex (livre enchaîné, livre en « portefeuille », reliures estampées, mosaïquée...) ; de l'enluminure sobre à rinceaux (x<sup>e</sup> siècle, provenance : abbaye de Bonne Espérance) jusqu'aux petits tableaux occupant la page entière (livre d'heures du xv<sup>e</sup> siècle tardif, de provenance inconnue et de facture ganto-brugeoise), en passant par des vignettes et des lettrines inachevées (Flavius Josèphe, xii<sup>e</sup> s., abb. de Cambron), ou joliment ornées (xi<sup>e</sup> s. de l'ab. de Saint-Ghislain ; xiii<sup>e</sup> siècle, Bible de l'ab. de Clairvaux ; xiv<sup>e</sup> s.,

missel de l'ab. de Saint-Feuillien de Roelux avec lettrines sur fond d'or). Une *Biblia pauperum*, xylographe sur papier, illustre l'introduction d'un support moins coûteux que le parchemin et d'une technique mécanique (planche gravée pouvant être utilisée environ 100 fois); enfin, la typographie à caractères métalliques, inventée notamment par Gutenberg au milieu du xv<sup>e</sup> siècle est illustrée ici par un exemplaire (incomplet) sur papier de la *Bibliasacra* à 42 lignes et par un folio sur parchemin du Livre des Rois, de cette même édition princeps (en fait le feuillet sur parchemin provient d'une autre édition de Gutenberg : nombreuses différences dans le texte notamment dans les abréviations).

Les incunables sont décorés à la main dans plusieurs cas, tandis que les éditions du xvi<sup>e</sup> siècle sont illustrées de vignettes et de lettrines gravées sur bois ou sur cuivre. La Bible polyglotte réalisée par Plantin jouit de pages de frontispice remarquablement dessinées et gravées; de même une Bible bilingue (latin et arabe) du xvii<sup>e</sup> siècle. Les exemplaires de la Bible du xviii<sup>e</sup> et du xix<sup>e</sup> siècle ne sont pas moins intéressants par leurs illustrations, leur typographie, leurs dimensions (de 2 cm, Glasgow 1890, au grand in-folio) et la diversité des langues.

Du rouleau au codex; de l'enluminure à rinceaux au petit tableau pleine page; du dessin linéaire à la gravure sur bois ou sur cuivre; du parchemin au papier; de l'édition de grand luxe au tirage de travail et courant; des exemplaires clandestins ou censurés au texte complet et doté d'apparat critique, les nombreuses versions de la Bible ou du Livre conservées à Mons permettent de tracer un panorama de l'histoire du livre en général, du x<sup>e</sup> au xx<sup>e</sup> siècle.

Les échanges de vues et les commentaires portèrent sur les problèmes techniques de la réalisation de la *Bible polyglotte* chez Plantin. Christiane Piérard considère que les imprimeurs de l'époque étaient des humanistes qui travaillaient en étroite collaboration avec les auteurs. Ce fut le cas notamment pour les éditeurs des ouvrages d'Érasme.

La séance est levée à 12 h. 45.

*La Secrétaire générale,*  
M. VAN DE WINCKEL.

*Le Président,*  
V. MARTINY.

## SÉANCE ORDINAIRE DU 15 OCTOBRE 1988

*Présents* : M. Martiny, président, Schittekat, vice-président, M<sup>me</sup> van de Winckel, secrétaire générale. M<sup>mes</sup> Bonenfant, De Ruyt, Dosogne, Folie, Frédéricq, Smolar, Soenen, Sulzberger; MM. Bastin, De Ruyt, Desmet, Duchesne, Joosen, Mekhitarian, Vanrie.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Dacos, Jottrand, Hadermann, Leclercq, Lemaire, Léonard, Mariën, Martens, Masschelein, Roberts-Jones, Smolar; MM. Cauchies, Colaert, De Valkeneer, Duphénieux, Duvosquel, Eeckhout, Genaille, Mariën, Roberts-Jones, Trizna.

Le Président ouvre la séance à 10 h 30. Le procès-verbal de la séance du 28 mai 1988 est lu et approuvé. La parole est donnée ensuite à Monsieur Schittekat qui rend hommage à la mémoire de John Gilissen décédé le 6 avril dernier. Une minute de silence est observée.

Le Président, au nom de l'Académie, félicite MM. Duchesne et Lorette pour la séance d'hommage organisée au Musée de l'Armée en leur honneur. La parole est donnée ensuite au conférencier du jour, M. Norbert BASTIN, qui fait une communication sur *L'architecture civile à Namur du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle*.

Les grands courants architecturaux de l'Europe n'ont pas laissé dans toutes les villes de province la même empreinte. Chacune y a puisé différemment et nous avons voulu montrer ce que la ville de Namur avait retenu des styles gothique, renaissance, baroque et classique.

Au xvi<sup>e</sup> siècle, le style gothique domine encore dans la ville avec des arcs en anse de panier, des fenêtres en accolades, des décors à facettes. La Renaissance y fait une timide apparition avec l'emploi de portes en plein cintre décorées de masques formant consoles.

A la fin du siècle, dès 1588, la construction de la halle à la chair par Bastien Sion et Conrad de Nuremberg va répandre le style Renaissance dans la ville. Deux monuments très importants en témoignent : l'ancien Collège des Jésuites construit en 1611 avec ses toits saillants, ornés de disques et pendentifs, et l'ancien palais des gouverneurs (l'actuel Palais de Justice), œuvre de Roussel datée de 1631 avec sa galerie en plein cintre.

Le baroque très présent à Namur grâce à l'église Saint-Loup construite par le frère Huysens en 1621-45, influença jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle beaucoup d'immeubles décorés de cartouches très variés. Pilastres, saillies, méplats et sphères sommant les frontons animent les façades. L'ancien conseil provincial de Namur (1661-62), situé 26 rue du Président, et l'immeuble 17 rue du Collège, en sont restés des exemples. Quant à l'hospice Saint-Gilles avec ses fenêtres à harpes saillantes, construit en 1668 par le frère Paul de Sainte-Thérèse, il influença d'autres bâtiments.

On constate que des éléments comme l'utilisation de cordons de pierre horizontaux à hauteur des seuils des croisées et des linteaux, que l'on trouve dans les édifices du XVI<sup>e</sup> siècle, vont se répéter pendant 150 ans. Ce style traditionnel est mis au goût du jour au début du XVIII<sup>e</sup> siècle par des éléments décoratifs de style Louis XIV comme les angles écornés, les guirlandes, les chutes de fruits et les croisillons de fleurettes, que l'on retrouve également sur les meubles namurois de la même époque. La maison 4-6 rue Saint-Jean (vers 1730) reste un excellent témoin parmi d'autres.

A la fin du premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, le palais épiscopal, l'actuel palais provincial, édifié par l'architecte Maljean sur les ordres de Thomas de Strickland de 1728 à 1732, influença grandement l'architecture namuroise avec l'utilisation des fenêtres à cintre surbaissé, de la pierre à refend et enfin du pilastre colossal ionique qui se maintiendra très tard dans le XVIII<sup>e</sup> siècle. L'architecte Pétiaux et d'autres perpétuèrent cette coutume.

Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'hôtel de Croesbeeck-de Croix construit tout en courbes et contre-courbes à la demande d'Alexandre François de Croesbeeck par l'architecte Chermane en 1750-52, introduisit le style rocaille dans les maisons namuroises. C'est ce dernier qui dirigea l'édification de la cathédrale de Namur dans les mêmes années. La maison Monjoie, au coin des rues Lelièvre et de Bruxelles, reste un bel exemple de ce style. Cette influence prépondérante se maintiendra jusqu'en 1768 dans l'hôtel de Gaiffier d'Hestroy élevé sur les plans de l'architecte Beaulieu.

Le style Louis XVI marqué par le retour de la rigueur et une certaine sècheresse eut peu d'influence à Namur. L'absence de bâtiments majeurs en est peut-être la raison. L'hôtel du banquier Hennisch construit en 1784 assure en tout cas le tournant stylistique. L'hôtel Kegeljan édifié à partir de 1794 par l'architecte Auguste Payen était un élément charnière, hélas détruit en 1970.

Ces quelques mots et diapositives sur l'architecture civile révèlent qu'il y eut bien un style propre à la ville de Namur et ne sont qu'une invitation à aller admirer les immeubles sur place et à consulter des ouvrages sur l'architecture namuroise.

La séance est levée à 12 h 30.

*La Secrétaire générale,*  
M. VAN DE WINCKEL.

*Le Président,*  
V. MARTINY.

## SÉANCE ORDINAIRE DU 19 NOVEMBRE 1988

*Présents* : MM. Martiny, président, Schittekat, vice-président, Colaert, trésorier, M<sup>me</sup> van de Winckel, secrétaire générale. M<sup>mes</sup> Bonenfant, Casteels, Dosogne, Folie, Hadermann, Leclercq, Lemaire, Léonard ; MM. Bastin, Cockshaw, Colaert, Colman, Desmet, De Valkeneer, Joosen.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Dacos, De Bae, Frédéricq, Mariën, Martens, Maschellein, Walsch ; MM. Delmarcel, Duchesne, Duphénieux, Duvosquel, Mariën, Mekhitarian, Naster, Walgrave.

Le Président ouvre la séance à 10 h 20. Le compte rendu de la séance du 15 octobre est lu et approuvé. La parole est donnée à l'orateur du jour : Pierre COLMAN qui nous entretient d'un sujet qui lui tient à cœur : *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège et l'art byzantin*.

Selon la thèse « subversive » que nous avons avancée, ma femme et moi, les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy n'appartiennent pas à l'art mosan. S'ils font figure de météore autant que de chef-d'œuvre, comme l'ont reconnu tant d'auteurs, c'est qu'ils sont venus d'ailleurs. De Byzance. Ils ont été coulés, croyons-nous, dans un atelier proche de la cour impériale, durant la seconde moitié du x<sup>e</sup> siècle, pendant le bref épanouissement de la Renaissance macédonienne; et le donneur d'ordre était Italien.

Les arguments d'ordre historique, technologique, iconographique et stylistique dont nous avons formé un faisceau ne sont pas assez forts pour triompher d'habitudes de pensée profondément invétérées et de sentiments patriotiques sympathiquement vifs. L'actuelle « querelle » sera tranchée, espérons-nous, par des analyses de laboratoire capables de déterminer soit l'âge, soit l'origine des composants du laiton mis en œuvre. En la déclenchant, avons-nous « bien inutilement provoqué » nos lecteurs et auditeurs? Tel n'est pas l'avis de ceux d'entre eux qui sont attachés aux principes du libre examen.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE occupe ensuite notre tribune pour nous faire part de ses remarques :  
*Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy confrontés à la tradition byzantine.*

Pour l'exposé que M. Colman m'avait demandé, en tant que byzantiniste, de faire à l'Université de Liège en mars 1987, je me suis livrée à des recherches sur les baptistères byzantins et leur décor, un sujet qui n'avait pas été étudié. Les baptistères protobyzantins sont des édifices isolés, accolés à l'église ou des salles à l'intérieur de l'édifice; ils sont souvent ornés de mosaïques ou de fresques mais non de cuves sculptées. Au moyen âge byzantin, on ne construit plus de baptistères et les anciennes piscines sont écartées; on utilise dès lors, et jusqu'à aujourd'hui en Grèce et dans les Balkans, des bassins mobiles. Un témoignage précieux est fourni par une miniature de la *Chronique* de Skylitzès (xii<sup>e</sup> siècle) représentant le baptême du petit Constantin VII Porphyrogénète en 906.

Les éléments proposés par M. Colman en faveur d'une attribution à Byzance des fonts de Liège ne portent que sur des points de détail qui ne sont pas probants. Il convient d'examiner le problème plus largement. Or, tant du point de vue de la typologie que du programme (les fonts de Liège comportent cinq scènes de baptêmes) et des schèmes iconographiques (comme le Christ imberbe bénissant et la tête du Père), ainsi que de la technique artistique (les portes de bronze byzantines sont généralement incrustées), tout indique que les fonts ne peuvent pas être byzantins. Certains aspects d'influence byzantine qui s'y décèlent et sont reconnus de tous doivent s'expliquer par l'utilisation de modèles. Un article intitulé *La tradition byzantine des baptistères et de leur décor, et les fonts de Saint-Barthélemy à Liège*, a paru à Paris dans les *Cahiers Archéologiques*, vol. 37 (1989), p. 45-68.

La séance est levée à 12 h 45.

## SÉANCE ORDINAIRE DU 17 DÉCEMBRE 1900

*Présents* : MM. Martiny, président, Schittekat, vice-président, Colaert, trésorier, M<sup>me</sup> van de Winckel, secrétaire générale. M<sup>mes</sup> Bonenfant, De Ruyt, Dosogne, Smolar; MM. Bastin, Cauchies, De Ruyt, Duphénieux, Joosen, Naster.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Lemaire, Léonard et Soenen; MM. Dogaer, Duchesne, Duvosquel, Mekhitarian, Van de Walle, Vanrie.

Le Président ouvre la séance à 10 h 10. Le compte rendu de la séance du 19 novembre est lu et approuvé. Le Président présente ensuite Monsieur Luc GÉNICOT et le prie de nous entretenir de *L'architecture murale, les « fermes en carré » de Wallonie : pourquoi ?*

La typologie, par ailleurs bien connue aux Temps Modernes de ce genre architectural qui est fréquent dans nos campagnes, vaut en réalité essentiellement pour les régions de grandes cultures céréalières. Elle se caractérise au premier chef par son aspect clos ou serré, que la ferme en cause se situe dans ou hors d'un village. D'où, la question toujours en suspens sur la genèse de pareille morphologie.

Il semble bien qu'on puisse distinguer à cet égard deux filières ou deux séries concomitantes. L'une concerne la basse-cour des entités d'origine seigneuriale, l'autre vise les exploitations proprement agricoles en tout.

La première série, dont l'articulation s'est précisée au fil du moyen âge, est une ferme ou unité logistique, qui use assez longtemps d'organes ou d'appareils défensifs, voire pseudo-défensifs, qui assurent à tout le moins une cohérence compositionnelle et symbolique avec le logis seigneurial de référence. C'est particulièrement vrai du xvii<sup>e</sup> siècle, dit-on, encore que son efficacité véritable sous l'angle militaire soit contestable à plus d'une reprise. En revanche, à dater du xviii<sup>e</sup> siècle, cette facture « guerrière » décroît sensiblement et même s'oublie. Reste donc alors une basse-cour à vocation strictement utilitaire dans le contexte rural.

La deuxième séquence, dont les témoins monumentaux, au demeurant plus clairsemés naguère, remontent en tout cas au xvi<sup>e</sup> siècle, résulte de la mise en place, d'emblée ou graduellement, d'une enceinte de bâtisses de nature agropastorale autour de la cour centrale. Celle-ci apparaît comme la plaque tournante logique des fonctions. Elle est, dans ce système constructif, conçue du dedans, non du dehors. Diverses raisons militent en faveur de pareille organisation centrée. La rationalité typologique en est évidente.

L'un et l'autre ensemble de ces fermes adoptent par conséquent un même dispositif fonctionnel. Bien que leur origine diffère de statut, ils sont étroitement apparentés dans leur expression et dans leurs composantes architecturales. Leur dévolution historique permet de les dissocier assez largement. Elle n'empêche point, tout compte fait, que la formule planimétrique n'en soit analogue : programme oblige !

La séance est levée à 11 h 45.  
Les membres du conseil se réunissent ensuite.

*La Secrétaire générale,*  
M. VAN DE WINCKEL.

*Le Président,*  
V. MARTINY.

## SÉANCE ORDINAIRE DU 21 JANVIER 1989

*Présents* : MM. Martiny, président, Schittekat, vice-président, Colaert, trésorier, M<sup>me</sup> van de Winckel, secrétaire. M<sup>mes</sup> Bonenfant, Dosogne, Dulière, Folie, Jottrand, Lemaire, Léonard, Mariën-Dugardin, Martens, Ninane, Soenen, Smolar-Meynart, Ulix-Closset, Van den Bergen-Pantens ; MM. De Smet, De Valkeneer, Duphénieux, Joozen, Mariën, Mekhitarian, Naster, Van de Velde.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Dacos, De Bae, De Ruyt, Frédéricq, Masschelein, Piérard, Sulzberger ; MM. Bastin, Cockshaw, De Ruyt, Duvosquel, Vanrie.

Le Président ouvre la séance à 10 h 15 et annonce le décès de deux de nos membres : Marguerite Casteels et Baudouin van de Walle, dont il retrace brièvement la carrière. Une minute de silence est observée en leur mémoire. Voir la notice *In Memoriam* de B. van de Walle publiée dans ce volume p. 180-183.

Le compte rendu de la séance du 17 décembre 1988 est lu et approuvé.

Le Président présente le professeur Pierre BONENFANT, invité, qui nous entretient d'un sujet d'actualité : *Les fouilles à côté de la Bourse de Bruxelles*.

Depuis 1986, la Société royale d'Archéologie de Bruxelles conduit des fouilles importantes dans le cœur historique de Bruxelles : en 1986, rue au beurre ; depuis 1987, dans la cathédrale Saint-Michel et depuis 1988, rue de la Bourse.

Dans la cave de la joaillerie Degreef, rue au Beurre, à deux pas de la Grand-Place, les recherches ont mis en évidence en 1986 les vestiges toujours accessibles d'une installation de pelletier-fourreur remontant au xv<sup>e</sup> siècle. Les peaux traitées étaient avant tout de l'écureuil qui servait à doubler les vêtements. Le bassin de décantation des craies fut abandonné au début du xvi<sup>e</sup> siècle et nivelé notamment avec des briquillons et tessons de terre cuite. Parmi ceux-ci les fragments d'un pochon d'un poêle commandé par Philippe de Clèves-Ravenstein, vraisemblablement pour son nouvel hôtel (cf. Folklore Brabançon, n° 257, 1988, p. 5 à 101 - exposition : Hôtel de Ville de Bruxelles, juin 1988).

Depuis 1987, l'exploration archéologique du sous-sol de la cathédrale Saint-Michel se poursuit. Le plan de la nef romane antérieure à l'avant-corps d'environ 1200 (découvert en 1938) a été retrouvé jusqu'au transept :

Edifice fruste (x<sup>e</sup> siècle) apparemment témoignant des débuts de Bruxelles. La surprise vint de sépultures stratigraphiquement antérieures : un cimetière, à tout le moins, avait existé ici dès les 1x<sup>e</sup>/x<sup>e</sup> siècles (C14). La restauration en cours de la cathédrale comporte le tracé du plan roman dans le nouveau dallage, l'aménagement de regards vitrés ouvrant sur les points archéologiquement significatifs, la création d'une crypte archéologique dans l'avant-corps.

En juin 1988, commença la mise au jour progressive des vestiges du couvent des Frères Mineurs, rue de la Bourse. Le couvent, transporté là dans le deuxième quart du xiiii<sup>e</sup> siècle, accueille dans l'église de nombreuses sépultures de notables dont, surtout, Jean I<sup>er</sup> duc de Brabant et de Lotharingie. Les fouilles ont retrouvé les murs latéraux et l'abside à pans coupés du chœur très long du sanctuaire. Les caveaux de familles aménagés pour la quasi totalité à partir du xv<sup>e</sup> siècle, entourent les restes d'un caveau de pierres, peintes en rouge, qui peut être attribué à Jean I<sup>er</sup> à la fois sur base d'un remaniement intervenu dès le xiv<sup>e</sup> siècle et en raison de sa situation conforme aux indications textuelles : « au milieu du chœur, devant l'autel ». La Ville de Bruxelles a décidé de préserver ces vestiges — significatifs (remarquablement cohérents dans un sous-sol urbain) et d'y aménager un musée de site. Dès juin 1989, l'enveloppe architecturale du musée était réalisée et la circulation rétablie dans la rue.

Le Président prie ensuite Maurice Colaert de nous présenter *L'exposition Gauguin à Chicago*. Les remarques sur l'organisation et la présentation de cette exposition à Paris et à Chicago font l'objet d'une comparaison grâce à l'intervention de M. De Valkeneer qui a visité celle de Paris.

La séance est levée à 12 h. Ensuite les membres ordinaires se réunissent en séance.

*La Secrétaire générale,*  
M. VAN DE WINCKEL.

*Le Président*  
V. MARTINY.

## ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES MEMBRES TITULAIRES DU 18 FÉVRIER 1989

*Présents* : MM. Martiny, président, Schittekat, vice-président, Colaert, trésorier général, M<sup>me</sup> van de Winkel, secrétaire générale. M<sup>mes</sup> Dosogne, Dulière, Folie, Jottrand, Lemaire, Mariën, Martens, Ninane, Piérard, Scheers, Smolar, Veronee, Walch. MM. De Smet, De Ruyt, De Valkeneer, Duphénieux, Joosen, Lorette, Mekhitarian, Mariën, Naster et Trizna.

*Excusés ayant donné procuration* ; M<sup>mes</sup> De Keyser, Lemoine, Ulix et M. Jadot.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Dacos, De Bae, Frédéricq, Leclercq. MM. Dogaer, Duchesne, Duvosquel.

Le Président ouvre la séance à 10 h et présente le dossier des candidats retenus pour être élevés au rang de membres titulaires ou de membres correspondants. M<sup>me</sup> Smolar souhaite que la présentation des candidats ne soit pas seulement accompagnée du nombre de leurs publications, mais aussi de quelques indications quant à leur contenu. M<sup>me</sup> Dosogne suggère d'indiquer s'il s'agit de livres, d'articles ou de participation à des ouvrages collectifs. Lors de la préparation des prochaines élections, il sera tenu compte de ces remarques.

L'assemblée générale se poursuit par la lecture du procès-verbal de la séance du 27 février 1988 qui est approuvé. La secrétaire générale et le trésorier général donnent lecture de leur rapport annuel qui est approuvé. Les commissaires aux comptes, MM. Lorette et Jadot, donnent décharge au trésorier général pour sa gestion de l'année écoulée.

L'assemblée procède ensuite aux élections.

Sont élus : M. Prosper Schittekat, président

M. Adelin De Valkeneer, vice-président

M. Victor Martiny, administrateur

Les autres mandats du bureau et du conseil d'administration sont prorogés.

Sont élus membres titulaires : MM. Paul Philippot et Luc Smolderen.

Sont élus membres correspondants :

M. Georges RAEPSAET, docteur en philosophie et lettres

U.L.B., chargé de cours à l'U.L.B. et professeur à l'Institut supérieur d'histoire et d'archéologie de Bruxelles ;

M<sup>me</sup> Claire DUMORTIER, doctorant U.C.L., attachée mi-temps temporaire aux Musées royaux d'art et d'histoire ;

M<sup>me</sup> Christiane LOGIE, licenciée en histoire de l'art et licenciée en droit R.U.G., inspecteur général, chargée de la direction du musée numismatique et historique de la Banque nationale de Belgique, membre du Conseil des musées auprès du Ministère de la culture néerlandaise, membre de la Société de Numismatique de Belgique ;

M<sup>me</sup> Claire VAN NEROM-DEBUE, doctorant U.L.B. ;

M<sup>me</sup> Marie-Cécile BRUWIER, doctorant U.C.L., chef du service pédagogique au Musée royal de Mariemont depuis 1980 ;

M<sup>me</sup> Marie VAN GANSBEKE-GROTHAUSEN, licenciée en philologie germanique U.L.B., retraitée de l'enseignement secondaire, membre de la Société royale de Numismatique de Belgique et de la Société royale d'Archéologie de Belgique.

Est élu membre étranger : Monsieur Philip GRIERSON, de nationalité anglaise, historien et numismate, professeur honoraire de l'Université de Cambridge.

La séance est levée à 11 h 15.

*La Secrétaire générale,*

M. VAN DE WINCKEL.

*Le Président,*

V. G. MARTINY.

## SÉANCE ORDINAIRE DU 18 FÉVRIER 1989

Le Président ouvre la séance et prie M. Arpag MEKHITARIAN de présenter : *Les arts mineurs arméniens* (résumé non communiqué).

La séance est levée à 12 h 30.

*La Secrétaire générale,*

M. VAN DE WINCKEL.

*Le Président,*

V. G. MARTINY.

## IN MEMORIAM

ADOLF JANSEN (1899-1989)

Wanneer men de levensloop van Adolf Jansen overschouwt, komt men tot de overtuiging dat hij, niettegenstaande sommige moeilijke tijdsomstandigheden, met volgehouden wilskracht, maar zonder praalvertoon, zich wist op te werken tot een gewaardeerde kunsthistoricus.

In zijn jeugdijaren groeide hij op te Mechelen, waar hij werd geboren op 26 juli 1899, als vierde kind in het gezin van Louis en Rosalia Jansen-Van Hemelrijck. Zijn eerste opleiding genoot hij in de kleuterklassen bij de Zusters van Barmhartigheid in de Begijnenstraat en daarna bij de Broeders van dezelfde orde, die lager onderwijs verstrekten in de z.g. St-Libertusschool voor externen, verbonden aan het Scheppersinstituut. Zijn oude humaniora studies, die hij aan het St. Romboutscollege volgde, werden in 1914 onderbroken bij het losbreken van de eerste Wereldoorlog, gedurende welke de familie in Engeland verbleef. Daar verwierf de jonge Adolf een perfecte Engelse taalkennis, die hem ten goede kwam wanneer hij in 1918 onder de wapens werd geroepen en tot tolk werd aangesteld. Tevens geraakte hij in de welfare dienst van het leger waar hij als goede violist blijken gaf van zijn muzicale gevoelens.

Daarna ontwikkelde zich zijn culturele wetenschappelijke activiteit, om te beginnen, in de 20-er jaren, bij de jezuïeten, in het O.-L.-Vrouwcollege in Antwerpen. Gedurende 25 jaar gaf hij er in de oude humaniora-afdeling, in hoofdzaak de lessen in Grieks en Latijn. Tezelfder tijd slaagde hij erin, zich door intense zelfstudie in de kunstgeschiedenis te bekwamen en voor de middenjury opeenvolgend de diploma's van licentiaat en doctor te behalen. Zijn geliefde studie-onderwerpen lagen in de 17de en 18de eeuwse beeldhouwkunst, wat reeds in 1935 tot uiting kwam in zijn artikel over de beelden van de O.-L.-Vrouwkapel in de St.-Caroluskerk te Antwerpen. Van 1939 tot 1945 bezorgde hij, samen met zijn confrater Ch. Van Herck, een reeks documenten betreffende Antwerpse beeldhouwers en een reeks « Archief in beeld » (aangaande kerken, abdijen, kloosters van 1949 tot 1958). Hij wist ook het gezichtsveld te verruimen met studies over de Antwerpse beeldhouwkunst in de 17de eeuw en bijdragen in verzamelwerken als de Algemene Kunstgeschiedenis der Nederlanden en Synthese van de provincie Antwerpen. Bij gelegenheid van tentoonstellingen prijkte zijn naam vaak bij de medewerkers en de samenstellers van de catalogi, zowel te Antwerpen, Brussel als te Mechelen, waar het ging over de oude Mechelse kunstnijverheden en de Mechelse albasten. In een van zijn laatst verschenen artikels beschreef hij de evolutie van het kerkelijk meubilair in de 17de eeuw.

Ondertussen werd hij tot conservator aangesteld in de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel, waar hij zich echt thuis voelde in de afdeling voor de beeldhouwkunst. Op het einde van zijn loopbaan vervulde hij er de functie van gevormachtigde hoofdconservator, na het aftreden van graaf J. de Borchgrave d'Altena. Ook in de Kon. Academie voor Oudheidkunde van België speelde A. J. een voorname rol. In 1936 werd hij er als briefwisselend lid en in 1946 als titelvoerend lid verkozen. Van 1950 tot 1962 werden hem de functies van secretaris van de Academie en directeur van het Belgisch tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis toevertrouwd. Gewetensvol en stipt volbracht hij deze zware taken. Uiteindelijk werd hem de eretitel toegekend in 1982.

In de laatste jaren, vooral sedert het overlijden van zijn echtgenote Gabriëlle Massart in 1980, liet zijn gezondheidstoestand hem niet meer toe zijn aandacht te concentreren op de onderwerpen die hij vroeger zo diepgaand had behandeld. Zijn terugkeer naar Mechelen bracht de gehoopte heropleving

niet mede en zag hij zich verplicht zijn intrek te nemen in het rusthuis « Dertien Eiken » te Bonheiden, waar hij op 9 februari 1989 zachtjes ontsliep.

Adolf Jansen was het toonbeeld van self-made man, die tragsgewijs in de sfeer van de kunsthistorische wereld en in het bijzonder in de schoot van de Kon. Academie voor Oudheidkunde van België zich hoger opwerkte. Voor al zijn gewaardeerde prestaties verdient hij onze blijvende erkentelijkheid.

Henry JOOSEN

#### BAUDOUIN VAN DE WALLE (1901-1988)

Admis très jeune à l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, Baudouin van de Walle en était un des membres les plus fidèles et qui y ait fait une des carrières les plus longues. Il y avait été présenté en 1926 par son oncle numismate Albert Visart de Bocarmé. Il est décédé le 26 décembre 1988, laissant un grand vide chez ses amis et ses collègues. A force de le voir quasi à toutes les réunions, souriant et alerte, on était tenté de le croire éternel. Quand on le félicitait d'être toujours présent aux séances de l'Académie — où il présenta six communications entre 1932 et 1978 —, il répondait que c'était parce qu'il avait beaucoup à apprendre en écoutant les exposés de ses confrères. Chez lui, ce n'était pas une feinte modeste. En véritable humaniste, il avait un appétit de savoir. Si l'égyptologie était l'objet principal de ses recherches, et dans l'égyptologie même avec une prédilection pour les problèmes linguistiques, il se passionnait également pour les récits des voyageurs anciens — du Moyen Age ou de la Renaissance — qui bravaient mille dangers pour atteindre la Terre Sainte, ou bien encore pour l'histoire bourguignonne. Quant à sa ville natale, Bruges, où il était né le 21 octobre 1901, il en connaissait non seulement tous les coins les plus secrets, mais aussi tous les événements qui s'y étaient passés. S'y faire piloter par lui était un régal : enseignant par vocation, il ne se lassait jamais de répéter des explications qu'il avait tant de fois prodiguées à ses visiteurs. Il était, en outre, un excellent compagnon de travail et de ... table, dont la conversation charmait par la quantité d'anecdotes, tantôt sérieuses, tantôt plaisantes, qu'il y glissait.

Disciple, et le meilleur peut-on dire, de Jean Capart, il avait obtenu le diplôme de docteur en histoire et littérature orientales à l'Université de Liège en 1924. Dès 1929, il succédait à son maître à la chaire d'égyptologie créée par celui-ci au début du siècle, chaire qu'il occupa jusqu'à son admission à l'éméritat en 1972. Il fut aussi, pendant des années, professeur à l'Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, à Bruxelles, à l'Institut des Hautes Études de Belgique, à l'École supérieure des Jeunes Filles (appelée depuis École Marie Haps) et à l'École des Hautes Études de Gand. Il était, en outre, un membre actif des comités de la Fondation égyptologique Reine Élisabeth et de la Société belge d'Études orientales, deux institutions savantes qu'il avait vues naître. Ce qui le touchait davantage encore, sans qu'il s'en vantât d'ailleurs, c'est d'avoir été nommé membre associé de l'Institut d'Égypte, fondé au Caire par Bonaparte, puis membre correspondant du Deutsches Institut de Berlin.

Sa bibliographie comprend un grand nombre de titres, pour la plupart des articles parus dans des revues spécialisées belges ou étrangères, dont naturellement la *Chronique d'Égypte*, bulletin semestriel de la Fondation égyptologique Reine Élisabeth. Plus rares, toutefois, sont les livres dont il ait été l'unique auteur : *La transmission des textes littéraires égyptiens*, *Le mastaba de Neferirtenef* repris et complété sous le titre *La chapelle funéraire de Nefirtenef*, *Voyage en Égypte de Vincent Stockhove 1631*. En revanche, il a collaboré à l'édition, par Sir Alan H. Gardiner, du *Papyrus Léopold II*, récit du pillage d'une tombe royale sous le règne de Ramsès IX ; il a écrit un chapitre important pour l'ouvrage de Georges Posener, *Princes et Pays d'Asie et de Nubie*, traitant des textes d'envoûtement du Moyen Empire qui l'avaient toujours intéressé et sur lesquels il avait présenté sa première communication à l'Académie ; il a refait, avec Herman De Meulenaere et Luc Limme, l'histoire de *La collection égyptienne des Musées royaux d'Art et d'Histoire* qu'il connaissait si bien ; il a traduit et commenté, avec Joseph Vergote, les « *Hieroglyphica* » d'*Horapollon* ; il a aidé Marcelle Werbrouck à



rédiger une notice sur *Le tombeau du jardinier Nakht* reconstruit, à échelle réduite, au Musée du Cinquanteenaire; il a aussi, dans le catalogue du Musée de Mariemont établi par M<sup>me</sup> Faider, décrit toutes *Les antiquités égyptiennes* comprenant la célèbre statue colossale attribuée erronément à la reine Cléopâtre.

Parmi les études publiées dans des périodiques et qui sont toutes d'une remarquable précision, il faut citer notamment celles qui sont consacrées à *L'humour dans la littérature et l'art de l'ancienne Égypte*, aux *Rois sportifs*, aux prétendus *Signes déterminatifs* dans l'écriture hiéroglyphique, et enfin au *Théâtre égyptien*, dont il a démontré l'inexistence en dépit d'arguments trop hasardeux avancés par l'éminent directeur général du Service des Antiquités d'Égypte, le chanoine Etienne Drioton.

Marc Ryelandt, un des camarades facétieux de Baudouin van de Walle, présentant que celui-ci mènerait une vie ascétique vouée tout entière à la recherche, nous a laissé une caricature représentant les épousailles de notre égyptologue avec Dame Science. Ce dessin prophétique remonte à 1926, date de l'entrée à l'Académie du maître dont nous déplorons aujourd'hui la disparation. Modeste autant qu'érudit, van de Walle accumulait sans cesse des connaissances, mais il était aussi prodigue de son savoir. Jusqu'au dernier jour avant son déclin, nous l'avons vu fréquenter la bibliothèque de la Fondation égyptologique Reine Élisabeth pour y lire les récentes productions relatives à sa discipline. Sa fin fut douce: il est parti dans son sommeil. Le destin lui avait réservé cette grâce.

Arpag MEKHITARIAN

#### JOHN GILISSEN (1912-1988)

John GILISSEN, op 31 augustus 1912 te Dendermonde geboren, overleed te Ukkel op 6 april 1988.

Doktor in de rechten van de Université Libre de Bruxelles in 1935, licentiaat geschiedenis, eveneens van de Université de Bruxelles in 1934, in 1938, bekwam hij het getuigschrift voor grondige kennis van het nederlands en werd dus aanzien als volledig tweetalig. Hij was substituuat van Auditeur-Generaal in 1945 en 48, en eerste Auditeur-Generaal op 29 februari 1952. Tijdens de tweede wereldoorlog reageerde hij actief tegen de bezetting, als lid van groep G, dat deel uit maakte van de weerstands beweging.

Vanaf 1936, was hij assistent bij Professor Pirenne en professor op het Atheneum te Ukkel. In 1930 doceerde hij als plaatsvervanger van Professor Barzin, ten zake Archeologie en Kunstgeschiedenis. Zijn belangstelling ging niet alleen naar kennis van de rechten van de geschiedenis, maar ook naar kunst en oudheidkunde, en gaf ervan les op de Vrije Universiteit van Brussel en op het Instituut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. In de naoorlogse periode heeft John Gilissen, geweldig bijgedragen tot de uitbouw van de Vlaamse sektie Geschiedenis, eerst in de periode van de tweetalige unitaire U.L.B., later van 1969 af, in het kader van de nieuwe autonome vlaamse « Vrije Universiteit Brussel ». Van niet minder dan 185 publikaties was hij ofwel auteur of medeauteur.

John Gilissen, was lid bij talrijke wetenschappelijke maatschappijen meestal gericht naar de geschiedenis der rechten. Vanaf 1966, behoorde hij tot onze eigen Koninklijke Akademie voor Archeologie.

Prosper SCHITTEKAT.

## LISTE DES MEMBRES — LEDENLIJST

**Protecteur**  
S. M. LE ROI

**Beschermheer**  
Z. M. DE KONING

### Bureau — Bestuur (1989-1990)

Voorzitter-Président: Dhr. Prosper SCHITTEKAT; Vice-président - Ondervoorzitter: M. Adelin DE VALKENEER; Secrétaire générale - Algemeen Secretaris: M<sup>me</sup> Madeleine van de WINCKEL; Trésorier général - Algemeen Penningmeester: M. Maurice COLAERT.

### Conseil d'Administration — Raad van Beheer

Mmes Bonenfant, Dosogne-Lafontaine, Dulière, Lemoine, Martens, Smolar, van de Winckel; MM.-III. Colaert, De Schrijver, De Smet, De Valkeneer, Jadot, Joosen, Lorette, Mariën, Martiny, Schittekat.

### Membres titulaires — Titelloerende leden<sup>(1)</sup>

NINANE, Lucie, conservateur délégué hon. des Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique, chaussée de Waterloo 1153, 1180 Bruxelles.	(1932)	1947
JOOSEN, Henry, Dr. Phil., voorzitter van de Kon. Kring voor Oudheidk. Lett. en Kunst van Mechelen, Kon. 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, av. W. Churchill 122, bte 4, 1180 Bruxelles.	(1947)	1966
MASTER, Paul, ere-hoogleraar aan de Katholieke Univ. te Leuven, Bogaardenstraat 66D, b.1, 3000 Leuven.	(1952)	1966

(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 titelloerend lid.

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 Duinenabdij, rue de l'Église 5, 5024 Gelbressée.	(1966)	1967
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
Baron 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, Meidoordreef 28, 9219 Gent.	(1965)	1969
MARIËN, Marc E., ere-departementshoofd bij de Koninkl. 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
DE SMET, Antoine, ere-conservator bij de Koninkl. Bibliotheek, Georges Lecointelaan 62, 1180 Brussel.	(1967)	1969
DUPHÉNEUX, 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 émér. 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
MONBALLIEU, Adolf, ad.-cons. bij het K. Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, Landbouwstraat 139, 2800 Mechelen.	(1970)	1973
VAN DE WINCKEL, Madeleine, dr en Histoire de l'Art et Archéologie, chargé de cours à l'Inst. sup. d'Architecture de l'État, rue Marcq 21, 1000 Bruxelles.	(1971)	1974
LORETTE, Jean, conservateur hon. 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'Univ. cath. de Louvain et à la Fac. univ. Saint-Louis, rue Baron de Castro 20, 1040 Bruxelles.	(1970)	1979
GAIER, Claude, directeur du Musée d'Armes, rue F. Lapierre 35, bte 11, 4620 Fleron.	(1972)	1979
CULOT, Paul, assistant à la Bibliothèque roy. Albert I <sup>er</sup> , 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 Nat. Fonds voor Wet. Onderzoek, 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 <sup>er</sup> , rue des Champs-Élysées 33, bte 22, 1050 Bruxelles	(1976)	1981
DULIÈRE, Cécile, dr en Arch. et Hist. de l'Art, rue Geleytsbeek 8, 1180 Bruxelles.	(1978)	1982
DUVERGER, Erik, onderzoeksleider Nat. Fonds voor Wet. Onderzoek Coupure 385, 9000 Gent.	(1969)	1983
VERONEE-VERHAEGEN, Nicole, m.-adm. du Centre nat. de Recherches «:Primitifs flamands», rue de Borzileux 40, 5437 Humain.	(1973)	1983
DUVOSQUEL, Jean-Marie, chef du Départ. culturel du Crédit Communal de Belgique, rue de l'Étoile Polaire 37, 1080 Bruxelles.	(1980)	1985
DELMARCEL, Guy, werkleider bij de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, Bergstraat 150, 3200 Kessel-Lo.	(1981)	1985
LEMAIRE-DE VAERE, Claudine, ere-wet. attaché Kon. Bibliotheek Albert I, P. Damiaanlaan 85, 1150 Brussel.	(1981)	1985
SMOLAR-MEYNART, Arlette, adj. conserv. Archives et Musées de la ville de Bruxelles, av. Em. Bossaert 49, 1080 Bruxelles.	(1983)	1985
COLAERT, Maurice, président hon. de la Soc. roy. de Numismatique de Belgique, av. W. Churchill 58, bte 17, 1180 Bruxelles.	(1983)	1986
VANRIE, André, assistant 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 Nat. Fonds voor Wet. Onderzoek, Vlamingenstraat 40, 3000 Leuven.	(1982)	1987
MEKHITARIAN, Arpag, secrétaire gén. de la Fondation égypt. Reine Élisabeth, av. E. Cambier 27/37, bte 5, 1030 Bruxelles.	(1984)	1988

PHILIPPOT, Paul, professeur à l'Univ. libre de Bruxelles, av. Ch. Michiels 178, bte 17, 1170 Bruxelles.	(1978)	1989
SMOLDEREN, Luc, ambassadeur hon. de S.M. le Roi des Belges, av. Em. Duray 66, 1050 Bruxelles.	(1980)	1989

### Membres honoraires — Honoraire leden

HAIRS, Marie-Louise, a. maître de conférences à l'Univ. de Liège, Le Sart'âge, rue de l'Abbaye 99, 4400 Herstal.	(1955)	1967
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

### Membres correspondants — Correspondenten leden

DANTHINE, Hélène, professeur hon. à l'Univ. de Liège, rue du Parc 67, 4000 Liège.		1951
DHANENS, ÉLISABETH, 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 Ch. Le Grelle 19, 1040 Bruxelles.		1969
DE PAUW-DEVEEN, Lydia, gewoon hoogleraar Vrije Univ. Brussel, Waterloolaan 58, b. 3, 1050 Brussel.		1972
DE WILDE, Eliane, hoofdconservator bij de Kon. Musea voor Schone Kunsten van België, Franz Merjayastraat 67, 1060 Brussel.		1973
DOGAER, Georges, werkleider bij de Kon. Bibliotheek Albert I <sup>er</sup> , Putsesteenweg 305, 2820 Bonheiden.		1973
ROBERTS-JONES-POPELIER, Françoise, assistant aux Musées roy. des Beaux-Arts, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles.		1973
MERCIER, Philippe, professeur à l'Univ. cath. de Louvain, rue du Blanc Ry 157/5, 1342 Limelette.		1978
LE BAILLY DE TILLEGHEM, b <sup>on</sup> Serge, dr en Hist. de l'Art et Archéologie, «La Bouquinière», rue de la Goudinière, 7542 Mont-St-Aubert.		1979
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, prof. ord. 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, prof. aux Fac. St-Louis à Bruxelles et chargé de cours invité à l'Univ. cath. de Louvain, rue de la Station 173, 7300 Quaregnon.		1983
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 I <sup>er</sup> , Champ du Vert Chasseur 84, 1180 Bruxelles.	1985
HUVENNE, Paul, docent aan het Kunsthistorisch Instituut van Antwerpen, Terlinckstraat 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 de l'Institut roy. du Patrimoine Artistique, av. des Tourterelles 32, 1150 Bruxelles.	1987
LECLERCQ, Jacqueline, dr en Phil. et 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 I <sup>er</sup> , ch. de cours à l'Univ. Libre de Bruxelles, rue Puccini 99, 1070 Bruxelles.	1987
DE DIJN, Clemens, Diensthoofd Kunstpatrimonium Provincie Limburg, P. Bellefroidlaan 14, b. 27, 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 I <sup>er</sup> , rue des Balkans 8, bte 9, 1180 Bruxelles.	1987
FRÉDÉRICQ-LILAR, Marie, ass. à l'Univ. libre de Bruxelles, Beaucarnestraat 9, 9700 Oudenaarde.	1988
GÉNICOOT, Luc-F., prof. à l'Univ. cath. de Louvain, pl. Blaise Pascal 1, 1348 Louvain-la-Neuve.	1988
SOENEN, Micheline, ass. aux Archives Générales du Royaume, rue G.-E. Lebon 109, bte 3, 1160 Bruxelles.	1988
BASTIN, Norbert, cons. des Musées de Groesbeek de Croix et des Arts anciens du Namurois, rue de Fer 24, 5000 Namur.	1988
RAEPSAET, Georges, chargé de cours à l'Univ. Libre de Bruxelles, rue Champ l'Abbé 42, 1320 Genval.	1989
DUMORTIER, Claire, coll. aux Musées roy. d'Art et d'Histoire, av. Henri Pauwels 32, 1200 Bruxelles.	1989
LOGIE, Christiane, inspecteur-gen. bij de Nationale Bank van België, Ruysbroekstraat 86, 1000 Brussel.	1989
VAN NEROM-DEBUE, Claire, licenciée en phil. et lettres, av. Brugmann 28, 1180 Bruxelles.	1989
BRUWIER, Marie-Cécile, chef du Service pédagogique au Musée de Mariemont, rue Lekernay 8, 1393 Marcq.	1989
VAN GANSBEKE-GROTHAUSEN, Marie, ere-lerares, Biarritzquare 6, bus 5, 1050 Brussel.	

#### Correspondants honoraires — Honoraire correspondenten

CLERCX-LEJEUNE, Suzanne, professeur hon. à l'univ. de Liège, rue du Rèwe 2bis, 4000 Liège.	1941
COLLON-GEVAERT, Suzanne, prof. émérite de l'Univ. de Liège, rue de Waha 12, 4070 Tilff.	1952
BRAGARD, René, professeur hon. à l'Univ. libre de Bruxelles, rue Paul Lauters 38, bte 1, 1050 Bruxelles.	1967
MAUQUOY-HENDRIX, Marie, conservateur hon. du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque roy. Albert I <sup>er</sup> , 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 Bruxelles.	1967

**Associés étrangers — Buitenlandse geassocieerden**

- |  |      |
|--|------|
| GENAILLE, Robert, président d'hon. de la Soc. de l'Histoire de l'Art français, les<br>Eaux Vives 401, F-91120 Palaiseau. | 1984 |
| LARSEN, Erik, prof. émé. à l'Université de Kansas, 3412 Wilkinson Woods Drive,<br>Sarasota, Fl. 33581 (U.S.A.).          | 1985 |
| GRIERSON, Philip, prof. hon. à l'Université de Cambridge, Gonville & Caius College,<br>GB-Cambridge CB21TA.              | 1989 |

# **PRIX ADOLF JANSEN**

## **Extrait du règlement**

1. Le prix est décerné à une étude inédite sur l'histoire de l'art (architecture ou art appliqués) se rapportant à un artiste, à une œuvre ou à un aspect de l'humanisme dans les anciens Pays-Bas méridionaux, la principauté de Liège et, pour la période contemporaine, le territoire de la Belgique. 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 A. Jansen 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 décerné à une personne non membre titulaire de l'Académie, au mois d'octobre 1992. 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 1992, le prix s'élèvera à 40.000 F.B. Les manuscrits doivent être déposés avant le 30 mars 1992.

Secrétariat du Prix : M<sup>lle</sup> Claire De Ruyt, avenue Ch. Verhaegen 39, B-1950 Kraainem. Tél. (02) 720.78.86.

## *Addendum*

### **Prix Simone Bergmans**

#### **Extrait du Règlement**

1. Le prix est décerné à une étude inédite sur l'histoire de l'art (peinture ou sculpture) se rapportant à un artiste, à une œuvre ou à un aspect de l'humanisme dans les anciens Pays-Bas méridionaux, la principauté de Liège, et, pour la période contemporaine, le territoire de la Belgique...

Secrétariat du Prix : M<sup>lle</sup> Claire De Ruyt, avenue Ch. Verhaegen 39, B-1950 Kraainem. Tél. (02) 720.78.86.

## **PRIJS ADOLF JANSEN**

### **Uittreksel uit het reglement**

1. De prijs wordt toegekend aan een onuitgegeven studie over de kunstgeschiedenis (bouw-  
kunde of sierkunsten), met betrekking tot een kunstenaar, een kunstwerk of een aspect van het  
humanisme in de voormalige Zuidelijke Nederlanden, in het prinsbisdom Luik, en het grondge-  
bied België, voor de huidige periode. 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 be-  
kroonde studie te publiceren als artikel in haar tijdschrift.

2. De manuscripten moeten in drie exemplaren bij de secretaris van de prijs A. Jansen 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 eigen-  
dom. 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 exemplan-  
ren te vragen. Daarna is de Academie niet meer verantwoordelijk voor deze manuscripten.

3. De prijs wordt toegekend in de maand oktober 1992 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 1992 bedraagt de prijs 40.000 B.F. De handschriften dienen vóór 30 maart 1992  
ingezonden worden.

Secretariaat van de prijs: Claire De Ruyt, Verhaegenlaan 39, B-1950 Kraainem.  
Tel. (02) 720.78.86.

### *Addendum*

## **Prijs Simone Bergmans**

### **Uittreksel uit het reglement**

1. De prijs wordt toegekend aan een onuitgegeven studie over de kunstgeschiedenis (schilder-  
kunst of beeldhouwkunst), met betrekking tot een kunstenaar, een kunstwerk of een aspect  
van het humanisme in de voormalige Zuidelijke Nederlanden, in het prinsbisdom Luik, en het  
grondgebied België, voor de huidige periode...

Secretariaat van de Prijs: Claire De Ruyt, Verhaegenlaan 39, B-1950 Kraainem.  
Tel. (02) 720.78.86.

## **PRIX SIMONE BERGMANS**

### **Extrait du règlement**

1. Le prix est décerné à une étude inédite sur l'histoire de l'art du xvi<sup>e</sup> 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 trisannuel est décerné exceptionnellement au mois d'octobre 1992 à une personne non membre titulaire de l'Académie. 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 1992, le prix s'élèvera à 40.000 F.B. Les manuscrits doivent être déposés avant le 30 mars 1992.

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 driejaarlijkse prijs wordt toegekend bij wijze van uitzondering in de maand oktober 1992 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 1992 bedraagt de prijs 40.000 B.F. De handschriften dienen vóór 30 maart 1992 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 <sup>e</sup> série des Annales	(tome I), 12 fascicules	(1868-1877)
3 <sup>e</sup> série des Annales	(tome II), 5 fascicules	(1875-1878)
3 <sup>e</sup> série des Annales	2 <sup>e</sup> partie, fasc. I-XX	(1879-1886)
4 <sup>e</sup> série des Annales	1 <sup>re</sup> partie, fasc. I-XXIV	(1885-1890)
4 <sup>e</sup> série des Annales	2 <sup>e</sup> partie, fasc. I-XXX	(1890-1897)
5 <sup>e</sup> série des Annales	1 <sup>re</sup> partie, fasc. I-X	(1898-1901)
5 <sup>e</sup> série des Annales	2 <sup>e</sup> partie, fasc. I-VIII	(1901-1902)
Années 1903-1929		

**C. TABLES DES ANNALES.**

Tomes I à XX (1843-1863) : figure à la fin du tome XX (1863), sous pagination différente.

Tomes XXI à XXX (1865-1874) et du BULLETIN (1868-1874) : Bulletin de 1877 (2<sup>e</sup> série, fasc. 12).

Tomes XXXI à XL (1875-1886) et du BULLETIN (1875-1886) : Bulletin de 1886 (3<sup>e</sup> série, fasc. 20).

Tomes I à L (1843-1897), par le baron de Vinck de Winnezelle, 1898.

Tomes I à LI (1843-1898) et du Bulletin (1868-1900), par L. Stroobant, 1904.

**D. SÉRIE IN-4°.**

**Alphonse De Witte** : Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint-Empire romain. Bruxelles, 1894-1900, trois tomes comprenant 977 pages et 85 planches. Format 29,5 × 22,5 cm.

**M. Crick-Kuntziger** : La Tenture de l'Histoire de Jacob d'après Bernard van Orley, 1954, 47 pages, 32 planches. Format 37 × 27 cm.

**E. REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART — BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS,**

Format in-8° carré.

Tomes I (1931) à LVIII (1989). Continue.

---

