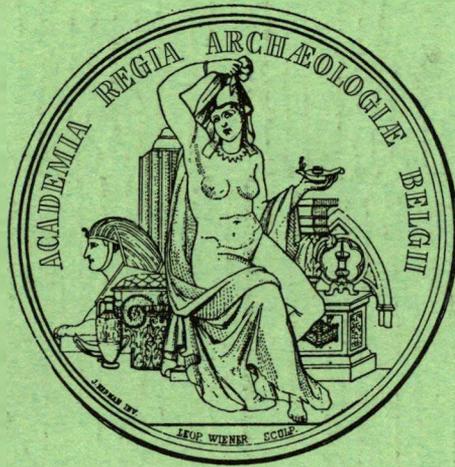


REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE
ET D'HISTOIRE DE L'ART



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LIX - 1990

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 1990-1991 / Dienstjaar 1990-1991

Président/Voorzitter : M. Adelin DE VALKENEER ; *Directeur des publications/Directeur der Uitgaven* : M^{me} Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE, *Secrétaire/Secretaris* : M^{me} Jacqueline LECLERCQ ; *Membres/Leden* : M. Maurice COLAERT, M^{lle} 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 Cinquantaire 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 kaft 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, als ook één repliek op dit antwoord.

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

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

PAR

L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

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

LIX — 1990

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

METTANT LES FÊTES JUBILAIRES PRÉVUES, AU COURS DE L'ANNÉE 1991, À PROFIT,

LES MEMBRES, TANT HONORAIRES QUE TITULAIRES ET CORRESPONDANTS, DE L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE,

DÉSIRENT EXPRIMER À LEUR MEMBRE PROTECTEUR, SA MAJESTÉ LE ROI BAUDOIN,

LES SENTIMENTS DE LEUR FIDÉLITÉ ET DE LEUR RESPECT.

TER GELEGENHEID VAN DE VOORZIENE JUBILEEFEESTEN, DIE TIJDENS HET JAAR 1991 ZULLEN PLAATS GRIJPEN,

BIEDEN DE ERE-, TITELVOERENDE EN DE CORRESPONDENTEN LEDEN VAN DE KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHIEDKUNDE VAN BELGIË,

DE BETUIGING AAN VAN HUN EERBIED EN TROUW AAN HUN BESCHERMHEER, ZIJNE MAJESTEIT KONING BOUDEWIJN.

NAMENS DE ACADEMIE,
AU NOM DE L'ACADÉMIE,

Prosper SCHITTEKAT, President.

TABLE DES MATIÈRES — INHOUDSTAFEL

ARTICLES — BIJDAGEN

Teodor IONESCO, <i>Le portrait de Jan van Eyck à Bucarest</i>	5
Catherine TEN HOLTER-ANDRIESEN, <i>Aanwezigheid van Kunstenaars uit het Noorden te Antwerpen tussen 1453 en 1585</i>	13
Angelica ALVERÀ BORTOLOTTI — Claire DUMORTIER, <i>Les majoliques anversoises « à la façon de Venise » de la première moitié du XVI^e siècle</i>	55
Jacques DEBERGH, <i>Luc Lange, « môleur en plâtre », actif en Hainaut entre 1550 et 1553</i>	75
Thomas COOMANS, <i>Le frontispice de l'église abbatiale de Villers (1763-1768). Contribution à l'étude de l'œuvre de l'architecte Laurent-Benoît Dewez</i>	91

COMPTES RENDUS — RECENSIES

J. P. ADAM, <i>La construction romaine, matériaux et technique</i> (M. VAN DE WINCKEL)	107
D. A. AMYX, <i>Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period</i> (G. RAEPSAET)	107
A. ARBEITER, <i>Alt-St. Peter in Geschichte und Wissenschaft</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	108
<i>Architecture rurale de Wallonie. Hesbaya brabançonne et pays de Hannut</i> (H. JOOSEN)	109
<i>Artistes, artisans et production artistique au moyen âge, II. Commande et travail</i> (M. VAN DE WINCKEL)	109
Fr. BARATTE - Fr. BECK, <i>Orfèvrerie gallo-romaine. Le trésor de Reithel</i> (M. E. MARIËN)	110
Fr. BARATTE, Éd., <i>Argentierie romaine et byzantine, Actes</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	110
M. BREITMAN - R. KRIER, <i>Le nouvel Amiens</i> (M. VAN DE WINCKEL)	113
M. COMBLEN - SONKES, <i>Les Musées de l'Institut de France. Les Primitifs flamands</i> (H. JOOSEN)	114
Th. COOMANS, <i>Analyse critique des gravures anciennes de l'abbaye de Villers aux XVII^e et XVIII^e siècles</i> (N. WALCH)	114
<i>Corpus Vasorum Antiquorum. Grèce, 3</i> (P. RAEPSAET)	115
<i>(The) Decorative Arts in the Victorian Period</i> (Cl. DUMORTIER)	116
R.-A. d'HULST M. VANDENVEN, <i>Rubens. The Old Testament</i> (H. JOOSEN)	117
<i>(Las) Edades del Hombre. El arte en las iglesias de Castilla</i> (G. DELMARCEL)	117
B. FORTIER, <i>La Métropole imaginaire. Un Atlas de Paris</i> (M. VAN DE WINCKEL)	118
D. FOUSSARD - G. BARBIER, <i>Baroque niçois et monégasque</i> (M. VAN DE WINCKEL)	118
D. GASPAR, <i>Römisch Kästchen in Pannonien</i> (M. E. MARIËN)	119
M.-M. GAUTHIER, <i>Émaux méridionaux. Catalogue international de l'œuvre de Limoges, I. Époque romane</i> (A. LEMEUNIER)	120
G.-F. GEIST, <i>Le passage, un type architectural du XIX^e siècle</i> (M. VAN DE WINCKEL)	121
E. HOSTETTER, <i>Bronzes from Spina, I. The Figural Classes</i> (M. E. MARIËN)	122
G. KOSSACK e.a., <i>Archsum auf Syllt, 2. Landwirtschaft und Umwelt in Vorund Frühgeschichtlicher Zeit</i> (M. E. MARIËN)	122
M. KUNST, <i>Zambujal 2. Glockenbecher und Kerbblatterverzierte Keramik</i> (M. E. MARIËN)	123

Y. LE BOHEC, <i>L'armée romaine sous le haut empire</i> (M. VAN DE WINCKEL)	123
A. LORANG, <i>Plateau Boubon und Avenue de la Liberté. Späthistorische Architektur in Luxemburg</i> (V. G. MARTINY)	124
U. LUND HANSEN, <i>Römischer Import in Norden</i> (M. E. MARIËN)	124
M. MARIËN, <i>Grès armoriés de Bouffioulx</i> (C. VAN DEN BERGEN-PANTENS).	125
A. MEKHITARIAN - M. KUNNEN - R. WULLEMAN, <i>Passage vers l'éternité. Peintures de la nécropole thébaine</i> (E. DE KEYSER)	125
J. OLIVER, <i>Gothic Manuscript Illuminations in the Diocese of Liège</i> (Cl. LEMAIRE)	126
P. PINON - FR.-X. AMPRIMOZ, <i>Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie</i> (V. G. MARTINY)	127
A. RAMAN - P. COCKSHAW, Éd., <i>Bibliothèque royale de Belgique. Cent cinquante pièces remarquables choisies dans ses collections</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	128
PH. ROBERTS-JONES, <i>Image donnée. Image reçue</i> (J. LECLERCQ)	128
I. VERHOEVEN, <i>Aspects du patrimoine artistique du C.P.A.S. de Liège</i> (Cl. DUMORTIER)	129
II. VEROUGSTRAETE-MARCO - R. VAN SCHOUTE, <i>Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles</i> (J. FOLIE)	129
<i>Virga Jesse</i> (H. JOOSEN)	130
E. VITALE, <i>Le Bauhaus de Weimar. 1919-1925</i> (V. G. MARTINY)	131
H. Vlieghe, <i>Rubens Portraits of identified Sitters painted in Antwerp</i> (H. JOOSEN)	132
A. VON EUW, <i>Évangélistes carolingiens enluminés</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	132
D. WOLFFHAL, <i>The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530</i> (G. DELMARCEL)	134

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

Sommaire — Inhoud	135
I. Préhistoire et antiquité — Prehistorie en Oudheid	137
II. Moyen âge et temps modernes — Middeleeuwen en moderne tijden	137
III. Époque contemporaine — Hedendaagse tijden	155

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

Procès-verbaux — Verslagen	163
Communications — Mededelingen: A. MEKHITARIAN, <i>Les arts mineurs arméniens</i> ; M. SOENEN, <i>Fêtes, cortèges et cérémonies officielles à Bruxelles du XVI^e au XVIII^e siècle</i> ; M. FRÉDÉRICQ-LILAR, <i>L'abbaye de Baudeloo au XVIII^e siècle et les van Reijsschoot</i> ; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, <i>La collection de tissus coptes des Musées royaux d'art et d'histoire. Considérations typologiques et iconographiques</i> ; N. BASTIN, <i>Un jeu de Loto du XVIII^e siècle</i> ; Cl. VAN NEROM-DEBUE, <i>Le Maître de 1499, d'arts, dessin, orfèvrerie et céramique hispano-mauresque</i> ; N. DACOS, <i>Un peintre hollandais à Naples au XVI^e siècle et un dessinateur anonyme: Dirk Hendricksz, soit le maître des albums Egmont</i> ; J. LECLERCQ, <i>Entre Anges et Démon. Les Vents dans l'iconographie médiévale</i> .	
In memoriam : Suzanne SULZBERGER (C. DULIÈRE)	173
Liste des membres — Ledenlijst	175
PRIX — PRIJS SIMONE BERGMANS	181
PRIJS — PRIX ADOLF JANSEN	183

LE PORTRAIT DE JAN VAN EYCK (?) À BUCAREST

Teodor IONESCO (*)

In memoriam Leo van Puyvelde

Dans la revue *Astra* de Braşov du 10 octobre 1967, nous avons publié quelques passages tirés des trois études les plus significatives concernant le portrait de Jan van Eyck « L'homme au chaperon bleu », considéré sinon comme le plus beau tableau de Roumanie, du moins comme le plus ancien portrait de chevalet de chez nous (chêne 19,5 × 13,1 cm) (fig. 1). Nous les avons publiés parce qu'on ne connaissait pas l'identité du personnage du tableau, prêté par la Galerie d'Art du Musée Brukenthal de Sibiu, en 1946, au Musée national à Bucarest (1).

On sait que ce tableau a été acheté par le baron Samuel Breckner von Brukenthal, l'ancien gouverneur habsbourgeois de Transylvanie au XVIII^e siècle, fondateur du musée actuel de Sibiu, comme une œuvre du grand Albrecht Dürer, parce qu'il était signé avec les initiales de l'artiste et daté 1492. En 1894, l'Autrichien Theodor von Frimmel, venu à Sibiu, attribue la pièce au célèbre peintre flamand Jan van Eyck, prouvant sans conteste que le monogramme et la date sont apocryphes.

La sensationnelle découverte de Frimmel — se rapportant au fait que Jan van Eyck est considéré comme un grand novateur de l'art européen, comparable à Giotto ou à Giorgione, admiré par Dürer et redécouvert par les Romantiques — a été admis par la plupart des connaisseurs, à l'occasion de la présentation du tableau en 1902 à l'exposition des Primitifs flamands de Bruges. Karl Voll, de la Pinacothèque de Munich, qui une année auparavant avait examiné le tableau à Sibiu, et aussi Paul Ganz, conservateur aux Galeries d'Art de Bâle, en ont nié l'authenticité. En 1906, le portrait a été à nouveau demandé, pour être exposé, cette fois-ci au Guildhall de Londres. Le catalogue de l'exposition attribue la pièce à Hubert, le frère aîné de Jan (fait contestable aujourd'hui) mais d'autres ont estimé que l'auteur en était Jan.

Le tableau « controversé » est envoyé une troisième fois en Occident, à Munich, où il a été exposé du 11 mai 1911 au 11 avril 1912, et reconnu incontestablement comme peint par Jan vers 1434. Immédiatement le musée de Sibiu, qui appartenait alors à la Communauté évangé-

(*) L'auteur, licencié en Esthétique, a été conservateur de la Galerie d'Art Brukenthal à Sibiu et au Musée Zambaccian à Bucarest. Parmi ses nombreux articles, beaucoup sont consacrés aux tableaux du Musée Brukenthal. Citons pour sa bibliographie « belge » : *Un tableau inconnu de Van Dijk au Musée Brukenthal*, dans notre Revue (XXV11, 1958), p. 39-43, et *Tableaux des maîtres flamands au Musée Brukenthal*, *Ib.*, (XXIX, 1960), p. 119-132.

(1) N° d'inventaire 8100/134. Le panneau originel mesure 19,5 × 13,1 cm ; avec les lattes ajoutées postérieurement 28,5 × 16,6 cm.

lique, reçoit des offres avantageuses d'achat, de même que pour les deux portraits de Memling, de la part de la Pinacothèque de Munich, de la Galerie d'Art de Berlin et de deux amateurs privés des États-Unis, le prix montant de 800.000 couronnes d'or à 1.000.000 de dollars. Ce fait donna naissance à une dispute parmi les intellectuels de Sibiu dont l'écho se répercuta à l'étranger, dans la perspective de la restauration du palais de Brukenthal et de la modernisation des expositions, étant donné le manque de moyens financiers à cette époque. Finalement, on a respecté les indications du testament du baron de Brukenthal, lequel interdisait sévèrement l'aliénation de toutes ses collections, léguées si généreusement à la postérité.

Mais voilà qu'en 1952-1953 les Américains Erwin Panofsky et Millard Meiss ont eux aussi contesté la paternité de Jan. Parmi plus de 50 articles se référant à ce tableau, 7 de leurs auteurs en ont nié l'authenticité, 3 optant pour Hubert (●. Seek, 1895; Durand-Gréville, 1910; A. Schmarsow, 1924) et 4 s'exprimant vaguement à ce propos (Voll, 1900; Fierens-Gevaert, 1905; Panofsky, 1953; Ragghianti, 1953). Les autres ont désigné Jan comme auteur, parmi lesquels Frimmel, Bode, Weale, Friedländer, Winkler, Beenken, Venturi, Ch. de Tolnay, van Puyvelde, Baldass, Fagin-Châtelet. Ce n'est pas le lieu de mentionner ici tous les noms parce que notre contribution si modeste qu'elle soit se borne à préciser l'acte de naissance de « L'homme au chaperon bleu », tout en complétant ainsi l'identification à laquelle Theodor von Frimmel a procédé.

Qui donc, alors, « se cache » sous le chaperon bleu? La plupart des chercheurs ont soutenu que le personnage peint par Jan serait un orfèvre, parce qu'il tient dans sa main droite une bague. D'autres disent que ce serait l'alliance d'un fiancé ou d'un mari. Ainsi, Ludwig Kaemmerer (*Hubert and Jan Van Eyck*, Leipzig, 1896, p. 61) affirme « ... on ne trouve pas d'autre explication pour la bague que le fait que le personnage avait l'intention de l'employer pour ses fiançailles. À l'époque, le portrait d'une personne privée était si peu ordinaire, la peinture en était si chère qu'on l'aurait faite seulement dans une circonstance exceptionnelle ».

Henry Hymans (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902, p. 16) se demande : « Serait-ce un des nombreux joailliers se trouvant au service de Philippe de Bourgogne ou plutôt un fiancé d'une maison noble? Peu importe, l'œuvre s'impose par la grandeur du style et de l'expression artistique. Ce devrait être l'un des chefs-d'œuvre de l'auteur ». Gustav Glück avoue : « Ce n'est pas si facile de résoudre la question de la signification de la bague se trouvant dans la main du personnage, d'habitude c'est le symbole de la fidélité conjugale ou de celle des fiancés » (*Jan van Eyck, Bildnis eines Mannes*, dans *Die graphische Künste*, XXXVII, 1914, Wien, p. 12). Mais Glück se prononce toutefois pour un orfèvre.

En comparant le portrait du Musée de Brukenthal au portrait de Vienne, peint toujours par Jan, et représentant vraiment un orfèvre — Jan de Leeuw, nom inscrit sur le cadre du tableau — il nous semble facile d'observer que la bague-alliance ne laisse pas deviner la classe sociale du personnage comme dans le cas du portrait de Vienne, car le joaillier du tableau de Vienne a un regard énergique, celui d'un homme conscient de son rang social. Ce n'est pas la bague qui indique la condition sociale du modèle du portrait de Sibiu mais le bonnet en soie bleue, le gilet marron au col de fourrure, ainsi que les mains vigoureuses, magistralement sorties du pinceau, que Jan présente au premier plan, comme si le personnage en était fier, mains peu élégantes mais témoignant avec expressivité d'un dur travail.



Fig. 1. Jan van Eyck (?), L'homme au chaperon bleu (photo: *Cornelia Școucă*).

On l'a déjà dit, Hymans a pensé à un fiancé d'une maison noble, mais le modèle est habillé d'une manière austère, sans décoration ni enseigne, seule la soie bleue égaye l'harmonie chromatique assez pure d'ailleurs. Un fiancé mélancolique, au front un peu ridé, à l'âge de quarante ans? Cela se peut bien; le peintre ne justifie pas suffisamment le regard de son modèle qui, au lieu d'être gai, semble regretter quelqu'un (la fiancée, peut-être).

Le visage du jeune homme n'exprime pas la mélancolie métaphysique d'ürérienne, ni la rêverie giorgionesque. Il a plutôt un regard qui exprime une tristesse maîtrisée. Fr. Dülbler a subtilement remarqué : « Il a le regard morose et timide » (*Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance*, Postdam, 1929, p. 16). Le « Portrait du chevalier à l'Ordre de la Toison d'or » (Berlin) est lui aussi morose, même hargneux, mais infatué et têtu. « L'Homme au chaperon bleu » est d'une tristesse virile; veuf, il est peint après avoir ôté son alliance de l'annulaire de la main gauche, spécialement un peu cambré dans l'intention de faire remarquer son geste. Le veuf évoque délicatement sa femme n'exprimant la douleur que par le regard perdu dans le souvenir. En ce sens, Jan annonce Giorgione, mais ce n'est que dans ce portrait qu'il rend tendrement un visage mélancolique.

Friedländer a remarqué d'ailleurs que les portraits de Jan ne se ressemblent pas les uns les autres. Nous avons demandé à Friedländer quelle est son opinion en ce qui concerne la négation de l'authenticité du tableau. Dans une lettre du 12 mai 1968, cinq mois avant son décès, il nous a répondu : « En ce qui concerne le portrait de Jan van Eyck, on connaît bien mon opinion que je ne change pas, malgré celle de Millard Meiss et Panofsky » (M. J. FRIEDLÄNDER, *Sur la peinture*, Meridiane, Bucarest, 1983, p. 303). De l'autre côté, la barbe qui n'est pas rasée depuis deux ou trois jours signifie le deuil pour les catholiques, de même que pour les orthodoxes, accentuant esthétiquement l'expression méditative du veuf.

Jan, tributaire encore du moyen âge, même si ce n'est qu'en partie, a choisi un thème qui paraît très moderne et qu'il interprète avec une fine introspection. Le prix d'un portrait au xv^e siècle était assez élevé, Kaemerer l'avait signalé, d'ailleurs. Qui donc pourrait être ce veuf-là, capable de payer à Jan, peintre de la cour de Philippe le Bon, un prix si élevé? C'est le seul portrait au monde qui représente un personnage qui n'est pas rasé, défiant les contemporains et la postérité, sauf l'autportrait de Van Gogh et celui de Luchian. Qu'est-ce qui a déterminé Jan à le peindre?

Karl Voll reprochait à Jan que les doigts qui tiennent la bague ont une attitude bizarre, en désaccord « avec le but ». *Quel but?* Voll constatait également « le manque de vigueur » ainsi que le « modelage aplati ». Panofsky reprochait aussi le fait que « les deux mains sont montrées en totalité, chose difficile à mettre d'accord avec le sens fin de l'équilibre de Jan », ou encore « les mains et les oreilles donnent l'impression d'unités détachables plutôt que d'un tout » (*Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 1953, II, p. 105). Il est évident que ni Voll ni Panofsky n'ont accordé assez d'attention à l'importance de la main gauche pour l'économie de la composition du tableau. Ils étaient convaincus a priori — ainsi que d'autres — que le modèle est un joaillier qui aurait pu payer un prix élevé et en ce cas la présence de la main gauche, appuyée contre un parapet imaginaire, d'un mépris souverain pour le détail mesquin, caractéristique de Jan, semble superflu.

Glück constate que « par rapport à la tête, les mains sont petites et ont un rôle moins important du point de vue de la composition ». Mais les mains constituent une base pour la

composition monumentale, qui rappelle, grâce aux franges du chaperon, celle des pharaons, qu'aucun autre de ses portraits n'en possède, sauf celui de sa femme Marguerite (Bruges), portrait apparenté par le style à celui de Bucarest (la verticalité des franges complétant la composition de la main d'où l'on a enlevé la bague et non pas la faisant « détachable », ce que personne n'a encore remarqué).

Le veuf pourrait-il être Jan van Eyck lui-même ? Il a accepté de peindre le personnage ayant la barbe non rasée, d'un air mélancolique, avec la bague « énigmatique », parce qu'il s'est peint lui-même, et pour lui-même, à un moment sentimental tout à fait spécial. Il est presque sûr que le cadre du tableau portait la signature de la même façon qu'on retrouve aujourd'hui encore la signature du peintre et le nom de sa femme sur le cadre du portrait qui représente Marguerite « la sage » (Huizinga), du Musée de Bruges. Malheureusement, le cadre de notre tableau n'existe plus. En tout cas, Jan a fait son portrait poussé par une nécessité cathartique, exprimant ainsi sa dévotion envers le souvenir de sa femme — sentiment presque religieux, difficile à comprendre à présent — et non pas dans l'intention de l'exposer dans un musée.

C'est le premier autoportrait de l'histoire de la peinture (pour autant que nous le sachions) réalisé non pas dans un but socratique de connaissance de soi mais pour exprimer, avec un lyrisme retenu, la psychologie du veuf. Il ne se présente pas relâché, ennuyé ou jovial, ni simulé comme le fera l'autoportrait européen, mais grave, triste et d'une discrétion pudique. C'est seulement dans les tableaux de Frans Hals que les hommes commencent à rire. À part la valeur émotive du chef-d'œuvre, le portrait, peint quasi en miniature, est d'une réalité obsédante, ayant en même temps quelque chose d'étrange, d'énigmatique, l'un des traits caractéristiques des portraits de Jan van Eyck.

Bien qu'il ne considère pas ce portrait comme « une œuvre indiscutable » de Jan (sans proposer rien d'autre de plus précis), Fierens-Gevaert a reconnu pourtant : « Les yeux mélancoliques, la barbe, les grosses mains (en ce temps-là Jan était aussi sculpteur) lui confèrent une physionomie individuelle, le personnage n'est pas indifférent ». Panofsky a remarqué à juste titre que les œuvres de jeunesse de Jan (l'autoportrait aussi) expriment beaucoup de chaleur et quelque chose d'humain, ce que nous avons essayé de démontrer, d'ailleurs. Le savant américain a vu le tableau quand il a été exposé à Munich. En lui demandant ce qu'il écrirait sur l'étiquette du tableau, s'il était le conservateur de la Galerie de Brukenthal, il nous a répondu « Jan van Eyck?... » en nous recommandant de constater la présence du blanc de zinc de la peinture. Millard Meiss, étudiant un cliché en couleur du portrait que nous lui avons envoyé, a changé partiellement son avis (voir les archives du Musée Brukenthal).

Selon l'opinion de Jacques Lassaïgne dans son *Histoire de la peinture flamande*, Jan a fait des portraits de ses amis intimes (auxquels je crois qu'il n'a pas demandé d'argent) — son beau-frère « L'homme au turban rouge » (Londres), « Thymotheus » (Londres), portant l'inscription « Leal souvenir », son ami de jeunesse, le musicien Benchois, sa femme et, ajoute Lassaïgne, « peut-être soi-même »... Ce visage mélancolique ne correspond pas à notre idée quant au génie de Jan ? Nous aurions peut-être préféré une physionomie comme celle de « L'homme au turban rouge », supposé être son autoportrait des dernières années ?

À partir de Frimmel, nous regardons tous, depuis un siècle, ce portrait, sans être capable de l'identifier, comme s'il était à jamais caché. C'est l'impuissance de la science de l'attribution

qui se borne à l'analyse des formes, à la pure visualité, oubliant que la valeur esthétique ne peut pas contenir toute la valeur de l'art. Hymans n'a-t-il pas reconnu que cela ne l'intéressait pas, qu'il s'agisse d'un orfèvre ou d'un fiancé? On donne raison à Edgar Poe qui affirmait : « L'évidence est la plus difficile à saisir, car ce qu'il a de mieux caché, c'est justement ce qui se trouve devant nos yeux ».

On sait qu'après la deuxième guerre mondiale, on a essayé de repérer d'autres autoportraits de Jan. Dans le miroir du chef-d'œuvre londonien, le double portrait des Arnolfini, miroir qui sert de trompe-l'œil, on distingue vaguement, entre les deux époux, une troisième personne qui ne pourrait être que Jan lui-même. Ou bien, sur la terrasse du fond du tableau « La madone du chancelier Rolin », qui se trouve au Louvre, sont représentées deux personnes le dos tourné. On suppose que celle au turban rouge serait toujours Jan.

En ce qui concerne la chronologie du tableau, seul W. H. J. Weale a soutenu en 1906 (*Netherlandish art at the Guildhall*, dans le *Burlington Magazine*) pendant que le tableau était exposé à Londres, que la mode des chaperons avait disparu aux Pays-Bas avant 1425, attribuant ainsi le tableau à la période de jeunesse de Jan. La plupart des savants l'ont placé, du point de vue stylistique, entre 1430 et 1436.

Il est certain que Jan a été déclaré peintre et valet de chambre de Philippe le Bon en 1425. Il épouse Marguerite à Lille ; après cinq ans il s'établit définitivement à Bruges où il est mort en 1441. En 1425, il peint le célèbre panorama de Bruges. Une année plus tard, en 1426, son frère Hubert van Eyck meurt. On suppose qu'ils ont peint ensemble le fameux autel de l'Agneau mystique de Gand. Mais Jan avait déjà été reconnu « maître » par la corporation entre 1422 et 1424.

Revenons au mariage de Jan en 1425. Marguerite avait 19 ans, Jan, s'il était né en 1385 aurait eu 40 ans à peu près ou bien 35, s'il était né en 1390. Quel est l'âge du Jan de l'autoportrait? La grande majorité des chercheurs ont opté pour « environ 40 ans ». Il est donc plausible que le peintre est né en 1385 si l'on tient compte du « documente » de la Roumanie.

Sans doute, l'autoportrait avait été réalisé quelque temps avant le deuxième mariage de Jan van Eyck, en 1425, chose qu'on ne connaissait pas. Mais ce qui nous intéresse tout d'abord c'est de savoir si le tableau est vraiment l'autoportrait de Jan ; alors il ne faut plus tenir compte des « critiques » qui contestent la paternité du grand artiste, le fondateur de la peinture flamande.

Karl Voll, par exemple, a proposé comme année de la peinture 1450, Erwin Panofsky a formulé l'expression : « archaïsme autour des années 1500 ». Ces datations nous semblent absurdes ... C'est Dülberg qui se situe le plus près de la réalité en attribuant le tableau à l'époque où Jan peignait l'autel de Gand. « Les mains osseuses et le contour du visage bien modelé pour des surfaces plus grandes conviendraient aux panneaux intérieurs de l'Autel de Gand ».

Nous voudrions insister un peu sur l'oreille « détachable » de Jan et sur les dimensions trop réduites du tableau par rapport aux autres portraits que Panofsky invoque contre l'authenticité de Jan. Les dimensions peuvent être interprétées comme un signe de modestie de la part du peintre, qui a considéré son portrait comme un ouvrage d'usage privé et non pas une demande sociale. L'oreille est vraiment plus accentuée que celles des autres personnages peints. Mais elle n'est pas « détachable », les mains non plus d'ailleurs. Cela peut s'expliquer

par l'évolution de style de Jan après 1425, mais ce n'est pas le temps de s'y arrêter. Il nous semble que Panofsky a appliqué d'une manière un peu mécanique la méthode de Morelli.

Le présent article suscitera peut-être des discussions, sinon des oppositions. Nous avons proposé quelques opinions « de bon sens ». Il s'agit d'un chef-d'œuvre que nous avons l'honneur d'abriter et qui constitue un vrai trésor national.

ABSTRACT: Jan van Eyck's « The Man with a blue Cap »

This painting nowadays in custody at The National Art Museum at Bucharest, comes from the Brukenthal Museum in Sibiu. It shows Jan's self-portrait and not that of a jeweler or groom as it was believed previously, because the figure is poorly dressed, unshaved and sad. He points to the wedding ring that he obviously took off from this left hand and evokes his wife. Who can this widower be taking into account the very high price of a picture at that time?

K. Voll and E. Panowsky, the main critics denying Jan's paternity, considered the position of the left hand out of place and unjustified without noticing its precise meaning in the composition of the painting. Jan painted himself out of a kathartic (Katharsis like) impulse, not for the sake of being exhibited in a museum. It's Jan's only portrait showing a melancholic man and the only portrait, for that epoch, of an unshaved man. This is the first self-portrait in the history of painting made not with the Socratic intention of the self-discovery, but for expressing discreetly his viril suffering as widower, an almost religious feeling, more difficult to be understood in our days... Jan doesn't present himself relaxed, bored or smiling and there is no sign of acting either for us or himself in the way the European self-portrait will develop.

The picture can be dated before 1425, the time when the fashion of these type of caps in Netherland has vanished. In contradiction to this K. Voll and E. Panofsky placed the time when it was painted around 1450-1500. T.I.

Note sur « L'HOMME AU CHAPERON BLEU » de BUCAREST

Nous tenons à remercier M. Teodor Ionesco pour une heureuse nouvelle : le beau petit portrait eyckien, *l'Homme au Chaperon bleu*, a donc survécu aux dramatiques circonstances qui ont récemment troublé la Roumanie et qui nous avaient fait craindre le pire, aussi pour son patrimoine artistique.

M. Ionesco attire également notre attention sur le mystère qui entoure cette œuvre, tant pour son attribution que pour l'identité du personnage représenté. Nous voudrions ajouter quelques remarques qui ne sont que des questions, malheureusement, et non des réponses...

Le panneau serait-il le fragment d'une composition plus étendue ? L'examen du support et de ses bords originaux — ou ce qui en reste — pourrait nous aider. Les dimensions données ici par l'auteur ne correspondent pas à celles qui figurent dans une note adressée au Centre « Primitifs flamands » à Bruxelles par M^{me} Elena Urdareanu, de l'Atelier de restaurateur du Musée des Beaux-Arts de Bucarest et datée du 20 février 1964, soit : 19,5 × 15 cm, l'original, et 22,5 × 16,6 cm, avec les lattes ajoutées. Elle poursuit : « Les lattes ajoutées sont en forme de la lettre L ce qui fait qu'à l'envers du tableau elles apparaissent plus larges qu'à l'endroit ». Quelles sont donc les dimensions exactes de la peinture originale ? Si le portrait a fait partie d'une composition plus étendue son interprétation varie également. Il peut, par exemple, avoir été peint sur le même panneau qu'un portrait de femme lui faisant pendant. De toutes façons, ses dimensions et son échelle sont nettement plus petites que celles de tous les portraits indépendants connus de Jan van Eyck.

Qui est le personnage ? S'il devait s'agir du peintre lui-même, on s'attendrait à voir son regard dirigé vers le spectateur vu l'emploi du miroir nécessaire à l'artiste pour obtenir sa propre image. Nous voudrions des exemples du contraire à cette époque. De même pour la suggestion d'un veuvage du peintre antérieur à son mariage avec Marguerite — celle-ci, rappelons-le, lui survécut au moins jusqu'en 1456 — des éléments à l'appui de cette hypothèse intéressante seraient les bienvenus. Des textes d'archives sans doute, mais aussi d'autres exemples de personnages masculins veufs, non rasés et présentant une bague.

Enfin nous voudrions citer l'article de Thierry van de WALLE de GHELCKE, *Le présumé portrait de Jacques Cnoop, orfèvre brugeois*, dans *Annales de la Société d'Émulation de Bruges*, LXXXVII, 1950, p. 157. Ici aussi, le mystère de *l'Homme au chaperon bleu* est attentivement étudié mais reste à éclaircir.

Nicole VERONEE - VERHAEGEN

AANWEZIGHEID VAN KUNSTENAARS UIT HET NOORDEN TE ANTWERPEN TUSSEN 1453 EN 1585

Catherine TEN HOLTER-ANDRIESEN

«De vermaerde heerlijke stadt Antwerpen, door de
Coopmanschap in voorspoet wesende, heeft over al tot
haer gewenct d'uytnemenste onser Consten, die veel hun
tot haer oock begeven hebben om dat de Const geern is
bij den Rijckdom».

Carel VAN MANDER, *Het schilderboeck, Het leven der Door-
luchtige Nederlandsche en Hoogduytsche Schilders.*

Inleiding

De stad Antwerpen heeft een zeer rijke, soms stormachtige geschiedenis gekend, waarin elementen van opkomst, uitbouw, terugslag en herstel elkaar verdringen. De meest glorieuze periode is ongetwijfeld Antwerpens Gouden Eeuw, die op de helft van de xvi^e eeuw haar hoogtepunt kent. De positie van Antwerpen als metropool van heel Europa is in veel studies behandeld. Een van de thema's die in tal van studies terugkomen wordt gevormd door de aantrekkingskracht die het economische, politieke en culturele leven van Antwerpen uitoefende op zeer veel mensen. Zij kwamen naar Antwerpen om deel te hebben aan de nieuwe perspectieven die de stad bood op vele terreinen. Dat er onder deze nieuwe categorie van bewoners van de stad Antwerpen van vreemde oorsprong ook veel ambachtslieden waren die nieuwe ontplooiingsmogelijkheid en werkgelegenheid zochten wordt herhaaldelijk vermeld. Deze studie heeft als doel om een fragment van deze toevloed van nieuwe bewoners nader te beschouwen.

Centraal in deze studie staat Antwerpen en de aantrekkingskracht die ze door haar economische en culturele evolutie uitoefende op kunstenaars vanuit alle omringende gebieden die zich daar kwamen vestigen of die er zich een tijdlang ophielden. Dat dit onderwerp om beperkingen vraagt in tijd en ruimte zal duidelijk zijn. De beperking in de tijd houdt in dat het zal gaan om de periode tussen 1453 en 1585. De beperking in de ruimte betekent een beperking tot die groep van kunstenaars die uit het Noorden kwamen. De keuze van deze twee beperkingen vraagt om een nadere verklaring.

De *aanvangsdatum* van 1453 wordt verklaard door het feit dat vanaf dat jaar een registratie van de leden van het Sint Lucas-gilde bestond, achteraf opgetekend in de zgn. *Liggeren*.

Het eerste deel van deze Liggeren, een periode bestrijkend van 1453 tot 1616, is de voornaamste bron waaruit ik de namen van de onderzochte kunstenaars heb geput⁽¹⁾. Onder de term « kunstenaars » wordt verstaan de beoefenaars van alle handwerk, begrepen onder de bepalingen van het St. Lucasgilde.

De *einddatum* wordt bepaald door een geschiedkundig feit, nl. de val van de stad Antwerpen en de scheiding van de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden. Al enkele jaren vóór deze scheiding was de immigrantenstroom naar Antwerpen sterk verminderd. Het omgekeerde deed zich nu voor. Veel kunstenaars trokken naar omringende gebieden, ook naar het Noorden. In hun nieuwe omgeving zetten ze de uitoefening van hun ambacht voort en drukten mede een stempel op de voortgang van de ontwikkelingen. De gevolgen van deze immigratie voor de ontwikkeling van o.a. de schilderkunst in de Noordelijke Nederlanden zijn zeer belangrijk en invloedrijk geweest, zoals Dr. J. BRIELS heeft aangetoond⁽²⁾.

De beperking tot de groep van kunstenaars die uit het Noorden kwamen vraagt om een bepaling van wat met « het Noorden » bedoeld wordt.

Op het tijdstip waarop deze studie haar begin baseert, het jaar 1453, bestond er nog geen vastomlijnde staatkundige entiteit die we aan kunnen duiden als « de Nederlanden ». Deze zou zich in de loop van de tijd pas gaan aftekenen en in het jaar 1543, met de aanhechting van het Hertogdom Gelre, haar afronding vinden. Voordien, vanaf 1523, was de Bourgondisch-Habsburgse heerschappij al gevestigd in het Sticht en ze werd uitgebreid tot Friesland en Groningen in 1536. Maar al vanaf 1555 begon een periode van gisting onder het bewind van Filips II die zou leiden tot de uiteindelijke scheiding van de Nederlanden, met de val van de stad Antwerpen als dieptepunt. De breuklijn die de Noordelijke Nederlanden van de Zuidelijke Nederlanden scheidde, liep dwars door Brabant. Als omlijnning van het hier te bestuderen herkomstgebied van de kunstenaars is er dus geen voor de hele periode vastomlijnd staatkundig criterium. Maar omdat er toch aan de eis van een duidelijke begrenzing van het herkomstgebied moet worden voldaan lijkt het mij aanvaardbaar om een zuiver geografisch criterium aan te houden. Het Noorden wordt dan bepaald op « het gebied ten Noorden van Antwerpen », met een denkbeeldige scheidingslijn die loopt van Sluis via Antwerpen tot Roermond. Daardoor blijven de bestaande staatkundige eenheden als Graafschap, Bisdom en Hertogdom intact, zoals deze genoemd zijn in de titel van dit onderzoek. Een uitzondering vormt het Hertogdom Brabant dat vanaf de scheiding dan ook Noord-Brabant werd genoemd. G. J. HOOGWERFF hanteerde voor zijn *Noord-Nederlandsche Schilderkunst* de begrenzing van dit territorium zoals dat in 1560 gold voor het Bisdom Utrecht⁽³⁾. Maar een bezwaar daarvan is dat de kerkelijke indeling

(1) Ph. ROMBOUTS en Th. VAN LEBIUS, *De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde, onder zinspreuk « WT JONSTEN VERSAEMT »*, Liggere van 1453-1615, Volledige Rekeningen van 1585-1586 en 1588-1589, Rekeningen van Ontvangsten van 1616-1629. Herdruk der uitgave Antwerpen-Den Haag (1864-1876), Amsterdam, 1961. Het oorspronkelijke handschrift wordt bewaard in de Koninklijke Academie te Antwerpen.

(2) J. BRIELS, *Vlaamse Schilders in de Noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden Eeuw*, Antwerpen, 1987.

(3) G. J. HOOGWERFF, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, deel I-IV, s' Gravenhage, 1936-1947, deel I, p. 12.

tussen 1453 en 1585 grote veranderingen heeft ondergaan. Daarom prefereer ik tenslotte het bovenomschreven geografisch criterium.

Naast de sociaal-economische en politieke factoren gaat het hier vooral om het culturele aspect van de stad Antwerpen. Men kan Antwerpen óók beschouwen als een sterk aantrekkingsgebied in een cultureel zeer gediversifieerd « magnetisch veld ». Ook in Frankrijk en in de Duitse buurlanden bestonden dergelijke aantrekkingsgebieden voor kunstenaars. Ze doorbraken de landsgrenzen. Dit is voor mij een argument temeer om niet te veel belang te hechten, zonder deze totaal te verwaarlozen, aan de verschuivende staatkundige en kerkelijke indelingen. Bij de bespreking van de individuele kunstenaars zal echter wel het herkomstgebied in de geschiedkundige context van die tijd worden geplaatst.

Opzet en werkwijze van het onderzoek

In deze studie zullen de volgende *vragen* aan de orde worden gesteld:

1. Kan inderdaad worden vastgesteld dat veel kunstenaars vanuit het Noorden naar Antwerpen zijn gekomen?
2. Verliep hun komst naar Antwerpen door de jaren heen gelijkmatig of waren er opvallende verschillen?
3. Kwamen zij als volleerd meester vanuit het Noorden of brachten ze hun leertijd door in Antwerpen of elders?
4. Wat was de betekenis van hun aanwezigheid in Antwerpen?

Een aantal bronnen werd nagezocht op namen van kunstenaars vanuit het Noorden (4). Hieruit resulteerde een groot aantal namen die werden ingedeeld in *drie categorieën*:

1. Namen van kunstenaars, waarvan door middel van documenten kan worden aangetoond dat zij zich vanuit het Noorden in Antwerpen hebben gevestigd.

(4) De *bronnen* die werden nagezocht op namen van kunstenaars vanuit het Noorden zijn o.a.

- A. Ph. ROMBAUTS en Th. VAN LERIEUS, *De Liggers en andere Historische Archieven van het St. Lucasgilde*, op. cit.
- B. *Der Bussenboeck van het St. Lucasgilde*. Dit is een ledenlijst van de armenbus van het gilde in de Koninklijke Academie te Antwerpen. Een fotocopie van dit handschrift is aanwezig op het RUBENIANUM te Antwerpen.
- C. De *Poorterboeken* van het Stadsarchief van Antwerpen.
- D. Ridder L. de BURBURE, *Aantekeningen uit de archieven van Antwerpen*, Stadsarchief van Antwerpen, 10 delen. Deze aantekeningen heb ik niet met de oorspronkelijke documenten gecollationeerd.
- E. C. VAN MANDER, *Het Schilderboek, Het Leven der vermaerde doortuchtighe schilders des ouden en nieuwen tijds*. Tekstafdruk volgens de uitgave van Hans FLOERKE, Band I und II, München und Leipzig, 1906, m.n. de biografieën van de daarin besproken kunstenaars.
- F. G. J. HOOGWERFF, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, deel I-V, 's Gravenhage, 1936-1947.
- G. Catalogus « *Kunst voor de Beeldenstorm* », Rijksmuseum, Amsterdam, 1986.
- H. F. J. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen, 1883.
- I. *Antwerpen in de XVI eeuw*, Genootschap voor Antwerpse Geschiedenis, Antwerpen, 1976.

2. Kunstenaars, onderverdeeld in vrijmeesters en leerlingen, voorkomend in de *Liggeren*, waarvan de toenaam doet vermoeden dat zij afkomstig zijn uit het Noorden, maar waarvan uit de archieven geen bevestiging van dat vermoeden blijkt.
3. Kunstenaars waarvan uit de *Poorterboeken* blijkt dat ze, komend vanuit het Noorden, het Poorterschap van Antwerpen hebben aangenomen.

Deze drie categorieën van namen werden getoest aan ieder van de hiervóór geformuleerde vragen. De uitkomst daarvan werd neergelegd in een op iedere groep toegepaste formule.

I. Geschiedenis van Antwerpen, Naamgeving, Poorterschap en het Sint Lucasgilde in de XV^e en XVI^e eeuw

1. Antwerpen: Opkomst en neergang van een metropool

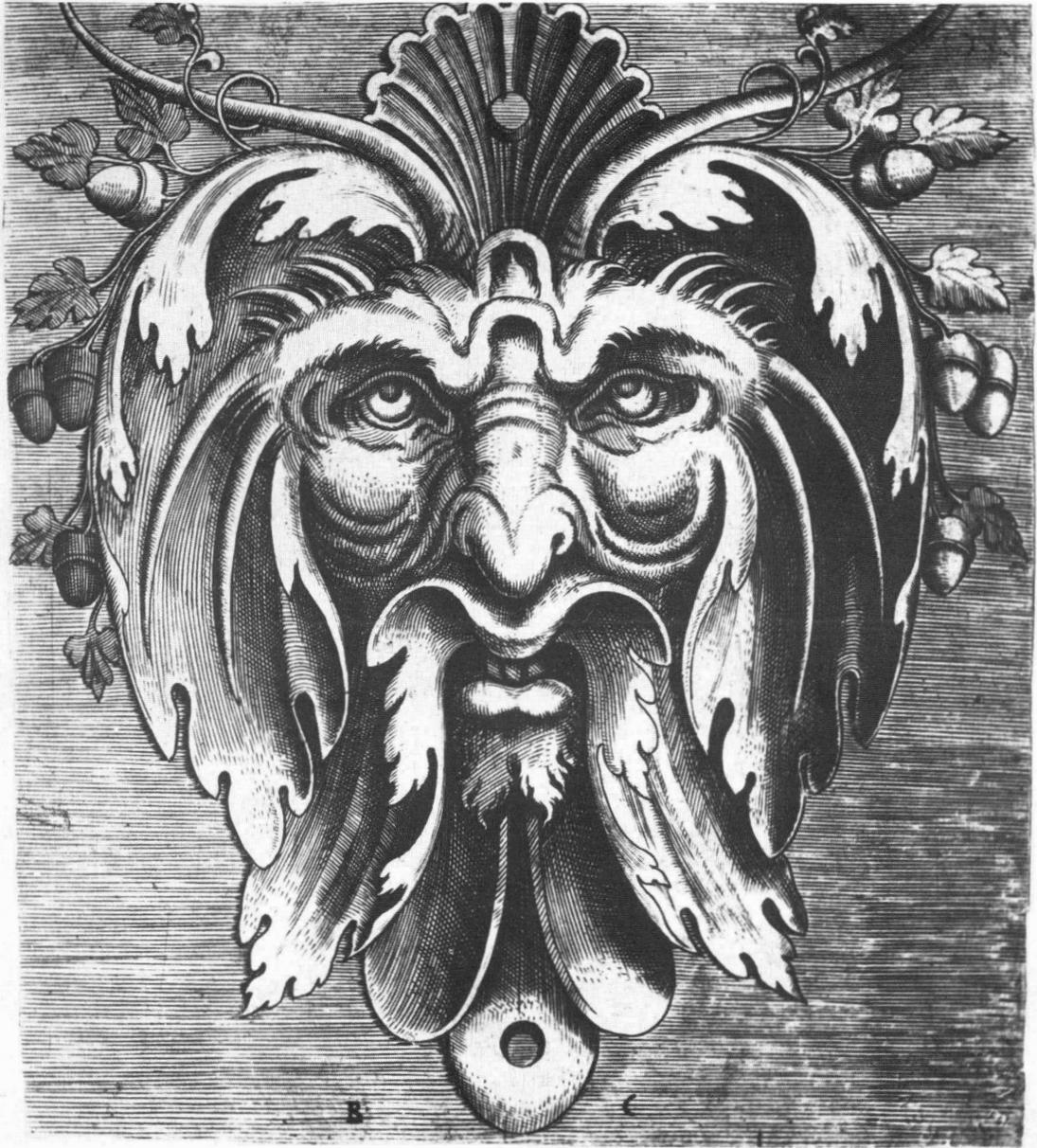
De opkomst en bloei van Antwerpen was geen proces van een gestage en ononderbroken vooruitgang: er was een afwisseling van hausse en teruggang, waarbij het uiteindelijk resultaat zó positief was dat er vooruitgang werd geboekt. De ligging van de stad Antwerpen aan de Schelde heeft grote voordelen geboden voor de latere handelontwikkeling.

Vanaf de tweede helft van de 14^e eeuw werden in Brabant, te Bergen op Zoom en Antwerpen, Jaarmarkten gehouden. Deze vonden twee maal per jaar plaats: met Pinksteren en met St. Bamis. Dit waren de momenten waarop transacties, ook al hadden ze al eerder plaats gevonden, contant werden afgerekend. Ongeveer tegelijkertijd kwam het georganiseerde ambachtsleven opkomend vanaf het begin van de 14^e eeuw, duidelijker naar voren. De Gilden ontwikkelden een kracht die in de latere geschiedenis van betekenis zou blijken te zijn ⁽⁵⁾. Hun politieke invloed kwam naar voren in hun vertegenwoordiging in het Stadsbestuur, de «Maendagsche Raed». De Gilden stelden bepalingen op die gericht waren op zelfbescherming van het ambacht en die tegen de immigratie van arbeidskrachten waren. Ze garandeerden een controle op kwaliteit en vakmanschap. Om een ambacht uit te mogen oefenen was men verplicht om burger van de stad en lid van een ambachtsgilde te worden ⁽⁶⁾.

Antwerpen werd inderdaad geconfronteerd met een stroom van immigranten, die het platteland en kleine steden ontvluchtten, waar voedselgebrek en daarop volgende epidemieën, samen met roekeloze belastingen voor de financiering van de oorlogszuchtige Karel de Stoute veel armoede en misère brachten. De grote steden Brussel en Antwerpen werden hierdoor minder getroffen omdat daar, naast de traditionele exportindustrie, ook handels- en administratieve functies en een brede verscheidenheid aan ambachten werd uitgeoefend. Nieuwe arbeidsmogelijkheden werden gevonden in het verven van stoffen en het afwerken van Engels laken. Ook veel luxe-handwerk ontstond: het maken van handschoenen en hoeden, het bewerken van leer en bont, tapijtweven en schilderen, houtsnijkunst en het maken van luxe koffers.

(5) H. VAN DER WEF, *The Growth of the Antwerp Market and the European Economy, Fourteenth-Sixteenth Century*, The Hague, 1963, deel II: Interpretation, p. 40.

(6) F. PRIMIS, *Geschiedenis van Antwerpen*, VI, 3, 1937, p. 76-78.



Afb. 1. Cornelis Bos, *Grotesk Masker*, Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen.
(Copyright Sted. Prentenkabinet, Antwerpen. Cat. nr. I/B. 381).

Na de dood van Karel de Stoute bij Nancy revolteerden de handwerkers tegen de bourgeoisie en stadsmagistraten omdat de hogere klassen vrijgesteld waren geweest van belastingbetaling. Leiders van de opstandbeweging waren gildeleden. Deze onrust duurde voort onder Maximiliaan van Oostenrijk, echtgenoot van de jonggestorven Maria van Bourgondië. Maxi-

miliaan werd in Brugge gevangen gezet. Hierop reageerde deze heftig door een blokkade van Brugge en Sluis. Hij beval in 1482 en 1488 de vreemde naties om Brugge te verlaten en zich in Antwerpen te vestigen. Kooplieden uit Genua, Spanje, Portugal en uit de Hanzesteden leerden daardoor de mogelijkheden van Antwerpen kennen en waarden. Ook na hun terugkeer naar Brugge na afloop van de opstand bleef het intense contact met Antwerpen bestaan (7). In 1500 was Antwerpen het centrale punt van de import van Engels laken en de export daarvan naar Centraal-Europa. De Scheldestad werd voor de Portugezen het beginpunt van hun succes van hun handel in Portugese kruiden tegen koper en zilver uit Duitsland. Ook Frankrijk werd hierbij betrokken (8). Bevoeren de Portugezen rond 1500 de route naar Indië, de Spanjaarden hadden de Nieuwe Wereld ontdekt. Een koortsachtige vergroting van de handel was er het gevolg van. Naast de belangrijke Italiaanse handel in zijde, fluweel en andere stoffen in Antwerpen werd deze stad voor de Zuid-Duitsers het eindpunt van hun trans-continentale handel. De expansie van de internationale handel bracht Antwerpen aan het hoofd van de economie in de Nederlanden, waarbij ook de geldmarkt van Brugge naar Antwerpen werd verplaatst.

De handeldrijvende middenklasse bouwde een strakke organisatie op, beheerst door drie gilden: dat van de meersseniers, de schippers en de textielbewerkers. De gilden stonden in voor de kwaliteit van de producten. Het St. Lucasgilde, waarin schilders en beeldhouwers domineerden, had te veel werk voor te weinig leden (9). In het begin van de 16de eeuw kwamen, naast de traditionele kunsttakken, ook nieuwe sectoren tot stand, zoals de typografie, de diamantbewerking, de zijdeveverij en de majolica-productie. De schildersateliers namen in aantal en omvang toe nu er niet meer alleen voor de Kerk maar ook voor particuliere opdrachtgevers werd gewerkt. De uitgeverijen van boeken en prenten waren belangrijke activiteiten geworden. Deze en andere nijverheidstakken deden de Antwerpse bevolking stijgen tot 90.000 personen rond 1500, terwijl deze rond 1450 slechts uit tussen de 15.000 tot 22.500 personen bestond (10).

Maar de welvaart was er niet voor iedereen: ook in Antwerpen was een arme klasse en een gefrustreerde middenklasse. Al vanaf 1510 was er anti-clericale agitatie, maar pas tijdens de hongersnood van 1521-1522 had deze succes. In 1524 waren de deelnemers aan clandestiene bijeenkomsten voor het grootste deel leden van de ambachtsgilden. Het opkomend Lutheranisme was anti-clericaal maar wel religieus; het Anabaptisme ging een stap verder en was ronduit anarchistisch. De armoede en ellende van de laagste klasse en de verbittering van een deel van de middenklasse zouden de latere oorzaak van de gewelddadigheid en het wijdverspreide succes van de komende revolte worden.

Aan de gouden jaren van Antwerpen kwam echter een einde. Omstreeks het midden van de jaren zestig begon de Zuid-Nederlandse economie in haar geheel tekenen van verval te

(7) A. THYS, *Een ongeziene commerciële bloei*, in: Antwerpen, Twaalf eeuwen geschiedenis en cultuur, Antwerpen, 1986, p. 93.

(8) H. VAN DER WEE, *op. cit.*, p. 127-129.

(9) F. PRIMS, *op. cit.*, VII, 2, p. 2.

(10) Fr. BLOCKMANS, *De territoriale en demografische evolutie in Antwerpen*, in: Wonen, Tijdschrift van het Nationaal Instituut van Volkshuisvesting, oktober 1960, p. 16.



Afb. 2. Philips GALLE, *Waternimfen*, titel met omlijsting, burijngravure. Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen. (Copyright Stad Antwerpen, Museum Plantin Moretus en Prentenkabinet, cat. nr. II/G. 123).

tonen⁽¹¹⁾. Ook de politieke situatie veroorzaakte grote onrust. Er ontstond een vicieuze cirkel: de handel en de industrie kwamen tot stilstand door de Beeldenstorm en haar gevolgen, maar dit speelde de Calvinisten, met hun ideeën over sociale orde en gerechtigheid, in de kaart. De maatregelen van de Landvoogdes om het katholieke geloof te beschermen en de gewapende

(11) W. BRULEZ, *Cultuur en getal. Aspecten van de relatie economie-maatschappij-cultuur in Europa tussen 1400 en 1800*, Amsterdam. 1986, p. 22-32.

macht van de Calvinisten te doorbreken waren het sein voor de emigratie van veel Calvinistische kooplieden en ambachtslieden.

Engeland verplaatste zijn lakenhandel naar Hamburg. Vanaf 1572 belegden de Watergeuzen een blokkade van de Schelde, al werd deze later wat versoepeld. De Spaanse Furie in Antwerpen in 1576 kostte het leven aan honderden burgers en verdreef opnieuw veel kooplieden naar veiliger oorden. In 1577 koos Antwerpen de kant van de opstandelingen en de Schelde werd weer vrij. Maar de euforie duurde niet lang. Meer en meer werd Antwerpen van haar achterland geïsoleerd. In 1585 moest de stad zich overgeven aan Alexander Farnese. Er begon een nieuwe periode in de geschiedenis van Antwerpen.

2. De geschiedenis van het Sint-Lucas-gilde

In het jaar 1382 werd door Schout en Schepenen van de stad Antwerpen een Ordonnantie opgesteld waarin stond dat « Goudsmeeden, Schilders, Ghelaesmakers, Burduerwerkers, Houtenbeeldensniders ende zilverborduerders, t'Antwerpen te samene gheordineert hebben, een ambacht te makene ». Het document wordt bewaard in het Archief van de Stad Antwerpen⁽¹²⁾. De goedkeuring tot oprichting van een ambacht werd verleend door de stadsmagistratuur, die zeer veel zeggenschap over de gang van zaken in een ambacht behield. Op hun beurt streefden de ambachten een zekere invloed in de stadsraden na⁽¹³⁾.

Al vanaf de aanvang van het bestaan van dit ambacht was een van de voornaamste bepalingen dat niemand deze handwerken mocht uitoefenen tenzij hij poorter was van Antwerpen en door deze ambachts-vereniging was aanvaard. Het inkom-geld bedroeg 4 zware gulden. Wie bij een Antwerpse meester zijn vak had geleerd betaalde 2 in plaats van 4 gulden. Zonen van meesters werden zonder betaling in het ambacht opgenomen. Het ambacht bood zijn leden bescherming tegen concurrentie van buiten, een zeker prijsevenwicht en toezicht op de kwaliteit van de afgeleverde producten.

Een tweede verordening verscheen op 26 november 1434, waaruit blijkt dat de beeldende kunst de andere handwerkers in het ambacht overvleugelt: « goede lieden ende gesellen gemeynlic van de schilders ende houten beeldsniders neringe ende daeraen cleven ». Er is voor de eerste maal sprake van « conste ». De vereniging wordt nu « Gulde » genoemd⁽¹⁴⁾.

Een derde verordening verscheen op 22 juli 1442, waarvan de aanhef als volgt luidde: « De goede mannen ende 't gheselschap gemeynlic van den schilders, houtenbeeld-snijders, metselrij-snijders, gelaesmaeckers, verlichters, printers ende alle die der Gulden van Sinte Lucas aancleven ». Het Gilde van Sint Lucas kreeg een eigen kapel in de O.L. Vrouwe-kerk, waarin een altaar werd opgericht. De eerste bepaling van deze nieuwe ordonnantie betrof opnieuw het poorterschap. « Hij en sal tierts poorter zijn, ofte ter naester vierschaeren nae dat hij in de gulde ontfanghen zal zijn, poorter moeten worden » etc.⁽¹⁵⁾.

(12) J. B. VAN DER STRAELEN, *Jaerboek der Vermaerde en Kunstrijke Gilde van St. Lucas binnen de stad Antwerpen, 1434-1795* etc., Antwerpen, 1855, p. 2.

(13) F. J. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen, 1883, p. 10.

(14) *Idem*, p. 11.

(15) J. B. VAN DER STRAELEN, *op. cit.*, p. 7.

Op 4 november 1470 werden voorschriften gegeven m.b.t. de degelijkheid van de werken, o.a. de dikte van de panelen; als keurmerk werd bepaald de afdruk van een hand en het stadswapen van Antwerpen. Keurmeesters werden benoemd: tegelijkertijd traden op een schilder, een beeldsnijder en een glasschilder. Vermoedelijk vanaf 1453 werden de togetreden vrijmeesters en leerlingen geregistreerd, zoals blijkt uit een latere gereconstrueerde ledenlijst, de zgn. *Liggere*, een document dat wordt bewaard in de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen⁽¹⁶⁾. In 1537 werd door de Regeerders van St. Lucas besloten tot oprichting van « eene busse en minnelijk broederschap op te regten om de armen en schamelen der voirs. gilde te voorzien en te hulp te komen en in ziekte of andere krankheden te onderhouden en te helpen ter eere Gods en van St. Lucas »⁽¹⁷⁾. Het *Bussenboeck* is een aanvullende bron van namen naast de *Liggere*. Bij de opkomst van aan het katholicisme vijandig beschouwde geestelijke stromingen werd, op aandringen van Filips II, het lidmaatschap van St. Lucas ook verplicht voor al die ambachtlieden die te maken hadden met het uitgeven van boekwerken, waardoor de Landsheer een grotere kans kreeg om de inhoud van het gedrukte onder toezicht te stellen. Het betrof « boekprenters, boekverkoopers, boekbinders, printdrukkers, lettergieters en letterstekers »⁽¹⁸⁾. Toch hebben Antwerpse drukkers de leerstellingen van Luther en Calvijn helpen verspreiden, waarvoor enkelen van hen met hun leven hebben moeten boeten⁽¹⁹⁾. Andere ambachten, naast de hiervoor genoemde, van St. Lucas waren « schilders, stoffeerdere, verlichters, spiegelcasmakers, houtenbeensnyders, antycksnyders, metselrijsnyders, backmakers, clauersimbelmackers, borduerwerkers, tafereelmakers, gelaesmakers, goutslayers, vergulders, figuersnyders, geleysepotbackers, cnopmaekers en coffermackers »⁽²⁰⁾. Er waren drie groepen van leden binnen St. Lucas: de *leerlingen*, de *vrije gezellen* of de vrije knapen (onderscheiden van de onvrije), een positie die men verkreeg na het met goed gevolg doorbrengen van een leertijd, en de *vrijmeesters*. Zonen van vrijmeesters waren vrijgesteld van intredegeld en van het afleggen van een meesterproef. Doordat de zonen van de vrijmeesters geen enkele beperking werd opgelegd en de eisen voor anderen verzwaaard werden, zoals een verhoogde bijdrage bij toetreding, een moeilijker werkstuk, verlenging van de leertijd, enz., ontstond ongelijkheid. Daardoor werd geleidelijk een erfelijkheid van het ambacht bevorderd: het werd steeds meer een familiezaak⁽²¹⁾.

Voor de leden van de St. Lucasgilde bestonden bepaalde maatschappelijke verplichtingen, zoals aanwezigheid bij begrafenissen van medeleden van het ambacht en hun vrouwen en kinderen, bij processies en ommegangen en bij vergaderingen van het ambacht.

(16) Deze documenten werden voor de eerste maal in boekvorm gepubliceerd door Ph. ROMBOUTS en Th. VAN LERIEUS, *op. cit.*

(17) In dit *Bussenboeck* ontbreken van een aantal jaren de gegevens, nl. van 1555, 1556, 1557, 1558, 1560, 1561 en van 1563 t/m 1571.

(18) J. B. VAN DER STRAELEN, *op. cit.*, p. 50.

(19) L. VOET, *De Typografische Bedrijvigheid te Antwerpen in de xvi^e eeuw*, in: Antwerpen in de xvi^e eeuw, Antwerpen, 1976, p. 241. Voetnoot 32: A. van Berghen (terechtgesteld in 1542), F. Fraet (terechtgesteld in 1557), J. van Liesvelt (terechtgesteld in 1545), J. Roelants (overleden in gevangenis in 1570) en Chr. van Ruremunde (overleden in de gevangenis te Londen in 1531).

(20) J. B. VAN DER STRAELEN, *op. cit.*, p. 56 en 57.

(21) Rafael LAUWAERT, *Ambachten en nieuwe nijverheden*, in: Antwerpen in de xvi^e eeuw, Antwerpen, 1976, p. 147.



Afb. 3. H. GOLTZIUS, *Portret van Gerard de Iode*, burijngravure. Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen. (Copyright Stad Antwerpen, Museum Plantin Moretus en Prentenkabinet. cat. nr. II/G, 556).

Ten opzichte van het stadsbestuur hebben de ambachten altijd voor hun positie moeten vechten. Het was vanaf de oprichting van de ambachten een periode van strijd en van langzame verovering, terwijl de weerstand van de rijkere klassen zeer sterk aanwezig bleef⁽²²⁾. Maar tesamen hebben de ambachten, waaronder het St. Lucasgilde, veel betekend voor de emancipatie van de middenstandsbevolking.

3. *Met naam en toenaam*

Één van de drie categorieën in dit onderzoek wordt gevormd door kunstenaars, vrijmeesters en leerlingen, voorkomend in de *Liggenen*, waarvan de toenaam doet vermoeden dat zij uit het Noorden afkomstig zijn maar waarvan uit de archieven geen bevestiging van dat vermoeden blijkt.

(22) F. BLOCKMANS, *Hel vroegste officiële ambachtswezen te Antwerpen*, 's Gravenhage, 1953, p. 161-201.

In de periode waarop mijn onderzoek teruggaat spreken we nog niet van familie-namen, omdat een familienaam een erfelijk geworden toenaam is, maar wel kunnen de namen ingedeeld worden in vier groepen :

1. *Patronymen en Matronymen*. Daarbij worden personen vernoemd naar de vader of moeder.
2. *Beroepen-namen*. Deze namen geven het beroep aan, b.v. Rademakers of Smit.
3. *Namen naar fysische of psychische eigenaardigheden*. Zijn vaak ook spotnamen.
4. *Herkomst-namen of toponiemen*. Deze namen gaan vaak terug op de vroegere woonplaats en verwijst niet naar de huidige woonplaats. Het zijn vaak namen naar steden, dorpen of landen. « Van der » of « ver » is een samentrekking die voorafgaat aan de herkomst-naam.

Bij een onderzoek naar de geografische verspreiding van antroponymische verschijnselen zoals dat tot nu toe werd verricht maakte J. VAN LOON de volgende indeling⁽²³⁾: extern-linguïstisch onderzoek; onderzoek van niet strikt naamkundige linguïstische verschijnselen; zuiver naamkundig onderzoek.

Voor mijn studie naar de herkomst van deze groep van kunstenaars zou een zuiver naamkundig onderzoek een belangrijke ondersteuning zijn. Helaas ontbreekt voor Antwerpen een studie van persoonsnamen zoals dat in en om Kortrijk werd verricht door F. DE BRABANDER en in Ieper door Dr. W. BEELE⁽²⁴⁾. Volgens deze laatste auteur wordt van toenames die op een plaatsnaam teruggaan *algemeen aanvaard dat ze gegeven werden naar de plaats van herkomst of naar de woonplaats van de betrokken naamdragers*, al zijn er ook hier uitzonderingen. Een moeilijkheid bij deze herkomst-namen is dat er soms namen zijn die teruggaan op thans verdwenen steden of dorpen. Een bekend voorbeeld is Reymerswaal of Remmerswaal, een plaatsje op Zuid-Beveland dat in de 17^e eeuw is ondergegaan⁽²⁵⁾.

Uit het voorgaande moge blijken dat ik de lijst van namen van kunstenaars waarvan de toenaam doet vermoeden dat ze uit het Noorden afkomstig zijn met een zeker voorbehoud presenteer. De opmerking van Francine DE NAVE, sprekende over de Poorterlijsten van Antwerpen, dat de immigratie veel groter moet zijn geweest dan de lijsten doen vermoeden en dat ze slechts wijzen op een minimum heeft mijn aanvankelijk groot voorbehoud enigszins getemperd⁽²⁶⁾. Naar mijn mening bevatten deze gegevens een bruikbare en interessante indicatie

(23) Jozef VAN LOON, *Bijdrage tot de Morfeën-geschiedenis en -geografie der Nederlandse toenames*, Proefschrift Katholieke Universiteit van Leuven, 3-7-1979, Inleiding.

(24) Dr. Frans DE BRABANDER, *Studie van de Persoonsnamen in de kasselrij Kortrijk, 1350-1400*, Handzame, 1970.

Dr. Wilfrid BEELE, *Studie van de Ieperse Persoonsnamen uit de Stads- en Baljuw-rekeningen 1250-1400*, Handzame, 1975, p. 101.

(25) G. J. HOOGWERFF, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst, op. cit.*, Deel IV, p. 455. Dat er verschillende andere namen tot dezelfde categorie behoren blijkt uit een door P. MEERTENS geciteerd aantal in zijn studie *Nederlandse Familienamen in historisch perspectief*, in: *Onomastica Neerlandica, Anthroponymica IV*, Brussel, 1951, p. 37.

(26) Francine DE NAVE, *De oudste Antwerpse lijsten van nieuwe poorters (28 januari 1390 - 28 december 1414)* in: *Handelingen van de Koninklijke Commissie voor Geschiedenis, CXXXIX, Paleis der Academieën, 1973, p. 82.*

over kunstenaars vanuit het Noorden te Antwerpen. Ik gebruik alleen de namen waarvan mij de veronderstelling redelijk lijkt dat ze teruggaan op nog bestaande, nu nog in Noord-Nederland gelegen plaatsnamen. Misschien dat een nog te verrichten studie naar de persoonsnamen in Antwerpen in de toekomst meer duidelijkheid kan brengen.

4. *Hel Poorterschap van Antwerpen*

Één van de bronnen die ik heb nagezocht op namen van inwoners van Antwerpen van Noord-Nederlandse afkomst zijn de *Poorterboeken*, waarin diegenen werden opgetekend die het Poorterschap van de stad Antwerpen verworven hadden. Dit verwerven van het poorterschap van Antwerpen ging gepaard met financiële verplichtingen. Al diegenen die geboren waren binnen de stad waren van rechtswege poorter⁽²⁷⁾. Het poorterschap kon ook worden verkregen door *huwelijk*: dit gold alleen voor een vrouw die een Antwerps poorter huwde. De man van een Antwerpse poorteres moest, indien hij geen ingezetene van de stad was, dit poorterschap aanvragen en bij toestemming daarvoor een bepaalde som geld betalen. De weduwe van een Antwerps poorter bleef het poorterschap behouden; *koop*: dit was het geval voor iedereen die, van buiten komende, zich in Antwerpen wilde vestigen; *gratis*: de stads-magistratuur kon bij bijzondere beslissing het poorterschap van Antwerpen aan een bepaalde persoon aanbieden. Soms was dit het geval met mensen die het stadsbestuur graag als inwoner van de stad wilde aantrekken, hetzij voor hun verdiensten voor de stad, hetzij omdat het stadsbestuur voordeel zag in hun aanwezigheid.

Wie eenmaal als Antwerps binnenpoorter was aangenomen kon niet tegelijkertijd in een andere stad burgerrechten genieten. De nieuwe poorter legde de poorterseed af in de Vier-schaar, een college van terechttzittende magistraten, wat duidt op het belang dat aan de beoordeling van nieuwe poorters werd gehecht. Hoewel de poorterslijsten belangrijke gegevens bevatten is hun informatie allesbehalve volledig: het is geen waterdicht administratie-systeem. Naar mij gebleken is verbleven velen al geruime tijd in de stad alvorens besloten werd tot het aanvragen van het poorterschap. Een duidelijk voorbeeld daarvan is Pieter Aertsen, die zich pas bij zijn huwelijk als poorter liet inschrijven. De inwijking moet veel groter zijn geweest dan de lijsten doen vermoeden. De op deze basis berekende totalen geven slechts een minimum van de werkelijke getallen. Ook het St. Lucasgilde hield zich niet steeds aan de bepaling in de ordonnantie van 26 augustus 1381 dat «niemand een ambacht sal hanteren in meesterien ofte werc bij hem selven nemen» indien hij geen poorter is van Antwerpen hetzij door geboorte, hetzij door verwerving.

De gegevens, gebaseerd op *Poorterboeken en Liggeren* die ik hierna weergeef, hebben dan ook niet de pretentie absolute cijfers weer te geven maar dienen slechts om een tendens weer te geven. In het voorafgaande heb ik de relativiteit van deze gegevens duidelijk aangegeven.

(27) IDEM, p. 72.



Afb. 4. Pieter AERTSEN, *De Keukenmeid*, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten. (Copyright A.C.L., Brussel).

II. Overzicht van de immigratie vanuit het Noorden

De onderstaande cijfers geven een inzicht in de *aantallen* van kunstenaars die vanuit het Noorden naar Antwerpen kwamen :

Overzicht van het totaal aantal namen vanuit de drie verschillende categorieën :

1. Inwijkelingen vanuit het Noorden waarvan de aanwezigheid in Antwerpen door documenten bevestigd is	41
2. Leden van het St. Lucasgilde waarvan de naam de herkomst uit het noorden doet vermoeden	
A. Vrijmeesters	79
B. Leerlingen	50
3. Kunstenaars uit het Noorden, voorkomend in de Poorterboeken	38
Totaal aantal samen	208

Om een inzicht te krijgen in het *verloop van de inwijking* stelde ik een lijst op van het tijdstip van aankomst van de onderscheiden groepen, telkens onderverdeeld in een periode van 10 jaar, van 1453 tot 1583. Na per periode van 10 jaar eerst de aantallen te hebben vermeld volgde een specificatie met vermelding van de namen. Op deze plaats moet ik volstaan met de getotaliseerde lijst van de inwijkelingen. Deze ziet er als volgt uit :

Totalen van rubriek « Tijdstip van aankomst van de onderscheiden groepen » :

	Groep 1 : Gedocumenteerd	Groep 2 : Ongedocumenteerd	Groep 3 : Poorterboeken	Totaal :
		Vrijmeesters :	Leerl. :	
Van 1453 t/m 1459	1	3	—	4
Van 1460 t/m 1469	2	1	1	4
Van 1470 t/m 1479	2	3	2	1
Van 1480 t/m 1489	5	3	1	—
Van 1490 t/m 1499	1	8	2	—
Van 1500 t/m 1509	2	8	8	—
Van 1510 t/m 1519	4	9	8	—
Van 1520 t/m 1529	2	11	9	—
Van 1530 t/m 1539	8	11	4	8
Van 1540 t/m 1549	5	7	4	6
Van 1550 t/m 1559	6	10	5	5
Van 1560 t/m 1569	—	4	2	9
Van 1570 t/m 1579	2	1	2	1
Van 1580 t/m 1585	1	—	2	8
Totaal	41	79	50	38
				208

Conclusie :

Uit de cijfers blijkt een toeneming van het aantal kunstenaars vanuit het Noorden, vooral vanaf de eeuwwisseling.

Het hoogtepunt in de aankomst valt rond de jaren 1530-1539, het moment waarop in Antwerpen van een uitbreiding van de bestaande activiteiten duidelijk sprake was. De faam van de groeiende economische mogelijkheden is blijkbaar tot ver in de omtrek verspreid geweest.

Een daling begint in te zetten in de jaren van toenemende politieke onrust en stagnatie van de economische uitbouw, vanaf de jaren 1560 tot aan de scheiding van de Nederlanden.

De godsdienstkwestie was voor vele protestanten een reden om weg te trekken uit Antwerpen, maar voor een aantal katholieken uit het Noorden juist een reden om naar Antwerpen te komen. Van een volledige stilstand van de immigratie vanuit het Noorden is dan ook geen sprake.

III. Inwijkelingen vanuit het Noorden waarvan de aanwezigheid in Antwerpen door documenten bevestigd is

Hieronder volgt een *alfabetische lijst* met namen van kunstenaars vanuit het Noorden waarvan de aanwezigheid in Antwerpen door documenten bevestigd is (De uit de *Liggeren* afkomstige namen zijn letterlijk overgenomen zoals door Ph. ROMBOUTS en Th. VAN LERIEUS gepubliceerd) :

1. Pieter Aertsen, 1535 Schilder
2. Rijck Aertssone, met de Stelt, 1520, Schilder
3. Jan van Anestelle (van Amstel), 1526, Schilder
4. Lenaert van Berghen, 1461, Beeldsnijder
5. Balten Bos, 1551, Graveur
6. Cornelis Bos, 1540, Graveur
7. Jan van den Bossche, 1474, zonder opgave van ambacht
8. Gerard David (Meester Gheraet van Brugge), 1515, Schilder
9. Hansken van der Elburcht, 1536, Schilder
10. Philips Galle, 1570, Graveur en uitgever
11. Machiel Gheerts, 1551, Schilder
12. Mathys van der Goes, 1487, Drukker
13. Alart du Hameel, 1474, Bouwmeester en graveur (niet uit *Liggeren*)
14. Bertelmeus van Helmont, 1469, zonder opgave van ambacht
15. Steven van Herwijck, 1558, Beeldsnijder en medailleur
16. Cornelis de Hollandere, 1492, boekschrijver
17. Jan Janssone, 1525, Spiegelmaker
18. Gerard de Jode, 1545, Graveur, uitgever en kunsthandelaar
19. Michiel Key, 1555, Diamantsnijder



1. *Hel Doopsel*



2. *Hel Oliesel*

Afb. 5. Gerard LEEUW, *Twee gravures uit Tractael van de seven Sacramenten*, 1484.

20. Willem Adriaensz. Key, 1542, Schilder
21. Wolter Key, 1516, Schilder
22. Gheerit de Leeu, 1485, Drukker
23. Jacob van Leyen, 1480, Schilder
24. Jan Mandijn, 1530, Schilder
25. Pauwels Mathys, 1505, Schilder
26. Antonius Mor van Dashorst, 1547, Schilder
27. Frans Mostaert, 1553, Schilder
28. Gillis Mostaert, 1554, Schilder
29. Jorys Myn Roose, de Hollandere, 1458, Schilder
30. Lambert van Noort (van Oort), 1549, Schilder
31. Ardt Ortkens van Nymmegen, 1513, Glasschilder
32. Heynderick Peters, 1536, Boekdrukker
33. Jacob Pieterssone, 1530, Boekdrukker
34. Heynrick van Steenwijck (de Oude), 1577, Schilder
35. Jacob van Wtrecht, 1506, Schilder
36. Kerstiaen van Velthoven, 1532, Beeldsnijder
37. Jan van Vlieden van Nymmegen, 1483, Zegelsteker en goudsmid
38. Peeter de Vos, 1519, Schilder
39. Hans Vredeman de Vries, 1584, Schilder (niet uit *Liggeren*)
40. Dierick Yserinck, 1536, Schilder
41. Cornelis de Zeeuw, 1489, zonder opgave van ambacht

In mijn onderzoek heb ik deze kunstenaars individueel besproken omdat alleen op die wijze de over hen gevonden documentatie kon worden vermeld. Het vormt het meest substantiële onderdeel omdat waar mogelijk van ieder van hen, naast de bestaande documentatie, ook verdere gegevens over leven en werk werd weergegeven of een bestaande problematiek werd besproken⁽²⁸⁾. Vervolgens heb ik een inzicht trachten te verkrijgen in de verdeling over de diverse ambachten (in de *hedendaagse betekenis* van deze term, nl. handwerk) van deze kunstenaars d.m.v. de volgende splitsing:

Splitsing naar ambacht van de groep inwijkelingen vanuit het Noorden waarvan de aanwezigheid in Antwerpen door documenten bevestigd is:

1. <i>Zonder vermelding van ambacht</i> :	3	Bertelmeus van Helmont
Jan van den Bossche		Cornelis de Zeeuw

(28) Deze individuele bespreking beslaat in mijn verhandeling 86 pagina's en laat zich door de uitgebreidheid van de documenten moeilijk samenvatten. In dit artikel moet ik volstaan met een aantal van hen in mijn besluit te vermelden. De verhandeling is beschikbaar in de bibliotheek van de Vrije Universiteit Brussel: C. TEN HOLTER-ANDRIESEN, *Aanwezigheid van kunstenaars uit het Noorden te Antwerpen tussen 1453 en 1585*, Verhandeling ter verkrijging van de graad van Licentiaat in de Kunstgeschiedenis en Archeologie, Vrije Universiteit, Brussel, 1988.

2. <i>Schilders:</i>	21	Steven van Herwijck	
Rijkck Aertssone met de Stelt		Kerstaen Danen van Velthoven	
Pieter Aertszen		4. <i>Glasschilders:</i>	1
Jan van Amstel		Ardt Ortkens van Nymmegen	
Meester Gerard van Brugge (Gerard David)		5. <i>Graveurs:</i>	5
Hansken van der Elburcht		Balthasar van den Bosch	
Machiel Gheerts		Cornelis Bos	
Willem Adriaensz. Key		Filips Galle	
Wolter Key		Alart du Hameel	
Jacob van Leyen		Gerard de Jode	
Jan Mandÿn		6. <i>Boekdruckers:</i>	4
Pauwels Mathys		Matthys van der Goes	
Anthonius Mor van Dashorst		Gheerit de Leeu	
Frans Mostaert		Heynderick Peeters	
Gillis Mostaert		Jacob Pieterssone	
Jorys Myn Roose		7. <i>Boekschrijvers:</i>	1
Lambert van Noort		Cornelis de Hollandere	
Heynderick van Steenwijck		8. <i>Spiegelmakers:</i>	1
Jacob van Utrecht		Jan Janssone	
Peeter de Vos		9. <i>Diamantsnijders:</i>	1
Hans Vredeman de Vries		Michiel Key	
Dierick Yserinck		10. <i>Goudsmid en zegelstekers:</i>	1
3. <i>Beeldsnijders:</i>	3	Jan van Vlierden van Nimmegen	
Lenaert van Berghen			

Conclusie met betrekking tot de groep van inwijkelingen vanuit het Noorden waarvan de aanwezigheid in Antwerpen door documenten bevestigd is

Het meest volledig voor het vormen van een oordeel over deze groep van kunstenaars is uiteraard de individuele bespreking die ik aan ieder van hen heb gewijd maar die door de uitgebreidheid ervan hier niet kan worden opgenomen. In het hiernavolgende deel wordt geprobeerd om een oordeel te vormen over deze categorie van kunstenaars d.m.v. de beantwoording van de vragen zoals die t.b.v. het onderzoek zijn geformuleerd.

Vraag 1: Kan inderdaad worden vastgesteld dat veel kunstenaars vanuit het Noorden naar Antwerpen zijn gekomen?

Om een zo juist mogelijk inzicht te krijgen in het begrip « veel kunstenaars » leek het mij nuttig om een telling te verrichten van het *totaal aantal vrije meesters* dat in de periode 1453 tot



Afb. 6. Anthonie MOR VAN DAS-
HORST, *Portret van Hubert Goltzius*,
schilderij. (Copyright A.C.L. Brussel)

1585 deel uitmaakte van het St. Lucasgilde, alsmede de berekening van het *totaal uit het Noorden afkomstige kunstenaars*, zowel wat de «gedocumenteerde» als de «niet-gedocumenteerde» namen betreft. In deze berekening zijn *niet* begrepen de namen van de *leerlingen* uit de *Liggenen* en evenmin de groep van *poorters*.

Het gaat hier uitsluitend om het vinden van een *indicatie* van de verhoudingen, die hier op een verantwoorde basis kon worden berekend door de beschikbaarheid van de gegevens van St. Lucas.

Deze telling gaf het volgende resultaat :

Verhouding van de vrijmeesters uit het Noorden op het totaal van de vrijmeesters van St. Lucas tussen 1453 en 1585 :

<i>Periode</i>	<i>Totaal aantal vrijmeesters :</i>	<i>Totaal vanuit het Noorden :</i>
1453-1459	76	4 = 5.2%
1460-1469	41	3 = 7.3%
1470-1479	51	5 = 9.8%
1480-1489	37	8 = 21.6%
1490-1499	97	9 = 9.2%
1500-1509	118	10 = 8.4%
1510-1519	159	13 = 8.1%
1520-1529	157	13 = 8.2%
1530-1539	191	19 = 9.9%
1540-1549	165	12 = 7.2%
1550-1559	315	16 = 5.0%
1560-1569	167	4 = 2.3%
1570-1579	189	3 = 1.5%
1580-1584	109	1 = 0.9%
	1872	120 = 6.4%

Zoals uit dit overzicht blijkt hebben vanaf de beginjaren van het St. Lucasgilde kunstenaars vanuit het Noorden daar deel van uitgemaakt. Antwerpen heeft een grote aantrekkingskracht uitgeoefend niet alleen op aankomende kunstenaars, maar ook op diegenen die elders al naam hadden gemaakt. Antwerpen bood hen een verruiming van hun kring van opdrachtgevers. De stad was bovendien een ontmoetingspunt voor al diegenen die zich bezig hielden met de vernieuwing van de kunst onder invloed van de Renaissance. In het Noorden was een vergelijkbaar ontmoetingspunt nog niet denkbaar. Daarom meen ik dat vraag 1 *bevestigend* moet worden beantwoord.

Vraag 2: Verliep hun komst naar Antwerpen door de jaren heen gelijkmatig of waren er opvallende verschillen?

De aankomst verliep niet steeds gelijkmatig. Zoals het voorgaande overzicht aantoont kwam tussen 1480 en 1489 een naar verhouding groot aantal kunstenaars zich in Antwerpen vestigen. De opkomende boekdrukkunst bood een aantal kunstenaars vanuit het Noorden de kans om zich hier te vestigen. Ook tussen 1490 en 1499 is het «Noordelijk» aandeel in het kunstenaarsbestand aanzienlijk. Uit het totaal-overzicht van het tijdstip van aankomst van de onderscheiden groepen van kunstenaars blijkt dat in de 16de eeuw de periode van 1530 t/m 1539 het hoogtepunt in de aankomst van kunstenaars uit de hier besproken categorie vormde. Deze toeneming manifesteert zich wat later dan in de categorie van ongedocumenteerde vrijmeesters en leerlingen.

Vraag 3: Kwamen zij als volleerd meester vanuit het Noorden of brachten ze hun leertijd door te Antwerpen?

Van een groot aantal kunstenaars is het *niet bekend* waar zij hun leertijd doorbrachten. Dit geldt voor:

1. Jan van Amstel, schilder
2. Lenaert van Berghen, beeldsnijder



Afb. 7. Balthasar VAN DEN BOSCH, *Un livre de Grosserie et des Flacons et des Boites de Poiure*, titelpagina, 1568. Stedelijk Prentenkabinet van Antwerpen. (Foto: Sted. Prentenkabinet, Antwerpen. Cat. nr. 11/B. 322).

3. Cornelis Bos, graveur
4. Jan van den Bossche, zonder opgave van ambacht
5. Machiel Geerts, schilder
6. Matthys van der Goes, boekdrukker
7. Alart du Hameel, bouwmeester en graveur
8. Bertelmeus van Helmont, zonder opgave van ambacht
9. Cornelis de Hollandere, boekschrijver
10. Jan Jansone, spiegelmaker
11. Michiel Key, diamantslijper
12. Wolter Key, schilder
13. Jacob van Leyen, schilder
14. Pauwels Matthys, schilder
15. Jorys Myn Roose, schilder
16. Heynderick Peters, boekdrukker

17. Jacob Pieterssone, boekdrukker
18. Jacob van Utrecht, schilder
19. Kerstiaen van Velthoven, beeldsnijder
20. Jan van Vlieden van Nimmeghen, zegelsteker en goudsmid
21. Dierick Yserinck, schilder
22. Cornelis de Zeeuw, zonder opgave van ambacht.

De volgende kunstenaars brachten hun *leertijd in Antwerpen door* :

1. Pieter Aertszen, schilder
2. Hans van der Elburcht, schilder
3. Frans Mostaert, schilder
4. Gillis Mostaert, schilder
5. Peeter de Vos, schilder

De volgende kunstenaars *leerden waarschijnlijk in Antwerpen* :

1. Steven van Herwijck, beeldsnijder en médailleur
2. Willem Adriansz. Key, schilder

De volgende kunstenaars leerden *niet in Antwerpen maar elders* :

1. Balthasar Bos, graveur (Italië)
2. Meester Gheraet van Brugge (Gerard David), schilder (Oudewater, Gouda, Brugge)
3. Anthonius Mor van Dashorst, schilder (Utrecht en Italië)
4. Lambert van Noort, schilder (Italië)

De volgende kunstenaars kwamen *als gevormd kunstenaar naar Antwerpen* :

1. Rijckaert Aertsen, schilder
2. Filips Galle, graveur
3. Gerard de Jode, graveur
4. Gheerit de Leeu, boekdrukker
5. Jan Mandijn, schilder
6. Ardt Ortkens van Nymmegen, glasschilder
7. Heynderick van Steenwijk (de Oude), schilder
8. Hans Vredeman de Vries, schilder

Uit de voorgaande overzichten blijkt dat wat het grootste deel van deze kunstenaars betreft geen zekerheid is over waar ze hun opleiding hebben genoten. Van slechts een klein deel valt met zekerheid te zeggen dat hun vorming óf in Antwerpen óf elders plaatsvond. Kunstenaars die bij hun aankomst in Antwerpen reeds hun vorming hadden ondergaan en zich daar vestigden als volleerd meester vormden slechts een beperkte groep in het geheel.

Vraag 4: Wat was de betekenis van hun aanwezigheid in Antwerpen?

Ook voor de beantwoording van deze vraag is het noodzakelijk om een onderverdeling te maken binnen deze groep van 42 kunstenaars. Van sommigen weten we zeer weinig, noch over hun persoon noch over hun werk. Van anderen weten we dat ze uitgroeiden tot soms zeer verdienstelijke handwerkslieden. Enkelen hebben bijzonder werk nagelaten of bijgedragen aan vernieuwingen binnen hun ambacht. Deze drie categorieën zullen hieronder worden vermeld.



Abt. 8. Hans VREDEMAN DE VRIES, *Theatrum Vitae Humanae*, titelpagina, burijngravure. Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen. (Copyright Sted. Prentenkabinet, Antwerpen. Cat nr. 111/V.284).

Van de volgende kunstenaars is *geen werk bekend* :

1. Lenaert van Berghen, beeldsnijder
2. Jan van den Boscche, zonder vermelding van ambacht
3. Machiel Gheerts, schilder
4. Bertelmeus van Helmont, zonder opgave van ambacht
5. Cornelis de Hollandere, boeckschrijver
6. Jan Janssone, spiegelmaker
7. Michiel Key, diamantsnijder
8. Wolter Key, schilder
9. Jacob van Leyen, schilder
10. Pauwels Matthys, schilder
11. Jorys Myn Roose, schilder
12. Heynderick Peters, boekdrukker

13. Jacob Pieterssone, boekdrukker
14. Kerstiaen van Velthoven, beeldsnijder
- 15 Dierick Yserinck, schilder
16. Cornelis de Zeeuw, zonder opgave van ambacht

Van de volgende kunstenaars is *zeer weinig werk bekend* :

1. Rijckaert Aertsen, schilder
2. Hans van Elburcht, schilder
3. Frans Mostaert, schilder

Van de volgende kunstenaars is *wel werk bekend* :

- | | |
|---|--|
| 1. Pieter Aertsen, schilder | Naast zijn zgn. « kleine figuurschilderijen was hij de grondlegger van een nieuw genre in de schilderkunst : stillevens van eetbare waren. |
| 2. Jan van Amstel, schilder | Geïdentificeerd met de Braunschweiger monogrammist. |
| 3. Balthasar Bos, graveur | Door zijn Italiaanse vorming zeer gevraagd als graveur. |
| 4. Cornelis Bos, Schilder | Is, samen met Cornelis Floris de Vriendt, belangrijk i.v.m. de intoductie van de « groteske » in de schilderkunst. |
| 5. Gerard David, schilder | Waarschijnlijk identiek met de in de Liggeren vermelde « Meester Gheraet van Brugge » uit de Liggeren.
Kwam pas op 65 jarige leeftijd naar Antwerpen, vooral om economische redenen. De invloed van zijn kort verblijf is moeilijk in te schatten, maar zijn komst vanuit Brugge naar Antwerpen is op zichzelf al veelzeggend voor het prestige van de Scheldestad. |
| 6. Filips Galle, graveur en uitgever | Was een goede graveur en stamvader van een geslacht van graveurs en uitgevers van prenten in Antwerpen. |
| 7. Matthijs v. d. Goes, drukker | Heeft als eerste de boekdrukkunst in Antwerpen geïntroduceerd. |
| 8. Allart du Hameel, graveur en bouwmeester | Naast zijn bouwmeesterschap belangrijk als graveur en vroegste verspreider van het œuvre van Hieronymus Bosch. Afkomstig uit 's Hertogenbosch werd hij al in 1474 als poorter van Antwerpen ingeschreven. |
| 9. Steven van Herwijck, graveur | Vooral belangrijk door zijn vervaardiging van verfijnd medailleurswerk. |
| 10. Gerard de Jode, graveur | Belangrijk ook door zijn boek-uitgaven en kunsthandel-activiteiten. |

- | | |
|---|--|
| 11. Willem Adr. Key, schilder | Ontwikkelde zich tot belangrijk en veel gevraagd meester. |
| 12. Gheerit Leeu, drukker | Was een belangrijke figuur in de ontwikkeling en uitbreiding van de boekdrukkunst in Antwerpen. |
| 13. Jan Mandijn, schilder | Schilderde op de wijze van Hieronymus Bosch. |
| 14. Anthonie Mor v. Dashorst, schilder | Aanwezigheid belangrijk i.v.m. de ontwikkeling van de portretkunst. |
| 15. Gillis Mostaert, schilder | Bijdrage aan ontwikkeling van landschapsschildering. Zijn lijsten in grisaille zijn origineel en vernieuwend. |
| 16. L. Van Noort, schilder | Was ook architect. Liet een omvangrijk oeuvre na. |
| 17. Ardt Ortkens, glasschilder | Deze zeer gerenommeerde glasschilder heeft het email-verven in de glasschilderkunst geïntroduceerd. |
| 18. H. van Steenwijck, schilder | Schilderde veel interieurs van kerken, in navolging van Hans Vredeman de Vries. |
| 19. Jacob van Utrecht, schilder | Signeerde zijn panelen waarschijnlijk als Jacobus Traiectensis. |
| 20. Jan van Vlierden, zegelsteker en goudsmid | Was zeer goede edelsmid. Was de graveur van de munten van Antwerpen, Mechelen, Oelre, Brabant, Holland en Haarlem. |
| 21. Peeter de Vos, schilder | Weinig werk van bekend. Wordt door F. J. VAN DEN BRANDEN beschouwd als een van de stamvaders van de schilderkunst van de 15 ^e en de 16 ^e eeuw. |
| 22. Hans Vredeman de Vries | Schilder van architecturen, soms van imaginaire aard. Ontwikkelde daarmee een nieuw genre in de schilderkunst. |

De aanwezigheid van deze groep van kunstenaars in Antwerpen heeft op zichzelf al betekenis omdat zij samen met de « Antwerpse » kunstenaars hebben meegebouwd aan de faam van Antwerpen als cultureel centrum van het Europa van die dagen. Er zijn onder hen zeer goede handwerkslieden geweest die het aanzien van het ambacht hebben verhoogd. Ze hebben dat niet alleen gedaan door hun wijze van werken maar ook door hun bestuurlijke participatie in het St. Lucasgilde. Velen van hen waren leermeesters voor een volgende generatie van kunstenaars. Lenaert van Berghen en Peeter de Vos bijvoorbeeld waren niet alleen Deken van St. Lucas maar bovendien leermeester van resp. 8 en 6 leerlingen.

Er zijn ook kunstenaars die hebben bijgedragen aan vernieuwingen. Het is opmerkelijk dat dit niet alleen schilders betrof, al vormen zij de grootste groep. Maar zowel in de boekdruk-



Afb. 9. Willem KEY. *Het Laatste Avondmaal*, Dordrechts Museum, Dordrecht.
(Copyright Stijns, Dordrecht, D.M.-Cat.-97-B).

kunst, de graveerkunst als in de kunst van munten, médailles en zilverwerk zijn opvallend verdienstelijke kunstenaars aan te wijzen. Hun aanwezigheid, hoe klein ook in getal, heeft in het grote Antwerpen een factor van betekenis uitgemaakt.

IV. Leden van het St. Lucasgilde waarvan de naam de herkomst uit het Noorden doet vermoeden, maar waarvan uit de documenten geen bevestiging van dat vermoeden blijkt.

Alfabetische lijst van vrijmeesters :

1. Wernart van Aemersvort, 1510, geen vermelding van ambacht
2. Dierick van Amelsfoort, 1551, schilder
3. Jakob van Amsterdamme, 1507, schilder
4. Cornelis Andriessone, 1511, geen vermelding van ambacht
5. Cornelis van Bergen, 1493, geen vermelding van ambacht
6. Frans vanden Berghe, 1523, geen vermelding van ambacht
7. Florys van Berghen, 1512, schilder

8. Jacob Bevelant, 1523, geen vermelding van ambacht
9. Meester Hans Bos (Bossus), 1557, orgelmaker
10. Gheerken van den Bossche, 1483, borduurwerker
11. Ghysbrecht vanden Bossche, 1529, geen vermelding van ambacht
12. Hinderyk van den Bossche, 1532, schilder
13. Jan van den Bossche, 1535, glasmaker
14. Matys van den Bossche, 1561, geen vermelding van ambacht
15. Adreiaen van Breda, 1536, metselrijnsnijder
16. Gheerardt van Campen, 1560, figuursnijder
17. Lucas van Campen, 1527, geen vermelding van ambacht
18. Wouter van Campen, 1555, geen vermelding van ambacht
19. Jacop van Delft, 1557, boekbinder
20. Jan van Delft, 1508, beeldsnijder
21. Jan van Doesborgh, 1508, verlichter
22. Balten van Dort, 1524, schilder
23. Cornelis van der Dort, 1555, geen vermelding van ambacht
24. Jasper van Dort, 1506, geen vermelding van ambacht
25. Willem van Endhoven, 1517, beeldsnijder
26. Peter Florissone, 1498, Hollandere, geen vermelding van ambacht
27. Peter Goes, 1517, glasmaker
28. Cornelis van de Gouwe, 1531, glasmaker
29. Adriaen van Helmont, 1548, geen vermelding van ambacht
30. Andries van Helmont, 1482, geen vermelding van ambacht
31. Alaert de Hollandere, 1499, schilder
32. Claes de Hollandere, 1483, schilder
33. Claes de Hollandere, 1492, geen vermelding van ambacht
34. Cornelys de Hollander, 1540, geen vermelding van ambacht
35. Cornelys de Hollander, 1574, figuurschilder
36. Jakob de Hollander, 1512, schilder
37. Jan de Hollandere, 1522, schilder
38. Lucas de Hollandere, 1522, schilder
39. Symon de Hollandere, 1502, schilder
40. Cornelis van Hoorne, 1546, maker van crucifix
41. Cornelis Jacops, 1558, geen vermelding van ambacht
42. Pauwels Jacops, van Amsterdam, 1535, geen vermelding van ambacht
43. Laureys van Jaersfelt, 1534, geen vermelding van ambacht
44. Reynier van Jaersfelt, 1534, geen vermelding van ambacht
45. Andries Janssone, 1495, geen vermelding van ambacht
46. Peter Janssone van Breda, 1531, metselrijnsnijder
47. Cornelis Key, 1549, schilder
48. Jan van Leyen, 1503, geen vermelding van ambacht
49. Aerdt van Limborgh, 1456, geen vermelding van ambacht

50. Nicolaas van Linschoten, 1551, geen vermelding van ambacht
51. Lenaerdt van Montfort, 1559, koffermaker
52. Dierick van Nimmegen, 1521, glasmaker
53. Heynrick van Nymmegen, 1510, glasmaker
54. Willem van Santfoort, 1540, schilder
55. Francoys de Seeu, 1554, schilder
56. Henrick van Sittaert, 1560, schrijnwerker
57. Gillis vander Sluys, 1490, beeldsnijder
58. Jan Sluys, 1526, schilder
59. Cornelis de Stichtere, 1513, spiegelmaker
60. Antonis van Wtrecht, 1493, geen vermelding van ambacht
61. Claes van Wtrecht, 1475, geen vermelding van ambacht
62. Cornelis van Wtrecht, 1519, metselrijnsnijder
63. Geraet van Wtrecht, 1493, geen vermelding van ambacht
64. Hans Hansken van Wtrecht, 1561, schilder
65. Heynderick van Wtrecht, 1481, geen vermelding van ambacht
66. Reynier van Wtrecht, 1535, geen vermelding van ambacht
67. Tomas van Wtrecht, 1552, schilder
68. Heynryc van Velthove, 1514, geen vermelding van ambacht
69. Jan van Venloo, 1546, bakmaker
70. Dierick de Vriese, 1517, geen vermelding van ambacht
71. Gheert de Vriese, 1519, beeldsnijder
72. Jan de Vriese, 1530, geen vermelding van ambacht
73. Kerstiaen de Vriese, 1521, geen vermelding van ambacht
74. Ysbrant de Vriese, 1465, schilder
75. Jan van Wouwe, 1453, boekbinder en schrijver
76. Cornelis de Zelandere, 1474, geen vermelding van ambacht
77. Heynderick van Zeyst, 1507, geen vermelding van ambacht
78. Claes van Ziericsee, 1475, geen vermelding van ambacht
79. Mauwereys van Zuylen, 1454, geen vermelding van ambacht

Van al deze namen heb ik alle bestaande documentatie in een individuele bespreking vermeld. Omdat bij enkelen van hen een speciale problematiek bestond heb ik daar in mijn onderzoek een apart hoofdstuk aan gewijd. Het betrof Jacob van Amsterdamme die door enkele auteurs wordt vereenzelvigd met Jacob Cornelisz. van Oostsanen, Lucas de Hollandere die dezelfde zou zijn als Lucas van Leyen terwijl dezelfde verbinding wordt gelegd tussen Jan de Cock en Jan van Leyen. In het bestek van dit artikel is het helaas niet mogelijk om hierop uitgebreider in te gaan.

De *verdeling over de diverse ambachten* is ook voor deze groep, evenals de vorige, met vermelding van de naam van iedere kunstenaar opgesteld. Korthedshalve volsta ik hier met het volgende resumé :

- | | |
|----------------------------------|----|
| 1. Zonder vermelding van ambacht | 37 |
| 2. Schilders | 19 |



Afb. 10. Steven VAN HERWIJCK, *Penning met Joris van Egmond, Bisschop van Utrecht, 1558*.
(Penningkabinet, Koninklijke Bibliotheek, Brussel).

3. Beeldsnijders en metselrijnsnijders	9
4. Glas-schilders	5
5. Graveurs en verlichters	2
6. Boekbinders	2
7. Schrijnwerkers	1
8. Borduurders	1
9. Koffermakers	1
10. Spiegelmakers	1
11. Orgelmaker (clavecimbelmakers)	1
	—
Totaal	79

Conclusie met betrekking tot de leden van het St. Lucasgilde waarvan de naam de herkomst uit het Noorden doet vermoeden :

Vraag 1: Kan inderdaad worden vastgesteld dat veel kunstenaars vanuit het Noorden naar Antwerpen zijn gekomen?

De telling die werd verricht over het totaal van ingeschreven vrijmeesters van St. Lucas geldt ook voor deze groep omdat geen onderscheid werd gemaakt tussen kunstenaars waarvan d.m.v. documenten werd aangetoond dat zij in Antwerpen verbleven en de groep waar het hier om gaat, nl. de kunstenaars waarvan slechts op grond van hun toenaam het vermoeden bestaat dat zij uit het Noorden afkomstig zijn. Samen vormden zij een constant doch bescheiden bestanddeel binnen het St. Lucasgilde.

De totaal-tabel van de verschillende groepen op pagina 26 laat zien dat het aantal vermoedelijk uit het Noorden afkomstige kunstenaars bijna de helft groter is dan het aantal kunstenaars waarvan wel vaststaande documentatie over hun herkomst bestaat. In het begin van dit artikel heb ik, onder de titel «Met naam en toenaam» verschillende auteurs geciteerd die aannemen dat slechts een gedeelte van de van buiten Antwerpen komende inwoners geregistreerd werden. Daarom lijkt het mij aanvaardbaar ook deze groep serieus te nemen als *indicatie* voor het uit het Noorden afkomstige kunstenaars-bestand binnen Antwerpen. Deze stad bood niet alleen werkgelegenheid maar ook een mogelijkheid tot verruiming van de geest in een cultureel klimaat dat op dat moment in het Noorden nog niet bestond.

Vraag 2: Verliep hun komst naar Antwerpen door de jaren heen gelijkmatig of waren er opvallende verschillen?

De totaal-tabel op pagina 26 maakt duidelijk dat vanaf het einde van de 15^e eeuw kunstenaars die vallen binnen deze groep in iets grotere aantallen naar Antwerpen kwamen. Hun aantal steeg langzaam tot de jaren 1520-1529, om vanaf 1560-1569 af te nemen. Deze afnemende liep parallel met de onrust die in Antwerpen in deze tijd door de politieke ontwikkelingen was ontstaan. Maar ook de economische opkomst van Amsterdam en de daarmee gepaard gaande culturele ontwikkeling kan een rol gespeeld hebben in de afnemende van de komst naar Antwerpen.

Vraag 3: Kwamen zij als volwaardige meester vanuit het Noorden of brachten ze hun leertijd door in Antwerpen?

Deze vraag is moeilijker te beantwoorden voor deze groep dan voor de vorige, omdat we over veel minder gegevens beschikken. Van het grootste deel van de kunstenaars weten we niet op welk tijdstip van hun ambachtelijke leven ze in Antwerpen zijn aangekomen. De volgende kunstenaars hebben hun *leertijd te Antwerpen* ondergaan:

1. Florys van Bergen, schilder
2. Gillis van der Sluys, schilder
3. Peter Goes, glasschilder
4. Willem van Santfoort, schilder
5. Heynderick van Zeyst, schilder

We weten dit omdat ze in de *Liggeren* eerst als leerlingen voorkwamen en pas daarna als vrijmeester. Voor de mate waarin de overige groep van kunstenaars gevormd waren bij hun aankomst in Antwerpen tasten we in het duister. Maar als we in aanmerking nemen dat bij de «gedocumenteerde» kunstenaars uit de vorige groep slechts 8 van de in totaal 41 kunstenaars als gevormd meester naar Antwerpen kwamen lijkt het mij aanvaardbaar om aan te nemen dat van deze groep een *zeer groot gedeelte zijn vorming in Antwerpen heeft ondergaan*.

Vraag 4: Wat was de betekenis van hun aanwezigheid in Antwerpen?

Bij de beantwoording van deze vraag is de belangrijkste graadmeter wat voor werk ze als kunstenaar hebben achtergelaten. Maar helaas is daar zeer weinig over bekend. Maar ook het leermeesterschap voor een volgende kunstenaars-generatie of het vervullen van bestuurlijke

functies binnen het St. Lucasgilde zijn belangrijke elementen. Deze aspecten zullen daarom achtereenvolgens worden gezien.

Van 37 kunstenaars is het *ambacht niet bekend*, waardoor ook *over hun werk geen oordeel* kan worden gegeven.

Van 40 kunstenaars is *het ambacht weliswaar bekend maar we weten niets over hun werk*.

Van slechts 2 kunstenaars is *iets meer over hun werk bekend*. Het zijn

1. Gheeraerd van Campen, graveur.
2. Jan van Doesborgh, verlichter.

De betekenis van de aanwezigheid van deze groep van kunstenaars is door een gebrek aan inzicht over hun werk niet in te schatten. Wel hebben 21 van de 79 kunstenaars leerlingen opgeleid, variërend in aantal tussen 1 en 4.

Over het bekleden van bestuurlijke functies binnen het St. Lucasgilde is het volgende bekend.

1. Adriaen van Helmont was Busmeester.
2. Gillis van der Sluys was Deken.
3. Jan van Wouwe was vier maal Deken.
4. Heynderick van Zeyst was twee maal Deken.

Zowel het leermeesterschap als de bestuurlijke functies zijn slechts op beperkte schaal door kunstenaars uit deze groep vervuld. Daardoor blijft het toch een betrekkelijk anonieme groep. De economische betekenis van Antwerpen en de mogelijkheden om zich daar in hun ambacht verder te bekwamen zijn misschien de belangrijkste drijfveren geweest voor hun aanwezigheid. Hun verdienste is dat ze hebben meegewerkt aan de uitbouw van de Kunstambachten in de stad Antwerpen. Op deze wijze hebben ze een bescheiden bijdrage vanuit het Noorden aan de bloei van de Scheldestad geleverd. Dat lijkt me de betekenis van hun verblijf in Antwerpen te zijn geweest.

Alfabetische lijst met namen van leerlingen waarvan de toenaam doet vermoeden dat zij uit het Noorden afkomstig zijn.

1. Dierick Aertsen, van Bredael, 1552
2. Gheerebrant van Berghen, 1535
3. Neelken van Berghen, 1512
4. Hansken van den Bosch, 1549
5. Hennen van den Bossche, 1512
6. Willeke van den Bossche, 1522
7. Hennen van Brabant, 1518
8. Meeus van Breda, 1525
9. Symon van Breda, 1532
10. Willem van Breda, 1529
11. Samson van den Briele, 1561
12. Hansken van Campen, 1556.
13. Moryn Claessone, 1509
14. Everaert Delfs, 1555
15. Henneken van Delft, 1504

16. Hubrecht van Delft, 1510
17. Henneken van Dort, 1503
18. Henrick van Dort, 1498
19. Henrick van Dort, 1573
20. Heynken van Dort, 1499
21. Neel van Dort, 1508
22. Hanneken van der Elst, 1539
23. Stoffel uit Geldere, 1517
24. Symon van Geldere, 1528
25. Bertele Goes, 1540
26. Jan Piersen van der Goes, 1474
27. Tysken van der Goes, 1513
28. Herman van Grave, 1516
29. Frans de Hollandere, 1506
30. Hans de Hollander, 1560
31. Robbert Huls, 1584
32. Peerken van Hulst, 1482
33. Peeter van Hulst, 1584
34. Sandere van Hulst, 1469
35. Jan van Leyden, 1579
36. Coppen van Leyen, 1522
37. Joris van Leyen, 1552
38. Gielken van Limburgh, 1503
39. Frans van Middelburgh, 1526
40. Dancel van Rommerswale, 1472
41. Coppen de Seeuw, 1552
42. Jan van Selck, 1530*
43. Broesken van Seyst, 1521
44. Neelken de Stichtere, 1505
45. Frans van Velthoven, 1504
46. Zeghere van Venloo, 1512
47. Wolf Wolfkens, 1540**
48. Ariaen van Ysselstein, 1522
49. Neele Zeeuken, 1540
50. Antonis van Ziericzee, 1520

* Volgens voetnoot 3, p.115 van de *Liggen* mogelijk afkomstig uit Utrecht

** Idem voetnoot 7, p.140: «Wolfganck Wolffaert, Aerssone, geboren te Aernhem werd burger dezer stad op vrijdag 17 october 1556». Bevestigd in *Poorterboeken*.

Ook voor deze groep van leerlingen werd in een nadere bespreking per persoon de aange-
troffen documentatie vermeld. Ook deze is helaas te omvangrijk voor dit artikel. Bij Moryn
Claessone b.v. heb ik de discussie beschreven waarin sprake is van een vereenzelviging met
Marinus van Reymerswaal. Van de overige leerlingen is weinig bekend.

Ook van deze groep *leerlingen* is een *splitsing naar ambachten* gemaakt. Voor het ambacht werd het *ambacht van de leermeester*, voor zover dat bekend was, aangehouden :

1. Zonder vermelding van ambacht	12
2. Schilders	18
3. Beeldsnijders en metselrijnsnijders	5
4. Glasschilders (= ghelaesmakere)	8
5. Glasschrijver	1
6. Graveur	1
7. Beeldenverver	1
8. Goudslager	1
9. Stoffeerder	1
10. Spiegelmaker	1
11. Antyksnijder (29)	1
	—
Totaal	50

Conclusie met betrekking tot de groep van leerlingen, waarvan de loenaam doet vermoeden dat zij uit het Noorden afkomstig zijn

Ook voor deze groep van in totaal 50 leerlingen geldt dat er onvoldoende gegevens bekend zijn. Van 12 van de leerlingen is zelfs niet bekend in welk ambacht zij zich bekwaamden. Ook in deze groep blijkt het schildersvak een grote aantrekkingskracht uit te oefenen op de aankomende kunstenaars vanuit het Noorden. Maar ook het aantal aankomende glasschilders is groot. Misschien dat de aanwezigheid in Antwerpen van grote glazeniers zoals Dirck Felaert en Ardt Ortkens van Nimmeghen daar een rol in heeft gespeeld.

Opvallend is dat slechts een zeer klein gedeelte van deze aankomende kunstenaars na hun opleiding op hun beurt als vrijmeester voorkomen in de *Liggeren* van het St. Lucasgilde. Men moet hierbij niet vergeten dat met de toenemende welvaart en de daardoor mede veroorzaakte vraag naar ambachtelijke producties ook gezellen, die in dienst van een meesterwerkplaats hun ambacht uitoefenden, van een redelijk bestaan verzekerd waren. Bovendien werd het St. Lucasgilde, zoals eerder uiteengezet, steeds minder toegankelijk voor mensen die «van buiten» kwamen. Het is ook mogelijk dat na volbrachte leertijd veel leerlingen weer terugkeerden naar het Noorden, lang vóór de toenemende spanningen in en om Antwerpen veel kunstenaars daartoe dwongen.

Het is opvallend dat de toponiemen, die als naam dienen, verspreid zijn over alle delen van het gebied dat we als het Noorden definiëerden. Zowel Zeeland, Holland, het Sticht als Gelre zijn daarbij vertegenwoordigd.

Deze groep van leerlingen heb ik minder uitvoerig geanalyseerd dan de twee vorige groepen omdat de uitkomst van de beantwoording van de vier onderzoeksvragen niet gelijkaardig kan zijn. De aanwezigheid van deze leerlingen onderstreept vooral de positie van Antwerpen

(29) Antieksnijders werkten met albast, marmer of andere edele steensoorten. A. Tuys, *op. cit.*, p. 96.



Afb. 11. Hans VAN DER ELBURG, *De Wonderbare Visvangst*, schilderij. Onze Lieve Vrouwe-kathedraal, Antwerpen. (Copyright A.C.L. Brussel).

als opleidingsstad voor nieuw talent. Daarin moet in hoofdzaak het belang van hun aanwezigheid worden gezien.

V. Kunstenaars uit het Noorden waarvan uit de Poortersboeken blijkt dat zij het poorterschap van Antwerpen verwierven ⁽³⁰⁾.

Alfabetische lijst met namen :

<i>Naam :</i>	<i>Herkomst :</i>	<i>Ambacht :</i>	<i>Inschrijving :</i>
1. Adriaensen, Christoffel	Meppel	Diamantsnijder	31-12-1582
2. Aertssone, Roel	Assen-Delft	Schrijnwerker	25-7-1539

(30) Een aantal kunstenaars komt voor zowel in de *Poorterboeken* als in de *Liggeren*. In dat geval wordt hun naam vermeld in de lijst van groep 1, kunstenaars waarvan d.m.v. documentatie kan worden aangetoond dat zij afkomstig zijn uit het Noorden.

3. Bernaerts, Cornelis	Leiden	Schrijnwerker	22-4-1575
4. Beusecom, Jan van	's Hertogenbosch	Schrijnwerker	25-7-1539
5. Bock, Jan	's Hertogenbosch	Schrijnwerker	18-8-1536
6. Boeman, Joost	Elburg	Zilversmid	18-1-1544
7. Capellemans, Hans	Deventer	Zilversmid	2-6-1559
8. Claessone, Mattheus	Harderwijk	Goudsmid	16-6-1542
9. Cornelis, Jacob	Bergen op zoom	Zilversmid	9-10-1551
10. Donck, Aert van der	's Hertogenbosch	Diamantslijper	7-12-1582
11. Elinx, Joris	Breda	Zilversmid	26-9-1561
12. Galen, Hans van	Breda	Zilversmid	19-4-1566
13. Geeraetssone, Michiel	Utrecht	Schilder	14-6-1558
14. Gheer, Thomas van	Utrecht	Goudsmid	3-6-1552
15. Golde, Hans van de	Doesburg	Schrijnwerker	18-8-1536
16. Gijsbrechts, Hans	Bergeyk	Goudsmid	4-7-1561
17. Hederrijck, Steven	Zutphen	Goudsmid	2-11-1565
18. Helle, Hans van de	Halsteren	Goudsmid	28-3-1560
19. Herder, Dirk	Wijk	Schilder	25-7-1539
20. Hessel, Gijsbrecht van	Utrecht	Schilder	30-12-1569
21. Hollander, Jan de	zonder verdere gegevens		1474/1475
22. Janssen, Jan	Reimerswale	Schilder	23-4-1540
23. Jonghe, Jan de	Amsterdam	Schrijnwerker	18-8-1536
24. Leeuw, Reynier de	Arnhem	Diamantsnijder	17-2-1581
25. Marcus, Jan	Breda	Goudsmid	21-6-1549
26. Marem, Hendrik van der	's Hertogenbosch	Diamantsnijder	14-12-1582
27. Middelgeest, Simon	Leiden	Diamantslijper	23-11-1582
28. Moffendorp, Wolf van	Breda	Goudsmid	16-5-1561
29. Nyl, Adriaen van der	Breda	Diamantsnijder	31-12-1582
30. Peters, Peter	's Hertogenbosch	Zilversmid	3-10-1533
31. Roelandts, Hendrik	Amsterdam	Schilder	9-11-1565
32. Rijekhout, Andries	Breda	Diamantslijper	23-11-1582
33. Schenkel, Jan	Utrecht	Schrijnwerker	25-7-1539
34. Tol, Jan van	Leiden	Goudsmid	15-1-1560
35. Utrecht, Jan van	Haarlem	Schilder	27-6-1549
36. Vosbergen, Adriaan van	Gorinchem	Schrijnwerker	22-11-1538
37. Wilricx, Hendrik	Breda	Diamantsnijder	7-12-1582
38. Zusters, Hendrik	Sittard	Schrijnwerker	26-5-1542

Ook voor deze groep werd een *splitsing naar ambachten* opgesteld:

1. Zonder vermelding van ambacht	1
2. Schilders	6
3. Edelsmeden	14
4. Diamantbewerker	8
5. Schrijnwerkers	9
	—
Totaal	38

Conclusie met betrekking tot de kunstenaars uit het Noorden waarvan uit de Poorterboeken blijkt dat zij het poorterschap van Antwerpen verwierven

Uit de splitsing naar ambachten blijkt dat hier een afwijkend patroon bestaat in vergelijking met *groep 1*, bestaande uit kunstenaars waarvan d.m.v. documentatie kan worden aangetoond dat zij afkomstig zijn uit het Noorden en *groep 2*, bestaande uit kunstenaars waarvan de toenaam doet vermoeden dat zij uit het Noorden afkomstig zijn. In de beide laatste groepen hadden de schilders de bovenhand.

Opvallend is het relatief grote aantal edelsmeden t.o.v. de andere groepen. Ze kwamen aan in Antwerpen in de periode 1542 en 1566. Opvallend is dat 8 van de 14 edelsmeden afkomstig zijn uit het Hertogdom Brabant.

De groep van 8 diamantbewerker (slijpers en snijders) vestigden zich in Antwerpen tussen 1581 en 1582 D. SCHLUGLEIT wijt deze toevloed aan een verbetering van de situatie in Antwerpen na een crisis ten gevolge van de beroerten⁽³¹⁾. Aan het einde van 1582 werd er een apart Ambacht van Diamant- en Robijnslijpers opgericht waarom al vanaf 1577 was gevraagd. De meeste schrijnwerkers kwamen aan in de jaren tussen 1536 en 1542, sommigen zelfs in groepjes van 3.

Helaas kunnen we ons over het *werk* van deze poorters van Antwerpen geen oordeel vormen door het ontbreken van gegevens. Hun komst naar de Scheldestad bevestigt slechts de aantrekkingskracht van Antwerpen.

VI. Namen van kunstenaars en leerlingen uit de kunsthistorische literatuur

In de kunsthistorische literatuur wordt een groot aantal namen van kunstenaars en leerlingen genoemd die in Antwerpen hun verblijf zouden hebben gehad⁽³²⁾. Ik heb getracht een gedocumenteerde bevestiging daarvan te krijgen in de archieven van Antwerpen. Een deel van de namen werd inderdaad daarin teruggevonden en zijn in het voorafgaande deel van dit artikel al genoemd. Van een ander deel is dat jammer genoeg niet het geval. Zo noemt C. VAN MANDER een aantal leerlingen die door de Antwerpse schilder Frans FLORIS DE VRIENDT werden opgeleid. C. VAN MANDER heeft zijn inlichtingen daarover van één van de uit het Noorden afkomstige leerlingen, Frans MENTON uit Alkmaar, bekend als graveur⁽³³⁾. Hij noemt naast deze leerling ook nog Thomas VAN ZIERICZEE⁽³⁴⁾ en Symon VAN AMSTERDAM, die door F. J. VAN DEN BRANDEN Simon Janszoon KIES wordt genoemd⁽³⁵⁾. Isaac CLAESSEN CLOECK van Leiden is volgens HOOGWERFF dezelfde als Isaac Claesson van Swanenburgh, leermeester

(31) D. SCHLUGLEIT, *Geschiedenis van het Antwerpse diamantslijpersambacht, 1582-1796*, Antwerpen, 1985.

(32) Dit betrof vooral de werken van C. VAN MANDER, F. J. VAN DEN BRANDEN en G. J. HOOGWERFF.

(33) Carel VAN MANDER, *op. cit.*, p. 318-322. L. DE PAUW-DE VEEN, *De Graveerkunst*, in: *Antwerpen in de XVI^e eeuw*, Antwerpen, 1976, p. 447-483.

(34) G. J. HOOGWERFF, *op. cit.*, deel IV, p. 478. Hij ziet in de schilder Gijsbrecht Thomasz. van een «Laatste Oordeel» voor het Raadhuis van Middelburg een aanwijzing dat dit Thomas van Ziericzee zou kunnen zijn.

(35) F. J. VAN DEN BRANDEN, *op. cit.*, p. 184.

van Otto van Veen en Jan van Goyen⁽³⁶⁾. Joos DE BEER werd na zijn leertijd deken van het Utrechtse schildersgilde en leermeester van Abraham Bloemaert en Joachim Wtewael. Hij was een belangrijke schakel tussen Frans FLORIS en het Utrechtse maniërisme⁽³⁷⁾. Een zekere « stomme schilder van Nijmegen », is volgens F. J. VAN DEN BRANDEN Thomas VAN COELEN⁽³⁸⁾. Verder vermeldt VAN MANDER Apert FRANCEN van Delft, Evert VAN AMERSFOORT, Herman VAN DER MAST van Delft, Damiaan VAN DER GOUDE⁽³⁹⁾, Steeven CROONENBORGH uit Den Haag en Dirck VAN DER LAEN van Haarlem⁽⁴⁰⁾. Ook Antonie VAN MONTFOORT, gezegd BLOCKLANDT werkte 2 jaar bij Frans FLORIS en werd, terug in Delft, de leermeester van o.a. Abraham BLOEMAERT, Cornelis KETEL, Michiel Jansen MIEREVELT en Adriaen CLUYT⁽⁴¹⁾.

In de kunsthistorische literatuur wordt van de volgende kunstenaars een korter of een langer verblijf in Antwerpen aangenomen :

- Cornelis CORNELISZ., schilder van Haarlem : hij was vanaf 1579 enige tijd leerling van Gillis COIGNET, maar keerde weer terug naar Haarlem⁽⁴²⁾.
- Gebroeders Jan en Lucas VAN DOETECHUM : Zij graveerden o.a. naar Hans VREDEMAN DE VRIESE en Hieronymus COCK (diens Pompa Funebri van Karel V⁽⁴³⁾).
- Lucas VAN LEYDEN moet omstreeks 1521 enige tijd in Antwerpen geweest zijn waar hij Albrecht DÜRER ontmoette, maar het is onbewijsbaar dat hij zich heeft aangemeld als lid van het St. Lucasgilde of zich in Antwerpen vestigde. Weliswaar komt in het jaar 1522 in de *Liggeren* een « Lucas de Hollandere, scildere » voor, door ROMBOUTS en VAN LERUS vereenzelvigd met Lucas van Leyden, maar dit is niet waarschijnlijk omdat kunstenaars die al een zeker aanzien hadden verworven met het adjectief « Meester » werden ingeschreven in de *Liggeren*⁽⁴⁴⁾.
- Herman MULLER : Deze ca 1540 geboren graveur werkte voor Hieronymus Cock, Philips GALLE, Gerard DE JODE en Hans LIEFERINCK maar vertrok weer naar Amsterdam in 1566. Het is onbekend hoe lang hij in Antwerpen werkte⁽⁴⁵⁾.
- Jan NAGHEL : Deze uit Noord-Holland afkomstige schilder zou een leerling geweest zijn van Cornelis MOLENAAR van Antwerpen⁽⁴⁶⁾.

(36) G. J. HOOGWERFF, *op. cit.*, p. 615.

(37) C. VAN DE VELDE, *Frans Floris (1519/20-1570, Leven en Werken*, Brussel, 1975, deel I, p. 115.

(38) F. J. VAN DEN BRANDEN, *op. cit.*, p. 298.

(39) C. VAN DE VELDE, *op. cit.*, deel I, p. 117-118. Hij meent dat dit Damiaan Ortelmans is die in 1534 leerde bij Hans Zielens en die in 1545 als « doeckschilder » in de *Liggeren* op p. 152 voorkomt.

(40) Carel VAN MANDER, *op. cit.*, p. 326 : voegt bij zijn naam toe dat hij ook in de leer was bij Maarten van Cleef.

(41) IDEM, p. 322. G. J. HOOGWERFF, *op. cit.*, deel IV, p. 165.

(42) Carel VAN MANDER, *op. cit.*, p. 537. G. J. HOOGWERFF, *op. cit.*, deel IV, p. 622. C. J. GONNET, *Oud-Holland*, XL, 1922, p. 175-181.

(43) L. DE VEEN-DE PAUW, *op. cit.*, p. 454-455.

(44) N. BEETS, *Lucas van Leyden*, in : *Niederländische Malerei im XV und XVI Jahrhundert*, Amsterdam-Leipzig, 1941, p. 246. *De Liggeren*, *op. cit.*, p. 99 en voetnoot 4, p. 99.

(45) L. DE PAUW-DE VEEN, *op. cit.*, p. 462.

(46) C. VAN MANDER, *op. cit.*, p. 363.



Afb. 12. Penning met Hendrick Barck, Baljuw van de Ridders van de Orde van Malta, Maastricht, 1562.
(Copyright Penningkabinet, Kon. Bibl. Brussel, n°. 978/88/F).

- Jacob Cornelisz. VAN OOSTSANEN : Van deze schilder wordt door sommige auteurs aangenomen dat hij vanaf 1507 een tiental jaren in Antwerpen verbleef. Zij gaan er van uit dat hij vereenzelvigd mag worden met de in 1507 in de *Liggeren* voorkomende Jacob VAN AMSTERDAMME maar hiervoor heb ik geen bewijzen gevonden⁽⁴⁷⁾.
- Hans SOENS : Volgens C. VAN MANDER leerde deze schilder in Antwerpen bij Gillis en Frans Mostaert maar in de archieven komt hij niet voor⁽⁴⁸⁾.
- Jan SWART VAN GRONINGEN : Van deze graveur wordt aangenomen dat hij in de tweede helft van de jaren 1520 in Antwerpen woonde maar ik heb geen documenten gevonden die dat bevestigen⁽⁴⁹⁾.

Er bestaat ook een problematiek rond de in de *Liggeren* in het jaar 1503 voorkomende meester Jan VAN LEYEN. Door HOOGWERFF wordt hij vereenzelvigd met Jan DE COCK, die in het jaar 1506 als leermeester van Loduwijk in de *Liggeren* wordt vermeld. Jan de Cock is de vader van Matthijs en Hieronymus Cock. Ook FRIEDLÄNDER voelt wel voor deze vereenzelving. Hij ziet dan in Jan DE COCK/Jan VAN LEYEN een van de grondleggers van het Maniërisme, waarvan ook karakteristieken voorkomen in het werk van Cornelis ENGBRECHTS van Leiden. Ik heb in de archieven geen enkele gedocumenteerde aanwijzing kunnen vinden voor de verbinding tussen deze twee namen. Aan deze kwestie heb ik in mijn verhandeling een hoofdstuk gewijd⁽⁵⁰⁾.

(47) H. Vlieghe, *Antwerpen, 12 Eeuwen geschiedenis en wetenschap*, Antwerpen, 1986, p. 146. L. DE VEEN-DE PAUW, *op. cit.*, p. 449. *De Liggeren, op. cit.*, p. 66.

(48) C. VAN MANDER, *op. cit.*, p. 515.

(49) *Catalogus Kunst voor de Beeldenstorm*, 's Gravenhage, 1986, deel I, p. 78 en deel II, p. 174.

(50) C. TEN HOLTER-ANDRIESEN, *op. cit.*, p. 206-210.

VII. Besluit

Al vanaf de 17^e eeuw leeft de idee dat veel kunstenaars vanuit het Noorden naar Antwerpen zijn getrokken. Het doel van mijn onderzoek was om deze vermeende aanwezigheid wat nader te concretiseren. Als voornaamste bron voor het bijeenbrengen van het namenbestand diende het vanaf 1543 bestaande ledenregister van het St. Lucasambacht, de *Liggeren*. Veel namen leverden associaties op met steden en dorpen in het Noorden; slechts een klein deel ervan bleek in de documenten van de stad Antwerpen terug te vinden. Van iedere naam werd nagegaan of deze in de Poortersboeken, het meest zekere uitsluitsel over immigratie biedend, werd teruggevonden. Op dezelfde wijze werd iedere naam nagegaan in de aantekeningen van Ridder L. DE BURBURE, de grote navorser van de Antwerpse archieven. Daaruit resulteerde het volgende namenbestand:

1. 41 kunstenaars waarvan de vestiging, hetzij kort of lang, in Antwerpen door documentatie kon worden vastgesteld.
2. 79 vrijmeesters en 50 leerlingen waarvan de toenaam een herkomst uit het Noorden deed vermoeden, als leden ingeschreven in de *Liggeren* van het St. Lucasgilde.
3. 38 poorters van Antwerpen waarvan de herkomst uit het Noorden kon worden vastgesteld. Een zeer klein deel hiervan kwam zowel in de *Poorterboeken* als in de *Liggeren* voor. Waar dit het geval was werden deze poorters gevoegd bij groep, 1.

De verhouding van de vrijmeesters uit het Noorden op het totaal van de vrijmeesters van St. Lucas bedroeg tussen 1453 en 1585 gemiddeld 6.4%. Maar tussen 1480 en 1489 bedroeg dat gemiddelde zelfs 21.6%. In de 16^e eeuw viel het hoogste aanwezigheids-percentages tussen 1530 en 1539, nl. 9.9%. Hoewel deze verhouding op een niet te verwaarlozen aantal immigranten vanuit het Noorden wijst is er toch geen sprake van de « implantation massive » waarover A. CHÂTELET spreekt (51).

Van het grootste deel van deze kunstenaars is niet bekend waar zij hun *leertijd* doorbrachten. Slechts 8 van de 41 gedocumenteerde kunstenaars kwamen als gevormd kunstenaar naar Antwerpen, hetzij rechtstreeks uit het Noorden, hetzij via een leertijd elders. Van 20 kunstenaars van deze zelfde groep was er *niets* of *zeer weinig* over hun *werk* bekend. Uit het werk van 10 kunstenaars kon worden geconcludeerd dat zij goede tot zeer goede ambachtslieden zijn geweest. Een aantal belangrijke kunstenaars uit het Noorden die opvallend en vernieuwend werk hebben nagelaten hebben in Antwerpen hun verblijf gehad: Pieter Aertsen was de « inventor » van stillezens van eetbare waren. Jan Mandyn was een voorganger van Pieter Bruegel als schilder die het werk van Hieronymus Bosch als eerste in Antwerpen verspreidde, zoals Alart du Hameel dat al via zijn gravures had gedaan. De statige en fijnzinnige portretten van Anthonie Mor hadden grote invloed op de portretkunst. Hans Vredeman de Vries was de geestelijke erfgenaam van Pieter Coecke van Aelst. Zijn geïllustreerde studies over de perspectief hebben ten grondslag gelegen aan het autonome genre van het architectuur-stuk dat zich

(51) Albert CHÂTELET, *Les Primitifs hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du Nord au XV^e siècle*, Fribourg, 1980, p. 174.

omstreeks 1600 in de Noordelijke Nederlanden zou ontwikkelen⁽⁵²⁾. Cornelis Bos mag dan niet de belangrijkste geweest zijn als ontwerper van de «groteske» omdat deze eer aan Cornelis Floris de Vriendt toekomt, hij heeft belangrijk bijgedragen aan de verspreiding ervan. Mathys van der Goes liet het eerste in Antwerpen gedrukte boek in Antwerpen verschijnen in 1481. Andere steden waren al voorgegaan in de boekdrukkunst. Ook Gheerit Leeu droeg bij aan de uitbouw daarvan in Antwerpen. Zoals al vermeld bij Jan Mandyn danken we aan de uit 's Hertogenbosch afkomstige Alart du Hameel waarschijnlijk de vroegste verspreiding via prenten van het oeuvre van Jeroen Bosch. Hij was al in 1474 in Antwerpen gevestigd, 25 jaar eerder dan tot nog toe werd aangenomen. In de *Poorterboeken* heb ik deze vroegere vermelding in 1474 gevonden, vóór de al bekende vermelding in het jaar 1500⁽⁵³⁾. Naast Dirck Vellert heeft Ardt Ortkens van Nimmegen de glasschilderkunst in Antwerpen een grote naam bezorgd, mede door zijn uitvinding van het email-verven. Na het verscheiden van Hieronymus Cock was *Filips Galle* de grootste naam in dit vak en stamvader van een uitgebreid geslacht van graveurs en uitgevers in Antwerpen. Jan van Vlierden van Nimmegen was een grootmeester in de edelsmeedkunst en de belangrijkste graveur van zijn tijd. Ook zijn vakgenoot Steven van Herwijck maakte verfijnd medailleurswerk. Hun aanwezigheid in Antwerpen mag belangrijk worden geacht.

Veel minder viel te zeggen over de 70 vrijmeesters van groep 2: gegevens over ambacht, opleiding of werk ontbraken goeddeels. Ik meen te mogen aannemen dat een goed deel van hen in Antwerpen werd opgeleid. Door hun aanwezigheid hebben ze de economische en culturele opgang van Antwerpen ondersteund.

De 50 *leerjongens* bevestigen de aantrekkingskracht van Antwerpen ook op aankomende kunstenaars. Het waren veelal schildersleerlingen die op de faam van grote meesters als Quinten Metsys, Pieter Bruegel, Pieter Coecke van Aelst en Frans Floris afkwamen. Frans Floris heeft zeer veel leerlingen van Noordelijke herkomst opgeleid. C. Van de Velde heeft dat kunnen aantonen, waarbij hij tevens vaststelde dat slechts één van al zijn leerlingen werd geregistreerd in de *Liggeren*!⁽⁵⁴⁾ Ook de glasschilderkunst trok veel leerlingen aan waarvan de aanwezigheid van Ardt Ortkens van Nimmegen naast Dirck Vellert niet vreemd zal zijn geweest. Weinig leerlingen blijken later vrijmeester van St. Lucas te zijn geworden.

De kunstenaars uit de *Poorterboeken* vormen een moeilijke groep: we kennen hun herkomst en hun ambacht maar van hun werk weten we niets. Het wat schokgewijs voorkomen van hun namen in de *Poorterboeken* roept meer vragen op dan oplossingen. Hun aantal is echter aanzienlijk en versterkt de aanwezigheid van kunstenaars uit het Noorden in Antwerpen.

Dat er bovendien nog een aantal Noord-Nederlandse kunstenaars voor kortere of langere tijd temidden van hun Antwerpse collega's hebben gewerkt wordt duidelijk uit de bestaande

(52) J. BRIELS, *op. cit.*, p. 270.

(53) Dit werd vermeld in het *Poortersboek der Stad Antwerpen*: «Naastgaande lijst van Poorters der Stad Antwerpen opgemaakt ten jare 1865, is getrokken uit de Rekeningen berustende in de Algemene Archieven des Rijks te Brussel f.o. 55 v.o.: «bynnen porters: Alart du Hameel». L. DE BURBURE, VII f.o. 401, S., 1474: «Alart du Hameel, architecte».

(54) C. VAN DE VELDE, *op. cit.*, deel I, p. 99-122.

kunsthistorische literatuur al heb ik deze tijdelijke aanwezigheid niet door documenten bevestigd gevonden.

Hoewel hiermee de aanwezigheid van kunstenaars uit het Noorden niet uitputtend is behandeld kan er m.i. een tendentie uit worden opgemaakt. Onopgelost is nog steeds de problematiek van de krachtlijnen van de onderlinge beïnvloeding in de ontwikkeling van de kunst, met name van het Maniërisme. Misschien dat deze bijdrage daartoe een vertrekpunt kan bieden. Hoewel de aanwezigheid van kunstenaars vanuit het Noorden niet zeer omvangrijk is geweest is deze toch een niet te verwaarlozen factor geweest in de uitbouw in deze periode van Antwerpen's faam als culturele hoofdstad van Europa.

ABSTRACT: The presence of artists from the North in Antwerp between 1453 and 1585.

This report of a study into the presence in Antwerp of artists from the North between 1453 and 1585 confirms this presence. Documentary evidence concerning 41 artists has established that they resided indeed in Antwerp. For a group of artists, masters and apprentices, whose name suggested their Northern origin, this supposition could not be confirmed through documents. For another group of Northern artists, who acquired citizenship of Antwerp, hardly any of their work could be found. A number of artists, spread over different crafts, have contributed to innovations within their craft.

C. T. H.-A.

LES MAJOLIQUES ANVERSOISES « À LA FAÇON DE VENISE » DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVI^e SIÈCLE

Angelica ALVERÀ BORTOLOTTO et Claire DUMORTIER (*)

À la fin du xv^e siècle, les guerres d'Italie affaiblirent la stabilité économique de plusieurs grandes villes de la Péninsule. Les artisans cherchèrent du travail à Venise, restée indépendante et active sur le plan du commerce maritime (1). Ainsi les fabriques de majoliques accueillirent des faïenciers entre autres de Pesaro, Faenza et Castel Durante. Mais la Sérénissime devait se protéger. Les importations de céramique étaient interdites à Venise, comme le consistent de nombreux décrets. Le premier, édicté le 20 juin 1426, a promulgué une ordonnance qui stipulait qu'à Venise on ne pouvait introduire de poterie émaillée ou non comme celles de Majorque « *terre cotte vetriale e non vetriale tranne quelle di Maiorca* ». Ces décrets législatifs destinés à protéger l'artisanat ont eu cours jusqu'au 21 mars 1665, date à laquelle le Sénat autorisa pour la première fois l'importation de majoliques étrangères (2). Parallèlement, des vénitiens émigrèrent vers d'autres contrées afin d'y trouver de nouveaux débouchés pour leurs industries. Ceci permit la diffusion de ces techniques de fabrication. Des faïenciers vénitiens se sont installés notamment à Anvers vers 1508, et plus tard à Gênes, à Faenza et à Lyon (3).

Venise, centre de production de majoliques

Fortement éclipsée par la prééminence concédée au centre faïencier de Faenza, la production de majoliques vénitiennes du début du xvi^e siècle a été méconnue jusqu'à il y a peu. Bien heureusement, les recherches récentes dans les archives et les fouilles archéologiques ont permis de mieux documenter tant la production vénitienne que celle d'autres centres italiens et de revoir certaines attributions. La céramique vernissée et incisée « a sgraffiato » attribuée aux

(*) Cet article n'aurait pu être écrit sans la généreuse contribution de la Fondation Nationale Princesse Marie-José qui nous a permis de séjourner en Italie, et principalement à Venise, en 1987 et 1988. Que cette publication soit aussi le témoignage de notre gratitude au British Council qui nous accorda un séjour en Angleterre en 1988.

(1) F. C. LANE, *Venise, une république maritime*, Saint-Amand-Montrond, 1988, p. 414.

(2) A. ALVERÀ BORTOLOTTO, *Storia della Ceramica a Venezia dagli albori alla fine della Repubblica*, Florence, 1981, p. 18, notes 52, 54 et 55.

(3) *Ibidem*, p. 21-22.

ateliers vénitiens est conservée en plus grand nombre que la majolique⁽⁴⁾. C'est la raison pour laquelle la majolique vénitienne a fait figure de parent pauvre. En réalité, la production de majoliques vénitiennes dut être plus étendue que celle connue aujourd'hui car les autorités de la République, en 1927, ont interdit au professeur L. Conton de récolter une grande quantité de tessons en majoliques dans la lagune, alors qu'elles avaient permis d'y retirer les céramiques vernissées⁽⁵⁾. De plus, des documents publiés il y a peu prouvent que des fours grands et petits étaient en activité à Venise⁽⁶⁾. Dès 1507, Maestro Jacomo da Pesaro est cité dans les textes et ce jusqu'à son décès en 1546⁽⁷⁾. Des mentions de *boccaleri* (*bocaleri*) ou faïenciers, sont plus nombreuses que celles de *scuteleri* (*scoelari* - *scudeleri*), et *pignaleri* (potiers de terre⁽⁸⁾). La mention de *boccaleri* est souvent accompagnée de *da la magiolice* qui précise encore le type de fabrication, comme ce fut le cas pour Pasqualino de Zorzi dans la première moitié du xvi^e siècle⁽⁹⁾. Le testament, daté 1535, de la veuve du maître *Hyeronimus Pictor maiolicarum* confirme combien la majolique était populaire à Venise, même avant cette date, révélant avec précision le métier de son mari. Elle nous relate que peindre des majoliques était devenu une spécialité des maîtres peintres⁽¹⁰⁾.

Récemment, R. Lightbown et A. Caiger-Smith ont publié une traduction commentée du traité de majoliques *I tre Libri dell'Arte del Vasaio*, édité par Cipriano Piccolpasso vers 1558. Ils y reconnaissent l'admiration que ce dernier portait à la technique, aux décors et au style des majoliques fabriquées à Venise⁽¹¹⁾. Piccolpasso passa sous silence la majolique florentine et présenta d'autre part Venise comme un centre de production de majoliques plus important que

(4) *Ibidem*, p. 29-31.

(5) L. CONTON, *Ceramiche veneziane dei secoli XIV e XV pescate di recente in Laguna*, dans *Annuario del R. Liceo-Ginnasio 'Marco Foscarini' in Venezia*, V, 1927-1928; IDEM, *Le antiche ceramiche veneziane scoperte nella Laguna*, Venise, 1940; A. ALVERÀ BORTOLOTTO, *op. cit.*, p. 29-31. Cependant, T. WILSON reste très prudent face à l'avis du Professeur Conton. Voir *Ceramic Art of the Renaissance* (Cat. d'expos.), British Museum, Londres, 1987, p. 108.

(6) A. ALVERÀ BORTOLOTTO, *Casa, fornace e officina del Maestro maiolicaro Jacomo da Pesaro, a San Barnaba, a Venezia, agli inizi del '500*, dans *Arte Veneta*, XXXVII, Venise, 1983, p. 188; IDEM, *Maiolica a Venezia nel Rinascimento*, Bergame, 1988, p. 31-33, avec notes.

(7) IDEM, *Maiolica a Venezia...*, p. 17-23.

(8) D'après les statuts (ARCHIVIO DI STATO VENETO, Busta 11, Arti, fol. 64), il y avait trois catégories de potiers, les *Boccaleri* et *Scuteleri* qui étaient plus qualifiés que les *pignaleri* : « *L'andara parte che de cetero impiaza di San Marco alli mercati & ogni volta che si va in essa piazza con robe li Pignaleri star debino desotto li Boccaleri & Scudeleri impena de lire...* ».

(9) *Ibidem*, p. 103, document n° 5.

(10) *Ibidem*, p. 16 et note 9. Le texte original mentionne *Hyeronimi Pictoris maiolicarum*.

(11) C. PICCOLPASSO, *I tre Libri dell'Arte del Vasaio* (The Three books of the Potter's Art. A facsimile of the Manuscript in the Victoria and Albert Museum, London translated and introduced by R. Lightbown and A. Caiger-Smith), Londres, 1980, vol. II, p. xxiii-xxiv. Le texte est le suivant : « This is perhaps not strange in view of the city's trading connections, especially with the Middle East, which led the importation of ideas, as well as materials such as zaffre and levant ash. More remarkable Piccolpasso's evidence admiration of Venice, for her technical methods, for the style of her designs, and for the mode of life. Venice has not usually been considered by historians of ceramica as one of the most important centres for the development of maiolica... It is striking that Piccolpasso does not refer at all to Florentine maiolica and evidently considered Venice much more important than Faenza ».

Faenza. Il est vrai que nous possédons encore des œuvres prestigieuses, d'une haute qualité, provenant des ateliers vénitiens de la première moitié du xvi^e siècle⁽¹²⁾. Cette production vénitienne devait répondre au goût de commanditaires renommés.

La diffusion de la majolique vénitienne est traduite entre autres dans l'expression *alla veneziana* « à la façon de Venise ». Cette « curiosité linguistique » désigne notamment des majoliques et des verres, et qualifie une œuvre ou une production, exécutée ou non par des artisans vénitiens, mais dont les matières premières, les formes et les décors sont directement influencés par la fabrication vénitienne. Déjà au xvi^e siècle, des documents relatifs à la production des faïenciers vénitiens installés à Gènes et à Faenza, consignent le vocable *alla veneziana* et *façon de Venise*, respectivement en 1546 et 1574⁽¹³⁾. En revanche, il faut attendre la fin du siècle dernier pour voir réapparaître cette expression dans les écrits de E. Molinier⁽¹⁴⁾.

L'origine vénitienne des faïenciers anversois

L'influence vénitienne sur la majolique anversoise dans la première moitié du xvi^e siècle n'a pas fait l'objet d'une étude particulière. En revanche, N. Ottema, J. Chompret⁽¹⁵⁾ et H. Nicaise⁽¹⁶⁾ comparent les décors vénitiens du traité de Piccolpasso et des motifs décoratifs semblables qui ornent les majoliques des Pays-Bas de la fin du xvi^e et du début du xvii^e siècle. Ils en déduisent une influence vénitienne sur cette production.

Dans un travail de pionnier, H. Nicaise établit que quatre faïenciers italiens ont développé la fabrication de la majolique dans la métropole anversoise au début du xvi^e siècle : *Janne Maria de Capua*, qui retourne en Italie vers 1512, Guido di Savino alias Andries, *Jan Francisco de Bresse*, que nous appellerons Jan Frans, et *Peter Frans van Venedigen*⁽¹⁷⁾. Néanmoins, la présence de ce dernier à Anvers n'a pas incité l'auteur à poursuivre des recherches plus précises relatives à l'influence de la fabrication vénitienne sur les ateliers anversois.

Nous savons cependant depuis peu que ce Peter Frans n'était pas faïencier mais teinturier en écarlate et qu'il était le frère de Jan Frans, tous deux originaires de Brescia⁽¹⁸⁾, ville qui à

(12) G. M. URBANI DE GHELTOF, *Studi intorno alla ceramica veneziana*, Venise, 1876 ; IDEM, *Les arts industriels à Venise au Moyen Age et à la Renaissance*, Venise, 1885 ; A. ALVERÀ BORTOLOTTI, *Storia della Ceramica...*, p. 51-105, pl. XXX-CXXXVI ; T. WILSON, *Maiolica in Renaissance Venice*, dans *Apollo*, CXXV, 301, mars 1987, p. 184-189.

(13) A. ALVERÀ BORTOLOTTI, *Storia della Ceramica...*, p. 21 ; T. WILSON, *Maiolica in Renaissance...*, p. 188.

(14) E. MOLINIER, *Venise, ses arts, ses musées, ses collections*, Paris, 1889, p. 150.

(15) J. CHOMPRET, *Les faïences primitives des Pays-Bas*, dans *Cahiers de la Céramique et des Arts du Feu*, 1956, 3, p. 12-15 ; N. OTTEMA, *De opkomst van het Majolika-Bedrijf in de Noordelijke Nederlanden*, dans *Oud Holland*, XLII, 1925, p. 249.

(16) H. NICAISE, *Les modèles italiens des faïences néerlandaises au xv^e et au début du xvii^e siècle*, dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, XVII, 1936, p. 128-130.

(17) H. NICAISE, *Notes sur les faïenciers italiens établis à Anvers dans le premier tiers du xv^e siècle*, dans *Revue belge de Philologie et d'histoire*, XVI, 1937, p. 189-202.

(18) C. DUMORTIER, *Les faïenciers italiens à Anvers au xv^e siècle. Aspects historiques*, dans *Faenza*, LXXIII, 1987, 4-6, p. 161-172.

l'époque faisait partie de la Vénétie⁽¹⁹⁾. Natif de Castel Durante, Guido Andries était réputé à Anvers comme potier vénitien ; il est cité comme *veneelsienpotbacker, potbacker van Venegien* et *eerdenpotbacker van Venegien*⁽²⁰⁾. Du reste, Margriete Bollekens, sa femme, possédait en 1513 des terres à Venise et aux environs de Venise⁽²¹⁾. De plus, les contacts de Guido Andries avec La Sérénissime sont encore attestés en 1526 lorsqu'il envoie une somme d'argent à son père, résident à Castel Durante, par l'intermédiaire de Giacobbo da Pesaro, très probablement Maestro Jacomo da Pesaro, le faïencier vénitien bien connu⁽²²⁾. Cité de 1507 à 1546, ce dernier eut un atelier à San Barnaba, dont l'emplacement a pu être déterminé⁽²³⁾. Deux plats prestigieux portant les dates 1542 et 1543, ont été signés par Maestro Jacomo da Pesaro⁽²⁴⁾. Ils sont conservés respectivement à la Wallace Collection et au Victoria and Albert Museum à Londres. Les liens entre Guido Andries et ce faïencier vénitien présument qu'ils ont pu travailler dans le même atelier à Venise. Dès lors, on comprend mieux que Guido Andries et Jan Frans aient pu introduire à Anvers « la façon de Venise » pour la fabrication des majoliques.

Les contacts entre Venise et Anvers se sont maintenus au niveau de la seconde génération de faïenciers anversois. Entre le décès de Jan Frans, survenu avant 1531 et celui de Guido Andries en 1541⁽²⁵⁾, un autre faïencier vénitien, Antoine Motel, fils de Bernaart⁽²⁶⁾, plus connu sous le nom de Anthonis Beernaerts⁽²⁷⁾, acquit le droit de bourgeoisie de la ville d'Anvers en 1537. Comme ses prédécesseurs, il épousa une anversoise qui possédait quelques biens⁽²⁸⁾. En 1541, il est mentionné comme *Veneetciaen* dans des opérations financières⁽²⁹⁾. Comme faïencier, il participe en 1549, de concert avec quatre autres faïenciers, à une importante commande

(19) R. FULIN, *Breve sommario di Storia Veneta. Breve storia di Venezia*, Venise, 1972, p. 32.

(20) Nous utilisons les abréviations suivantes : SAA, pour Stadsarchief Antwerpen ; SR pour Schepenregister. SAA, SR 153 : 1518 (G.C.) fol. 18v°, 24v°. Voir C. DUMORTIER, *op. cit.*, p. 164. On peut identifier Guido Andries au fabricant de pots d'apothicaire vénitien cité dans un connaissance de Bordeaux en 1532. Voir pour l'interprétation de ce texte, C. DUMORTIER, *op. cit.*, p. 167-168.

(21) *Ibidem*.

(22) H. NICAISE, *Les origines italiennes des faïenceries d'Anvers et des Pays-Bas au XVI^e siècle*, dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, XIV, 1934, p. 116 ; A. ALVERÀ BORTOLOTTI, *Un pavimento maiolicale ordinato a un veneziano nelle Fiandre nel 1532*, dans *Faenza*, LXXIII, 1987, 1-3, p. 25 ; C. DUMORTIER, *op. cit.*, p. 164 ; A. ALVERÀ BORTOLOTTI, *Maiolica a Venezia...*, p. 38.

(23) A. ALVERÀ BORTOLOTTI, *Casa, fornace...*, p. 219-221.

(24) A. V. B. NORMAN, *Wallace Collection, Catalogue of Ceramics I*, 1976, p. 293-295, C 148 ; B. RACKHAM, *Catalogue of Italian maiolica and other pottery*, Londres, 1903, n° 966.

(25) C. DUMORTIER, *Les faïenciers italiens...*, p. 161-172.

(26) SAA, *Vierschaar 142*, 1533-1538. Le 25 avril 1537. Il est mentionné comme *gleis polbakker* ou fabricant de majoliques.

(27) Il est cité sous le nom de Anthonis Beernaerts entre 1541 et 1552. Voir notes 26 et 28.

(28) Il épousa Anna Kegeleers et en 1541 il acquit avec elle la maison *Den Morisschen* dans située au *Nieuwe Veemercl* à Anvers, qu'il revend à son frère Cornelis. En 1551, ils sont copropriétaires de la maison *Den Keerscorff* au *Klapdorp* à Anvers. Voir SAA, SR 201 : 1541 (W.G.I), fol. 230r°, 230v°, et C. DUMORTIER, *Les ateliers de majolique à Anvers (1508-1585)*, dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1988, 1, p. 24.

(29) *Ibidem*.

de plus de vingt mille pots, destinée au marchand anversois Thomas van Minden⁽³⁰⁾. Un témoin de son activité de faïencier à Anvers est son accession à la maîtrise de la Gilde de Saint-Luc en 1552⁽³¹⁾.

En 1543, le faïencier Francois Frans épouse la veuve de Guido Andries. Il était le neveu de Peter Frans et très probablement aussi du faïencier Jan Frans⁽³²⁾. On peut en déduire que son père était originaire de Brescia et l'on peut penser qu'il fit son apprentissage à *Den Salm*, l'atelier de Guido Andries à Anvers. Les liens de Francois Frans avec les vénitiens sont encore attestés dans une procuration de 1554 que lui remit le courtier vénitien Bernardyn Dandrianis afin de le représenter dans ses affaires à Anvers⁽³³⁾.

L'influence vénitienne sur les procédés de fabrication anversois

L'origine vénitienne de plusieurs faïenciers anversois eut vraisemblablement pour conséquence l'introduction à Anvers des procédés vénitiens de fabrication des majoliques. Disposant d'un capital solide, entre autres grâce aux alliances contractées avec des anversoises⁽³⁴⁾, ces faïenciers ont dû exercer leur métier dans un atelier dont le fonctionnement s'inspirait de celui des ateliers vénitiens. Guido Andries achète en 1520 la maison *Den Salm* dans la *Cammerstrate* à Anvers et des documents postérieurs précisent que cette bâtisse était pourvue d'une poterie et d'un four, destiné à la fabrication des majoliques⁽³⁵⁾. Le plan et les dimensions de ce four ne sont pas connus mais il est permis de croire qu'il servit de modèle au four que Guido II Andries, fils de Guido, avait construit dans la maison *ICasteel van Emaüs* à Anvers vers 1563⁽³⁶⁾. Un document mentionne les mesures de ce second four. De forme quasi cubique, son plan était apparenté à celui des fours italiens décrits par Piccolpasso, et plus particulièrement à celui en usage dans l'atelier de Jacomo da Pesaro à Vêhise⁽³⁷⁾.

Dans les premières années d'installation des faïenciers à Anvers, une partie des composants qui entraient dans la fabrication des majoliques anversoises ont pu être d'origine vénitienne. Dans son traité, Piccolpasso souligne que les faïenciers vénitiens du xvi^e siècle utilisent

(30) SAA, N 2074, *Not. S. Hertoghen (Sr)*, 1549, fol. 83, 84. Acte du 17 juillet 1549. Publié par J. STRIEDER, *Aus Antwerpener Notarialarchieven*, Berlin, 1930, p. 235-236, n° 421 ; L. J. M. PHILIPPEN, *De Oud-Antwerpsche Majolica*, Bruxelles, s.d., p. 11.

(31) Ph. ROMBOUTS et Th. VAN LERIEUS, *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde. Les Liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise de Saint-Luc*, I, Anvers, 1872, p. 181.

(32) C. DUMORTIER, *Het atelier van de Antwerpse geleyerspotbacker Francois Frans (16de eeuw)*, dans *Mededelingenblad Nederlandse Vereniging van Vrienden van de Ceramiek*, 125, 1986/5, p. 4-6 ; IDEM, *Les faïenciers italiens...*, p. 162-164.

(33) SAA, *Certificatieboek 9*, 1554, fol. 329^r. Acte du 24 septembre 1554.

(34) C. DUMORTIER, *Les faïenciers italiens...*, p. 161-172.

(35) *Ibidem*.

(36) C. DUMORTIER, *Description d'un atelier de majoliques à Anvers au xv^e et début xvii^e siècle*, dans *Italian Renaissance Ceramics* (Colloquium British Museum London 2-5 september 1987) (sous presse) ; IDEM, *Les ateliers de majoliques...*, p. 27-38.

(37) *Ibidem*.

des matières premières comme le *Kali* ou *cenere di Levante* et l'oxyde de cobalt *zaffara* et appliquent des procédés techniques particuliers⁽³⁸⁾. Le *Kali* était une plante saline qui était importée de Syrie. Après avoir été pulvérisée, elle était introduite au lieu de cendre de lie de vin ou *feccia* dans la composition du *marzacollo*. La *zaffara* était probablement importée directement de l'Orient et les vénitiens en conservaient jalousement le secret. Par broyage du minéral, on obtenait l'oxyde de cobalt qui s'est révélé un excellent colorant bleu.

Il est concevable que les faïenciers anversois d'origine vénitienne soient parvenus à conserver leurs sources d'approvisionnement. Comme Peter Frans servit d'intermédiaire dans une commande de majoliques à *Den Salm* et qu'il racheta à Guido Andries la maison *De Wille Lelye*, une teinturerie et peut-être fabrique de couleurs⁽³⁹⁾, on peut suggérer que les produits vénitiens nécessaires à la fabrication ont été importés par ce courtier.

À Venise, l'oxyde de cobalt (*zaffara*) intervenait dans la peinture des majoliques en camaïeu bleu et dans la composition de l'émail bleuté dit *a berellino*, comme le précise Piccolpasso⁽⁴⁰⁾. L'usage de cet émail apparaît dans de nombreuses majoliques vénitiennes issues de différents ateliers de la première moitié du xvi^e siècle⁽⁴¹⁾. L'achat et le transport de l'oxyde de cobalt étant coûteux, les faïenciers anversois appliquèrent l'oxyde de cobalt plus parcimonieusement que les vénitiens, principalement pour le contour des figures, plus rarement pour les fonds. Le trait est tantôt épais tantôt d'une finesse digne des majoliques historiées italiennes. L'émail stannifère mélangé à l'oxyde de cobalt permettait d'obtenir des effets d'ombres ou une coloration bleutée dont quelques exemples en majolique anversoise méritent d'être relevés. Un carreau de pavement en majolique de la chapelle du château de The Vyne dans le Hampshire (Angleterre) que B. Rackham a rattaché à la production de Guido Andries des années 1520⁽⁴²⁾, témoigne plus directement de l'influence vénitienne sur la fabrication des émaux anversois. Le peintre a représenté sur un carreau un bouffon avec l'inscription SOTGE. L'émail du fond de ce même carreau est teinté en bleu, d'un bleu très proche de l'émail *a berellino*. De la même manière, les deux pavements du château de Rameyen⁽⁴³⁾, que l'on date vers 1530-1540, montrent l'application de cet émail bleuté. Dans chaque ensemble, un blason est peint au centre d'un paysage, ceinturé d'une couronne de fruits, fleurs et rubans (fig. 15). H. Nicaise a souligné le caractère étrange de ces paysages peints en camaïeu bleu et de « la technique du bleu pâle »⁽⁴⁴⁾. Cette coloration bleue s'apparente à la fabrication vénitienne.

(38) C. PICCOLPASSO, *op. cit.*, vol. 1, fol. 46r°, 46v°.

(39) C. DUMORTIER, *Les faïenciers italiens...*, p. 161-172.

(40) Piccolpasso donne la recette du *berlino* (berettino) qui est composé du « *marzacollo* libbre 25, *stagno* libbre 5 e *zaffara* (oxyde de cobalt) once 1 e ½ » qui entre dans les couleurs de Venise (*i colori di Vinegia*).

(41) A. ALVERÀ BORTOLOTTO, *Maiolica a Venezia...*, p. 21-22.

(42) B. RACKHAM, *Early Netherlands Majolica*, Londres, 1926, p. 53-71. Ces carreaux ont été découverts entassés dans les jardins du château de The Vyne. Leur installation dans la chapelle actuelle date du milieu du xix^e siècle. On peut supposer qu'ils ont été commandés par Lord William Sandys lors de la construction de la demeure entre 1500 et 1520, ou plus précisément lorsqu'il fit bâtir la chapelle entre 1518 et 1527.

(43) H. NICAISE, *Un pavement en faïence anversoise du xv^e siècle*, dans *Oud Holland*, 56, 1939, p. 247-260.

(44) *Ibidem*.



Fig. 1 : Chevrette anversoise, datée 1546. Sèvres, Musée National de Céramique, inv. 22670. (Publié dans R.F.A. DREY, *Apothecary Jars*, Londres, 1978, p. 119).

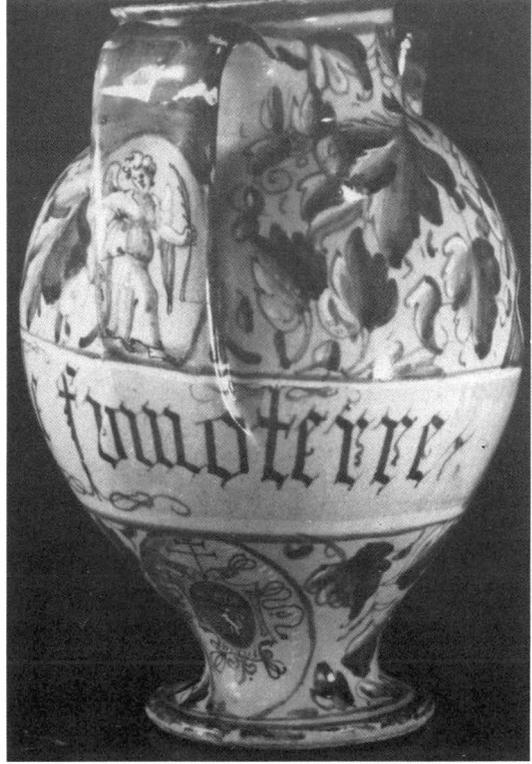


Fig. 2. Chevrette vénitienne. Collection particulière.

Les formes vénitiennes et les majoliques anversoises

Les faïenciers anversois se sont inspirés des formes de majoliques vénitiennes. Les pots à sirop ou chevrettes que l'on peut rattacher à la production d'Anvers présentent fréquemment une panse ovoïde, le pied légèrement évasé et le bec verseur court. Deux exemples du milieu du xvi^e siècle sont probants : une chevrette portant la date 1546, conservée au Musée National de la Céramique à Sèvres⁽⁴⁵⁾ (fig. 1) et une autre, de forme semblable, sur laquelle est peinte la

(45) Inv. MNC 22670 (Legs Chompret). Le bec verseur a été restauré. Voir H.-P. FUREST, *La céramique européenne*, Paris, 1983, fig. 77. Les analogies stylistiques entre cette chevrette et le pavement d'Herkenrode permettent de l'attribuer à l'atelier *Den Salm*, dirigé en 1546 par François Frans (Pour l'histoire de cet atelier voir note 32). On peut y rattacher deux chevrettes de même forme, conservées au Museum Vleeshuis à Anvers (Inv. 55.1.17) et une autre du Musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam. Voir respectivement, *Van Antwerps Plateel tot Delftse Keramiek* (cat. d'expos.), Deurne-Anvers, 1962 ; D. KOPF et H. J. HILMERSMA, *Antwerps Plateel* (cat. d'expos.), dans *Mededelingenblad Vrienden van de Nederlandse Ceramiek*, 62-63, 1971, p. 26, n° 4.

date 1550, fait partie des collections du Musée de Douai (46). Ce type de poterie s'apparente aux chevrettes vénitiennes bien que des variantes apparaissent dans l'exécution des détails. Ainsi l'anse des chevrettes vénitiennes (47) présente une surface lisse alors que celle des chevrettes anversoises est creusée de deux cannelures, reliant trois arêtes (fig. 2). Ce type de façonnage en majolique anversoise rappelle la fabrication des cruches et pots en grès exécutés à Cologne et Raeren (48). D'autre part, le bec verseur des chevrettes anversoises s'achève par un cordon inclus dans la pâte, plus prononcé que le rebord des chevrettes vénitiennes (49) ou des pots à sirop exécutés par Masséot Abaquesne à Rouen au milieu du xvi^e siècle (50).

Un deuxième groupe de chevrettes comporte des pots à panse plus globulaire, s'appuyant sur un pied surélevé et plus épaté. Leur forme s'apparente à celle des vases que propose Piccolpasso (fig. 3) et il est raisonnable de les dater de la deuxième moitié du xvi^e siècle (51).

Les décors vénitiens en majolique anversoise

L'étude des majoliques vénitiennes tout comme le traité de Piccolpasso permet d'isoler plusieurs types de décors, caractéristiques de la production vénitienne : le décor *alla porcellana*, le décor *a rabesche*, le décor *a frulli*, le décor *a foglie*, le décor *a paesi*. Au cours du xvi^e siècle, les faïenciers anversoises s'inspirèrent de l'ensemble d'entre eux.

(46) Inv. A. 1057. Voir F. BALIGAND avec la coll. de S. KERUEL, *La majolique italienne dans les Musées du Nord-Pas-de-Calais* (cat. d'expos.), Douai / Saint-Amand-les-Eaux / Saint-Omer, 1986-1987, p. 161, n° 104.

(47) Nous prenons pour exemple une chevette vénitienne d'une collection particulière, publiée dans A. ALVERÀ BORTOLOTTI, *Storia della Ceramica...*, pl. 69; une autre chevette du même type et datée 1568 est conservée au Museo internazionale delle Ceramiche de Faenza, Inv. n. 21216/c; (537/2). Publiée dans G. J. BOJANI, C. RAVANELLI GUIDOTTI et A. FANFANI, *La donazione Galeazzo Cora ceramiche del Medioevo al XIX secolo*, vol. I, Milan, 1985, p. 317, n° 819.

(48) On constate que bien souvent l'anse cannelée servait de monture destinée à fixer un couvercle en métal. Soulignons que ce façonnage de l'anse avec cannelures apparaît dans les petites cruches dites *Malling Jugs*, que la plupart des auteurs attribuent à un atelier anversoise du milieu du xvi^e siècle et conservées en Angleterre (F.-H. GARNER et M. ARCHER, *English Delftware*, Londres, 1972, p. 4; F. BRITTON, *London Delftware*, Londres, 1986, p. 24; J. D. VAN DAM (*Zestiende-eeuwse majolica uit de Nederlanden*, dans *Mededelingenblad Nederlandse Vereniging van Vrienden van de Ceramiek*, 130/131, 1988, 2, p. 13-18 et p. 36) a bien montré la parenté entre une petite cruche retrouvée dans des fouilles à Utrecht, une autre du Museum Het Princessehof à Leeuwarden et les *Malling Jugs*. Cet élément se retrouve dans la grande cruche anversoise avec scènes de l'Histoire de Tobie et grotesques, conservée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (C. DUMORTIER, *Het atelier...*, p. 23-32 avec bibliographie).

(49) Voir note 47.

(50) A. FAIJ-HALLE, *Faïences françaises XVII^e-XVIII^e siècles* (cat. d'expos.), Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 1980, p. 199, n° 276.

(51) C. PICCOLPASSO, *op. cit.*, vol. I, fol. 6v°, 7r°; voir pour des exemples des Pays-Bas D. KORF, *Nederlandse Majolica*, Bussum, 1981, p. 160-161.

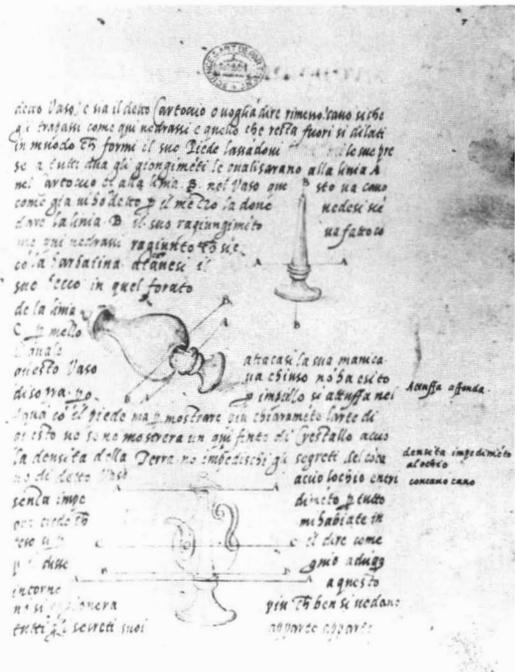


Fig. 3. C. Piccolpasso, *I tre Libri dell'Arte del Vasaio*, vers 1558.

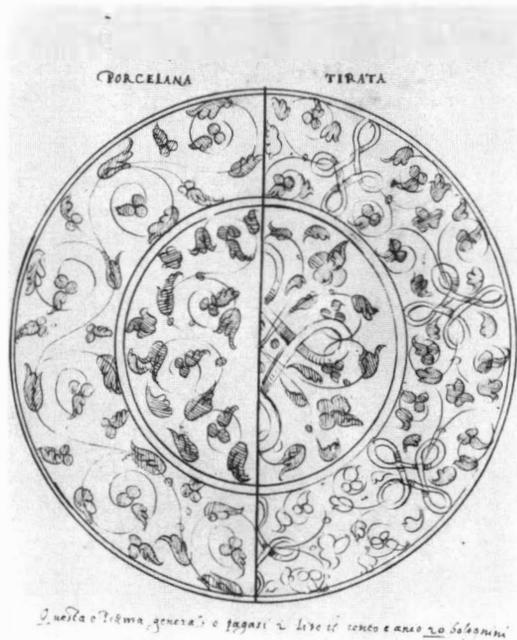


Fig. 4. C. Piccolpasso, *I tre Libri dell'Arte del Vasaio*, vers 1558.

Le décor alla porcellana

Ce décor élégant est formé de tiges, feuilles et fleurs en camaïeu bleu, agencé en souples rinceaux ou en véritables guirlandes. Les fabriques vénitienne privilégierent ce motif décoratif emprunté très probablement aux porcelaines chinoises de l'époque Ming, qui étaient importées à Venise⁽⁵²⁾. Des majoliques vénitienne prestigieuses de la première moitié du xvi^e siècle arborent ce décor, et Piccolpasso en donne un bon exemple dans son traité (fig. 4)⁽⁵³⁾. Des majoliques anversoises ont également reçu ce décor *alla porcellana* mais il est beaucoup moins fréquent qu'à Venise. Dans le pavement de The Vyne, l'ornementation offre une variété décorative de bustes de personnage, animaux, oiseaux et motifs végétaux⁽⁵⁴⁾. Un témoin du décor *alla porcellana* apparaît sur un carreau de forme hexagonale (fig. 5). Le peintre a représenté un médaillon cerné d'une bande compartimentée avec feuilles bleues sur fond jaune et vert. Au centre de la composition, des tiges et feuilles en camaïeu bleu, peintes d'un trait fin et léger formaient des guirlandes dont il ne reste que quelques éléments. Cette décoration monochrome bleue peut être comparée aux motifs *alla porcellana* peints sur des carreaux du pavement de la

(52) A. ALVERÀ BORTOLOTTO, *Storia della Ceramica...*, p. 63-84; Id., *A proposito dei Piatti veneziani con decoro « alla porcellana »*, dans *Faenza*, LXIX, 1983, 3-4, p. 310-312.

(53) C. PICCOLPASSO, *op. cit.*, vol. II, p. 118.

(54) B. RACKHAM, *op. cit.*, p. 53-71.



Fig. 5. Pavement anversois du Château de The Vyne (Hampshire). Décor *alla porcellana* peint sur un carreau hexagonal situé à droite (Photo de l'auteur).

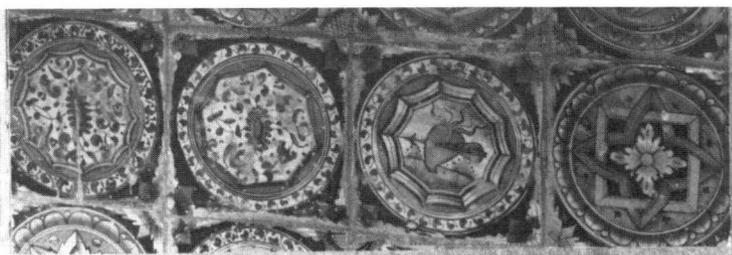


Fig. 6. Pavement vénitien, daté 1510. Venise, Chapelle Lando de l'église San Sebastiano (Photo de l'auteur).



Fig. 7. Pavement anversois du Château de The Vyne (Hampshire) (Photo de l'auteur).

Chapelle Lando de l'église San Sebastiano de Venise (fig. 6) ⁽⁵⁵⁾. Ces majoliques qui portent la date 1510, inscrite sur un carreau, peuvent être raisonnablement attribuées à un atelier vénitien. Des rinceaux bleus à feuilles bleues sont peints sur d'autres carreaux hexagonaux du pavement de The Vyne (fig. 7). Un autre type de rinceaux bleus a été reproduit sommairement sur des petits gobelets, peut-être des pots à moutarde, probablement d'origine anversoise ⁽⁵⁶⁾. Les faïenciers anversois ont pu emprunter ce motif aux majoliques vénitiennes *alla porcellana*. À titre de comparaison, on peut citer les plats exécutés dans l'atelier de Maestro Lodovico vers 1520 ⁽⁵⁷⁾ et en particulier au revers de ces majoliques, ornés de guirlandes bleues peintes très rapidement.

Le décor à rabesche

D'après Piccolpasso, les arabesques étaient particulièrement à l'honneur dans les ateliers vénitiens et gènois (fig. 8) ⁽⁵⁸⁾. Ceci semble assez naturel lorsque l'on songe aux œuvres d'origine islamique qui circulaient à Venise et dont s'inspirèrent les concepteurs de modèles. L'atelier anversois de Guido Andries a reproduit des arabesques dans le pavement de The Vyne et dans celui de l'ancienne abbaye d'Herkenrode (fig. 10) ⁽⁵⁹⁾. Ce sont des rinceaux et feuillages fortement stylisés, peints en bleu sur fond blanc. La source d'inspiration n'est pas connue mais on peut rapprocher ces ornements de ceux signés par le « maître f », dessinateur originaire d'Italie du Nord, et peut-être même de Venise ⁽⁶⁰⁾. Ses arabesques, marquées par l'influence islamique, ont été gravées sur bois et publiées à Venise dans *Corona di Racammi* par Giovanni

(55) Pour l'attribution de ce pavement à un atelier vénitien, voir A. ALVERÀ BORTOLOTTI, *Storia della Ceramica...*, p. 54-55; ID., *Il pavimento maiolicato della Cappella Lando nella chiesa di San Sebastiano*, dans *Arte Veneta*, XXXVI, 1982, p. 188-191; T. WILSON, *Maiolica in Renaissance Venice*, dans *Apollo*, CXXV, 301, 1987, p. 184-189 et en particulier p. 185.

(56) On peut citer deux exemplaires conservés à l'abbaye des Dunes de Koksijde et à la maison Rockox à Anvers. Pour l'usage de ces récipients, voir D. F. LUNSINGH SCHEURLEER, *Schepbekertjes of mosterdpoljes uit de tweede helft van de 16de eeuw en de eerste helft van de 17de eeuw (Nederlandse kunstnijverheid en interieurkunst (opgedragen aan prof. Th. H. Lunsingh Scheurleer)*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 31, 1980, p. 154-160.

(57) A. ALVERÀ BORTOLOTTI, *Storia della Ceramica...*, pl. XLVI, XLVII.

(58) C. PICCOLPASSO, *op. cit.*, vol. II, p. 111.

(59) Pour le pavement de The Vyne voir note 42. Pour celui d'Herkenrode, voir H. NICAISE, *Les carreaux en faïence de l'ancienne Abbaye d'Herckenrode*, dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 4, 1935, p. 93-104 et p. 107-127; pour l'attribution du pavement d'Herkenrode, B. RACKHAM, *op. cit.*, p. 39; H. NICAISE, *Notes sur les faïenciers italiens établis à Anvers dans le premier tiers du XVI^e siècle*, dans *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XVI, 1937, p. 196-202; C. DUMORTIER, *Les faïenciers italiens...*, p. 167-169. G. LIVERANI, *L'influsso della maiolica italiana su quella d'Oltre Alpe (Dalla comunicazione al IX Corso di Storia e di tecnica della ceramica dell'Istituto Interuniversitario Italiano, presso il Museo delle ceramiche di Faenza, Luglio 1936-XIV)*, dans *Rassegna della Istruzione artistica*, L, 1937, 2, p. 19. L'auteur voit dans le décor à arabesques un rappel du motif *alla porcellana*.

(60) J. S. BYRNE, *Patterns by Master f*, dans *Metropolitan Museum Journal*, 14, 1979, p. 103-138.

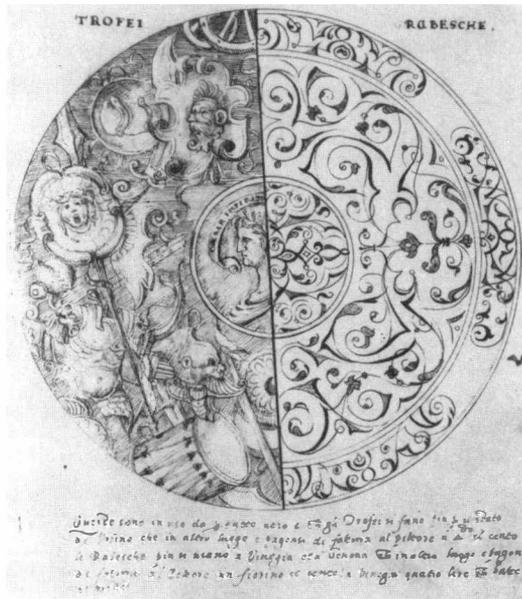


Fig. 8. C. Piccolpasso, *I tre Libri dell'Arte del Vasaio*, vers 1558.

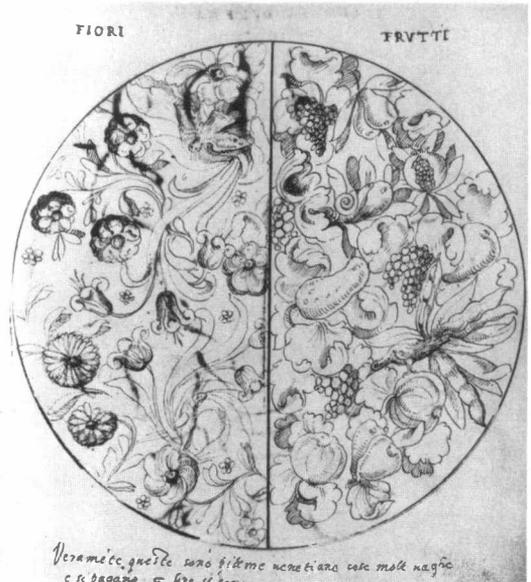


Fig. 9. C. Piccolpasso, *I tre Libri dell'Arte del Vasaio*, vers 1558.

Andrea Vavassore vers 1530 (61). D'autres éditions ultérieures ont contribué à diffuser ces modèles (62).

Le décor a frutti

Les représentations aux gros fruits, souvent assemblés en grappes ou tressés dans des guirlandes, connurent une grande vogue à la Renaissance. S'inspirant du monde antique, ils évoquent fréquemment l'abondance et sont parfois associés au culte de Priape (63). En faïence sculptée, des fruits au naturel ont été l'apanage des Della Robbia à Florence à la fin du xv^e et au début du xvi^e siècle (64). Selon Piccolpasso, les faïenciers vénitiens ont bien souvent peint le

(61) *Ibidem*.

(62) *Ibidem*. On retrouve le même type de motifs à arabesques dans *L'honesto essemplio del verluoso desiderio che hanno le donne di nobil ingegno, circa lo imparare: punti ragliati a fogliami* (In Venetia per Malthio pagan in Frezaria al segno della Fede M.D.L.) publié à Venise en 1550. Voir A. ALVERÀ BORTOLOTTI, *Un pavimento maiolicato...*, pl. XV.

(63) Ph. MOREL, *Priape à la Renaissance. Les guirlandes de Giovanni da Udine à la Farnésine*, dans *Revue de l'Art*, 69, 1985, p. 13-18. L'auteur explique le contraste entre « la froideur archéologique des fruits mantégnésques » et le caractère naturaliste des guirlandes de la Farnésine (p. 14, note 2).

(64) J. GIACOMOTTI, *Catalogue des majoliques des Musées nationaux*, Paris, 1974, p. 94-96.



Fig. 10. Pavement anversois d'Herkenrode, 1532-33. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. 2878 (Copyright ACL, Bruxelles).



Fig. 11. Pavement vénitien, daté 1510. Venise, Chapelle Lando de l'église San Sebastiano (Photo de l'auteur).

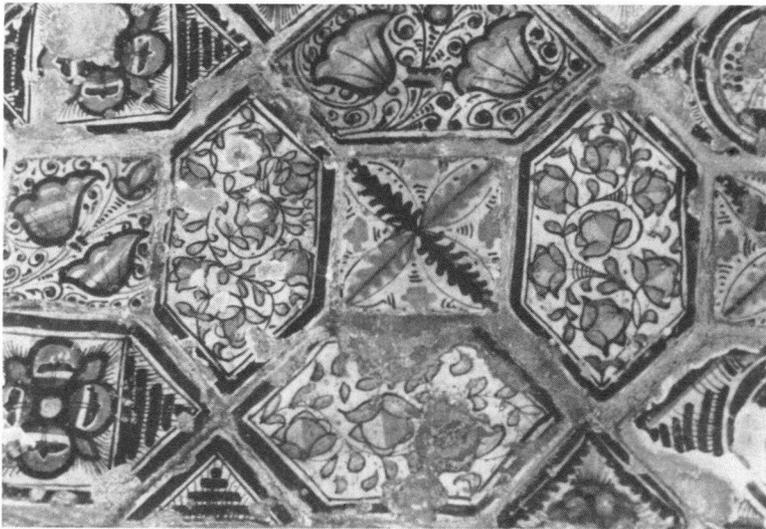


Fig. 12. Pavement anversois du Château de The Vyne (Hampshire) (Photo de l'auteur).

décor *a frutti* (fig. 9) ⁽⁶⁵⁾. Parallèlement, ce décor s'est répandu en majolique anversoise ⁽⁶⁶⁾. Plus tardivement, il a été exploité par des fabriques de majoliques installées à Rotterdam ⁽⁶⁷⁾ et à Deventer ⁽⁶⁸⁾.

Le décor aux fruits isolés ou juxtaposés apparaît dans des majoliques vénitiennes et anversoises de la première moitié du xvi^e siècle. Des carreaux de pavement de la Chapelle Lando de l'église San Sebastiano à Venise, daté 1510, sont ornés de gros fruits bicolores jaunes et oranges (fig. 11) ⁽⁶⁹⁾. Des exemplaires apparentés ont été peints dans le pavement anversoise de The Vyne (fig. 12) ⁽⁷⁰⁾. On y trouve aussi une variété dans la composition qui est particulièrement attrayante : des fruits mûrs jonchent le sol, d'autres petits fruits ronds et bicolores sont agencés en bouquets, dont les tiges sont liées entre elles par des traits parallèles. Des grenades colorent le sommet d'une tige feuillue, s'étalant aux coins de carreaux hexagonaux. Sur un carreau du pavement d'Herkenrode, des gros fruits, proches des majoliques vénitiennes, sont disposés côte à côte (fig. 13) ⁽⁷¹⁾.

Des petits fruits rehaussent une couronne de lauriers peinte sur un carreau en majolique anversoise, conservé à l'abbaye des Dunes de Koksijde ⁽⁷²⁾. Des fruits peints, intégrés dans une couronne de lauriers, sont reproduits sur des carreaux du pavement d'Herkenrode, livré par *Peter Frans van Venedigen* mais très probablement exécuté dans l'atelier anversoise de Guido Andries en 1532-33 (fig. 14) ⁽⁷³⁾. Quelques années auparavant, une couronne de lauriers « *Joye a l'antique* » formait un médaillon central, brodé sur l'antependium que Mathilde de Lexhy avait commandé pour cette même abbaye. L'origine, très probablement vénitienne, du mot *joye* est un indice supplémentaire de l'influence de la République sur les arts décoratifs des

(65) C. PICCOLPASSO, *op. cit.*, vol. II, p. 115.

(66) H. NICAISE (*Les modèles italiens des faïences néerlandaises au xv^e et au début du xvii^e siècle*, dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, XVII, 1936, p. 130) est d'avis que le décor aux gros fruits, probablement connu à Venise dans la première moitié du xvi^e siècle, a été copié à Faenza et ensuite a été emprunté par les faïenciers des Pays-Bas à partir du dernier quart du xvi^e siècle.

J. CHOMPRET, *Les faïences primitives des Pays-Bas*, dans *Cahiers de la Céramique et des Arts du feu*, 3, 1956, p. 12-15. Pour attribuer des majoliques aux décors de gros fruits aux ateliers anversoises, l'auteur avance comme argument la couleur verte des rinceaux qui se déploient sur ces albarelli, inconnu sur des majoliques italiennes (p. 14). Toutefois, jusqu'à présent, nous avons constaté que les majoliques vénitiennes et anversoises étaient décorées de rinceaux bleus.

(67) A. HOYNCK VAN PAPENDRECHT, *De Rotterdamsche Plateel- en Tegelbakkers en hun product 1590-1851*, Rotterdam, 1920, p. 36-37. L'auteur publia des rebuts de fabrication de majoliques retrouvés à Rotterdam en 1914.

(68) D. KORF, *De Deventer Majolica-Oven. Beschrijving van de vondsten*, dans *Mededelingenblad Nederlandse Vereniging van Vrienden van de Ceramiek*, 119/120, 1985, p. 20-29.

(69) Voir note 55.

(70) H. NICAISE (*Les modèles italiens...*, p. 130) mentionne la représentation de gros fruits sur un carreau du pavement de The Vyne. En réalité, plusieurs carreaux ont reçu ce décor. Pour le pavement de The Vyne, voir note 42.

(71) A. ALVERÀ BORTOLOTTI, *Un pavimento maiolicato ordinato a un veneziano nelle Fiandre nel 1532*, dans *Faenza*, LXXIII, 1987, 1-3, p. 22-31.

(72) A. GRONEMAN, *Spaanse en Antwerpse majolica uit de Duinenabdij*, dans *Bulletin van het Wetenschappelijk en Cultureel centrum van de Duinenabdij en de Westhoek*, 3, 1961, p. 13-24.

(73) Voir note 59.

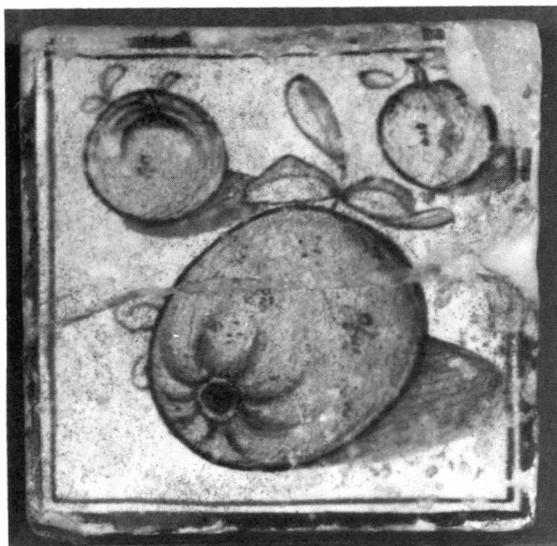


Fig. 13. Pavement anversois d'Herkenrode, 1532-33. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. 2878 (Copyright ACL, Bruxelles).

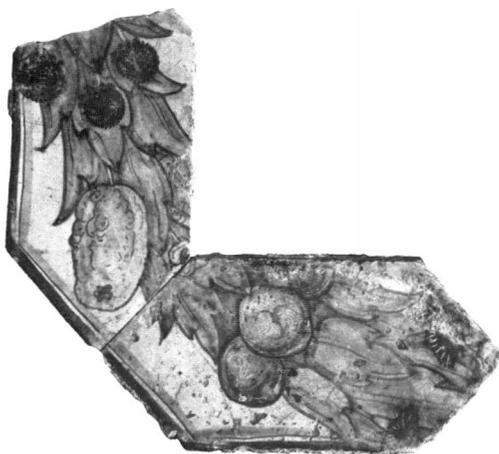


Fig. 14. Pavement anversois d'Herkenrode, 1532-33. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. 2878 (Copyright ACL, Bruxelles).

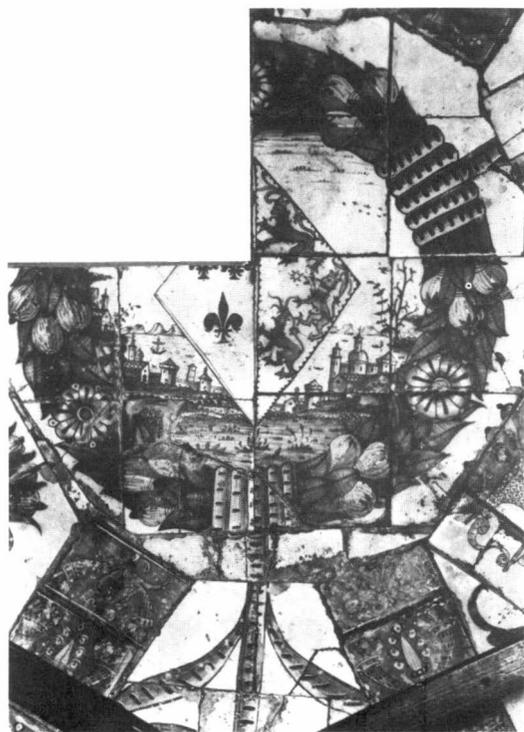


Fig. 15. Pavement anversois du Château de Rameyen.



Fig. 16. Plat vénitien. Londres, Victoria and Albert Museum.

régions du Nord dans la première moitié du xvi^e siècle⁽⁷⁴⁾. Sur ces carreaux de forme hexagonale de ce même pavement, le faïencier a dessiné une cucurbitacée liée à une couronne de lauriers, dont les feuilles sont apparentées à celles des couronnes du pavement de The Vyne (fig. 5). Une différence apparaît toutefois dans la manière plus naturaliste de représenter les fruits. Dans le pavement d'Herkenrode, le fruit peint est pourvu d'excroissances apparentes, ce qui lui confère une impression de plus grande réalité. Le pavement du château de Rameyen comporte au centre de deux compositions de grotesques des paysages et armoiries encerclés d'une couronne de lauriers, de fruits et de fleurs (fig. 15). On peut penser ici au décor vénitien *a frutti et a fiori* (fig. 10)⁽⁷⁵⁾.

Des motifs aux fruits mûrs et éclatés ont été exploités pour décorer des majoliques vénitiennes. Un grand plat vénitien des années 1530-40, conservé au Victoria and Albert Museum de Londres⁽⁷⁶⁾ présente un masque d'homme, portant sur la tête un panier chargé de fruits (fig. 16)⁽⁷⁷⁾. Cette représentation dans une profusion de fruits mûrs parmi lesquels des coings, grenades éclatées et grappes de raisins, témoigne du goût des peintres vénitiens pour ces compositions *a frutti*. Faut-il rappeler le développement privilégié de ce thème dans les Loges de Raphaël où excella Jean d'Udine qui s'initia au métier de peintre, probablement à Venise dans l'entourage de Giorgione⁽⁷⁸⁾. La composition de la majolique qui envahit toute la surface de ce plat vénitien est teintée en bleu *a berellino*. La qualité du trait et le dégradé subtil des coloris, bien que limités, placent cette représentation au niveau d'un tableau. D'autres majoliques vénitiennes reprennent partiellement ce décor *a frutti*, tout en le simplifiant. En majolique anversoise, les peintres ont repris les motifs de grenades. Celles-ci, partiellement éclatées, ornent le pavement anversois de The Vyne. On retrouve également ces décors *a frutti* sur deux albarelli et un vase à panse globulaire (fig. 17), conservés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles⁽⁷⁹⁾. Bien qu'un de ces pots à pharmacie ait été attribué à un atelier des Pays-Bas du Nord de la fin du xvi^e siècle⁽⁸⁰⁾, leur origine semble encore incertaine. La forme droite des albarelli est comparable à celle des pots à pharmacie exécutés dans différents centres italiens du début du xvi^e siècle ou à ceux de l'atelier vénitien de Maestro Domenico vers 1560⁽⁸¹⁾. Les faïenciers anversois ont fabriqué des albarelli de ce type mais ils s'en différen-

(74) G. DELMARGEL, *Hel antependium van Herkenrode. Antwerps borduurwerk uit 1528-1529*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 55, 1984, 1, p. 55-71. Le mot *joye* est vraisemblablement emprunté au vénitien *zoia*, une forme dialectale de *gioia*.

(75) C. PICCOLPASSO, *op. cit.*, vol. II, p. 115.

(76) B. RACKHAM, *Victoria and Albert Museum. Catalogue of Italian Maiolica*, Londres, 1940, n° 970 ; A. ALVERÀ BORTOLOTTI, *Storia della Ceramica...*, p. 85-86 ; T. WILSON, *Ceramic Art of the Italian Renaissance...*, p. 110-111, n° 178 (avec complément de bibliographie).

(77) Des visages barbus à éléments végétaux sont figurés dans *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, publié à Venise en 1499 chez Alde. Des visages barbus casqués de fruits dominent l'axe central de pilastres sculptés de l'église Santa Maria dei Miracoli à Venise, attribués à l'école de Pietro Lombardo. Voir N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance (Studies of the Warburg Institute, vol. 31)*, Londres-Leiden, 1969, p. 57, pl. XLI, p. 59, pl. XLII.

(78) N. DACOS, 'Il Trastullo di Raffaello', dans *Paragone Arte*, 39, 1961, 219, p. 5-29. L'auteur nuance les apports vénitiens et padouans dans l'œuvre de Jean d'Udine.

(79) Inv. 6086 A et B. H. 25 cm. L'albarellino Inv. 6068 B est en bon état, l'autre est endommagé. Le n° Inv. 6086 B est publié dans H. NICAISE, *Les modèles italiens...*, p. 130, pl. X, fig. 19.

(80) *Ibidem*.

(81) R. E. A. DREY, *Apothecary Jars*, Londres, 1978 ; pour Maestro Domenico voir A. ALVERÀ BORTOLOTTI, *Storia della Ceramica...*, pl. XC.



Fig. 17. Vase globulaire. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. 6087 (Copyright AGL, Bruxelles).



Fig. 18. Vase vénitien *a bombola*. Florence, Museo del Bargello.

cient par une paroi généralement plus concave⁽⁸²⁾. La forme globulaire du troisième vase⁽⁸³⁾, s'apparente étroitement à celle des vases dit *a palla* ou *a bombola*, souvent attribués à la fabrication vénitienne (fig. 18)⁽⁸⁴⁾. De plus, sur les trois majoliques des Musées royaux d'Art et d'Histoire, la bande ornementale aux fruits est ceinturée de motifs aux bâtons croisés, qui est un caractère commun aux majoliques faentines et vénitiennes. Sur la paroi de ces trois vases, des rinceaux de gros fruits et de tiges qui s'entremêlent présentent des émaux caractéristiques des majoliques tant vénitiennes que anversoises. Cette même facture rend difficile la distinction entre la production de ces deux centres⁽⁸⁵⁾. Soulignons cependant que les vases exécutés à

(82) Voir les albarelli reproduits dans les études suivantes : H. NICAISE, *Les origines italiennes des faïenceries d'Anvers et des Pays-Bas au XVI^e siècle*, dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, XIV, 1934, pl. I et IV ; H.-P. FOUREST, *À propos d'une majolique anversoise nouvellement acquise par le Musée National de Céramique de Sèvres*, dans *Faenza*, LXXV, 1979, 6, p. 350-351, pl. CXII.

(83) Inv. 6087.

(84) On peut citer comme exemple le vase conservé au Museo Nazionale del Bargello à Florence.

(85) La question a été étudiée par T. HAUSMANN, *Majolika: Spanische und Italienische Keramik vom 14. bis zum 18. Jahrhundert* (*Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin V D*), Berlin, 1972, p. 330-332, n° 245-246. Aux exemplaires cités, on peut ajouter le vase conservé au Musée d'Arras (*La Majolique italienne dans les Musées du Nord-Pas-de-Calais...*), p. 85, n° 44 et ceux de la collection Cora (G. C. BOJANI, C. RAVANELLI GUIDOTTI et A. FANFANI, *La donazione Galeazzo Cora...*, p. 315-316). Voir aussi pour l'attribution à Venise et à Anvers, G. BISCONTINI UGOLINI, *Un vaso falso o solo imitato*, dans *Rassegna di Studi e di Notizie*, X, 1982, p. 207-208.

Venise présentent un émail plus fin, généralement appliqué sur une terre moins grasse qu'à Anvers. De plus, le peintre vénitien a mieux maîtrisé l'application des oxydes métalliques. La main a tracé un trait rapide, formant des courbes harmonieuses. Les trois vases présentent un trait plus épais et lourd, manifestement plus appliqué. Notons aussi que ce trait bleu large rappelle les contours des grosses fleurs stylisées du pavement d'Herkenrode. Malgré ces aspects stylistiques nettement anversoïis, il est probablement prématuré de rattacher ces majoliques à un atelier de la métropole. On peut trouver une explication à ce mélange de caractère anversoïis et vénitien dans la présence du faïencier vénitien Anthonis Beernaerts à Anvers en 1537. Celle-ci ouvre des possibilités nouvelles pour rattacher ces vases à un atelier anversoïis dans lequel travaillaient des vénitiens.

Le décor a foglie

Dans le pavement de l'église San Sebastiano de Venise et dans les deux pavements anversoïis de The Vyne et d'Herkenrode, les peintres sur majolique ont aussi conçu la bicoloration des feuilles, mi-verte, mi-bleue, qui s'associe à la double coloration des fruits (fig. 11). Comme le montre Piccolpasso, ce décor aux feuilles, typique des majoliques vénitiennes du début du xvi^e siècle, connut un développement considérable dans les ateliers travaillant *alla veneziana*⁽⁸⁶⁾. Cette empreinte vénitienne se manifeste par l'alternance des couleurs bleue et verte sur les vases dits *a palla* vénitiens datés vers 1540. Elle évolue dans les centres influencés par Venise par l'application de deux couleurs sur la même feuille, comme on peut le voir sur des albarelli fabriqués à Lyon et à Anvers⁽⁸⁷⁾. Cette tradition se poursuit par la transposition de ce contraste coloré en une application des tons sur tons bleu et blanc ou camaïeu, fortement développé à Venise (fig. 19)⁽⁸⁸⁾ et qui envahit les majoliques fabriquées notamment à Gênes et dans les Pays-Bas à la fin du xvi^e siècle⁽⁸⁹⁾.

Les décors a paesi

Les types de décors vénitiens illustrés par Piccolpasso comprennent aussi le genre *a paesi*, aux paysages⁽⁹⁰⁾. L'influence vénitienne est encore présente dans l'iconographie et le style de deux paysages peints sur le pavement de Rameyen (fig. 15)⁽⁹¹⁾. Il s'agit de paysages lagunaires à fonds montagneux avec tours d'églises et maisons. La fantaisie de la représentation s'allie à des détails très précis, allusion frappante à la Sérénissime : trois gondoles couvertes du *felze* voguent sur la lagune. Le caractère imaginaire et la teinte bleutée de cette composition rappel-

(86) C. PICCOLPASSO, *op. cit.*, vol. 11, p. 114.

(87) Pour Lyon, voir A. FAJF-HALLE, *Faïences françaises...*, p. 80, n° 64 ; pour Anvers, voir note 81.

(88) A. ALVERÀ BORTOLOTTI, *Storia della ceramica...*, pl. LXXIX-LXXXVI.

(89) Pour Gênes, voir G. MORAZZONI, *La maiolica antica ligure*. Milan, 1951 ; pour les Pays-Bas, voir N. OTTEMA, *op. cit.*, p. 249, 253 ; H. NICAISE, *Les modèles italiens...*, p. 128-130 ; D. KÖRF, *Het a foglie-ornament op Nedertandse majolica*, dans *Antiek*, 9, 1975, 7, p. 693-711.

(90) C. PICCOLPASSO, *op. cit.*, vol. 11, p. 117.

(91) Voir note 43.



Fig. 19. Plat vénitien au décor *a foglie*. Florence, Museo del Bargello.

lent des paysages peints sur des plats vénitiens, tels celui du Kunstgewerbemuseum de Berlin ou celui du Museo del Bargello à Florence⁽⁹²⁾. On peut estimer qu'à Venise le décor *a paesi* devint un genre en soi.

Conclusion

Les apports vénitiens en majolique anversoise sont nombreux. Ce sont des faïenciers vénitiens qui ont implanté les procédés de fabrication et les décors connus à Venise. Ceux-ci regroupés dans les deux familles Andries et Frans, ont poursuivi leur art, probablement dans le même atelier jusqu'en 1541; la présence à Anvers, en 1537, d'Anthonis Beernaerts, lui aussi d'origine vénitienne, est un témoignage supplémentaire de l'empreinte de la Sérénissime sur la production de majoliques anversoises. La comparaison entre les œuvres anversoises et les majoliques vénitiennes a montré l'influence de Venise sur la fabrication et les décors exécutés à

(92) T. HAUSMANN, *op. cit.*, p. 323, n° 237; A. ALVERÀ BORTOLOTTI, *Maioliche veneziane. Museo Nazionale del Bargello*, Florence, 1987, p. 18-20. Inv. n° 93.

Anvers, principalement dans les pavements de The Vyne, d'Herkenrode et de Rameyen et sur certaines formes des albarelli et vases globulaires.

Cependant, il faut rappeler des différences de qualité qui existent entre les majoliques vénitiennes et celles d'Anvers. Dans les pavements de The Vyne, d'Herkenrode et de Rameyen, on reconnaît plusieurs mains de peintres de qualité inégale. Des représentations de personnages, portraits, oiseaux relèvent d'une facture comparable à celle des majoliques vénitiennes. En revanche, des décors « à la palmette persane », ou formés de rinceaux sont bien souvent d'une exécution plus grossière. Ce style plus empâté se retrouve dans les décors aux gros fruits peints sur des albarelli ou sur des vases que l'on pourrait attribuer à l'un ou l'autre centre de production. De toute manière, l'influence vénitienne sur la production anversoise de la première moitié du xvi^e siècle fut telle que celle-ci mérite bien le qualificatif *alla veneziana*.

ABSTRACT : Antwerps Majolica "alla veneziana" in the first half of the Sixteenth Century

Recent work on documents from archives and study of sites in the lagoon, place Venice as one of the main production centres of Renaissance maiolica in the first half of the sixteenth century. Venetian maiolica which took a lot from the Islamic world has deeply influenced the factories in Italy and abroad. Several facts related to history, technique and style prove that during the first half of the sixteenth century maiolica *alla veneziana* has been produced in Antwerp. Several Italian potters, settled in Antwerp, had a Venetian origin or have worked in Venice prior to their immigration. The fabrication technique of the Antwerps maiolica agrees with the one used in Venice and described by Cipriano Piccolpasso in *I tre Libri dell'Arte del Vasaio* around 1558. A similarity in the forms of apothecary jars produced in Antwerp and Venice have been singled out. The Venetian ornamentations *alla porcellana*, *a rabesche*, *a frutti*, *a foglie* and *a paesi* have been painted on pavements and pottery in Antwerp. C.D.

LUC LANGE « MOLLEUR EN PLATTRE » ACTIF EN HAINAUT ENTRE 1550 ET 1553

Jacques DEBERGH

Nous devons à Robert Hedicke, auteur d'une substantielle monographie dédiée à Jacques Du Brœucq (1), d'avoir rassemblé l'ensemble des sources concernant les activités de cette personnalité éminente de la Renaissance aux Pays-Bas. Ces documents, pour l'essentiel des contrats et des comptes (2), qui permettent de suivre les principales étapes de la carrière du Maître, font également connaître les noms de maints artistes, artisans, ouvriers impliqués d'une manière ou d'une autre dans les travaux dont il fut chargé.

L'exposition naguère consacrée à Du Brœucq en la collégiale Sainte-Waudru à Mons (3) a été l'occasion de relire ces textes. Apparaît à diverses reprises un certain Luc Lange (4), à qui Marie de Hongrie faisait appel lorsqu'il était question de statues à l'antique ou de copies d'antiques, de préférence à Du Brœucq lui-même (5) dont l'ouverture à l'antiquité romaine

- (1) R. HEDICKE, *Jacques Dubrœucq von Mons, ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 26)*, Strasbourg, 1904 = *Jacques Dubrœucq de Mons*, trad. E. DONY, Bruxelles, 1911 (nous nous référons à cette dernière édition).
- (2) *Ibidem*, p. 356-434. Les pièces qui nous intéressent ici font partie d'une série de onze comptes rendus par Philippe du Terne, relatifs aux travaux exécutés aux châteaux de Binche et de Mariemont, du 1^{er} janvier 1546 (1547 n.st.) au 31 décembre 1560, savoir les n^{os} 27307 à 27310, qui couvrent les années 1550 à 1553. Elles sont conservées aux Archives Générales du Royaume, à Bruxelles, *Chambre des Comptes. Inv. « Binche »*. Hedicke y ajoute des extraits de A. PINCHART, *Notes manuscrites sur la sculpture* conservées à la Bibliothèque Royale Albert I^{er}, carton 12. Nous renvoyons à la numérotation d'Hedicke sous la forme : doc. ... (p. ...); les textes concernant directement notre propos sont donnés en appendice, d'après lui. Ce qui concerne Mariemont a été vu ou revu par R. WELLENS, *Le domaine de Mariemont au XVI^e siècle (1546-1598)*, dans *Annales du Cercle Archéologique de Mons*, 64 (1958-1961) (publ. 1962), p. 79-172 : voir spécialement l'introduction, p. 79-83, et l'inventaire des documents d'archives, p. 164-167.
- (3) *Jacques Du Brœucq, sculpteur et architecte de la Renaissance. Recueil d'études publié en commémoration du quatrième centenaire du décès de l'artiste*, Mons, 1985, constituant le catalogue de l'exposition organisée dans le cadre d'*Europalia 85 España*, du 1^{er} octobre au 24 novembre 1985.
- (4) Dont le nom est diversement orthographié dans les sources : Luc(q) Lange, Lucque Lanche, Luc Lance, Lucas Lancia. Une brève notice lui a été réservée dans l'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* : M. DEVIÈNE, *Lange, Luc*, dans *Thieme-Becker*, XXI (1928), p. 327.
- (5) La Gouvernante des Pays-Bas chargea toutefois Du Brœucq d'aller expertiser à Bruxelles un Mercure en cuivre (bronze ?) prétendument antique, dont l'évêque de Strasbourg lui avait fait cadeau : doc. C.55 (p. 415).



Fig. 1. Binche, Vieux cimetière près la chapelle Saint-André.
Monument funéraire de Luc Lange, 1553 (photo J.D.).

semble somme toute limitée (6). Il n'est peut-être pas inutile de refaire le point sur ce personnage (7).

Luc Lange arriva à Binche le 23 juillet 1550 (8) et demeura en Hainaut jusqu'à sa mort, en 1553. La double inscription, latine et française, qui orne son monument funéraire, un obélisque quelque peu trapu reposant sur une base parallélépipédique (9) (fig. 1), fournit, outre la date de son décès (10), quelques indices qui autorisent à préciser la terre d'origine de l'artiste (11). Sur une face, on voit, rédigée en grandes capitales romaines (avec la date en chiffres arabes), une brève formule à la saveur antiquisante (12) (fig. 2) : « LVCAS QVIESCIT / LANCIA HIC NEA / POLITES · PAGEM / PRECARE LECTOR / EIVS MANIBVS · 1553 », « Ici repose Luca Lancia, napolitain. Toi qui lis (ces mots), invoque la paix pour ses mânes. 1553 ». L'autre face porte un texte plus circonstancié, en écriture gothique (avec les dates en chiffres romains) (13) : « Cy gist Luc Lance comme humain / qui fut natif de St Germain / du realme de Naple venu / par gentz notables chier tenu / lequel passa le grand destrois / l'an XV^cLIII [en ...]e] XIII^e jour / Priez pour [son âme] sans secour » (fig. 3).

Saint-Germain, San Germano, au royaume de Naples, c'est Cassino, au pied du Mont-Cassin : fondé en 856, San Germano remplaça la romaine *Casinum*, alors quasiment abandonnée ; en 1863, la ville fut débaptisée au profit d'un nom dérivant de celui du centre antique (14). Nous connaissons ainsi la patrie et le patronyme italien de Luc : Lancia traduit

- (6) J. DEBERGH, *Échos de l'antiquité romaine dans l'œuvre de Du Brœucq*, dans *Jacques Du Brœucq* (voir n. 3), p. 125-144.
- (7) Les lignes que nous lui avons réservées dans *Échos* (voir n. 6), p. 135, 137, 139 et 141, dépourvues des nécessaires renvois aux sources, étaient particulièrement condensées ; en outre, faute d'épreuves, plusieurs coquilles déparent l'article.
- (8) Doc. C 47 (p. 413) : cf. appendice, p. 88.
- (9) C'est en 1920 seulement, au cours d'une excursion du Cercle Archéologique de Mons à Binche, que M. Sailly, membre du Cercle, effectua le rapprochement entre celui qui reposait au vieux cimetière, dans le jardin de la chapelle Saint-André, et le sculpteur au talent duquel Marie avait eu recours : ce nous est rappelé par E. DERBAIX, *Binche*, Mons-Framerie, 1928, p. 29 avec la n. 2 [étude publiée également, avec la même pagination, au sein d'une plaquette intitulée *Binche*, éditée à l'occasion du Congrès archéologique et historique de Mons, 1928 puis, toujours avec la même pagination, dans *Annales du Cercle Archéologique de Mons*, 54 (1935) (publ. 1936)] ; P. C. MEURISSE, *Les châteaux et palais de Binche*, dans *Annales de la Société d'Archéologie de Binche*, 3 (1924), p. 50-65, indique, p. 55, qu'un « sculpteur napolitain vint aider Jacques Dubrœucq », mais néglige de citer sa source, en l'occurrence l'épithaphe ; aussi WELLENS, *Domaine* (voir n. 2), p. 106, n. 3 ; Id., *Jacques Du Brœucq, sculpteur et architecte de la Renaissance (1505-1584) (Notre Passé)*, Bruxelles, 1962, p. 104.
- (10) La version française précisait le jour, un quatorze, et le mois, aujourd'hui perdu, de sa mort.
- (11) Un document d'archive mentionnait « M^e Lucq italien » : doc. C 60 (p. 416) ; cf. appendice, p. 89. Mais Hedicke, qui ne sait rien de l'inscription, frappe cette mention d'un point d'interrogation. De même, M. DEVIGNE, *Lange* (voir n. 4), ignore l'origine italienne du sculpteur.
- (12) Ainsi l'évocation des mânes ; l'inscription qui interpelle le passant.
- (13) Je remercie encore Mademoiselle Christiane Pierard qui, en 1985, m'a procuré cette lecture.
- (14) La ville relève aujourd'hui de la *Regione Lazio*. Cf. *Lazio (Guida d'Italia del Touring Club Italiano)*, 3^e éd., Milan, 1964, p. 477, qui situe à tort le changement de nom en 1871. Je dois au Professeur Antonio Pistilli, de Cassino, que je remercie vivement, les informations relatives à cet épisode : circulaire du Préfet de Terra di Lavoro (1^{er} juillet 1862) ; délibération du Conseil communal (23 mai 1863) ; Décret Royal donné à Turin le 26 juillet 1863, par Victor Emmanuel II.



Fig. 2. Monument funéraire de Luc Lange. Épitaphe latine (photo J.D.).

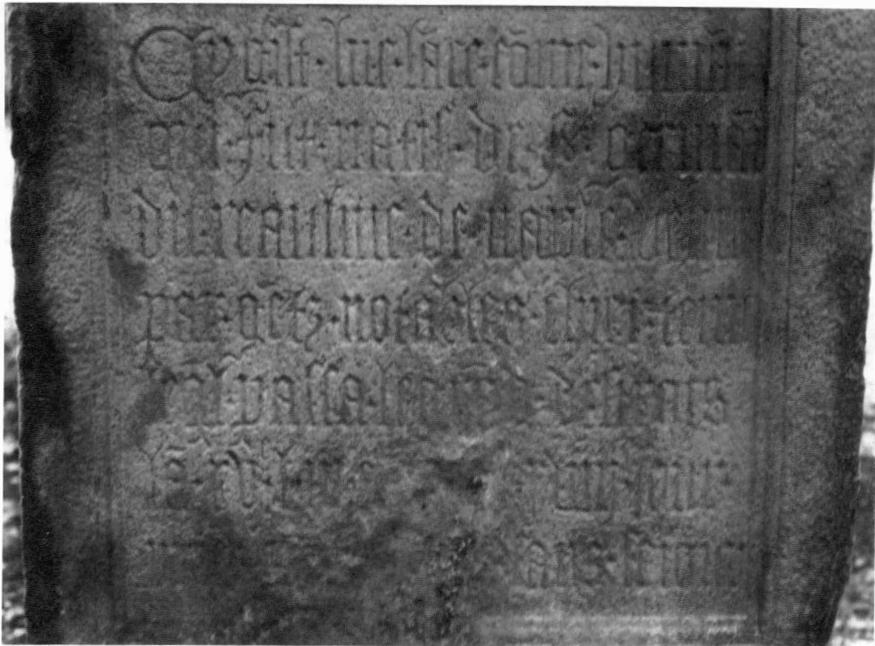


Fig. 3. Monument funéraire de Luc Lange. Épitaphe française (photo J.D.).

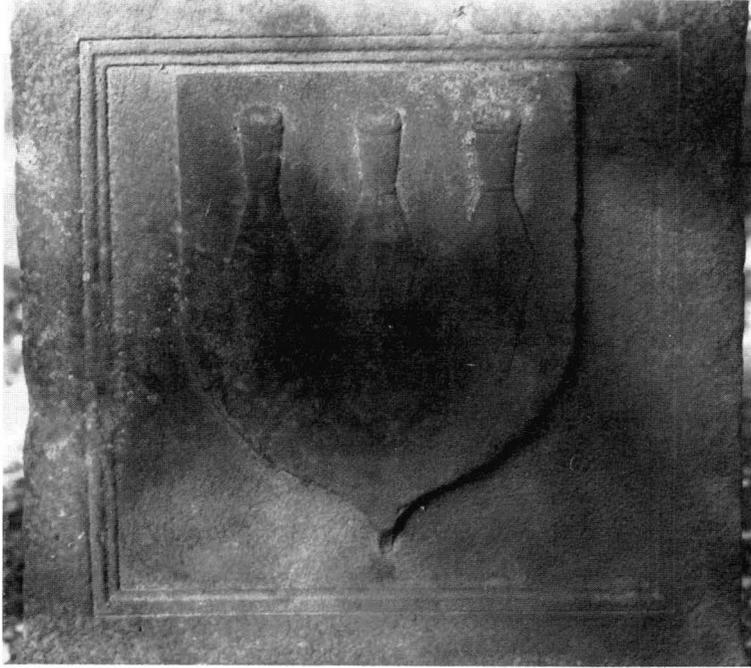


Fig. 4. Monument funéraire de Luc Lange. Armes parlantes (photo J.D.).

littéralement par Lance, — et les armes parlantes du défunt, un écu à trois fers de lance renversés en pal et rangés en fasce (fig. 4), en apportent la confirmation. Cherchant alors si d'aventure sont attestés d'autres Lancia dans l'Italie de la fin du xv^e et du début du xvi^e siècle, nous rencontrons une famille de sculpteurs actifs à Carrare, dans le royaume de Naples et à Venise. Luca, originaire soit de Carrare, soit de Naples, travailla à Naples en 1474, à Carrare en 1490⁽¹⁵⁾. Son fils Bernardino, né à « S. Elia nell'abbazia di San Germano »⁽¹⁶⁾, se trouvait également à Carrare en 1490⁽¹⁷⁾. Un autre Luca enfin, peut-être un fils de Bernardino⁽¹⁸⁾, est

(15) G. CAMPORI, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa, con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono ed operarono, e un saggio bibliografico*, Modène, 1873, p. 328 (« napoletano scultore »); G. CECI, *Lancia (De Lanciis), Luca*, dans *Thieme-Becker*, XXII (1928), p. 285 (« carrareser Bildhauer in Neapel »); Chr. KLAPISCH-ZUBER, *Les maîtres du marbre. Carrare, 1300-1600* (École Pratique des Hautes Études, VI^e section. Centre de Recherches Historiques, *Ports. Routes. Trafics*, XXV), Paris, 1969, p. 126, n. 105 à la p. 125.

(16) Aujourd'hui S. Elia Fiumerapido : cf. *Lazio* (voir n. 14), p. 486.

(17) CAMPORI, *Memorie* (voir n. 15), *ibid.* : la mention du lieu de naissance provient de dépouillements d'archives dus à un certain Frediani : cf. p. 395, n. 106 ; G. CECI, *Lancia (De Lanciis), Bernardino*, dans *Thieme-Becker* (voir n. 15), *ibid.* ; J. DUVERGER, M. J. ONGHENA et P. K. VAN DAALEN, *Nieuwe gegevens aangaande xvi^e eeuwse beeldhouwers in Brabant en Vlaanderen (Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Akademie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Kl. der Schone Kunsten, XV, 2)*, Bruxelles, 1953, p. 45.

(18) CAMPORI, *Memorie* (voir n. 15), *ibid.* ; *Lancia, Luca*, dans *Thieme-Becker* (voir n. 15), *Ibid.* (notice non signée, due à G. Ceci ou à A. Moschetti qui signe l'article suivant ?).

signalé au nombre des élèves du Sansovino par Vasari⁽¹⁹⁾ et un document de 1537 mentionne dans l'atelier du Maître un « Lucha scultor »⁽²⁰⁾. Je serais tout disposé à rattacher notre Luc Lange à cette lignée⁽²¹⁾, hypothèse que semblent conforter les coïncidences géographiques et chronologiques. Est-ce le disciple de Jacopo Sansovino ? Rien ne s'y oppose en vérité, mais les preuves manquent. Seules des recherches dans les archives pourraient, le cas échéant (mais que reste-t-il de celles de Cassino ?), apporter quelque confirmation à cette conjecture. Il serait aventureux d'inférer des indéniables rapprochements que l'on a pu noter entre la grande *Résurrection* de Du Brœucq (jubé de Sainte-Waudru à Mons) et celle, contemporaine, du Sansovino (porte de la sacristie de Saint-Marc à Venise)⁽²²⁾, que Du Brœucq séjourna à Venise au cours de son voyage d'Italie (vers 1530-1535), visita l'atelier du Sansovino et y remarqua Luc Lange.

En tout état de cause, c'est donc le 23 juillet 1550 que Luc Lange arriva à Binche, à l'invitation de Marie de Hongrie⁽²³⁾, et il demeura à son service jusqu'à sa mort, si ce n'est qu'il consacra le second semestre de 1552 à reproduire, à la demande de Jean de Hennin-Liétard, seigneur de Boussu, les bustes de certaines des statues réalisées pour la Gouvernante des Pays-Bas⁽²⁴⁾. Notre homme a qualité de « molleur en plâtre de figures d'antiquaires » ; il avait à

- (19) G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, éd. G. MILANESI, VII, Florence, 1881, *Jacopo Sansovino scultore ed architetto*, p. 405-424 : « allevò molti discipoli... fra' quali... Luca Lancia da Napoli » (p. 510) ; *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. commentée sous la dir. d'A. CHASTEL, 10, Paris, 1986, *Jacopo Sansovino*, intr. par J. GUILLAUME, trad. par le même et G. REPACI-COURTOIS, p. 73-115 (p. 94).
- (20) H. R. WEHRAUCH, *Studien zum bildnerischen Werke des Jacopo Sansovino (Zur Kunstgeschichte des Auslandes)*, 135), Strasbourg, 1935, p. 90, doc. II, 3, b en date du 12 décembre 1537 (d'après ONGANIA, *Documenti per la storia della basilica ducale di S. Marco*, Venise, 1886, doc. n° 216). Ce Luca travaillait le marbre (p. 84) ; son nom n'apparaît plus dans les documents postérieurs.
- (21) Qui remonte peut-être à un Simon da Lancia, génois, à Carrare en 1428 : KLAPISCH-ZUBER, *Maîtres du marbre* (voir n. 15), p. 86 ; à Carrare toujours, des actes notariés de 1525, 1529 et 1532 concernent un marbrier nommé Antonio de Novo de Lanzo ou di Novo da Lancia : cf. CAMPORI, *Memorie* (voir n. 15), p. 269 ; KLAPISCH-ZUBER, p. 205, n. 111 et doc. 38, p. 289-291.
- (22) R. DIDIER, *Les œuvres du sculpteur Jacques Du Brœucq*, dans *Jacques Du Brœucq* (voir n. 3), p. 31-102, n° C 44 R, p. 77-79 et 81 ; B. JESTAZ, compte rendu, dans *Bulletin Monumental*, 144 (1986), p. 77.
- (23) Doc. C 47 (p. 413) ; cf. appendice, p. 88. A. PINCHART *apud* HEDICKE, *Dubrœucq* (cité n. 1), doc. C 63, p. 416, attribuée à Luc Lange les statues de plâtre qui ornaient l'attique de l'arc de triomphe érigé à l'entrée du palais de Binche à l'occasion de la visite de Charles Quint et du prince Philippe en 1549. Ni Hedicke, ni E. DEVREUX, *Les châteaux de Binche*, Mons-Frameries, 1930 [opuscule reprenant, avec la même pagination, l'étude publiée dans la plaquette *Binche* éditée à l'occasion du Congrès archéologique et historique de Mons, 1928, et reproduite encore, toujours avec la même pagination, dans *Annales du Cercle Archéologique de Mons* 54 (1935) (publ. 1936)], p. 17, ni S. GLOTZ, *Les « triomphes » de Binche, en août 1549*, dans *Jacques Du Brœucq* (voir n. 3), p. 191-204, p. 197, n'y voient d'inconvénient. Mais Luc Lange est absent des documents comptables relatifs à cette période et rien ne permet de supposer que l'arc survécut aux fêtes et reçut par la suite une parure complémentaire.
- (24) Doc. C 47 (p. 413) ; C 52 (p. 414) ; C 60 (p. 416) ; cf. appendice, p. 88 et 89. Mais lorsque HEDICKE, *Dubrœucq* (voir n. 1), p. 289-290, suivi par WELLENS, *Domaine* (voir n. 2), p. 106, n. 3, suggère d'attribuer à Luc Lange les statues de Charles Quint et de François I^{er} conservées de son temps à Boussu, il va bien au-delà des données de sa source [lire C 52 au lieu de C 54].

exécuter, en ce plâtre ou ce stuc qui imitaient si bien le marbre⁽²⁵⁾, des créations à l'antique dont il était peut-être lui-même l'auteur⁽²⁶⁾ et, surtout, des copies d'antiques dont les originaux, conservés à Rome, avaient fait l'objet d'un surmoulage. Aucune de ces œuvres n'a malheureusement survécu. Les informations à disposition sont muettes quant à leur nombre et à leurs sujets, à l'exception, majeure assurément, du *Nil* et de la *Cléopâtre* sur lesquels nous reviendrons dans un instant.

Nous ne savons rien des « quelques petits travaux (statues en plâtre, à l'antique) »⁽²⁷⁾ ni des « statues antiques tant pour Binch comme Maryemont » dont Jean de Hennin-Liétard obtint tirages des têtes⁽²⁸⁾. J'avais émis l'hypothèse⁽²⁹⁾, assurément fragile j'en conviens, que douze des treize statues à l'antique destinées à « la sallette haulte de la royne de France » au château de Mariemont, dont l'une aurait figuré Vénus⁽³⁰⁾, étaient peut-être chargées de rappeler à Éléonore, veuve de François I^{er}, ces douze dieux, commandés à Benvenuto Cellini, qui eussent dû éclairer les festins de Fontainebleau⁽³¹⁾. Même si cette suggestion frôlait la vérité,

(25) Cf. *La sculpture. Méthode et vocabulaire (Inventaire Général des Monuments et des Richesses Artistiques de la France. Principes d'Analyse Scientifique)*, Paris, 1978, p. 96-97 et 569 : « certains plâtres subissent au cours de leur fabrication et au moment du gâchage, une préparation particulière (adjonction d'alun ou de sulfate de zinc neutre) qui leur fait acquérir de nouvelles propriétés : accroissement de la résistance aux intempéries, poli approchant celui du marbre ... » ; les stucs « étaient composés généralement de deux ou trois couches successives de matériau, l'une de plâtre l'autre d'un mortier de chaux et de sable et la troisième d'un mélange de poudre de calcaire ou de marbre et de chaux éteinte (une portion de chaux avec trois portions de marbre en poudre, pétri et lié avec de l'huile de lin, par exemple) » ; les « stucs polis ressemblent à certains moulages en plâtre satiné mais ils s'en distinguent par leur poids plus considérable et par leur dureté ». En imbibant le plâtre d'eau chaude savonneuse, on lui donnait l'éclat du marbre, indique Pomponius GAURICUS, *De sculptura (1504)*, éd. ann. et trad. par A. CHASTEL et R. KLEIN, Genève, 1969, p. 240-241.

Le travail des sculpteurs et celui des « molleurs » paraissent avoir été assez semblablement considérés par leurs commanditaires, si pas par les artistes eux-mêmes. Ainsi, relatant les rivalités qui l'opposaient au Primatice, Benvenuto Cellini note-t-il : « n'ayant pas osé entrer en concurrence avec moi, il eut recours à cet expédient lombard et chercha à déprécier mes ouvrages en se faisant mouleur d'antiques ... » (*Mémoires*, Livre VI, chap. III dans *Œuvres complètes de Benvenuto Cellini, orfèvre et sculpteur florentin*, trad. L. LECLANCHÉ, nouv. éd., Paris, s.d. [ca 1846], II, p. 40).

(26) HEDICKE, *Dubrœucq* (voir n. 1), p. 285 et 286, se demande si « plusieurs des figures antiques que Luc Lange exécuta ensuite en plâtre » ne furent point modelées d'abord par Du Brœucq. La perte tant des modèles que des plâtres interdit d'en décider, mais les documents ne semblent pas aller dans ce sens.

(27) Doc. C 48 (p. 413) ; cf. appendice, p. 88-89. Hedicke paraphrase sa source.

(28) Doc. C 52 et 53 (p. 414) ; D 5 et 6 (p. 426) ; cf. appendice, p. 89. Le document D 6 date de 1552 : le rôle qu'y joue Du Brœucq m'incite à situer l'installation des statues en la « sallette de la royne de France » et la réparation des dégâts qu'elles avaient subis, au cours du second semestre, alors que Luc Lange, qui eût dû s'en charger, se trouvait auprès de Monseigneur de Boussu.

(29) DEBERGH, *Échos* (voir n. 6), p. 137.

(30) WELLENS, *Domaine* (voir n. 2), p. 107, n. 1 : l'information provient soit du compte CC n° 27311 fol. 57v° (qu'HEDICKE, *Dubrœucq* (voir n. 1), doc D 10 (p. 427) cite d'après Pinchart, qui a abrégé sa source ? ; cf. appendice, p. 89), soit des *Acquits de la Chambre des Comptes de Lille*, Portefeuille n° 1620 bis (Bruxelles, Archives Générales du Royaume), qu'Hedicke ne semble pas avoir dépouillés.

(31) CELLINI, *Mémoires*, Livre V, chap. IV et V (trad. LECLANCHÉ (cité n. 25), I, p. 386-387 et 392-393). François I^{er} désirait « 12 statues d'argent destinées à être employées en guise de candélabre autour de sa table. Il voulait ... qu'elles fussent exactement de sa taille, qui était à peu près de quatre brasses ». Cellini ne s'acquitta point de sa tâche, loin s'en faut : il réalisa quatre petits modèles en cire (Jupiter, Junon, Apollon, Vulcain), trois modèles en terre à l'échelle 1:1 (Jupiter, Mars, Vulcain), et le seul Jupiter en argent.

on ne pourrait pour autant déterminer dans quelle mesure il s'agissait de créations de Lange ou de copies basées partie sur les cinq modèles confectionnés par Cellini, partie sur d'autres « patrons ». On ne peut, d'autre part, songer avec Hedicke⁽³²⁾ aux reproductions des moulages romains du Primitice⁽³³⁾ : les dimensions de la « sallette » s'y opposent⁽³⁴⁾.

Avec le *Nil* et la *Cléopâtre* destinés au « nouveau jardin » du palais de Binche⁽³⁵⁾ nous nous trouvons cette fois en pays de connaissance. Bien que les deux sculptures aient disparu⁽³⁶⁾, nous sommes à même de retrouver leurs modèles et de suivre de façon assez précise leur histoire. Le nom de la *Cléopâtre* fournit la clé de l'énigme. Ainsi fut appelée, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, une *Ariane endormie* conservée au palais du Vatican : le bracelet en forme de serpent qui lui enserre le bras gauche est cause de cette première identification. La sculpture⁽³⁷⁾, copie romaine du deuxième quart du II^e siècle p. Chr. (à la charnière des règnes d'Hadrien et d'Antonin le Pieux) d'un original pergaménien du I^e siècle a. Chr., avait été découverte à Rome, on ignore où exactement, au début du XVI^e siècle⁽³⁸⁾. Elle passa de la collection Maffei au Vatican, et Jules II l'intégra à une fontaine décorative adossée, dans la cour du Belvédère⁽³⁹⁾, laquelle accueillait également le grand *Nil aux putti* trouvé en 1513 près de l'église romaine de Santa Maria sopra Minerva⁽⁴⁰⁾ ; cette copie d'un original alexandrin du

(32) HEDICKE, *Dubrœucq* (voir n. 1), p. 295, n. 2.

(33) Cf. S. PRESSOUYRE, *Les fontes du Primitice à Fontainebleau*, dans *Bulletin Monumental*, 127 (1969), p. 223-239.

(34) Environ 7 m 60 × 5 m 60 : WELLENS, *Domaine* (voir n. 2), p. 106 et plan reconstitué, p. 108, *sub D*.

(35) Doc. C 54 (p. 414-415) ; et aussi C 49 (p. 413) ; cf. appendice, p. 89.

(36) Mais elles avaient survécu au sac du palais par les troupes d'Henri II, fin juillet 1554, puisque l'année suivante, Jacques Du Brœucq fut payé pour avoir « racoustré l'ung des cassiz de bois des deux statues de platre du jardin derrière la conchergerie, effoudré aussi desdicts Francois » : doc. C 67 (p. 418). Il n'est pas question des sculptures.

(37) Musée du Vatican, inv. 548 (Galleria delle Statue). Cf. W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 4^e éd. entièrement refondue sous la dir. d'H. SPEIER, I, *Die päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, Tübingen, 1963, n° 144, p. 109-110 (W. FUCHS) ; Ph. PRAY BOBER et R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculptures. A Handbook of Sources*, New York-Londres, 1986, n° 79, p. 113-114 avec fig. 79 ; illustration dans DEBERGH, *Échos* (voir n. 6), p. 133.

(38) R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, I (*A. 1000-1530*), Rome, 1902 (rééd. anast. Bologne, 1975), p. 155.

(39) Sur les antiques de la cour du Belvédère, leur histoire et leur disposition à travers les siècles, cf. Ad. MICHAELIS, *Geschichte des Statuenhofes im Vatikanischen Belvedere*, dans *Jahrbuch des K. Deutschen Archäologischen Instituts*, 5 (1890) (publ. 1891), p. 5-72 (*Ariane* : p. 18-20) ; LANCIANI, *Storia degli scavi I* (voir n. 38), p. 154-157 (*Ariane* : p. 154 et 155) ; J. S. ACKERMAN, *The Cortile del Belvedere (Studi e Documenti per la Storia del Palazzo Apostolico Vaticano)*, III, Cité du Vatican, 1954 (*Ariane* : p. 35, 37, 46, 63, 73, 77, 78, 113 ; descr. 2, 3, 5, 7, 8 ; doc. 34) ; H. H. BRUMMER, *The Statue Court in the Vatican Belvedere (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art, 20)*, Stockholm, 1970 (*Ariane* : p. 153-184) ; U. GEESE, *Antike als Programm. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, dans *Natur und Antike in der Renaissance. Liebieghaus, Museum Aller Plastik, Frankfurt am Main, 5. Dezember 1985 bis 2. März 1986*, Francfort, 1985, p. 24-50 (*Ariane* : p. 30-33).

(40) Cf. MICHAELIS, *Geschichte* (voir n. 39), p. 24-25 ; LANCIANI, *Storia degli scavi I* (voir n. 38), p. 155 et 157 ; ACKERMAN, *Cortile* (voir n. 39), p. 34, 35, 37, 54, 58, 59 ; descr. 4, 5, 7, 8 ; cat. 26 ; BRUMMER, *Statue Court* (voir n. 39), p. 191-204 ; GEESE, *Antike als Programm* (voir n. 39), p. 35-36.

11^e siècle a. Chr., réalisée à l'époque flavienne, très vraisemblablement au temps de Domitien, ornait l'*Iseum et Serapeum* au Champ de Mars (41).

Les chefs-d'œuvre rassemblés là suscitaient l'admiration des visiteurs et excitaient auprès d'eux le désir d'en posséder l'image. On ne compte pas les dessins et les répliques en ronde bosse qui en furent faits (42), les premières reproductions en plâtre dès le pontificat de Paul III qui coiffa la tiare papale de 1534 à 1549 (43). Ce fut le cas de la *Cléopâtre / Ariane* (44) et du *Nil* (45), et le Primatice retint l'une et l'autre lorsqu'il choisit les figures qu'il comptait jeter en bronze à son retour à Fontainebleau : l'*Ariane* fut moulée par le jeune Vignole à l'occasion du premier voyage romain du Primatice en 1540 (46), le *Nil* par le même et Domenico Rincontro, lors de sa seconde mission à Rome en 1545 (47). L'*Ariane* fut coulée en bronze (48), le *Nil* pas (49).

Fontainebleau, « nouvelle Rome », attirait tous les regards et faisait naître l'envie de bien des puissants. Marie de Hongrie n'était pas insensible aux réalisations de son beau-frère, et elle voulait que la décoration de son palais de Binche ne fût point inférieure à celle du château de

- (41) Musée du Vatican, inv. 2300 (Braccio Nuovo). Cf. HELBIG, *Führer I* (voir n. 37), n° 440, p. 338-339 (W. FUCHS); PRAY BOBER et RUBINSTEIN, *Renaissance Artists* (voir n. 37), n° 67, p. 103-104 et fig. 67; illustration dans DEBERGH, *Échos* (voir n. 6), p. 134. Le *Nil*, relevant de l'art hellénistique, ne trouve pas place au sein du *corpus* d'A. ROULLET, *The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome (Études Préliminaires aux Religions Orientales dans l'Empire Romain, 20)*, Leyde, 1972; il y est toutefois fait allusion, p. 27, et, surtout, il est mentionné sur le plan du sanctuaire portant indication des principales découvertes, fig. 348.
- (42) Cf. MICHAELIS, *Geschichte* (voir n. 39), *passim*; PRAY BOBER et RUBINSTEIN, *Renaissance Artists* (voir n. 37), aux notices relatives aux sculptures du Belvédère.
- (43) LANCIANI, *Storia degli scavi I* (voir n. 38), p. 157.
- (44) Cf. W. MÜLLER, *Zur schlafenden Ariadne des Valikan*, dans *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 53 (1938), p. 164-174; PRAY BOBER et RUBINSTEIN, *Renaissance Artists* (voir n. 37), liste d'œuvres graphiques p. 104. Une *Mort de Cléopâtre* de l'Herzog Anton Ulrich-Museum à Brunswick, récemment attribuée au Rosso Fiorentino, rappelle la pose de l'*Ariane* : B. B. FREDERICKSEN, *A New Painting by Rosso Fiorentino*, dans *Scrilli di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, I, Milan, 1984, p. 323-331. Parmi les rondes-bosses, notons, à côté de celle du Primatice qui retiendra notre attention dans un moment, une *Ariane* de très petites dimensions dans la *Grolla* contiguë au *Studiolo* d'Isabelle d'Este au palais de Mantoue (deuxième quart du XVI^e s.) : cf. PRESSOUYRE, *Fontes* (voir n. 33), p. 224, n. 4; Cf. M. BROWN, avec la collaboration d'A. M. LORENZONI, *The Grolla of Isabella d'Este*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 89, n° 1300-1301 (mai-juin 1977), p. 155-171, spéc. p. 163. Cellini laissa à sa mort une « Cléopâtre » et un « Petit modèle en cire représentant Cléopâtre » (cf., en appendice au volume II de l'éd. LEGLANCHÉ (voir n. 25), le document XXXV, p. 253-255, n°s 248 et 291).
- (45) Cf. PRAY BOBER et RUBINSTEIN, *Renaissance Artists* (voir n. 37), p. 104.
- (46) Cf. MÜLLER, *Zur schlafenden Ariadne* (voir n. 44), p. 166 et 168-169; PRESSOUYRE, *Fontes* (voir n. 33), p. 224, 227 et 229-231.
- (47) Cf. PRESSOUYRE, *Fontes* (voir n. 33), p. 225 avec la n. 6. Du contrat liant le Primatice, Vignole et Rincontro, conservé par LANCIANI, *Storia degli scavi I* (voir n. 38), p. 157 et reproduit par S. Pressouyre, retenons qu'il prévoyait de « *fabricare undecim formas nuncupalas... pro statua Nilli que reponitur in viduario S. D. N. Pape in loco Belvederis nuncupato...* ».
- (48) Cf. MÜLLER, *Zur schlafenden Ariadne* (voir n. 44), p. 168-169; PRESSOUYRE, *Fontes* (cité n. 33), p. 224, 227-230, et fig. 1, p. 226; illustration dans DEBERGH, *Échos* (voir n. 6), p. 133.
- (49) Raison pour laquelle la statue n'apparaît pas dans le tableau des copies d'œuvres du Belvédère fourni par MICHAELIS, *Geschichte* (voir n. 39), p. 70; PRESSOUYRE, *Fontes* (voir n. 33), p. 225-226.

François I^{er}. Les fontes du Primatice ne pouvaient la laisser indifférente. Plusieurs érudits ont soutenu qu'elle essaya vainement d'en obtenir les moules par l'intermédiaire de Leone Leoni⁽⁵⁰⁾. La correspondance de Leone Leoni avec son protecteur don Ferrante Gonzaga, gouverneur de Milan⁽⁵¹⁾, et celle du Primatice avec Simon Renard de Bermond, ambassadeur de l'Empereur près la Cour de France, et avec Antoine Perrenot de Granvelle⁽⁵²⁾ prouvent le contraire.

Leoni était arrivé à Bruxelles le 21 mars 1549⁽⁵³⁾, mais le climat et les gens de nos contrées lui déplurent très rapidement, autant pourrait-on dire qu'ils allaient exaspérer Baudelaire trois siècles plus tard⁽⁵⁴⁾. Son plus cher désir était de regagner Milan, et je me demande s'il ne recourut point à un subterfuge pour arriver à ses fins : n'avait-il pas en tête d'échanger, si j'ose ainsi m'exprimer, son congé des Pays-Bas contre quelques œuvres que la Gouvernante souhaitait acquérir ? Antoine Perrenot de Granvelle (Monseigneur d'Arras) et lui persuadèrent Marie de demander les moules du Primatice, à l'abandon depuis la mort de François I^{er} en 1547. À la mi-août 1549, Leoni annonçait que l'entreprise avait réussi. La Gouvernante marqua alors sa résolution que les sculptures fussent jetées en bronze. Magnifique prétexte pour Leoni qui assura que semblable travail ne pouvait être réalisé ailleurs qu'à Milan. Il pria en outre Ferrante Gonzaga d'écrire en ce sens à Marie, lui promettant en échange un autre jeu de fontes,

- (50) HEDICKE, *Dubrœucq* (voir n. 1), p. 295, n. 2 ; E. MICHON, intervenant à l'occasion d'une communication de L. Dimier à propos de l'*Hercule* d'argent dont François I^{er} fit cadeau à Charles Quint en 1540, dans *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France* (1914), séance du 28 janvier, p. 116 ; H. LADENDORF, *Antikenstudium und Antikenskopie. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit* (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil. hist. Kl., 46, 2), Berlin, 1958, p. 116, n. 17 à la p. 65.
- (51) Ces lettres sont publiées par A. RONCHINI, *Leone Leoni*, dans *Alli e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi*, 3 (1865), p. 9-41 ; une traduction française en est donnée par E. PLON, *Les maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche : Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, Paris, 1887. Nous reproduisons, en appendice, de larges extraits des lettres des 15 août et 8 septembre 1549 et, en notes, de courtes citations d'autres missives.
- (52) Publiées par C. GREPPI, *Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle. Tiziano, Giovan Ballista Mantovano, Primaticcio, Giovanni Paolo Poggini, ed altri. Appendice. Documenti tizianeschi inediti tratti dall'Archivio Generale di Simancas* (Istituto Italiano di Cultura di Madrid. *Documenti e Ricerche*, VII), Madrid, 1977, p. 57-62. Cette référence précieuse et rare (la bibliothèque de l'Institut Italien de Culture à Bruxelles possède l'ouvrage), est fournie par B. BOUCHER, *Leone Leoni and Primaticcio's Moulds of Antique Sculpture*, dans *The Burlington Magazine*, 123, n° 934 (1981), p. 23-26 (p. 24, n. 10 ; l'éditeur est en réalité Cesare Greppi, L. Ferrarino, directeur de l'institut madrilène, étant auteur de la seule préface). L'étude de B. Boucher, dont, à ma grande confusion, j'ignorais l'existence en rédigeant les *Échos* (voir n. 6), p. 135, réduit à néant, textes à l'appui, toutes les hésitations qui pouvaient subsister quant à l'heureuse issue des démarches de Leoni. On trouvera en appendice les extraits majeurs de ces lettres que B. Boucher ne reproduit pas ; elles sont conservées à Madrid, Biblioteca de Palacio, II - 2267, 327, 325, 189 et 324.
- (53) Lettre datée de Bruxelles, le 30 mars : RONCHINI, *Leone Leoni* (voir n. 51), n° V, p. 25-26 ; PLON, *Maîtres italiens* (voir n. 51), p. 44-45.
- (54) Lettre datée du 29 juin, sans lieu : PLON, *Maîtres italiens* (voir n. 51), p. 45-47 : « et (Sa Majesté l'Empereur) m'a dit qu'elle voulait que je retournasse travailler en Italie, sans doute pour m'enlever de ces pays barbares et dont les mœurs sont aussi dissemblables des nôtres que le beurre l'est de la bière qu'on avale ici d'une façon si bestiale » ; lettre datée de Malines, le 8 septembre : RONCHINI, *Leone Leoni* (voir n. 51), n° VII, p. 27-28 ; PLON, *Ibid.*, p. 51-52 ; cf. appendice, p. 87, *in fine*.

afin que son palais de la Gualtiera devint lui aussi une « nouvelle Rome ». Malgré les réticences de Marie et de Granvelle, Leoni réussit à imposer sa volonté et il quitta Bruxelles au début du mois d'octobre ⁽⁵⁵⁾. La suite de la correspondance de Leoni reste muette, tant au sujet des bronzes destinés à Binche que de ceux promis à Ferrante Gonzaga : malgré les protestations de « fidélité et de probité » dont il émaille ses missives, une fois obtenus son congé des Pays-Bas et la maison milanaise qu'il convoitait, Leone Leoni mangea sa parole... ⁽⁵⁶⁾.

Qu'advint-il des « creux » qu'il s'était procurés ? Ils auraient dû être envoyés à Milan ; on est fondé à considérer qu'ils ne quittèrent pas Binche, du moins ceux qui composaient le *Nil* et la *Cléopâtre* ⁽⁵⁷⁾. Une fois que Marie eut compris que Leone Leoni ne tiendrait pas sa promesse, en tout cas pas dans un avenir proche, elle recourut, qui sait sur le conseil de Du Brœucq ⁽⁵⁸⁾, à

(55) Lettres datées de Cambrai, le 15 août, de Malines, le 8 septembre, de Bruxelles, les 27 et 29 septembre : RONCHINI, *Leone Leoni* (voir n. 51), n^{os} VI-IX, p. 26-29 ; PLON, *Maîtres italiens* (voir n. 51), p. 48-49 et 51-53 ; cf. appendice, p. 87 pour les lettres VI et VII. Les lettres du Primatice à Simon Renard et à Granvelle, deux courriers des 28 octobre et 18 décembre (GREPPI, *Lettere* (voir n. 52), *Primaliccio* 1-4, p. 57-61 ; cf. appendice, p. 87-88) tempèrent les prétentions de Leone Leoni (« quasi io fin a quest'ora sono e patron delle forme e degli huomini » : lettre du 15 août) : le roi de France, Henri II, avait tout de même son mot à dire, et il ne marqua son accord que le 17 décembre (« Ieri... Sua Maestà di molto buono cuore me lo concesse, e d'avantaggio mi comandò che in ogni cosa che sua sereniss.a Ma.stà voglia di Fontanableo ch'io ne la contenti » : lettre du 18 décembre à Simon Renard).

(56) BOUCHER, *Leone Leoni* (voir n. 52), p. 24-25, estime que les plâtres de Lange constituaient une solution d'attente, et que la destruction du château de Binche par les troupes d'Henri II en 1554 et la résignation par Marie de sa charge de gouvernante l'année suivante sonnèrent le glas du projet. Pour ma part, je tends à subodorer une manœuvre de Leoni et la comparaison entre le contenu des lettres signées Leoni et la teneur de celles émanant du Primatice me confirment en cette appréciation : Leone Leoni se montre ici un bel « imbroglione ».

(57) De l'*Adonis* et de l'*Antinoüs* auxquels le Primatice fait allusion dans sa lettre du 28 octobre 1549 à Granvelle (cf. appendice, p. 88), on ne trouve aucune trace dans les sources publiées. Comme VASARI, *Vite*, éd. MILANESI (voir n. 19), *Di Liono Liono Arelino e d'altri scultori*, p. 535-556, insiste sur le fait que Leoni « ha in quella sua bella e comodissima abitazione formate di gesso quant'opere lodate di scultura o di getto ha potuto avere, o moderne o antiche » (p. 541), RONCHINI, *Leone Leoni* (voir n. 51), p. 15, suggère qu'ils furent produits grâce aux moules achetés à Paris. Dans la traduction commentée publiée sous la direction d'A. CHASTEL (voir n. 19), trad. C. FRONTISI, p. 117-141 (p. 126 pour la citation), V. GERARD-POWELL, qui signe les notes, fait référence, n. 28, p. 136-137, à BOUCHER, *Leone Leoni* (voir n. 52), ainsi qu'à la *Vie du Primatice*, volume 9 de cette édition, p. 350 avec les notes 12-14, qui n'apportent aucune précision complémentaire à notre propos. Dans la lettre du 22 janvier 1551 adressée à Granvelle (GREPPI, *Lettere* (voir n. 52) *Primaliccio* 5, p. 62 : Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 7905, 81), le Primatice signale que, de passage à Milan, il a admiré chez Leoni « molte sue cose fatte eccellentemente » : de ce qu'il ne mentionne aucun tirage des moules qu'il avait ramenés de Rome, dont il avait tiré des bronzes, pour l'obtention desquels son correspondant et lui étaient intervenus, je crois pouvoir déduire qu'il en vit aucun, — à ce moment-là s'entend, car l'existence chez Leoni de plâtres issus des moules de Fontainebleau est attestée par la suite : BOUCHER, *Leone Leoni* (voir n. 52), p. 25. En tout cas, les « creux » qui composaient le *Nil* et la *Cléopâtre* restèrent à Binche et les documents publiés ne font pas allusion à un quelconque transport vers l'Italie après que Lange se fut acquitté de sa tâche, en 1551 (doc. C.52 (p. 414) ; cf. appendice, p. 89 : « le grand Nyle aussi jeter en plâtre depuis le premier jour du mois d'avril », mais il n'apparaît pas clairement si ce 1^{er} avril 1551 marque le commencement de l'entreprise ou le début de l'ultime phase, le polissage pour lequel est payé Toussains Poutrain) ou au cours du premier semestre de 1552 (doc. C.54 (p. 414-415) ; cf. appendice, p. 89 : Du Brœucq installe à leur place les deux sculptures).

(58) Cf. *supra*, p. 80, en répétant combien hardie est l'hypothèse.

Luc Lange qui jeta les deux sculptures en plâtre entre l'automne 1550 et l'été 1552 : telle est du moins l'interprétation que je propose des événements.

Les sources reproduites par Hedicke permettent, enfin, de se faire une certaine idée de l'organisation du travail. Lorsqu'il arrive à Binche, Luc Lange est accompagné d'un aide dont le nom n'est pas précisé⁽⁵⁹⁾. Par la suite, sont mentionnés Elias Godeffroyt, tailleur de pierres, chargé de marquer et de ranger les moules⁽⁶⁰⁾, tâche modeste mais combien utile, et Toussains Pout(t)rain, sculpteur sur pierre, qui avait à réparer, nettoyer, polir et parachever les plâtres⁽⁶¹⁾.

Luc Lange toucha successivement 798 livres tournois et 410 livres 8 sols tournois, pour 14 et 9 mois de traitements et gages couvrant les périodes du 23 juillet 1550 au 22 septembre 1551 et du 23 septembre 1551 au 23 juin 1552⁽⁶²⁾; nous ignorons la somme perçue en 1553⁽⁶³⁾. Toussains Poutrain reçut de son côté, en 1552, 36 livres tournois pour prix de plusieurs jours passés à nettoyer et polir diverses statues à l'antique, et 4 livres pour huit jours consacrés à assister Lange lors du polissage du grand *Nil*⁽⁶⁴⁾. Du Brœucq dut également mettre la main à la pâte. Il acheva les treize statues de la « sallette de la royne de France » à Mariemont, sans doute lorsque Luc Lange se trouvait à Boussu, pour 200 livres tournois ; ses deux ouvriers et lui obtinrent en outre 40 livres pour les avoir transportées (de Binche ?) à Mariemont puis montées dans ladite salle haute⁽⁶⁵⁾ ; il fut également payé pour avoir réalisé les niches destinées à recevoir le *Nil* et la *Cléopâtre* (montant non précisé), et reçut encore 10 livres pour les deux jours que ses deux ouvriers et lui passèrent à installer les sculptures⁽⁶⁶⁾. On retiendra la mention qui est faite de l'emploi de rouleaux pour le transport. Enfin, Collart du Moelin, potier de son état, fournit, pour un prix qu'Hedicke ne précise pas, des articles destinés, semble-t-il, à améliorer les qualités de résistance et l'aspect des plâtres⁽⁶⁷⁾.

Telles sont les informations que l'on peut glaner à propos de Luc Lange. Peut-être une relecture des documents d'archives conservés en Belgique et en Italie permettrait-elle d'aller plus avant. L'antiquiste que je suis souhaite vivement qu'un historien de la Renaissance y consacre un peu de son temps.

(59) Doc. C 47 (p. 413) ; cf. appendice p. 88.

(60) Doc. C 48 (p. 413) ; cf. appendice p. 88-89.

(61) *Ibidem*.

(62) Doc. C 47 et C 52 (p. 413 et 414) ; cf. appendice, p. 88 et 89.

(63) Doc. C 60 (p. 416) ; cf. appendice, p. 89.

(64) Doc. C 52 (p. 414) ; cf. appendice, p. 89.

(65) Doc. D 6 (p. 426) ; cf. appendice, p. 89.

(66) Doc. C 54 (p. 414-415) ; cf. appendice, p. 89. L'ensemble des données comptables permettrait sans doute à un spécialiste de l'histoire des prix et des salaires au XVI^e s. de brosseur un intéressant tableau de ce que percevaient les artistes et artisans pour leurs diverses activités, conceptions comme réalisations. On voit que Luc Lange est moins bien rétribué que ne l'est Du Brœucq, mais la fois où celui-ci a dû suppléer Lange, alors à Boussu, il n'a pas touché plus que n'aurait reçu ledit maître Luc (Doc. D 6 (p. 426) ; cf. appendice, p. 89). Je remercie le Professeur Charles Verlinden qui a obligeamment éclairé ma lanterne à ce propos.

(67) Doc. C 53 (p. 414) ; cf. appendice, p. 89. Hedicke ne reproduit pas la liste de ces « parties cy après déclairées » ; DEVREUX, *Château* (voir n. 23), p. 17, songe plutôt à des « parties de ... statues ».

1. *Lettres de Leone Leoni à Ferrante Gonzaga*

Ronchini n° VI :

« ... Acciò che V. Ecc.^a non resti meravigliata dell'esser io stato a Parigi, vi dico che senza cagione et buon presuposto non è stato, et gran piacere di V. S. Ill.^{ma} Perciocchè havendo io speculato che certe forme di tutte, tutte, le belle antichità di Roma per la morte del buon Re Francesco erano per andare a male; et con gran facilità mi dava l'animo haverle (chè, volendole far come di prima a Roma, oltre il tempo che non lo comporta, costarebbono un Stato), ho persuaso a la Maestà della Reina de Ongaria, coll'animo che mi ha fatto Mons.^r d'Aras e ajuto, ch'io sono andato colà, et ho tanto persuaso quelli che hanno in governo le dette cose, che quasi io fin a quest'ora sono e patron delle forme e degli huomini. Di che è stato gran piacere al detto Reverendissimo d'Aras, et sarà alla Maestà dell'Imperadore, che mi consenti all'andare con costituirmi il tempo del tornare, ch'io non ho fallato di quattro giorni, et questa mattina bascierò le mani di Sua M.^{ta}, et poi andarò a Bindisi a riferire alla M.^{ta} della Reina.

Io dissi poco di sopra (parlando di questo negotio) che era con piacere di V. S. Ill.^{ma} Ma perchè quella intenda ogni particolare, li dico che la mente della Reina è ch'io le gli faccia di metallo; et, questo facendo, è mestiero che si faccia a Milano, e il piacer che ne haverrebbe V. S. Ill.^{ma} sarebbe che con poca spesa noi faessimo una Roma a la Gualtieria...

Data a Cambrai a li 15. de agosto 1549. ... ».

RONCHINI n° VII :

« ... Per l'altra mia, del mese d'Agosto scrittavi, ragguglio V. S. Ill.^{ma} d'alcune cose, et per questa li do avviso come la Ill.^{ma} Reina d'Ongaria ha fatto ogni sforzo per ciò che io deessi restare qua ad operare dieci statue pedestri in metallo; e l'Ill.^{mo} D'Aras fece quanto potè anch'egli. Questo fu due giorni sono; ma non potendo contradire alle mie ragioni, furono forzati [a consentire] ch'io mi venisse, e così restammo d'accordo del prezzo e dei denari che mi saranno pagati per principiare. Di che mi resta solo a finire le due Medaglie d'oro, l'una dell'Imperadore et l'altra dell'Imperatrice; et poi starò aspettando che S. M.^{ta} mi dia grata licenza, quasi contra voglia della sudetta Reina, che lo voleva pregare in contrario acciò io diventassi Fiamengo: che Dio mi guardi da tal cosa. ...

Data a Malina il 1549 a 8 Settembre ... ».

2. *Lettres du Primatice*

GREPPI, *Lettere ... Primaticcio 1*: à Simon Renard

« ... essendo io andato in Fiandra ... conobbi uno maestro Leone, scultore della Cesarea Maestà, qual domandatomi di volere tener proposito con la Regina Maria de certe forme de figure che il Re bona e felice memoria m'aveva fatto portare di Roma, io gli risposi le figure essere belle, e che volendo la Sereniss.a averne copia, io mi impiegarei molto volentieri, dove però avessi bona licenza dello formare da Sua Christianiss.a Maestà, e mi lassai scappare, come si fa ne gli comuni ragionamenti, ch'io ero sicuro cavarne la licenza, tanto perchè la cosa è concedevole, quanto che il Re mio Signore era la cortesia del mondo. Ora, leggendo la dello Ill.mo e R.mo d'Aras mi pare, e parà forse anco a V. Ecc.tia, che 'l detto m. Leone abbia detto al soprannomato R.mo ch'io ho le dette forme nella manica. E perchè non vorrei che V.ra Ecc.tia la giudicasse altramente, io gli mando e la del R.mo e quella del scultore, dove la troverà che il pittore mi scrive che mediante la licenza, e il R.mo non ne parla punto. Ora, al proposito tornando, io scrivo al R.mo Mons. d'Aras che qua se aspetta il Christ.

Re fra XX giorni, dal quale spero ottenere questa licenza, e che subito avutala farolli fare le forme in un subito. ...

... Di Fontanableo, il 28 de ottobre del 49. ... ».

GREPPI, *Lettere ... Primaticcio 2*: à Granvelle

« ... Oggi che è il XXVIII de ottobre ho avuto per li mani della Ecc.tia dello Ambasciatore di Sua Cesarea Maestà una di V.ma R.ma Signoria datata il XIII de settembre, e dirò che, come io dissi a messer Leone scultore, io non posso fare questa opera senza licenza del Chr.o Re mio Signore. Ho ben detto al prefato messer Leone che non ne fo dubio de non l'avere, si perché non si fa torto alle figure de Sua Maestà per mandarne gli molli, si perché Sua Maestà è la cortesia del mondo. E però il chr.o sarà a Fontanableo fra XV o XX giorni; io gli chiederò la licenza, e dove avevo detto darli l'opera in quattro mesi, io la darò in dui: vo dire che tutto ritornarà al tempo prefisso. Il prefato messer Leone ha preso il nome de Adonis in iscambio, perché io gli dissi che io ho l'Antinoo tanto celebrato e non l'Adonis. Cercai bene de lo avere, ma il medico non ne volse far nulla; ma a me et al giudicio che più ne sa, l'Antinoo è infinitamente più bello. Mi duole di non potere contentare V.ra R.ma Signoria di questa figura. ...

... Di Fontanableo, il XXVIII di ottobre del 49. ... ».

GREPPI, *Lettere ... Primaticcio 3*: à Simon Renard

« Ieri, allo uscire che fece sua Maestà da tavola al disinare, io gli dissi come la sereniss.a Regina Maria desiderava le forme delle cose antiche di Fontanableo e gli dissi d'avantaggio che V.ra Ill.ma Sig.ria avrà danari per dare principio all'opera. Sua Maestà di molto buono cuore me lo concesse, e d'avantaggio mi comandò che in ogni cosa che sua sereniss.a Ma.stà voglia di Fontanableo ch'io ne la contenti. E però, Ecc.mo Mons. mio, ogni qualunque volta che piacerà a V.ra Ecc.tia, io ci porrò le mani, e spero che la detta sereniss.a si contentarà dell'opera mia. ... e se gli piace mi manderà ... quanto essa vole ch'io faccia circa alle sopra nomate forme. Et accadendo che V.ra Ecc.tia vegna a Corte, appresso che gli avrò fatto la reverenzia, discorrerò con essa dell'opera ... De Fontanableo, il 18 de dicembre. ... ».

GREPPI, *Lettere ... Primaticcio 4*: à Granvelle

« In risposta di una di V.ra R.ma Sig.ria, scrissi a quella come a dare opera alle forme delle anticaglie mi bisognava la licenzia de Sua Maestà Chr.a, dalla quale io l'ebbi ieri così alegramente quanto cosa ch'io gli chiedessi mai, e de più mi comandò ch'io ci pigliassi tanta cura quanto per me si potesse, affine che la Sereniss.ma Regina fosse contenta. ... ».

[lettres non datées, mais cf. la précédente].

3. *Comptes des travaux effectués à Binche et à Mariemont* ⁽⁶⁸⁾

HEDICKE C.47 = n° 27308, fol. 77v° (1551):

A maistre Lucq Lange, molleur en plattre de figures d'antiquaiges, la somme de sept cens quattrevings-dix-huyt livres tournois, et ce pour son traicement et gaiges que Sa Majesté luy a ordonné depuis le xxiiij^e jour de juillet xv^e chincquante qu'il arriva à Binch, avec son ayde, pour faire lesd. figures jusques le xxij^e jour de septembre xv^e chincquante et ung, ... ».

HEDICKE C.48 = n° 27308, fol. 78 (1551):

« *Maître Luc Lange exécute en outre quelques petits travaux (statues en plâtre, à l'antique). Ses aides sont: Elias Godeffroyt, tailleur de pierres, occupé à marquer et paqueter dedans leurs casses et*

(68) Les paraphrases dues à Hedicke sont rendues par des italiques.

poinçons les molles, afin de les mieulx garder, et *Toussains Poutrain*, tailleur d'imaiges en pierres, chargé de reparer, nectoyer, pollir et racoustrer les figures d'anticquaiges ».

HEDICKE C.49 = n°27309, fol. 5v° (1552) :

« Nil et Cleopatre par Luc Lange placées^(sic) sous deux voûsures en bricques du côté du Posty dans le nouveau jardin ».

HEDICKE C.52 = n°27309, fol. 37v° (1552) :

« A M^e Lucque Lanche, molleur en plattre, la somme de iiij^ex livres viij solz tournois et ce pour ses gaiges et traictement que Sa Majesté luy a ordonné pour jecter en plattre statues anticques tant pour Binch comme Maryemont depuis le xxiiij^e jour de septembre xv^elj jusques le xxiiij^e jour de juing ensuyvant lij que lors ledit M^e Lucq commenchoit à moller de plattre aulcunes testes desdicts anticquaiges pour monseigneur de Boussut, qui est le terme de ix mois à l'advenant de xij escus soleil par mois.

A Toussains Poutrain tailleur en pierres xxxvj livres tournois et ce pour pluyseurs journées qu'il a employé avec ledit m^e Lucq à nectoyer et pollir lesdictes figures d'anticquaiges.

A luy iiij livres pour viij journées par luy employées a assister ledit M^e Lucq à pollir le grand Nyle aussi jecter en plattre depuis le premier jour du mois d'avril xv^elj ».

HEDICKE C.53 = n°27309, fol. 38 (1552) :

« A Collart du Moelin, pottier, pour les parties cy après déclairées qu'il a livret tant a m^e Lucq comme m^e Jacques du Brœcque pour le parfait des figures de plattre audit Binch et Maryemont ».

HEDICKE C.54 = n°27309, fol. 39v° (1552) :

« A m^e Jacques du Brœcque pour faire les chintres des vaultures du nouveau jardin de la conchergerie où l'on a mis le Nylle et Cleopatra de plattre.

A m^e Jacques du Brœcque x livres pour ij jours qu'il a vacqué à Binch avec ses deux gens à faire conduire par rolleaux et asseoir ès vaultures dudict jardin nouveau de Sa Majesté les deux figures de plattre assavoir le Nyle et Cleopatre ».

HEDICKE C.60 = n°27310, fol. 46v° (1553) :

« M^e Lucq italien (?) pour faire les patrons des statues de plattre ».

HEDICKE D.5 = n°27309, fol. 86 (1552) :

« ... la sallette haulte de la royne de France audict Maryemont, là ou y a figures d'anticquaiges faicte en plattre ... ».

HEDICKE D.6 = n°27309, fol. 86v° (1552) :

« A m^e Jacques du Brœcque xl livres tournois pour viij journées par luy employées avec ses deux ouvriers à chergier en menant à Maryemont les xiiij figures de plattre assises sur la salette de la royne de France illecque et aussi avoir aydié à les thirer en hault.

A luy ij^e livres pour par appointement fait avec luy au lieu de Sa Majesté avoir fait en molle et recoustré pluyseurs membres et aultres parties de corps selon l'exigence de la besongne aux figures qui sont en la sallette hault dudict hostel que m^e Lucq avoit jecté par avant après l'anticque en plattre ».

HEDICKE D.10 = n°27311 (1554) - Extrait de Pinchart :

« Les statues de plâtre en la sallette de la reine de France ».

ABSTRACT: Luc Lange, « molleur en plâtre »

A lot of documents, some archival records and a couple of epitaphs, give information about the personality of Luc Lange, an Italian sculptor specialized in plaster casting. Collaborator of the famous master Jacques Du Brœucq, he worked at Binche (Hainaut) in the years 1550-1553 for the Governess of the Netherlands, Mary of Hungary. At the same time, some more light can be spread about the relationship between the Queen Mary, the artful Leone Leoni and Primaticcio.

LE FRONTISPICE DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE VILLERS (1763-1768). CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE L'ŒUVRE DE L'ARCHITECTE LAURENT-BENOÎT DEWEZ

Thomas COOMANS

En 1713, par le Traité d'Utrecht qui mit fin à la guerre de Succession d'Espagne, les Pays-Bas méridionaux devinrent autrichiens. Nos provinces connurent désormais une longue période de paix et de prospérité, marquée, pour les abbayes, par d'importantes constructions. L'abbaye cistercienne de Villers en Brabant avait particulièrement souffert durant les guerres de Louis XIV ; sa situation financière, son domaine et ses bâtiments étaient désorganisés et délabrés. Le vaste programme de reconstruction et de modernisation des bâtiments monastiques, entrepris sous l'abbatit de Jacques Hache ⁽¹⁾ et poursuivi par ses successeurs tout au long du XVIII^e siècle ⁽²⁾, n'est qu'une des facettes de la prospérité retrouvée de l'abbaye brabançonne.

L'édification du nouveau frontispice de l'église abbatiale, plaqué contre la façade médiévale, constitua incontestablement le point culminant des reconstructions car il symbolisait à la fois le rayonnement spirituel et la puissance temporelle du monastère, c'est-à-dire le visage que l'abbaye voulait donner d'elle-même au « monde ». Même le nécrologe fait écho à cette construction. On y trouve, dans la notice consacrée à l'abbé Daniel Daix [ou d'Aix] (1759-1764) : (...) *cœpit ædificare Ecclesiæ Frontispicium grande et decorum* ⁽³⁾ et, dans la notice consacrée à Robert de Bavay (1764-1782) : (...) *ipse absolvit Frontispicium Ecclesiæ cœptum a prædecessore suo* (...) ⁽⁴⁾.

(1) La vue gravée de Villers, publiée en 1726 dans la 2^e éd. de la *Chorographia sacra Brabantia* d'Antoine SANDERUS, s'avère être l'illustration d'un projet architectural d'ensemble dont seul le palais abbatial venait, à cette époque, d'être construit. La façade de l'église, telle qu'elle s'y trouve représentée, témoigne qu'une intention de reconstruction existait dès le second quart du XVIII^e siècle, mais lorsque sa mise en chantier fut décidée en 1763, un autre parti architectural fut adopté.

Voir : Thomas COOMANS, *Analyse critique des gravures anciennes de l'abbaye de Villers aux XVII^e et XVIII^e siècles et de leurs copies du XIX^e siècle*, Bruxelles/Louvain-la-Neuve, 1988, p. 28-37.

(2) L'abbaye de Villers déploya une activité constructrice intense. Elle réédifia ou modernisa, non seulement les bâtiments monastiques, mais de nombreuses fermes, presbytères, refuges (Namur, Nivelles, Malines et Bruxelles) et le Collège de Villers à Louvain.

(3) *Necrologium Abbatia Villariensis Ordinis Cisterciensis in Brabantia* (...), 1790, f^o 50. (Bruxelles, Archives Générales du Royaume, Archives ecclésiastiques, n^o 10970). Document édité par M. CUVÉLIER dans *Anales pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique*, XI (1872), p. 51-90.

(4) *Ibid.*, f^o 58.

Cependant, l'existence de cette façade fut éphémère ; tout au plus vécut-elle une trentaine d'années. En effet, le Directoire supprima les établissements religieux en 1796⁽⁵⁾ et ne tarda pas à vendre les bâtiments monastiques à des marchands de biens qui les démantelèrent⁽⁶⁾. Construit en matériaux neufs et facile d'accès, le frontispice fut entièrement démoli et, selon certains auteurs, converti en chaux⁽⁷⁾. Soucieux de rendre aux ruines leur visage médiéval, les restaurateurs du XIX^e siècle effacèrent les derniers vestiges de la façade classique⁽⁸⁾ qu'ils qualifiaient volontiers de *verrue* ou de *superfétation*⁽⁹⁾. Aujourd'hui, il est totalement impossible d'imaginer que l'abbatiale de Villers fut dotée d'un nouveau frontispice au XVIII^e siècle, que cette entreprise fut fort coûteuse et que l'architecte en fut le talentueux Laurent-Benoit Dewez...

*
* * *

En 1905, le père Nimal éditait une « note curieuse » qu'il avait trouvée au cours d'un dépouillement d'archives de Villers conservées à Malines⁽¹⁰⁾. Il s'agit d'un devis, dressé par l'architecte Dewez, évaluant le coût de l'édification du frontispice de Villers : *Le sousigné declare par cette, que appres un devis Estimative, fait conjointement avec les maitres tailleur de pierre de feuilli [Feluy ?], il c'est trouve qu'il faut pour la construction du portaille de l'eglise de l'abbaye de Villers, pour la somme de dix neuf mille florens de pierre de taille tent blanche que bleux il comprit la façon, il declare en outre que veu la proecimité des materiaux et divers autres avantages, il crois que le Dit portaille d'eglise se pourra construire avec cinquante a cinquante cinq mille fl : [florins] fait a Bruxelles ce 17 septembre 1763 [sê] L: B: Dewez: archil(ect)e :*

Cette mention d'un architecte a permis de découvrir dans le fonds des Plans Dewez, acquis par les Archives du Royaume en 1889, une élévation du *portail de l'église de l'abbaye de Vilers*⁽¹¹⁾. Ce dessin inédit (fig. 1), non signé et non daté est, plus que vraisemblablement, de la

(5) Loi du 15 fructidor an IV (1 septembre 1796).

(6) THOMAS COOMANS, *Abbaye de Villers. Histoire des ruines (1796-1984). Les interventions du Ministère des Travaux publics en vue de leur sauvegarde (Publications d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université catholique de Louvain, t. LXXII)*, Louvain-la-Neuve, 1990, p. 14-22.

(7) (...) un affreux revêtement de pierres de taille en style « rococo » [sic], construit à grands frais, au XVIII^e siècle, et dont un des premiers acquéreurs des ruines, a fait inconsciemment justice en l'arrachant jusqu'à la dernière pierre pour en fabriquer de la chaux!! Il est très probable que ce vandale d'un genre tout spécial n'aurait pas épargné d'avantage ce qui reste des constructions du XIII^e siècle, s'il n'en avait été détourné par le peu de valeur intrinsèque des matériaux. GEORGES BOULMONT, *Les ruines de l'Abbaye de Villers. Guide complet du visiteur*, nouv. éd., Gand/Namur, [1907], p. 81.

(8) Th. COOMANS, *Abbaye de Villers. Histoire des ruines (1796-1984). Op. cit.*, p. 39.

(9) (...) verrues dont le dix-huitième siècle ne craignit pas de (...) déshonorer les premières constructions. P[aul] H[ANKAR], *Archéologie. L'abbaye de Villers-la-Ville*, dans *L'Émulation*, septembre 1895, col. 132.

(...) superfétations qu'y avait appliquées le mauvais goût des siècles postérieurs, notamment celui du XVIII^e. X, *Les ruines de Villers. Les travaux de restauration*, dans *Supplément illustré au journal le Petit Belge*, 15 novembre 1896.

(10) Malines, Archives de l'Archevêché, Fonds de Villers, Correspondances diverses. Édité par : Henri NIMAL, *L'église de Villers. Nouvelle étude*, dans *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles. Mémoires, rapports et documents*, t. XIX, 1905, p. 394.

(11) *Portail de l'église de l'abbaye de Vilers*, élévation et plan, non signé, non daté, encre de Chine et lavis sur papier, 33,2 × 44,6 cm, échelle en pieds de saint Lambert. (Bruxelles, Archives Générales du Royaume, Plans Dewez, Album V, n° 229).

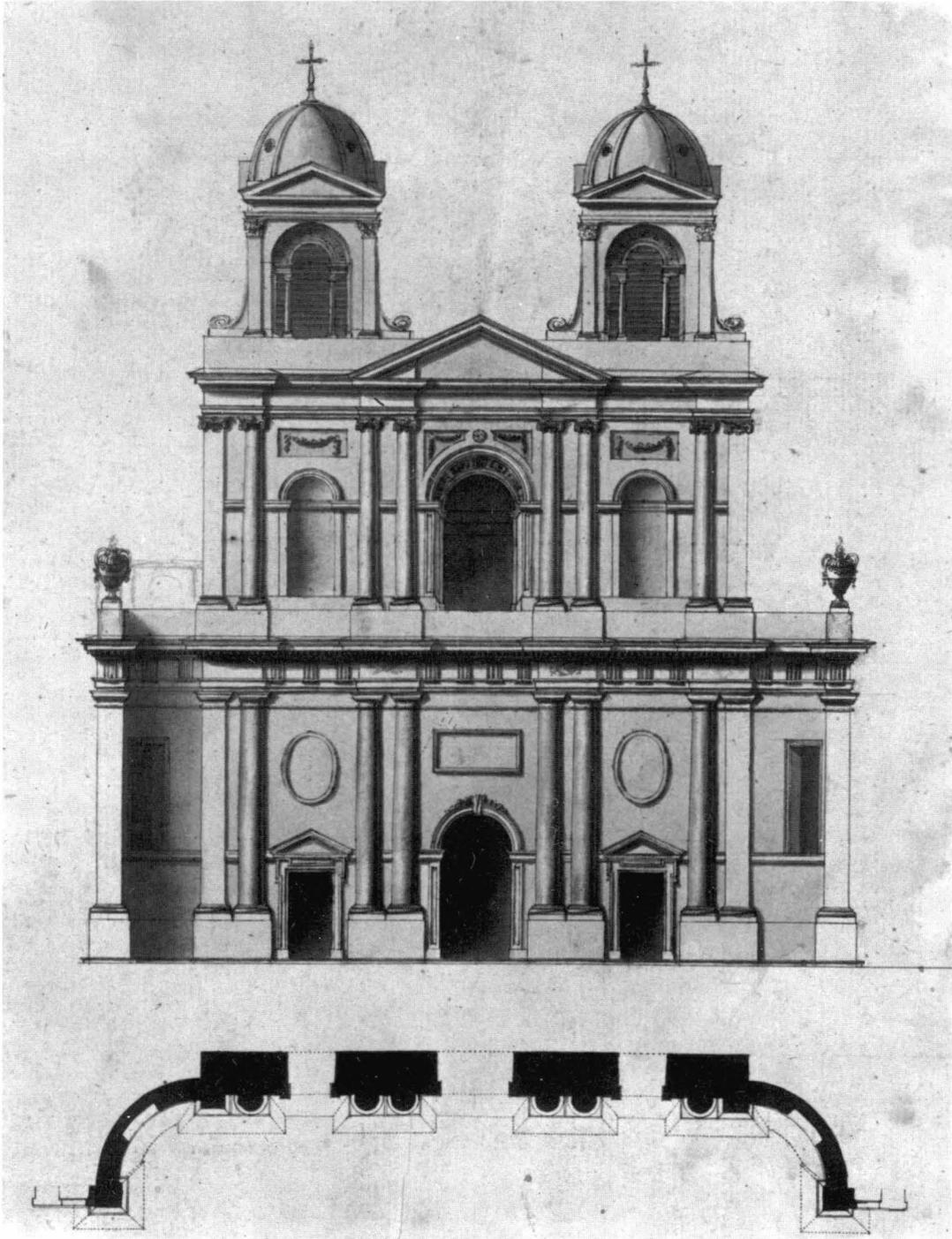


Fig. 1: Élévation de la façade de l'abbatiale de Villers dessinée par Dewez
(Copyright AGR, Plans Dewez, n° 229, détail).



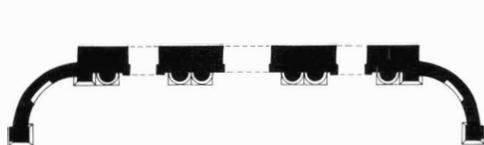
Fig. 2: Esquisse du frontispice de l'abbatiale de Villers
(Copyright AGR, Plans Dewez, n° 136, détail).

main de Dewez⁽¹²⁾. Le parti architectural, fort classique, est basé sur un tracé géométrique où s'équilibrent les horizontales des trois niveaux et les verticales des trois travées. Les colonnes engagées, toscanes au premier niveau et ioniques au deuxième niveau, supportent des entablements aux corniches saillantes. Alors que la travée axiale est sommée d'un fronton, les deux autres travées se prolongent par des clochers coiffés de coupes. Aux angles de la composition, les colonnes font place à des pilastres. Au rez-de-chaussée, de part et d'autre du corps de bâtiment, une travée concave fait retour vers l'avant. Cette façade-écran est faiblement ajourée : trois portes et, à l'étage, une seule verrière centrale conçue en fausse perspective ; les serliennes des clochers semblent n'ouvrir que sur des abat-son. Les « pleins » de la composition sont animés par des médaillons ovales et rectangulaire, des niches et des guirlandes encadrées.

Au gré du dépouillement du fonds Dewez, nous avons découvert, classé erronément sous la rubrique *Abbaye d'Aulne*⁽¹³⁾, un autre document qui se rapporte manifestement au frontispice

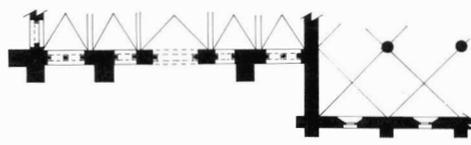
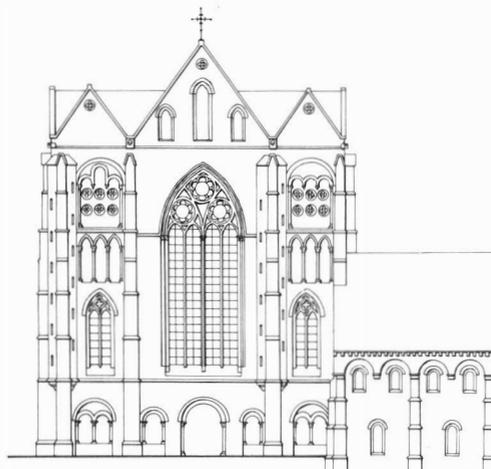
(12) Malgré les différences d'orthographe, l'intitulé du croquis est de la même écriture que celle du devis et que d'autres textes de Dewez, rencontrés au cours de dépouillements.

(13) Aux Archives Générales du Royaume, la *Table de la collection intitulée Plans Dewez*, dactylographié en 1975 (Inv. n° 216), reprend la classification établie par Paul SAINTENOY et A. TISON. *Inventaire des plans Dewez*, Bruxelles, [1914-1918]. C'est Saintenoy qui identifia et substitua à une ancienne numérotation des plans, la



0 5 10^m

Fig. 3: Élévation et plan du frontispice de l'abbatiale de Villers (Copyright Thoc 89, d'après fig. 1).



0 5 10^m

Fig. 4: Élévation et plan de la façade occidentale de l'avant-corps médiéval de l'abbatiale de Villers (Copyright Thoc 89, d'après Ch. Licot).

de Villers (fig. 2)⁽¹⁴⁾. Il s'agit d'une esquisse préparatoire à l'élévation susmentionnée, et sur laquelle sont suggérées des indications relatives au tracé harmonique du frontispice : *2 pieds et 1 pouce fait un module*⁽¹⁵⁾. L'esquisse ne se distingue du dessin que par des proportions un peu moins élancées — sans doute l'architecte n'y tient-il pas encore compte des dimensions exactes de l'avant-corps existant — et des variantes mineures dans la décoration. Ainsi cinq statues sont crayonnées dans les niches des « ailes » et du premier étage ainsi qu'au sommet du fronton.

numérotation actuelle. Curieusement il donna au dessin de Villers (anc. n° A.95) la cote 229, et à l'esquisse préparatoire de Villers (anc. n° A.96) la cote 136, identifiant cette dernière à l'abbaye d'Aulne.

(14) Façade de l'église de l'abbaye de Villers, élévation et plan, non signé, non daté, encre de Chine et crayon sur papier, 62,5 × 43,5 cm. Esquisse de composition avec une double échelle en pieds de saint Lambert et en « module ». (Bruxelles, Archives Générales du Royaume, Plans Dewez, Album 111, n° 136).

(15) Cette indication ainsi que les quelques cotes mentionnées sur l'esquisse ne permettent toutefois pas de reconstituer le tracé régulateur de la façade.

Les panneaux décoratifs du premier étage sont à peine esquissés et le portail central comporte une imposte aveugle. Le panneau central du niveau inférieur porte une inscription : *domine dilexi decorem domus ...* (illisible) *psalme XXV.IV.VIII* (16).

Plus que l'esquisse, le dessin est vraisemblablement le projet de frontispice que Laurent-Benoît Dewez présenta, dans le courant de l'année 1763, à l'abbé Daniel Daix. À cette époque, l'avant-corps médiéval de l'abbatiale était encore plus ou moins intact. Seules quelques réfections étaient intervenues au cours des siècles, notamment la pose d'un enduit rosâtre pendant la première moitié du xviii^e siècle (17). Construit en deux phases entre 1197 et 1267 (18), l'avant-corps n'était pas d'une composition rigoureusement symétrique (fig. 4). Le rez-de-chaussée correspondait à un narthex bas et voûté d'arêtes tandis qu'aux étages, deux massifs peu ajourés flanquaient l'énorme verrière qui clôturait la nef. Les massifs étaient épaulés par des épais contreforts dont deux renfermaient des escaliers en colimaçon. La face sud de l'avant-corps s'appuyait sur une construction décalée vers l'ouest. À l'origine, ce bâtiment abritait le dortoir des convers et les celliers ; au xviii^e siècle, s'y trouvait l'infirmerie. On peut, sans grand risque d'erreur, imaginer que le programme du nouveau frontispice imposait à Dewez d'ériger une façade monumentale qui camouflerait entièrement l'avant-corps et s'articulerait harmonieusement avec le bâtiment contigu ; une façade conforme aux goûts de symétrie et de mise en scène de l'époque.

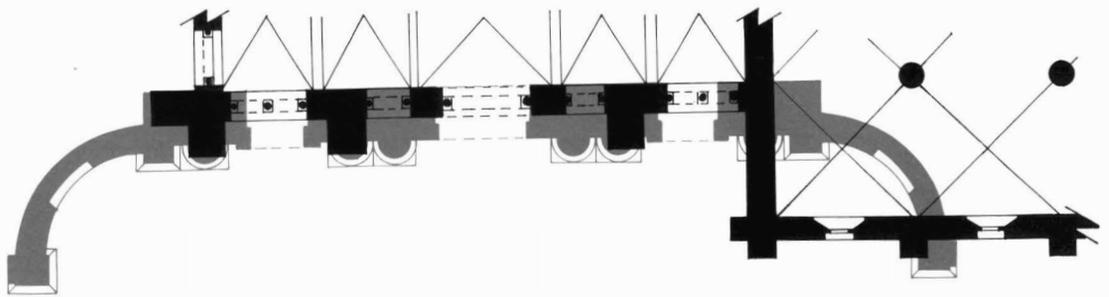
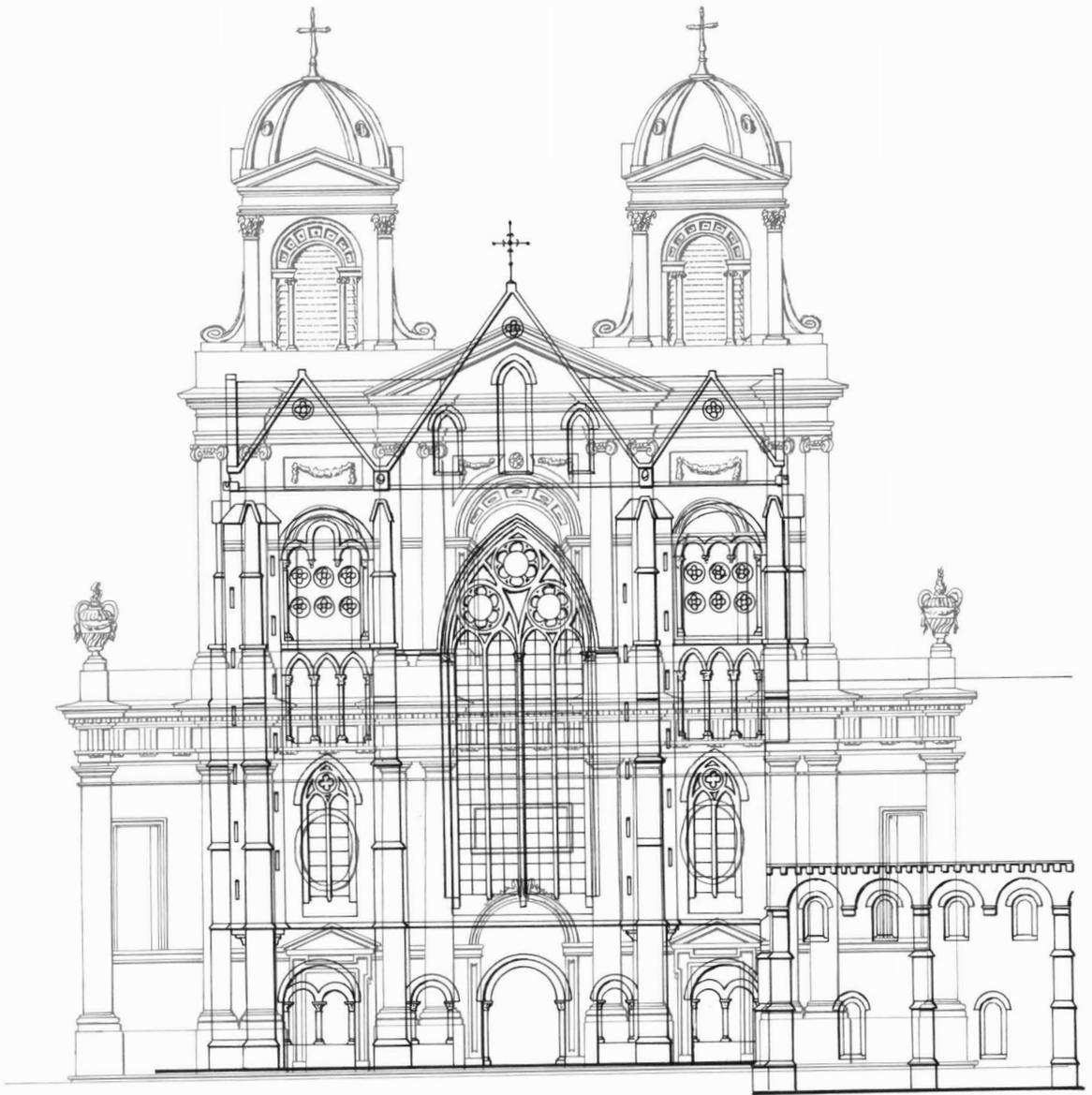
La réduction des deux élévations à la même échelle (19) et leur superposition (fig. 5) permettent de mesurer l'ampleur de l'intervention de Dewez. La nouvelle façade s'embarassa fort peu de l'ancienne ; elle ne s'en servit que comme appui. Les contreforts et leurs escaliers en colimaçon furent arasés et remplacés par les colonnes engagées, les fenêtres furent obturées et de nouvelles portes percées au rez-de-chaussée. La travée d'angle du bâtiment des celliers fut abattue et fit place à un mur concave prolongeant la façade dans le plan du bâtiment saillant. La grande verrière disparut totalement ; peut-être même l'arc dut-il être démoli pour permettre le percement de l'unique nouvelle fenêtre. L'avant-corps fut littéralement « englobé » par le frontispice monumental couronné par les clochers.

(16) Un second dessin, conservé sous la rubrique Abbaye d'Aulne, présente un panneau décoratif portant la même inscription *DOMINE DILEXI DECOREM DOMUS TUÆ*, entouré de guirlandes et surmontant un cadran d'horloge. Excepté cette inscription — qui n'est pas un chronogramme — et l'ancien numéro du dessin (A.96.a), rien ne permet de rapprocher ce document des deux élévations de Villers. Inscription au-dessus d'une horloge dans un tympan, non signé, non daté, encre de Chine et lavis sur papier, 30,5 × 46,8 cm. Au verso : *profil de grandeur naturel pour la corniche marqué A*, encre de Chine. (Bruxelles, Archives Générales du Royaume, Plans Dewez, Album III, n° 137).

(17) D'importantes zones d'un enduit rosâtre (chaux et brique pilée) subsistent sur les parois extérieures de l'avant-corps. Cet enduisage appartient à un état antérieur au frontispice de Dewez comme le prouve l'absence d'enduit aux endroits des contreforts arasés et sur les maçonneries obturant les baies du premier étage (voir fig. 6). Cet enduit de coloration rose, sans doute peu harmonieuse par rapport à l'esprit du nouveau frontispice de Dewez, fut recouvert d'un badigeon blanc là où il était encore visible (parois latérales et arrière). Sur la face occidentale, les fragments conservés ne portent aucune trace de badigeonnage (observations faites en février 1989).

(18) BRUNO KERVYN DE MEERENDRÉ, *L'évolution d'un grand chantier médiéval : l'église abbatiale de Villers-la-Ville*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, t. X, 1981, p. 45-105.

(19) Réduction effectuée sur base du rapport : 1 pied de saint Lambert (Namur) = 29,4 cm ; soit 1 m = 3,4 pieds de saint Lambert (Namur). D'après HORACE DOURSTHER, *Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes (...)*, Bruxelles, Hayez, 1840, p. 411.



0 5 10m

Fig. 5 : Superposition, après réduction à la même échelle, des fig. 2 et 4.



Fig. 6 : Façade de l'abbatiale de Villers avant 1876 : le frontispice de Dewez a entièrement disparu découvrant les contreforts arasés et les fenêtres bouchées. Les plages d'enduit clair perceptibles aux deux niveaux intermédiaires et s'interrompant à l'emplacement des contreforts, appartiennent à une réfection du bâtiment intervenue au début du XVIII^e siècle (*Copyright* ACL, n° 103955 A).

Un examen des parois subsistantes ⁽²⁰⁾, confirme que le majeur souci des constructeurs fut d'assurer une liaison valable entre les deux façades ainsi que la stabilité de l'ensemble. Au massif sud de l'avant-corps, la fenêtre et la cage de l'escalier en colimaçon ont été bouchées par une grossière maçonnerie de schiste généreusement bourrée au mortier de chaux et dont l'irrégularité garantissait le liaisonnement avec les briques de la nouvelle façade. Des agrafes en fer — quelques exemplaires sont encore en place — complétèrent l'ouvrage. La construction des deux clochers, pour autant qu'elle ait été réalisée conformément à l'esquisse conservée, justifiait que l'on consolidât au maximum la structure du vieil avant-corps. Les colonnes engagées, disposées aux endroits mêmes des contreforts arasés, en assumèrent le rôle dans la stabilité de l'ensemble. Un nouvel équilibre fut trouvé : l'avant-corps servant d'appui au frontispice et le frontispice assurant le contrefortement des voûtes de l'avant-corps.

(20) Dans le cadre de la mission d'accompagnement archéologique du chantier de consolidation des ruines de l'abbaye de Villers exercée par le Centre d'Histoire de l'Architecture et du Bâtiment (U.C.L.) auprès de la Régie des Bâtiments, les travaux effectués au massif sud de l'avant-corps (fin 1988-1989) nous ont permis d'en examiner toutes les parois.



Fig. 7: Portail central de l'avant-corps de l'abbatiale de Villers, vers 1894, pendant le premier chantier de restauration des ruines. L'arc de décharge en brique est encore perceptible au-dessus du glacis de la fenêtre. La petite baie à gauche du portail est fraîchement dégagée (Copyright ACL, n° 103712 A).

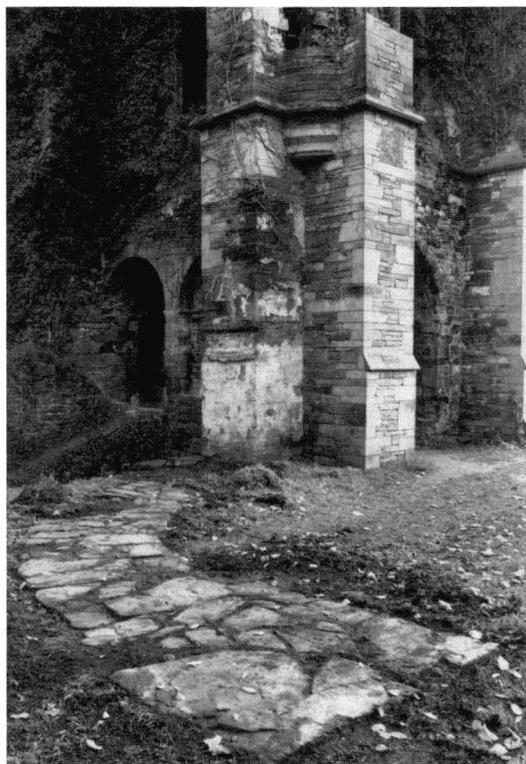


Fig. 8: Angle nord-ouest de l'avant-corps de l'abbatiale de Villers. Les contreforts occidentaux ont été restitués vers 1906 dans le but de rendre à la façade sa physionomie médiévale. À l'avant plan, les fondations du mur concave septentrional du frontispice de Dewez sont dégagées (Copyright Thoc / CHAB, 7 novembre 1988).

La destruction du frontispice entraîna inévitablement des désordres importants (fig. 6) de sorte que les restaurateurs songèrent à reconstituer la façade médiévale, ce qui fut entrepris dès 1904 par la reconstruction d'un contrefort et demi au massif nord de l'avant-corps (fig. 8) et la réouverture des fenêtres septentrionales du premier étage. Une intervention ministérielle interrompit ces travaux en 1907 et obligea à stabiliser les vestiges au moyen de nombreux tirants métalliques⁽²¹⁾.

S'il est indubitable qu'un nouveau frontispice fut construit dans le courant des années 1760, il est légitime de s'interroger sur la valeur de l'hypothèse développée à partir des dessins de Dewez, étant donné l'absence quasi totale de traces précises in situ. Seuls deux arguments de type archéologique corroborent cette hypothèse. D'une part, des photos d'archives (fig. 7) révèlent l'existence d'un arc en briques au-dessus du portail central. En vue de dégager le

(21) Th. COOMANS, *Abbaye de Villers. Histoire des ruines (1796-1984)*. Op. cit., p. 56-60, 80-81 et fig. 47.

glacis de la grande verrière sur lequel il prenait naissance, cet arc fut supprimé par les restaurateurs. Or, si l'on se réfère à la superposition des deux façades (fig. 5), on constate qu'il correspond exactement au linteau du nouveau portail. Voulant maçonner la grande verrière, le constructeur a préféré recourir à la solution de l'arc de décharge plutôt que de démonter le glacis jusqu'à la première assise horizontale. L'espace entre les arcs de l'ancien et du nouveau portail fut sans doute caché par l'imposte aveugle indiquée sur l'esquisse de Dewez (fig. 3). D'autre part, du mur concave au nord du frontispice subsistent encore les fondations que nous avons dégagées (fig. 8), puis recouvertes en vue de les protéger. Lui faisant pendant au sud, une maçonnerie analogue confirme que le parti des « ailes » concaves de la façade, tel qu'il se trouve indiqué sur le dessin de Dewez (fig. 1), fut adopté. Un plan de l'abbaye à la veille de sa mise en vente en 1797⁽²²⁾, implante distinctement les « ailes » et les trois portes de la façade (fig. 9). Ces quelques observations ne permettent toutefois pas d'affirmer que la façade de Dewez fut réalisée en parfaite conformité avec le dessin ou l'esquisse. L'absence totale d'indications pour les parties supérieures ainsi que l'exceptionnelle pauvreté de l'iconographie de l'abbaye de Villers au xviii^e siècle⁽²³⁾, imposent la prudence en la matière.

Les sources d'archives relatives à la construction de la nouvelle façade permettent d'aborder un autre aspect du chantier : son coût qui, en fin de compte, s'avéra dépasser allègrement l'estimation la plus élevée (55.000 florins) faite par Dewez en septembre 1763. Dès octobre 1764, les commissaires chargés de dresser l'état de l'abbaye à la veille de l'élection de l'abbé Robert de Bavay notent qu' (...) *on a commencé à bâtir un frontispice à l'église, qui coûtera entre 60.000 et 70.000 florins à ce que l'on dit (...)*⁽²⁴⁾. L'élection suivante, celle de l'abbé Léonard Pirmez en juillet 1782 c'est-à-dire une quinzaine d'années après la réalisation de la nouvelle façade, voit les commissaires mentionner dans leur rapport que (...) *le frontispice de l'Église a coûté au delà de fl 70.000, sans que rien n'en ait été porté en mises de ce chef, non plus que pour la ré-édification de plusieurs Églises et maisons pastorales que l'abbaye a été dans le cas de faire faire depuis peu d'années (...)*⁽²⁵⁾. Ayant dépouillé les pièces comptables, heureusement conservées à

(22) *Croionné d'après mesurage fait par l'arpenteur juré et patenté P. J. De Rycke (...) de la Maison conventuelle, Abbaye supprimée de Villers, dans tout son contour enmurailé (...), [1797]. Je soussigné géomètre arpenteur (...) certifie le présent plan pour Copie conforme à l'Original, fait à Bruxelles ce trois janvier 1845, [sè] J. G. Druaert.* Encre de Chine et rehauts de lavis sur papier entoilé, 99,5 × 62,3 cm. (Bruxelles, Archives de l'Association familiale Speeckaert - van Bomberghen).

Document publié dans son entièreté dans Th. COOMANS, *Abbaye de Villers. Histoire des ruines (1796-1984)*. *Op. cit.* p. 15-19.

(23) Th. COOMANS, *Analyse critique des gravures anciennes de l'abbaye de Villers aux xvii^e et xviii^e siècles (...)*. *Op. cit.* p. 28-37.

(24) Nomination de l'abbé Robert de Bavay ; commissaires : Streithagen, Chancelier de Brabant et Delfortrie, abbé de Baudeloo ; Villers, 31 octobre 1764. (Bruxelles, Archives Générales du Royaume, Conseil privé autrichien, n° 860 B, farde de 1764 [= ancien carton n° 1431]). Document édité par Théophile PLOEGAERTS et Georges BOULMONT, *L'abbaye cistercienne de Villers pendant les cinq derniers siècles de son existence. Histoire religieuse et économique du monastère*, dans *Annales de la Société archéologique de l'Arrondissement de Nivelles*, t. XI, 1926, p. 238.

(25) Nomination de l'abbé Léonard Pirmez ; commissaires : J. Crumpipen, Chancelier de Brabant et Benoit Neefs, abbé de Saint-Bernard ; Villers, 27 juillet 1782. (Bruxelles, Archives Générales du Royaume, Conseil privé autrichien, n° 860 B, farde de 1782 et 1784). Allusion est faite à ce document dans Th. PLOEGAERTS et G. BOULMONT, *Op. cit.*, p. 242.

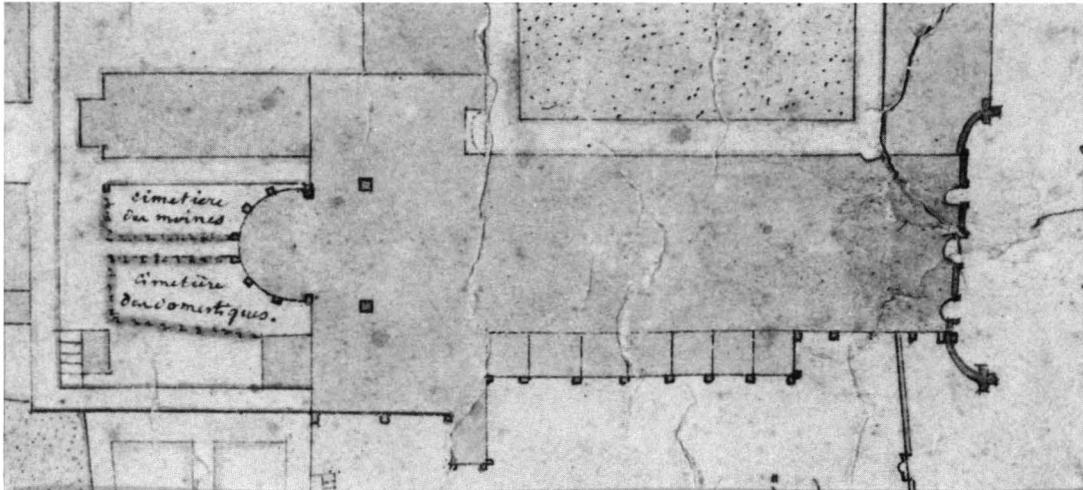


Fig. 9 : Plan de l'abbaye de Villers en 1797, détail des bâtiments monastiques. Pour la façade de l'abbatiale, les deux « ailes » concaves et les trois portails sont nettement indiqués (Copyright Archives de l'Association familiale Speeckaert-van Bomberghen).

Malines, de novembre 1762 à novembre 1768, nous n'arrivons qu'à un total de 14.896 florins dépensés pour le frontispice⁽²⁶⁾, soit à peine plus que le cinquième de la somme globale. Ainsi, par le biais d'une comptabilité floue et incomplète, l'abbaye parvenait à soustraire des sommes considérables au contrôle de l'État. Les commissaires chargés de vérifications épisodiques devaient inévitablement y « perdre leur latin » comme en témoigne la naïveté de leur conclusion : *Aussi, suivant l'affirmation du proviseur, à laquelle, vu leur honnêteté et leur bonne foi, nous avons cru pouvoir nous rapporter, il n'y avoit en caisse qu'environ fl 4.000 à la mort de l'abbé De Bavay* (27). Dans ce contexte particulier, une abbaye opulente comme Villers pouvait aisément s'offrir les services d'un Dewez et faire des concessions par rapport à un devis établi par un homme qui avait la réputation de ne jamais les respecter⁽²⁸⁾. Peut-être même de telles pratiques étaient-elles courantes dans nos provinces, ce qui contribuerait notamment à expliquer certains prestigieux chantiers abbatiaux de cette époque ?

(26) *Compte du 1 novembre 1762 au 1 novembre 1763. Exposés, (...) pour le frontispice : 260 -17-0 florins ; Compte du 1 novembre 1763 au 1 novembre 1764. Exposés, (...) pour le frontispice nouveau : 4197-7-0 ; Compte du 1 novembre 1764 au 1 novembre 1765. Exposés, (...) pour notre frontispice : 1499-9-0 ; Compte du 1 novembre 1765 au 1 novembre 1766. Exposés, (...) pour le frontispice cette année : 2345-1-6 ; Compte du 1 novembre 1766 au 1 novembre 1767. Exposés, (...) pour le frontispice exposé : 1973-18-0 ; Compte du 1 novembre 1767 au 1 novembre 1768. Exposés, pour notre frontispice, pour pierres : 2272-19-0, soit un total de 14.896-11-6 florins à 20 sols le florin. (Malines, Archives de l'Archevêché, Fonds de Villers, Comptes).*

(27) Rapport avant la nomination de l'abbé Léonard Pirmez ; Op. cit., note 21.

(28) Xavier DUQUENNE, *L'abbaye d'Orval construite au XVIII^e siècle*, dans *Aureavallis. Mélanges historiques réunis à l'occasion du neuvième centenaire de l'abbaye d'Orval*, Liège, 1975, p. 249.

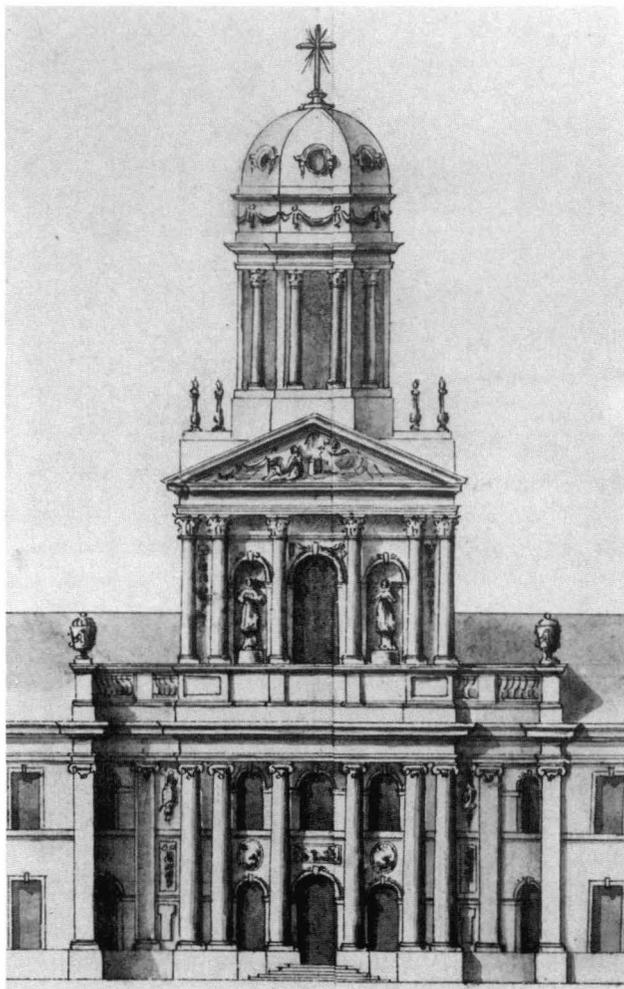


Fig. 10: Élévation de la façade de l'abbatiale d'Orval construite par Dewez (*Copyright* AGR, Plans Dewez, n° 107, détail).

Quoi qu'il en soit, l'architecte Laurent-Benoît Dewez (1731-1812), fut actif sur la plupart des grands chantiers qu'entreprirent les abbayes entre 1760 et 1780⁽²⁹⁾. Le frontispice de Villers, commencé en 1763, est à situer au début de son œuvre et est vraisemblablement une des premières réalisations qu'il acheva. Villers appartient à un groupe de trois façades contemporaines d'églises abbatiales qui, à l'examen, ne s'avèrent être que des variations sur un même thème dont l'origine romaine est manifeste. D'une part, le frontispice de la nouvelle abbatiale

(29) Voir Charles PIOT, *Dewez (Laurent-Benoît)*, dans *Biographie nationale*, t. V, Bruxelles, 1876, col. 908-912; Léon DEWEZ, *Laurent-Benoît Dewez, premier architecte de la Cour de Bruxelles sous Charles de Lorraine, 1731-1812*, dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. XXXV, 1930, p. 65-94; Xavier DUQUENNE, *Le château de Seneffe*, Bruxelles, 1978, p. 101-114.

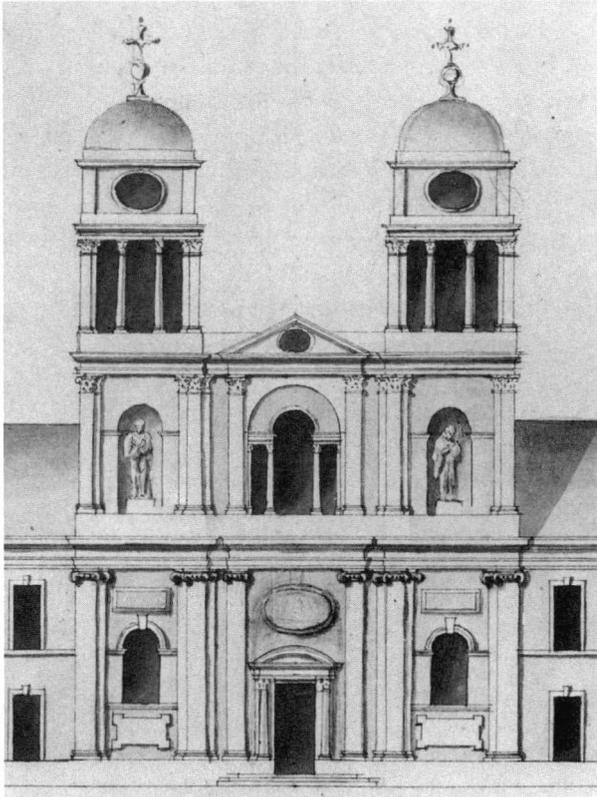


Fig. 11 : Élévation de la façade de l'abbatiale d'Afflighem construite par Dewez (*Copyright* AGR, Plans Dewez, n° 124, détail).

cistercienne d'Orval ⁽³⁰⁾, dont le projet remonte à 1759 mais qui ne fut exécutée qu'à partir de 1769 ⁽³¹⁾, présente une composition analogue à celle de Villers, excepté le couronnement constitué d'une tour lanterne centrale (fig. 10). Le rythme des colonnes, la corniche saillante à mi-hauteur, l'alternance des baies en plein cintre, les niches et médaillons ainsi que les deux parois concaves ou « ailes » reliant la façade aux bâtiments voisins, sont autant de formules que Dewez exploita peu après à Villers. La différence majeure réside dans le fait qu'Orval était une

(30) Façade principale de l'abbaye d'Orval, élévation, non signé, non daté, encre de Chine et lavis sur papier, 26,2 × 65,5 cm, échelle graphique en pieds de France. (Bruxelles, Archives Générales du Royaume, Plans Dewez, Album II, n° 107).

(31) X. DUQUENNE, *L'abbaye d'Orval (...)*. *Op. cit.*, p. 247-270.

abbaye construite ex nihilo et qu'en l'absence de contraintes architecturales, Dewez implanta son église au centre de la composition, donna des proportions plus élancées à sa façade et put la couronner d'une tour centrale. À Villers, l'église se trouvant excentrée au nord des bâtiments monastiques, l'« aile » septentrionale du frontispice ne se raccrochait à aucune construction (fig. 9). Par ailleurs, la structure de l'avant-corps étant telle, il était exclu d'imaginer de le couronner d'une tour centrale. D'autre part, la façade de l'abbatiale bénédictine d'Afflighem⁽³²⁾, projetée en 1762 et exécutée dans le courant de l'année qui suivit⁽³³⁾, est véritablement la jumelle du frontispice de Villers (fig. 11). Dans les deux cas, Dewez eut à « rhabiller » une façade existante comportant deux massifs ou tours et un narthex. Dans les deux cas, Dewez réalisa des façades de trois travées rythmées de colonnes engagées ou pilastres, sommées d'un fronton entre deux tours. La décoration, plus simple qu'à Orval, alterne identiquement les niches, baies et médaillons. Seules quelques variantes décoratives, dont les principales résident dans les tours, distinguent les deux édifices. Enfin, la fenêtre à cintre et piédroits sculptés d'une fausse perspective qui constitue le seul jour du frontispice se retrouve en la façade de la collégiale Sainte-Begge d'Andenne. Outre cette similitude manifeste, Villers peut être rapproché d'Andenne tant en raison d'une parenté dans la composition des façades qu'en raison de leur date de composition. Si la première fut dessinée en 1763, la seconde fut créée par Dewez entre juin 1762 et juillet 1764⁽³⁴⁾.

Père d'une famille nombreuse, courtisan et architecte sollicité de toutes parts, Dewez dut inévitablement s'entourer de collaborateurs et recourir à des formules d'emprunt et à des stéréotypes, heureusement « à la mode ». On est encore loin de ses abbayes les plus abouties que sont Heylissem (1769), Bonne-Espérance (1770) et surtout Vlierbeek (1776) où s'affirme son classicisme le plus personnel. Cependant, la comparaison ne peut être poussée plus loin car les églises d'Orval, d'Afflighem, et de Villers furent démolies de fond en comble dès la fin du XVIII^e siècle.

*
* * *

S'interroger sur l'aspect et l'histoire d'un bâtiment disparu ne peut se faire sans recourir à la source monumentale, même si ses seuls vestiges sont sous le sol, ainsi qu'aux sources d'archives, écrites ou iconographiques. À cet égard, le cas du frontispice de Villers est assurément intéressant. Bien que son existence n'excéda pas une trentaine d'années, son édification n'en marqua pas moins la vie de l'abbaye de Villers comme l'attestent les quelques allusions épin-

(32) *Façade principale de l'Abbaye d'Affligem*, élévation, non signé, non daté, encre de Chine et lavis sur papier, 26,6 × 64 cm, échelle graphique non précisée. (Bruxelles, Archives Générales du Royaume, Plans Dewez, Album III, n° 124).

(33) Wilfried VERLEYEN (O.S.B.), *Negen eeuwen Affligem, 1083-1983*, s.l., Genootschap voor Aalsterse Geschiedenis, 1983, p. 156-157.

(34) En juin 1762, Dewez fut convoqué par le Chapitre d'Andenne pour la première fois et le 23 juillet 1764 eut lieu la pose de la première pierre. Comme dans de nombreux autres cas, le chantier s'éternisa et la nouvelle collégiale ne put être consacrée que le 23 juillet 1778. Voir : J. DARDENNE, *Église collégiale d'Andenne*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, XXI (1910), p. 1-55.

glées dans les pièces comptables, dans les rapports de nominations d'abbés et dans le nécrologe. Un devis orienta l'enquête vers l'architecte Dewez dont les archives recelaient deux documents iconographiques relatifs au frontispice. De rares indices archéologiques relevés in situ corroborent l'hypothèse de la réalisation en tout cas partielle du projet de Dewez. Par ailleurs, le frontispice de Villers, compte tenu des incertitudes qui subsistent à son égard, éclaire un aspect méconnu de la production de Laurent-Benoît Dewez⁽³⁵⁾. À l'inverse de la plupart de ses grands chantiers, l'architecte dut composer avec un édifice existant. Face à cette contrainte architecturale, il recourut à la solution qu'il venait d'expérimenter dans une situation analogue, à l'abbatiale d'Afflighem. Une nouvelle façade fut érigée devant l'ancienne; l'habileté des maçons du xviii^e siècle assura la liaison entre ce qu'on est tenté d'appeler le « décor » et les « coulisses ».

ABSTRACT: The façade of the abbey church of Villers (1763–1768). An additional contribution to the knowledge of architect Laurent-Benoît Dewez's work.

The magnificent Cistercian abbey at Villers in Brabant achieved its spiritual and worldly greatness during the eighteenth century. The substantial building work undertaken clearly reflects the wealth of the abbey during this period. Without doubt the greatest piece of work carried out was the construction, between 1763 and 1768, of a classical style façade in front of the thirteenth-century western front of the church. In 1797, after the prohibition of the monastic orders by the French administration, the abbey was ruined and the new façade was systematically dismantled in order to gain the blue stone. At present, only the ruined medieval schist front of the church remains.

This article, based on various unpublished archive documents, attempts to demonstrate how the new façade was built: its configuration, the particular way it was financed and the extent of architect Laurent-Benoît Dewez's contribution. The operation turns out to have been a lot more expensive than was foreseen originally. The comparison between Dewez's design of the façade and the scarce archaeological remains is very instructive. Dewez's fashionable façade was conceived as a screen in order to hide the older-style front of the church. Villers shows us the architectural rivalry which existed among the more important abbeys in the southern Low-Countries at the end of the Austrian period. Dewez's experience of Italy made him the main participant in this competition and his first works were often based on a few set designs. A strong parallel can be drawn between Villers and the contemporary façades of the abbey churches of Orval and Afflighem, both works of Dewez and both demolished some thirty years later, just as Villers was. Th.C.

(35) Plus connu, toutefois, est le remaniement de l'église abbatiale de Floreffe, réalisé par Dewez entre 1770 et 1775. Bien que ces travaux ne concernent que l'intérieur de l'abbatiale, la démarche et l'esprit y sont analogues.

COMPTES RENDUS - RECENSIES

J. P. ADAM, *La construction romaine, matériaux et techniques*. (Coll. Grands manuels). Paris, Éd. Picard, 1989. Relié, 23 × 28 cm, 368 p., 746 ill. n./bl., plans ou schémas. Prix : 550 FF.

Les ouvrages essentiels qui traitent des techniques de construction chez les Romains, de A. Choisy (1873) à J. Crema (1959), ne sont pas détrônés mais complétés par ce livre de synthèse. Le présent ouvrage est « construit » selon un plan qui passe en revue les différentes étapes de la construction, depuis le choix du lieu d'implantation, la topographie, le choix des matériaux. Les étapes sont clairement détaillées, de la carrière au mur, de l'arbre à la charpente, en insistant sur les moyens techniques éclairés par les découvertes récentes et les interprétations revues à la lumière de pratiques artisanales conservées. L'auteur est architecte et archéologue. A partir de cette double formation, il a abordé son travail en faisant le parallèle entre les écrits de Vitruve et les ruines antiques, de Pompéi principalement. Les outils et leur utilisation sont clairement expliqués, des croquis en permettent la compréhension aisée et les sources iconographiques viennent renforcer le propos. Les traces laissées par les outils dans les matériaux sont illustrées par des photographies de l'auteur. La comparaison des techniques romaines à celles qui se perpétuent chez les artisans non mécanisés contribue à rendre une valeur aux gestes que les sculpteurs ou les peintres avaient figés dans leurs représentations antiques. Tous les éléments qui entrent dans la construction sont étudiés, les matières premières, leur mise en œuvre, les diverses formes qu'elles peuvent prendre et leurs fonctions. Les chapitres consacrés aux programmes techniques et à l'architecture domestique sont d'une grande richesse documentaire. La terminologie antique et moderne est reprise dans l'index et la bibliographie, très fouillée et classée par thèmes, complète ce bel outil de travail.

M. VAN DE WINKEL

D. A. AMYX, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*. Berkeley, Los Angeles-Londres, University of California Press, 1988. 2 vol. 22 × 28 cm ; vol. I : xxv-354 p. ; vol. II : xviii-p. 355 à 700 ; vol. III : v- p. 703-809 ; 143 pl. (*California studies in the history of art*, XXV). ISBN : 0-52003166-0. Prix : \$ 225.

A une époque où l'historiographie oscille volontiers entre les recherches ponctuelles et hyperspécialisées et les synthèses larges ne s'encombrant guère d'apparat et de bibliographie, il est rare de pouvoir souligner les mérites d'un ouvrage de fond qui allie l'enquête de première main, systématique et rigoureuse, à un propos d'une ambition rare, puisqu'il ne s'agissait pas moins que de refaire le point, soixante ans après la parution du *Necrocorinthia* de Payne, sur les céramiques corinthiennes décorées des v^{re} et v^e siècles. L'importance des productions archaïques de Corinthe dépasse de loin la simple mise en valeur ou en exergue des qualités esthétiques de la décoration, l'originalité thématique des images ou la variété typologique des supports. Celles-ci constituent, en effet, par leur spectaculaire diffusion à travers toute la Méditerranée, le matériel de référence par excellence pour l'établissement de la chronologie des sites helléniques archaïques et parfois même des sites « indigènes ». La périodisation des types et styles corinthiens conditionnent donc largement, et avec des effets cumulés ou en cascade, l'établissement de la date de très nombreux dépôts, stratigraphies et structures archéologiques, avec des implications historiques parfois considérables. De Johansen et

Payne à Coldstream et Fittschen, en passant par Dumbabin, Ducat et Villard, de nombreuses tentatives de regroupements en atelier et « mains » et des schémas évolutifs ont été proposés qui, tous, ont leurs mérites, mais souvent aussi l'inconvénient d'être liés à un site de référence ou à une collection particulière. Un des grands mérites de D. Amyx est d'avoir repris le problème chronologique à sa base, de manière globale, en proposant une réflexion bien argumentée sur les critères de datation traditionnellement utilisés, dénonçant les risques de comparaisons en seconde ou en troisième main et les faiblesses de certaines dates « littéraires » de fondations coloniales. Sur ce dernier point, l'apport historique de l'ouvrage n'est pas mince non plus. Tout en reconnaissant les limites évidentes de sa propre sériation, la chronologie de D. Amyx a l'avantage d'être fondée sur un inventaire critique systématique et d'être méthodologiquement très réfléchi. En voici le canevas :

750-720	LG	630-620/615	TR
720-690	EPC	620/615-595/590	EC
690-670	MPC I	595/590-570	MC
670-650	MPC II	570-550	LCI
650-630	LPC	Après 550	LC II

Le premier volume comprend l'inventaire des vases, classés par périodes et par groupes, travail d'une ampleur peu commune qui fait l'objet, dans le volume II, d'une mise en œuvre thématique et de développements particuliers : historiographie, développement stylistique, chronologie, typologie, techniques, inscriptions, thématique, commercialisation, ce dernier point n'étant qu'esquissé. Le volume III comprend, outre l'illustration de près de 500 vases et décors, plusieurs *indices* et les concordances avec Payne et Benson. Il s'agit donc, en matière d'archéologie grecque, d'un ouvrage de référence de très haute valeur.

G. RAEPSAET

Achim ARBEITER, *Alt-St. Peter in Geschichte und Wissenschaft. Abfolge der Bauten. Rekonstruktion. Architektur programm.* Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1988. In-8, relié, 272 p., 140 fig., 3 plans hors-texte. Prix : DM 128.

Cet ouvrage, issu d'une thèse de doctorat présentée à l'Université de Hambourg en 1982, se présente comme une synthèse de tous les travaux auxquels a donné lieu le « Vieux Saint-Pierre » de Rome. La bibliographie est considérable (elle est rassemblée aux pages 235-255, incluant les sources et travaux de référence sur l'époque ou le type architectural) et souvent dispersée. À côté des « classiques » dus par exemple à Kirschbaum, Krautheimer, Ward Perkins ou Ruyschaert, des travaux plus récents, en particulier ceux de Christern ou de Dinkler, méritaient d'être intégrés dans une vue d'ensemble. Il s'agit donc d'une monographie, visant à offrir un panorama complet des recherches sur ce monument — le plus important de la chrétienté occidentale jusqu'à sa destruction au *xvi*^e siècle — et dans tous les domaines abordés : historique, religieux et architectural. Le moment était bien choisi pour le faire.

La matière est traitée de manière très systématique, s'articulant autour de six pôles : « Le Pierre historique et ses relations avec Rome — la question de son martyrium et de son tombeau dans la capitale » (les sources, notamment le témoignage de Gaius rapporté par Eusèbe, y sont reprises, ainsi que la question de savoir si Pierre fut enterré individuellement) ; « La topographie vaticane au temps préconstantinien et les modifications subies par la memoria apostolique » (avec l'importante question des fouilles exécutées de 1940 à 1949, de leurs résultats et des réactions suscitées) ; « Le vieux Saint-Pierre : vue d'ensemble sur l'histoire et la construction jusqu'au *xvi*^e siècle » (comportant entre autres la liste des sources et des illustrations connues) ; « La reconstruction du Saint-Pierre constantinien » (où toutes les parties et tous les éléments du bâtiment sont considérés) ; « L'interprétation

des dispositions de l'édifice » (avec sa place dans la tradition architecturale romaine et le lien avec la nouvelle idéologie); enfin « Le vieux Saint-Pierre comme modèle architectural » (Saint-Paul-hors-les-murs et les basiliques à transept des VIII^e et IX^e siècles).

On appréciera aussi le fait que tous les documents figurés, anciens et récents, soient regroupés de manière commode. Toutefois, de même que le texte apparaît comme une compilation plutôt que comme une réflexion, des dessins hypothétiques tels ceux de Herrero auraient pu être laissés de côté ou être critiqués. Les trois relevés d'ensemble en encart dus à l'auteur — plan, coupe sud-nord et coupe ouest-est — sont en revanche bienvenus. Cette consciencieuse mise au point concernant le monument majeur qu'est le vieux Saint-Pierre pour notre connaissance de l'architecture paléochrétienne a bénéficié d'une excellente qualité d'édition.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE

Architecture rurale de Wallonie. Hesbaye brabançonne et pays de Hannut, Liège, P. Mardaga, 1989, in-4, 234 p., ill.

Ce volume ne se distingue des précédents de cette collection (voir c.r. ici-même, t. LIV, 1985, p. 89 et t. LVII, 1988, p. 109) qu'en ce qui concerne la délimitation de la région étudiée, l'analyse et la description des bâtiments et complexes. En début de l'ouvrage on retrouve donc l'introduction générale telle qu'elle apparaît dans les autres volumes. Vient ensuite l'étude approfondie et solidement documentée selon le plan et la méthode adoptés précédemment. Bien qu'il ne fût pas facile de délimiter la région, les auteurs sont parvenus à faire ressortir les caractéristiques des censes, fermes et ensembles ruraux, qui ne peuvent cependant pas être considérés comme des exemples uniques dans nos contrées. D'ailleurs on peut noter que des courants architecturaux et stylistiques, partant du Hainaut et de la région de Nivelles, se sont répandus à travers la Hesbaye en direction orientale, tandis que, sous l'influence flamande, des éléments baroques apparaissent dans la décoration, notamment aux portes d'entrée encadrées de pierre de Gobertange. Ainsi ce volume, comme les autres de la collection, offre matière à comparaison non seulement pour la partie wallonne, mais aussi néerlandophone du pays.

H. JOOSEN

Artistes, artisans et production artistique au moyen âge, II. Commande et travail. Actes du colloque international de Rennes 1983, organisé et édité par Xavier BARRAL I ALTET, Paris, Éd. Picard, 1987, broché, 16 × 24 cm, 584 p., 313 ill. n/bl.

Ce deuxième volume des actes du colloque de Rennes divise les interventions selon leur thème en deux sections.

La section II : *Conception de l'œuvre*, est elle-même subdivisée en trois chapitres : *Commenditaires et formes de donation*, *Politiques artistiques* et *Du programme à l'exécution*. La section III : *Matières premières et techniques : le travail*, répartit les interventions entre *Chantiers et techniques de construction* et *Matériaux et organisation du Travail*.

Les textes des différents auteurs reprennent, en les enrichissant souvent, les thèmes de leurs publications antérieures. L'apport intéressant de cette publication réside dans l'aperçu réuni en un ouvrage de plusieurs thèses en présence et de la publication des éléments principaux de la discussion à travers lesquelles il est possible de connaître l'état actuel des questions. La comparaison entre les sources documentaires de régions parfois éloignées contribue à nous éclairer et à nous inviter à mesurer les risques d'une généralisation hâtive.

M. VAN DE WINCKEL

François BARATTE et Françoise BECK Éd., *Orfèvrerie gallo-romaine. Le trésor de Rethel*, avec la collaboration de Hubert MASUREL, Robert MARICHAL, Christiane ÉLUÈRE, F. DOUAU et alii. Préface de Jean-Pierre MOHEN. (Coll. Millénaires, dossier 1), Picard, Paris, 1988, 176 p., 99 fig.

La collection « Millénaires » dont le présent ouvrage constitue le premier dossier, a été conçue par les « Amis du Musée des Antiquités Nationales » et vise à faire commenter pour un large public et par des spécialistes réputés, soit des découvertes spectaculaires, soit des pièces de collection du musée de Saint-Germain-en-Laye. Ce premier volume, concernant le trésor d'argenterie de Rethel, apporte la preuve d'une haute qualité due à la collaboration de membres de différentes grandes institutions : Musée des Antiquités Nationales et son Atelier de Restauration, Laboratoire de Recherches des Musées de France, Laboratoire d'Archéologie des Métaux à Jarville.

Dans le premier chapitre, Françoise Beck, conservateur au M.A.N., expose les circonstances de la découverte fortuite du trésor faite en octobre 1980 à Rethel, dans le département des Ardennes ; les objets en argent, accompagnés de quelques rares parures en or, étaient empilés dans un récipient de bronze chaudronné et recouverts par un plat de bronze plaqué d'argent. De rares fragments de tissus ont pu être étudiés par Hubert Masurel avant leur destruction, nécessitée par les exigences de la restauration.

C'est le catalogue des pièces d'argenterie dressé par François Baratte qui constitue la partie principale de l'ouvrage : il comporte la description des pièces accompagnée de la référence à de nombreux objets de comparaison. Parmi les récipients les plus remarquables, presque tous en bon état de conservation, citons le très beau plat ovale n° 2 à anses et à marli ornés de scènes de chasse et d'animaux, l'assiette n° 3 à bosselles et à médaillon central, les cinq plats (n° 4 à 8) à rosaces géométriques, le plus souvent niellées, les deux bassins en forme de coquille (n° 9 et 10) dont l'un présente au centre un médaillon gravé avec l'effigie d'Epona et, près de la charnière, l'esquisse très vivante d'un transport d'amphores, la petite coupe carénée n° 1 à masques et combats d'animaux, les miroirs n° 11 et 12 à poignée en forme de deux pouces opposés. Le petit bateau à rames et à cabine occupe une place à part, tout comme les deux bracelets en or, à cannelures, étudiés par Chr. Éluère. Les graffites tracés au revers des plats et où revient à plusieurs reprises la forme SILVESTRIS, ont été étudiés par R. Marichal.

Le trésor de Rethel, dans lequel il faut noter la rareté de pièces à boire et l'absence de petits ustensiles de table comme les cuillers, s'insère sans difficulté dans le groupe d'autres trésors enfouis dans la région, à Chaourse et à Graincourt-les-Havrincourt, vers 270-280, à la suite des événements violents affectant alors la Gaule. S'il faut éviter d'appliquer au trésor de Rethel le concept actuel de « service », il faut néanmoins noter la présence par deux fois d'un plat plan et d'un plat creux avec le même décor. D'autre part, les analyses métallographiques, exécutées par L. Hurtel, M. Menu et M. Malfoy, ont mis en évidence différents groupes d'objets caractérisés par des teneurs en argent allant de 66 à 98% et par la présence de cuivre, plomb, étain ou zinc. Enfin, l'examen métallographique exécuté par M. Pernod et C. Forière, a révélé une série de détails concernant la fabrication des pièces, mettant notamment en lumière le coulage du plat à bosselles n° 3, la mise en forme du coquillage n° 9 par martelages alternées de recuits de cristallisation, les reprises des décors par ciselure, polissage et finition au tour.

Une abondante bibliographie clôturera cette très belle monographie.

M. E. MARIËN

François BARATTE, Éd., *Argenterie romaine et byzantine. Actes*, Table ronde Paris 11-13 octobre 1983, par Noël DUVAL et François BARATTE, sous la présidence d'Ernest

WILL. Paris, De Boccard, 1988, in-4, broché sous jaquette, 238 p., nombr. ill. Prix : 410 FF.

La Table ronde organisée sous le patronage du Centre national de la Recherche scientifique et de l'Université de Paris-Sorbonne avait comme objet, ainsi qu'il est précisé dans l'importante introduction de N. Duval, la vaisselle précieuse de l'antiquité tardive et paléobyzantine, le matériel datant du III^e-IV^e au VI^e siècle ; par ailleurs, les problèmes abordés ressortissent à la technique et à la chronologie, l'iconographie et le style n'étant abordés qu'incidemment. Il s'agissait de réunir et de confronter les résultats de recherches et d'analyses consacrées, depuis une vingtaine d'années, à une série de pièces considérées soit isolément, soit en tant qu'ensembles : analyses techniques, problèmes de la fabrication, de la commande et du lieu, de la destination. Des études synthétiques en cours sur les principaux trésors sont exposées tandis que plusieurs types d'objets sont examinés en détail. Ces *Actes* comportent dix-huit contributions, dont l'ensemble couvre donc un large éventail de cas particuliers, qui tous concourent à un remarquable élargissement de nos connaissances dans ce domaine. Les textes, souvent présentés de manière systématique, point par point, sont suivis de références bibliographiques, éventuellement d'une conclusion et d'annexes, des principales remarques émises lors de la discussion, et d'illustrations en nombre variable.

W. A. ODDY, *The Gilding of Roman Silver Plate* (9-21, 4 pl.). Il s'agit de la dorure recouvrant les surfaces et non de l'incrustation. La distinction est faite entre la dorure au feu et la dorure à froid, la première devenant commune au III^e siècle ; l'utilisation du mercure pour la technique à froid est rare tandis que celle des feuilles d'or fixées par un adhésif ne se rencontre pas dans les pièces analysées. Janet LANG - Michael J. HUGHES, *Soldering on late Roman Silver* (27-31, 2 pl.). Pour les problèmes de soudure, qu'il s'agisse des différentes parties d'une pièce ou de réparations, les recherches ont progressé mais beaucoup reste à faire. La découverte a toutefois été faite de mélanges d'argent et de mercure et d'argent et d'étain. Thierry BERTHOUD - Loïc-Pierre HURTEL - Michel MENU, *Études analytiques d'objets en argent romains. Bilan et perspectives* (35-50). Cette recherche a porté sur le trésor de Boscoreale, au Musée du Louvre ; elle fournit des informations sur les mines exploitées dans l'antiquité et la circulation des techniques. Certains intervenants insistent sur la prudence dans l'interprétation des analyses métallographiques. Catherine JOHNS, *The Silver from the Thetford Treasure* (51-54, 2 pl.). Ce trésor (au British Museum), découvert en 1979 dans l'est de l'Angleterre, comporte des bijoux d'or ainsi que des cuillers et passoires en argent ; il a été révélé avec retard et n'a pu donner lieu à une étude du site. Il doit cependant être de fabrication gauloise et relever du culte celtique de Faunus, dater de la deuxième moitié du IV^e siècle et avoir été enfoui aux environs de 390. Michel FEUGÈRE, *Anse en argent du I^{er} siècle de notre ère découverte sur l'oppidum d'Ambrussum (Villetelle, Hérault)* (57-61, 1 pl.). Cette anse bifide est une rare trouvaille de l'époque dans un contexte bien daté. De bonne qualité, en argent très pur et portant des traces de dorure, elle relève d'un type connu par les gobelets de la tombe II de Marwedel et provient sans doute d'Italie. Michel FEUGÈRE, avec la coll. de Max MARTIN, *Le trésor d'argenterie gallo-romain de Thil (Haute-Garonne) dit « Trésor de Caubiac »* (63-80, croquis et 4 pl.) Ce trésor (au British Museum) est l'un des plus importants de la Gaule du sud. Il comporte sept vases ne formant pas une série homogène et peu d'indices permettent d'en déterminer la nature — ils appartenaient probablement à un particulier, à la fin de l'Empire. L'iconographie intéressante mériterait une étude plus approfondie. François BARATTE, *Remarques préliminaires à un inventaire de la vaisselle d'argent trouvée en Gaule* (85-94, 1 pl.). Les textes concernant la vaisselle précieuse en Gaule sont exceptionnels, quoique certains offrent des indications appréciables, et les documents figurés sont peu explicites. Or, les découvertes y ont été particulièrement nombreuses et forment un ensemble suffisamment homogène pour que des conclusions s'en dégagent sur les techniques et les usages — beaucoup datent des troubles de la deuxième moitié du III^e siècle. L'A. plaide donc pour un inventaire systématique — où serait distingués les faux — avec une analyse technique, stylistique et chronologique. Il faut rappeler que

lui-même a déjà publié plusieurs études dans ce domaine. Kenneth S. PAINTER, *Roman silver Hoards: Ownership and Status* (97-111, 1 pl.). Les questions: « Qui l'a possédé? », « Comment l'a-t-il acquis? », « Quelle était sa signification dans son milieu? », posées à propos des trésors, ne trouvent pas de réponses aisées mais l'A. tente d'y répondre pour quelques-uns des plus importants du IV^e siècle, notamment ceux de Munich, de Kaiseraugst et de Mildenhall; il étend aussi ses investigations aux régions orientales de l'Empire. Roland DELMAIRE, *Les largesses impériales et l'émission d'argenterie du IV^e au VI^e siècle* (113-122). Les cadeaux au Bas-Empire prenaient souvent l'aspect de pièces d'argenterie; ils peuvent porter des inscriptions révélatrices. Les largesses impériales, privées ou officielles, dépendaient pour ces dernières du Comte des Largesses sacrées et sont bien attestées. L'A. retient particulièrement les plats ou vases liés aux *donativa* et les lingots d'argent (une raréfaction de l'argent se produit dans le courant du V^e siècle). Il examine les problèmes des ateliers impériaux (poinçons) et des marques privées. Plusieurs interventions sont mentionnées. Il fait aussi état d'une hypothèse nouvelle sur l'attribution du missorium de Madrid à Théodose II plutôt qu'à Théodose I^{er}, ce qui ne me paraît pas acceptable. Cécile MORRISON - CLAUDE BRENOT - Jean-Noël BARRANDON, *L'argent chez les Vandales: plats et monnaies* (123-131, 2 pl.). Au Bas-Empire, vaisselle et monnaie d'argent sont liées car issues d'ateliers officiels, associées dans les versements et constituant des valeurs d'échange. Grâce à un appareil portable d'analyse par fluorescence X, les éléments majeurs des alliages ont pu être analysés sur les séries vandales du Cabinet des Médailles, y compris le plat du roi Gelimar, ce dernier appartenant au groupe des productions de titre élevé. Edith B. THOMAS, *Spätantike und frühchristliche Silbergegenstände im Mittleren Donauegebiet, innerhalb und ausserhalb der Grenzen des Römerreiches* (134-145, 6 pl.). La région du Danube en-deçà et au-delà du *limes* (Pannonie et Barbaricum) a fourni un nombre important de trouvailles d'argenterie dont la synthèse est ici proposée. Les trouvailles relèvent des catégories suivantes: vie quotidienne, usage funéraire, cadeaux impériaux aux militaires et à des membres de l'administration et du clergé, argenterie au service de la chrétienté, cadeaux diplomatiques, objets et ustensiles liturgiques. Les divers trésors sont examinés dans un ordre autant que possible chronologique. Cette ample revue est accompagnée d'une belle série d'illustrations. Prudence O. HARPER, *Sassanian Silver: Internal Developments and Foreign Influences* (153-161, 1 pl.). L'argenterie sassanide marque un élargissement considérable des usages et de la typologie par rapport à celle des Achéménides et des Séleucides. Elle reflète la hiérarchie sociale d'un empire puissant et prospère. On distingue, pour les formes, une phase I (III^e et début du IV^e s.), une phase II A (IV^e-V^e s.) et B (V^e-VI^e s.) au cours de laquelle le plat orné d'un chasseur est par excellence royal, tandis que les formes prolifèrent en relation avec un changement social (les signes chrétiens sont peu nombreux et les œuvres de qualité inférieure). Les influences sont à la fois orientales et occidentales, mais les motifs sont standardisés et il semble qu'il y ait eu peu d'importation. L'influence byzantine est certaine mais elle reste difficile à évaluer. Marlia MUNDELL MANGO, *The Origins of the Syrian ecclesiastical Silver Treasures of the Sixth-Seventh Centuries* (163-178, 6 pl.). Cette étude d'ensemble porte sur le lieu et les circonstances des trouvailles, leur origine proprement byzantine et leur lieu de provenance ou d'exécution, les poinçons et les inscriptions (dont une liste est donnée *in fine*), la valeur économique (qualité et poids du métal), d'abord et brièvement pour l'argenterie domestique en Syrie, ensuite et surtout pour les trésors d'églises. Les sources attestent aussi qu'une énorme quantité d'argent a été utilisée pour le mobilier. Les trésors de Stuma, Riha, Hama et Antioche, puis de Hama II, Phela et Cleveland sont reconsidérés suivant les points indiqués ainsi que le contenu et le problème des donateurs. L'A. estime qu'il s'agit majoritairement d'objets ayant appartenu à des églises de villages. L'illustration regroupe de manière suggestive des pièces bien connues. Denis FEISSEL, *A propos du curateur Mégas* (p. 185-86). Un bref résumé est fourni des conclusions de deux études publiées, sur « Magnus, Mégas et les curateurs des maisons divines de Justin II à Maurice », et sur le système d'estampillage de l'argenterie byzantine au VI^e et au VII^e siècle. Ernst KÜNZL, *Zwei Silberne Tetrarchenporträts im Römisch-germanischen Zentralmuseum Mainz* (187-188, 2 pl.). Le Musée de Mayence avait acquis

deux pièces d'argent très pur, provenant d'Asie Mineure, qui se sont révélées être, après restauration, des bustes de tétrarques (11-12 cm). Il s'agissait sans doute de petites images portées comme *signa*. L'A. les rapproche d'autres portraits en or (impériaux) et en argent (peut-être aussi privés), dont l'ensemble constitue un intéressant domaine peu connu. Susan BOYD, *A Bishop's Gift: Openwork Lamps from the Sion Treasure* (191-202, 7 pl.). Le plus important trésor d'église jamais découvert le fut en 1963 dans le sud-ouest de la Turquie, près de Kumluca; il fut réparti entre le Musée d'Antalya, Dumbarton Oaks et quelques collections privées d'Angleterre et de Suisse. Les quelque soixante pièces sont de haute qualité et d'une variété indiquant qu'elles appartenaient sans doute à la même église. Plusieurs faisaient partie du don de l'évêque Eutychianos, qui invoque le «Saint Sion», sans doute le monastère voisin de ce nom attesté dans la deuxième moitié du règne de Justinien. Un tiers sont des lampes, dont huit ajourées qui sont étudiées ici, et qui témoignent d'un type quasi inconnu dans l'antiquité. Elles sont examinées de manière très approfondie, sur le plan de la technique, des formes et des inscriptions, avec une bonne illustration. Max MARTIN, *Zum Gewicht des Römischen Pfundes* (211-225). Une étude du poids de la livre romaine — un cas difficile, notamment en raison des problèmes de corrosion — est livrée ici, basée sur des méthodes analytiques mais aussi l'examen des marques, pour une série de trésors monétaires du IV^e siècle; les résultats en sont consignés dans des tableaux de caractère très technique. Vera ZALESSKAJA, *La toreutique byzantine du VI^e siècle. Les centres locaux* (227-231, 2 pl.). Le rôle de Constantinople et de certains centres locaux dans la production d'argenterie au VI^e siècle est connu, mais celui de l'Asie Mineure, quoique attesté par les sources, reste peu documenté. L'A. tente d'y rattacher quelques objets (non poinçonnés) à l'aide de considérations typologiques, stylistiques et historiques.

L'ouvrage se termine par un Index topographique, une liste de *Notabilia* et la Table des matières. On notera que l'illustration est strictement documentaire et que la qualité médiocre des planches ne permet pas d'apprécier les objets reproduits en tant qu'œuvres d'art. Mais ce n'était pas le but poursuivi, lequel, par les problèmes posés et les hypothèses présentées, est très bien réalisé.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

MARC BREITMAN et ROB KRIER, *Le nouvel Amiens* (Coll. *Villes*). Liège, Éd. Mar-daga, 1989, 472 p., nombr. ill. n./bl. et coul., relié toile. Prix : 2.950 frs.

Amiens, l'une des dernières villes de France à entreprendre sa reconstruction, s'est dotée d'un ouvrage de réflexion et d'illustration qui restitue le passé et ouvre les perspectives d'avenir.

La première partie, historique, fournit une ample documentation sur ce qu'était la ville, sur les aménagements successifs qui ont transformé sa physionomie. Les premières tentatives de reconstruction — après les bombardements de 1941 — tracées par l'architecte Pierre Dufau, ne furent pas suivies d'exécution. De nouvelles réflexions furent entreprises à partir de tous les documents préservés et des fonds d'archives afin de baser solidement les projets dont les quartiers centraux constituent le point le plus important. Le «désert» autour de la cathédrale reprendra prochainement figure de portion de ville. Pour respecter partiellement l'image ancienne de la ville, en osant ne pas succomber aux tentations historicistes, l'histoire de l'urbanisme et de l'architecture amiénoise fut étudiée chronologiquement pour les deux derniers siècles. Les grands changements de la première moitié du XVIII^e siècle furent dus à deux affairistes Jumel-Riquier et Beffara. Ensuite, l'architecte parisien Louis Montigny vint dresser les plans de l'Intendance, des halles marchandes et du théâtre. Son style néo-classique fut tempéré par l'intervention de son collègue Jean Rousseau. Ce dernier était un dessinateur sensible, dont la reproduction des dessins et des projets inédits constituent une découverte. Les projets pour la place du Marché (1780) étaient une interprétation de la place royale. Le dépôt de mendicité peut être considéré comme un prototype pour plusieurs entreprises hospitalières dont l'hospice Pachéco à Bruxelles est un parent éloigné. Le véritable initiateur de l'Amiens moderne fut Auguste Cheussey (1781-1857) qui programma de larges avenues, projeta une

bibliothèque de style Directoire et le cimetière de la Madeleine, dessiné comme un jardin anglais. Le livre nous touche particulièrement par les affinités que nous trouvons dans une large part de l'architecture et de l'urbanisme amiénois, avec les réalisations entreprises à Bruxelles. S'il n'y avait eu les sculpteurs Duthoit, l'identité architecturale d'Amiens aurait été moins riche et moins personnelle. Cette partie se termine par la reproduction d'héliogravures de Le Secq et un album photographique contemporain. Les amateurs de belles vues de villes sont comblés.

Dans la seconde partie, les travaux de reconstruction déjà entrepris ou projetés sont présentés. L'interprétation individuelle nourrie aux mêmes sources est riche d'enseignements et portera tous ceux qui doivent intervenir dans un centre historique, à réfléchir et à élaborer des projets divers dont sortiront les plus conviviaux.

M. VAN DE WINCKEL

Micheline COMBLEN-SONKES, *Les Musées de l'Institut de France*, avec la collaboration de Ignace VANDEVIVERE. *Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des Anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 15. Bruxelles, Centre national de recherches « Primitifs flamands », 1988, in-4, VIII + 154 p., 136 pl.

L'étude des Primitifs flamands vient de s'enrichir d'un ouvrage entrepris dès 1955 à l'initiative de feu J. Lavalleye, à qui ce volume est dédié. Le point de départ était la collection du Musée Condé à Chantilly, à laquelle s'ajoutèrent les autres Primitifs flamands de l'Institut de France conservés aux Musées Jacquemart-André et Marmottan à Paris. Le décès de certains collaborateurs et le désistement d'autres, surchargés, retardèrent l'avancement de l'entreprise qui aboutit heureusement à ce jour sous la forme de la publication citée ci-dessus.

Comme de coutume ce quinzième volume dans la série « corpus » des tableaux flamands du xv^e siècle se présente sous la même forme et avec la même minutie dans le traitement des sujets. Il s'agit de dix tableaux représentant les portraits de ducs de Bourgogne, notamment Jean sans Peur, Philippe le Bon (?), Antoine de Bourgogne, des scènes telles que la Translation de la châsse de St Foillan, la Crucifixion, une allégorie, un diptyque de Jeanne de France, du portrait de Ste Marie Madeleine et de la Vierge et l'Enfant à l'encrier, attribués à des anonymes, à des peintres des groupes Bouts, Memlinc et Van der Weyden et à d'autres Maîtres. Chaque tableau fait l'objet d'une étude extrêmement approfondie, comprenant la description matérielle, l'iconographie, l'historique, des éléments de comparaison, qui permettent à l'A. d'exprimer son opinion personnelle, surtout en ce qui concerne les aspects successifs et l'identification des œuvres. Toutes ces précisions résultent d'observations minutieuses tant à l'œil nu qu'au moyen de photographies à l'infrarouge et de réflectographie. En outre la littérature et des textes d'archives, reproduits en annexe, n'ont pas été négligés, comme en témoignent les renvois aux ouvrages mentionnés dans la bibliographie qui clôture chaque sujet traité. L'intérêt de ce volume réside également dans la reproduction des tableaux et de nombreux détails en 136 planches, tandis que des tables de noms de personnes et de lieux ainsi que de l'iconographie facilitent la consultation de cet ouvrage à caractère hautement scientifique et qui, à son tour, fournira des éléments de comparaison au cours de la poursuite des recherches au sujet des Primitifs flamands et de leur environnement.

H. JOOSEN

Thomas COOMANS, *Analyse critique des gravures anciennes de l'abbaye de Villers aux XVII^e et XVIII^e siècles et de leurs copies du XIX^e siècle*. Éd. P. Lefèvre (Ministère des Travaux publics, Régie des Bâtiments) et Centre d'Histoire de l'Architecture et du

Bâtiment (U.C.L., Département d'Histoire de l'Art et Archéologie). Bruxelles-Louvain-la-Neuve, juin 1988, 21,5 × 26,5 cm, 52 p., 29 fig.

Cette étude, qui bénéficie d'une belle qualité d'édition, s'inscrit dans le cadre de la convention qui lie depuis 1985 le Ministère des Travaux publics et le Centre d'Histoire et du Bâtiment de l'Université catholique de Louvain à l'occasion des travaux de consolidation et de conservation des ruines de l'ancienne abbaye cistercienne de Villers-la-Ville. L'intérêt particulier qu'elle suscite est lié au fait que l'A., historien et archéologue, est aussi graveur, dès lors à même mieux que quiconque d'expliquer techniquement les documents graphiques qu'il commente avec méthode. Associé à l'équipe pluridisciplinaire chargée des études et du contrôle des travaux de consolidation en cours à l'abbaye de Villers, il a acquis une connaissance approfondie du site « par l'intérieur ». L'analyse rigoureuse des huit documents iconographiques pris en considération prouve à l'évidence la familiarité de l'A. avec la configuration particulière de l'abbaye (site accidenté et étendue du domaine) et sa connaissance exacte de l'évolution architecturale des bâtiments concernés. Sa maîtrise des techniques de l'estampe l'aide par ailleurs à déterminer le degré de fiabilité et à établir avec exactitude la filiation des huit vues gravées de Villers dont il précise la fiche technique et bibliographique. L'analyse critique de celles-ci s'articule autour de trois points : datation et contexte historique, topographie et implantation des bâtiments, analyse architecturale de ceux-ci.

En s'attachant au problème particulier de la gravure à réaliser en sens inverse du modèle dessiné et considérant les pratiques liées à l'édition et à l'illustration, l'A. relève dans ces vues bon nombre d'erreurs, d'imprécisions ou invraisemblances : tout escamotage, hésitation ou accentuation dans le rendu des détails sera source d'erreurs ou d'interprétations. La première partie de cette enquête est consacrée aux gravures des xvii^e et xviii^e siècles et en constitue la première analyse critique. La deuxième partie examine les copies lithographiées du xix^e siècle. La conclusion désigne les trois gravures anciennes à considérer comme sources précieuses et fiables pour l'archéologue et l'historien : l'eau-forte anonyme de 1607 parue en 1610 dans l'ouvrage de Gramaye, celle de Vorstermans le Jeune publiée en 1659 dans la première édition de Sanderus et la gravure de J.-B. Berterham d'après Van Wel qui paraîtra en 1726 dans la seconde édition de Sanderus. Les deux dernières gravures auront donné lieu à une (e.a. la planche fort prisée de J. Harrewijn, 1692), voire deux générations de copies de qualités variables. Plans, tableau et de bonnes illustrations, souvent détaillées, servent bien la démonstration de l'auteur. Venue à son heure, cette étude minutieuse intéressera également l'amateur de gravures.

N. WALCH

Corpus Vasorum Antiquorum. Grèce. Denise CALLIPOLITIS-FEYTMANS, fasc. 3. Athènes. Musée National, fasc 3. *Les coupes attiques à figures noires du VI^e siècle.* Académie d'Athènes, 1986. 1 portefeuille 15 × 34 cm, comprenant une brochure de 59 p. et 21 fig. ; 50 pl. libres (*Union Académique internationale*).

Denise Callipolitis consacre la présente livraison du C.V.A. à l'importante collection de coupes attiques à figures noires conservées au Musée National à Athènes et provenant d'anciennes collections, petites fouilles, découvertes isolées, dons, achats et saisies, à l'exclusion des séries publiées ou destinées à être publiées dans les grandes fouilles, conformément aux directives de l'Union académique. Ce qui n'enlève rien ni à la valeur intrinsèque des représentations figurées, souvent très intéressantes, ni à la représentativité globale de cet ensemble dans le concert des productions attiques du vi^e siècle. Nous y retrouvons, en effet, analysés avec compétence et rigueur, et attribués avec prudence, des exemples des coupes des Comastes, le groupe de Siana, avec de remarquables duels d'hoplites réalisés dans l'entourage du peintre de Heidelberg, une superbe représentation d'Héraclès et Nessos en médaillon, avec quadriges au galop sur les revers, sur une coupe

provenant du Ténéa (pl. 19, 1-4), la classe des coupes de « Lydos à Tarente », le peintre de l'oiseau-griffon, un coupe sans décor signée d'Exékias potier, des coupes à bande, une rare représentation sur coupe de *prothesis*, malheureusement très fragmentaire (pl. 30, 6), des coupes de Droop à scènes variées : banquet des comastes (pl. 40, 359) ; d'Héraclès et de lion (pl. 42, 9711) ; amazonomachie (pl. 43, 661 et 1107) ; quadriges (pl. 44, 12281). L'auteur porte avec raison une attention particulière aux profils (pl. 5-21). Ses recherches comparatives sont fournies et intelligemment choisies. Les illustrations sont nombreuses et de qualité.

G. RAEPSAET

(*The Decorative Arts in the Victorian Period* (The Society of Antiquaries of London. New Series, XII). Ed. by Susan M. WRIGHT, Londres, 1989, broché, 24,5 × 19 cm, 103 p., 32 pl. noir et blanc, 3 pl. coul.

Les arts décoratifs anglais de l'époque victorienne (1820-1890) ont été l'objet d'un séminaire de recherches auquel participèrent des spécialistes du sujet. A la suite de cette rencontre, dix communications de qualité sont publiées dans cet ouvrage. Le but du travail était de confronter différentes techniques artistiques et voir si une unité de style pouvait s'en dégager. En réalité, une grande diversité apparaît dans les sources d'inspiration de cette époque, diversité liée au goût marqué pour l'historicisme. Ainsi Cl. WAINWRIGHT donne un aperçu de l'évolution du mobilier et de la décoration intérieure où dominent les formes du classicisme, le retour à l'art grec de la Renaissance qui s'inspire de l'art romain, les formes du style Louis XIV et le naturalisme, que complètent le néo-classicisme et l'art gothique. Comme l'a montré S. BURY, un même retour à la Renaissance, au monde grec et au naturalisme a marqué les argenteries de cette époque, dont les modèles sont influencés par le sculpteur John Flaxman, le peintre Thomas Stothard et le futur architecte A. W. N. Pugin. Dans ce cadre, S. JERVIS présente la biographie de trois dessinateurs, Richard Charles, ébéniste, Charles Bevan et Bruce James, sculpteurs, dont les œuvres eurent une influence jusqu'en Amérique. L. IRVINE montre l'importance de Doulton dans la production de céramiques. Après des débuts modestes, ses œuvres destinées aux architectures, aux jardins et même aux sanitaires, connurent un triomphe à Londres en 1871 et ensuite à Philadelphie en 1876. Il fit construire des pavillons en céramique pour les expositions et des pièces ornementales de grande dimension. A l'époque victorienne, d'autres manufactures fabriquèrent des carreaux pour orner les églises et les édifices publics (M. STRATTON). Les décors reprennent les motifs gothiques, comme le fit Herbert Minton en 1830, s'inspirant des majoliques renaissantes ou encore des faïences mauresques. Dans le domaine de la verrerie, John Ruskin et William Morris condamnent une production courante et prônent l'esthétique des verres vénitiens des XVI^e et XVII^e siècles. Les verreries vont suivre ces principes mais elles vont également prendre pour modèle les formes des verres romains et islamiques (B. MORRIS). Une brève analyse du château de Cardiff et de sa décoration donne un aperçu du *Gothic Revival* (V. GLENN). L'architecte William Burges (1827-1881) s'est basé sur l'illustration de l'ouvrage *Mobilier* de Viollet-le-Duc pour concevoir le mobilier, le travail du bois, les carreaux et jusqu'aux éléments décoratifs de la salle de bain. Comme le montre E. ASLIN, le rôle de William Burges fut aussi de promouvoir l'art japonais dans les arts décoratifs anglais. Dès les années 1850-60, on assiste à un engouement des collectionneurs britanniques pour l'art japonais, notamment pour les estampes. Ce goût du japonisme, vers 1870 en Angleterre, atteint la décoration intérieure, le mobilier et les arts décoratifs qui sont conçus suivant les principes japonais, comme l'asymétrie. On copie les bronzes japonais et persans aux émaux cloisonnés, on s'inspire des décors et de la technique japonais pour les textiles et les papiers peints. Selon M. TURNER, l'impulsion a souvent été donnée par des dessinateurs ou créateurs de modèles comme le fut Arthur Silver et son atelier de 1880 à 1900 pour les papiers peints, les textiles, les tapis, le linoléum et le travail du métal. Arthur Silver s'est souvent inspiré de l'art japonais et de modèles que W. Morris a créés pour les textiles. Il exposa à Londres et

en Amérique. A. CRAWFORD commente l'importance du mouvement *Arts and Crafts* dans le contexte des arts décoratifs victoriens à la fin du XIX^e siècle. Celui-ci remet en valeur les arts décoratifs face aux Beaux-Arts, en reconnaissant la place de l'artisan dans la société. Les membres de *Arts and Crafts* étaient des concepteurs de modèles et non des fabricants. Ils rejetaient l'industrialisation du travail dans le sens où l'art doit rester créatif.

Chaque article est documenté par une bibliographie et l'ouvrage comporte un index général fort utile.

Cl. DUMORTIER

R.-A. D'HULST - M. VANDENVEN, *Rubens. The Old Testament* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, part 3, ed. by the « Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de 16de en 17de eeuw »). London, Harvey Miller - New York, Oxford University Press, 1989, in-8, 402 p., 178 ill.

Bij het eerste gezicht lijkt deze « catalogue raisonné » geen volledige opgave van al de door Rubens voorgestelde taferelen uit het Oude Testament te bevatten. Nochtans, bij de lectuur van de inleiding, verneemt men dat de leemten voortspruiten uit het feit dat bepaalde werken in andere delen van het Corpus Rubenianum thuis horen, daar zij beter beantwoorden aan de daarin behandelde thema's. Zo komen hier slechts 67 werken in aanmerking. Bij hun afbeelding, zelfs met details, worden er nog talrijke andere ter vergelijking of naar Rubens ontworpen, afgedrukt, wat tot een totaal van 178 figuren leidt, die niet altijd even scherp konden weergegeven worden. Het zijn zowel schilderijen als schetsen, tekeningen en etsen die getuigen van Rubens' voorbeeldig vermogen om op een eigen krachtige wijze de traditionele christelijke traditie met de klassieke te verenigen, terwijl de Italiaanse invloed, o.m. van Rafaël, Michelangelo, Romano, Titiaan en Veronese doorschemeren. Het valt ook duidelijk op dat Rubens' oud-testamentische werken niet alleen een religieuze of een wereldlijke functie hadden, maar ook moreel-symbolische, devotionele, esthetische en zelfs erotische elementen in zich dragen.

Schr. zijn er perfect in geslaagd dit alles zeer nauwkeurig en met kritisch verantwoorde rechtzettingen van vroegere opvattingen aan te tonen, dank zij een grondig onderzoek van elk werk, waarbij de ontleding, de aangehaalde literatuur, de inspiratiebronnen van de voorgestelde scènes een voorname rol spelen. Zulk werk draagt de waarborgende wetenschappelijke stempel van het Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de 16de en 17de eeuw, dat instaat voor de publicatie van 26 delen van het Corpus Rubenianum, opgebouwd en uitgebreid op de documentatie door L. Burchard nagelaten, om de maximale kennis over Rubens te bevorderen.

H. JOOSEN

(*Las*) *Edades del Hombre. El arte en las iglesias de Castilla y Leon*, s.l. (Salamanca ?), 1988, in-4, xxxii + 361 p., met 209 kleurplaten in de tekst.

Deze zeer verzorgde catalogus van een tentoonstelling gehouden in de kathedraal van Valladolid werd geschreven door een ploeg van 18 professoren in de kunstgeschiedenis aan universiteiten in Castilië en Leon. Het initiatief was genomen door de lokale bisschoppen en had vooreerst cultureel-pastorale bedoelingen. Met zo'n 200 kunstwerken uit plaatselijke kerken en musea, daterend van ca. 900 tot de 18de eeuw, werd een illustratie geboden van schepping, zondeval, de heilsgeschiedenis met het leven van Christus, Maria en de heiligen tot aan de verrijzenis. Deze iconografische hoofdstukken worden voorafgegaan door een kunsthistorische inleiding door J. J. Martinez Gonzalez, de hoofdredacteur. Het stilistische zwaartepunt lag in de 15de en 16de eeuwen. Het boek verdient hier een melding omdat het talrijke werken uit de Zuidelijke Nederlanden bevat, nl. bekende en minder

bekende werken van o.m. Isenbrandt (cat. 84), Jan Joest van Kalkar (62), Ambrosius Benson (77), Jan Provost (54), Peter de Kempeneer (138), maar ook minder bekende ensembles, vooral in de sculptuur, zoals de werken van Domingo de Amberes te Pampliega (9), Juan de Bruselas in het koorgestoelte van Zamora (128-133), en retabels o.m. uit Valladolid (94) of onder Vlaamse invloed te Basconas de Valdivia (40).

G. DELMARCEL

B. FORTIER, *La Métropole imaginaire - Un Atlas de Paris*. Liège, Éd. Mardaga, 1989, in-4, 254 p., nombr. ill. coul., plans, relié toile. Prix: 3.450 frs.

Ce livre est une plongée dans l'histoire de la formation de la ville de Paris qui se renouela surtout depuis la Révolution et dont l'influence fut déterminante pour l'urbanisme européen. Six architectes formèrent équipe sous la direction de B. Fortier pour étudier à partir du cadastre informatisé, les strates successives de la construction dans Paris. Ils cherchèrent comment les réalisations parfois ponctuelles s'intégraient dans une vision urbanistique momentanée et comment à partir de cette succession de visions, une entité avait pu trouver un équilibre toujours instable, mais toujours copié.

La figure de la terre, constitue le premier chapitre. C'est un résumé de l'histoire de la cartographie, des difficultés rencontrées et des solutions imaginées pour représenter l'espace réel, rendre le relief du terrain, tracer le plan des villes, indiquer les constructions. La restitution des tracés urbains est d'autant plus incertaine qu'ils étaient souvent — du moins jusqu'au début du XVIII^e siècle — volontairement faussés pour des raisons de sécurité militaire. Les réflexions contenues dans cette partie contribueront à mieux aborder le problème de la cartographie d'autres sites. Le chapitre suivant, *La paix des citadelles*, montre combien l'École des ponts et chaussées travaillait en liaison avec les militaires: les plans d'extension rigoureusement orthogonaux, en rupture totale avec l'ancien cœur des villes, visaient à faciliter la circulation et à assurer la surveillance des quartiers isolés les uns des autres par de grandes artères. J. F. Blondel, dans son projet d'embellissement de Strasbourg (1764), proposa la suppression des parties de bâtiments en saillie dans les rues de l'ancienne ville, faisant naître une nouvelle morphologie urbaine. Dans le troisième chapitre, *La métropole imaginaire*, on aborde le XVIII^e siècle lorsque des architectes, inspirés par les gravures de Piranèse, marquèrent les villes, les dotant de monuments qui fermaient les perspectives des grandes avenues, qui ornaient les carrefours ou les places publiques. Dans les chapitres suivants sont décrites quelques interventions ponctuelles qui préparèrent Paris à sa grande mutation du XIX^e siècle.

L'évolution si diversifiée de Paris avec ses quartiers spécifiques ayant chacun son histoire et une image propres explique l'angoisse des auteurs face aux choix qu'ils furent contraints de faire lorsqu'ils abordèrent l'Atlas proprement dit. Quinze secteurs sont étudiés. Ces sites constituent chacun un exemple typique d'une forme d'urbanisme. Chacun des exemples a été redessiné à très grande échelle afin de faire apparaître les nefs (la Bibliothèque nationale), les galeries (passages des Panoramas et du Caire), les ponts (viaduc de Passy), les jardins (Muséum d'Histoire naturelle), les tracés (Rivoli et Réaumur). L'ouvrage collectif est d'une telle qualité pour la richesse de l'information et l'originalité des interprétations traduites en plans, vues éclatées et photographies qu'il remporta la médaille d'or du Prix Plantin-Moretus. Il va sans dire que la qualité typographique et la mise en page sont irréprochables.

M. VAN DE WINCKEL

D. FOUSSARD-G. BARBIER, *Baroque niçois et monégasque*. Paris, Éd. Picard, 1988, 24 × 26 cm, 336 p., 235 ill. n/bl., 34 pl. coul.

Lorsque l'on songe à l'architecture baroque ou rococo, l'Italie, le centre Europe et les Pays-Bas se présentent à l'esprit. Cependant, plusieurs provinces de France possèdent des monuments qui

méritent de figurer au catalogue des œuvres importantes de ces styles qui se sont trouvés en concurrence avec le classicisme et le style Louis XV. Les constructions baroques du Haut pays niçois méritaient une étude exhaustive tant la qualité des œuvres y supporte la comparaison avec celles de Turin ou de Gênes dont les architectes italiens avaient apporté les projets hardis ou novateurs. Livre et guide, l'ouvrage contient une abondante documentation puisée dans les archives par un patient travail de dépouillement, qui nous vaut la découverte, par exemple, de l'auteur du palais Corvési qui fut l'architecte Juvarra auquel les auteurs attribuent aussi l'église abbatiale Saint-Ponce à Nice. La comparaison avec les œuvres réalisées en Italie éclaire le propos et enrichit notre connaissance sur la diffusion de modèles ultramontains en France. Nous regrettons peut-être que les relations avec l'art officiel de la France soient absentes, sauf pour l'intervention des ingénieurs militaires. Le double courant aux confins de deux pays est un moyen d'élargir les connaissances par une vision qui couvre des zones géographiques souvent étudiées individuellement.

Ce livre était le catalogue de l'exposition organisée par le Conseil des Alpes Maritimes en 1988-1989. Les illustrations sont d'excellente qualité et permettent d'effectuer, par l'image, le voyage imaginaire à travers les constructions de la Côte d'Azur.

M. VAN DE WINCKEL

Dorottya GÁSPÁR, *Römische Kästchen in Pannonien*. (Antaeus, Mitteilungen des Archäologischen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 15), Budapest, 1986, 2 vol. brochés 23,5 × 16 cm : vol. 1, texte, 380 p., vol. 2, planches, 352 pl.

Après l'étude et la classification des coffrets d'Intercisa par A. Radnóti en 1957, M^{me} Gaspar entreprend un examen général de tous les vestiges de coffrets disponibles en Pannonie : l'entreprise est d'envergure, car le catalogue p. 99 à 361 ne comporte pas moins de 2100 numéros, classés par ordre alphabétique des lieux de découverte. En revanche, les planches sont ordonnées par catégorie d'objets, représentant successivement les revêtements à décor figuré ou géométrique, les appliques de renforcement, les charnières, les clous, les poignées, les morillons, les clefs. Des problèmes tout particuliers sont posés par les mécanismes des serrures dont certains, de grand format, ne sont utilisés que pour les portes. En général, le même principe de mouvement et de libération du verrou est appliqué aux coffrets, un seul type étant à rotation de la clef et à ressort (type VIII), assez analogue au mécanisme observé sur le coffret d'Arsimont, prov. de Namur (*Miscell. Roosens* 1983, 118). Quant aux coffrets mêmes, l'auteur en distingue sept groupes, selon le recouvrement des faces et du couvercle par une ou plusieurs plaques de tôle, à décor figuré ou purement géométrique, jointives ou non, à moins que seuls les angles ne portent un renforcement de métal. Un seul groupe (VII) présente un couvercle à glissières, mais, contrairement à sa fréquence en Gaule, est rare en Pannonie. Il semble en être de même des coffrets en ivoire ou à bandes décoratives en os ou ivoire sculptées. L'auteur attire l'attention sur un aspect particulier des coffrets, effacé par le temps, mais constitué de polychromie, de dorure, d'incrustations.

Les problèmes de chronologie se posent avec d'autant plus d'acuité que peu de coffrets proviennent de fouilles systématiques. Les exemplaires à scènes figurées, souvent des thèses, à métopes ou à médaillons à personnages, constituent toutefois un groupe cohérent et caractéristique. Sur quatre coffrets provenant de Dunaujváros il a été possible d'identifier des métopes (Victoire, Pollux) fabriquées à l'aide des mêmes matrices, ce qui tendrait à démontrer la présence d'une officine de *caelator* dans cette agglomération. D'autre part, un coffret orné, provenant du même endroit, était accompagné d'une monnaie de Constantin II, donnant un repère chronologique au IV^e siècle pour ce groupe. De toute évidence, cet ouvrage est indispensable pour l'étude des coffrets dans l'Empire romain.

M. E. MARIËN

Marie-Madeleine GAUTHIER (avec la coll. de G. FRANÇOIS). Préfaces de F. SALET et de W. SAUERLANDER. Avant-propos de J. LAUTMAN. *Émaux méridionaux. Catalogue international de l'œuvre de Limoges, I. L'époque romane*. Éditions du Centre national de la Recherche scientifique, Paris, 1987. Relié, in-4, 366 p., CCLXIV pl. en n. et bl. et en coul. Prix : 650 FF.

L'on attendait depuis longtemps l'édition de cet ouvrage de M.-M. Gauthier, et de son assistante G. François, qui comble aujourd'hui une grande lacune dans la connaissance de l'un des secteurs de production artistique les plus riches du moyen âge. L'attente ne fut pas déçue. Le premier tome de ce corpus — quatre autres doivent lui faire suite — répond en effet magistralement aux nombreuses exigences de l'étude scientifique la plus rigoureuse de la question. Son contenu n'est cependant pas privé de l'approche humaniste à laquelle l'A. soumet son analyse et à laquelle nous avons déjà accoutumés *Les Routes de la Foi*. Il nous soumet les résultats de quarante années de recherches. L'entreprise était colossale : dix mille objets émaillés dispersés dans le monde entier sont concernés par cette minutieuse enquête. Trois cent trente-cinq sont repris dans le premier volume qui embrasse une période s'étendant du x^e à la fin du xii^e s. et qui couvre, depuis les incunables émaillés attribués à la production de Conques, de Limoges, de l'Aquitaine, jusqu'aux œuvres élégantes de la fin du « goût Plantagenêt ».

Une méthodologie savamment élaborée a inspiré l'enquête et la publication, l'« instrument ». La présentation de ses critères sert d'introduction au volume. Ils reposent sur un modèle original de la classification artistique inspirée de la figure du « mandala » et résultant de la confrontation, dans la démarche de l'étude, entre le savoir et l'expérimentation. L'universalité du champ d'application de cette théorie en fait la séduction et l'intérêt. La méthodologie appliquée à la publication d'une telle somme documentaire exigeait une mise au point aussi soignée que celle à laquelle avait été soumise l'enquête elle-même. L'« instrument » fait l'objet de la même présentation rigoureuse. L'A. clôture son introduction par un chapitre intitulé « Histoire expérimentale de l'art », dans lequel s'élabore une synthèse constituant un abrégé de l'histoire artistique de l'émaillerie méridionale à l'époque romane.

C'est de cette histoire que s'inspire l'organisation interne du catalogue constituant le corps de l'ouvrage : le déroulement historique explique la succession des chapitres qui subdivisent le « corpus ». Les faits relevant de l'histoire religieuse, politique ou diplomatique y sont mis en corrélation avec les données archéologiques, artistiques et techniques fournies par les objets eux-mêmes et les sources variées les concernant. Les uns et les autres s'éclairent ainsi mutuellement, et leur confrontation suscite les hypothèses qui peuvent en découler.

Cinq chapitres figurent au sommaire du catalogue comme autant de jalons marquant les étapes de l'expansion et de l'évolution d'un art dont, pour reprendre les termes de l'A., « les agents se situèrent en une multiplicité de lieux ». Le prologue s'ouvre sur la tradition carolingienne en Aquitaine. L'atelier monastique de Conques, actif depuis la fin du x^e s., peut être considéré comme la première borne. Son art est marqué, vers 1100, par les courants italiques (autel portatif de sainte Foy, 1087-1106). Conques deviendra, avec Limoges et Silos l'un des foyers d'où surgiront, dès le milieu du xii^e s. le long des routes compostellanes, des orfèvres qui implanteront modèles et techniques dans le nord de l'Espagne (Castille, Aragon, Catalogne) : l'« urna » de Santo Domingo de Silos en est le plus éloquent exemple. A partir du second tiers du xii^e s., des œuvres aussi monumentales que le tombeau d'Ulger à Angers et la lame funéraire de Geoffroy Plantagenêt au Mans témoigneront, parmi d'autres, de l'essor politique et artistique de l'Aquitaine sous les ducs d'Anjou.

Alors que le dernier tiers du xii^e s. voit s'ouvrir en Espagne le chantier de Pampelune dont sera issu vers 1175-80 le célèbre frontal de la Vierge et des Trois Rois (atelier de Limoges et Silos), Poitiers devient le centre de gravité d'innovations iconologiques (ayant trait par exemple aux Rois

Mages) et le stimulant, sous le patronage royal et ecclésiastique, des ateliers limousins. « Ministeria » et « ornamenta » des églises vont bénéficier de la production accrue réalisée dans les ateliers de Limoges selon ce style unifié, et répandu dans toute l'Europe chrétienne. L'évolution artistique de cet art, dont le long pontificat de l'évêque Gérard II (1139-1170), seigneur de la cité de Limoges, marqua les débuts, reçoit un terme, dans l'ouvrage, avec le style 1200 qui dès 1190, fut imprimé à cette production par les rois Plantagenêt et qui caractérise l'autel de Grandmont. Un certain nombre d'objets perdus ou détruits ne sont plus connus aujourd'hui que par des textes ou des illustrations : le dernier chapitre fait appel aux « mémoires d'émaux » qui évoquent ces documents disparus.

A travers les 335 notices du catalogue raisonné constituant la matière du corpus, l'A. tente de démêler l'écheveau qui distingue entre eux les centres de la création, les ateliers, les commanditaires, les courants, les transferts. Des regroupements s'opèrent autour de ceux-ci et débouchent sur des hypothèses souvent fondées, parfois subtiles et sans doute davantage intuitivement pressenties chez l'A. qu'expliquées dans l'ouvrage. Nourri de la plus vaste érudition du point de vue des sources notamment, celui-ci a également le mérite d'une très abondante illustration. Il ne pêche que par certaines erreurs de typographie, peu de choses somme toute à côté des services qu'il sera amené à rendre à tous ceux — et ils sont nombreux — qu'intéresse l'« œuvre de Limoges ».

A. LEMEUNIER

Johann-Friedrich GEIST, *Le Passage, un type architectural du XIX^e siècle*. Liège, Éd. Mardaga, 1989, broché, 24 × 19 cm, 624 p., 268 ill. n/bl. Prix : 2.200 frs.

Les passages ou les rues couvertes sont, selon l'A., une production architecturale typique du XIX^e siècle. Il en prit conscience lorsqu'il méditait comme auteur de projet, en 1969, sur un passage pour Berlin. A cette occasion, il réunit une abondante documentation. Passionné par le sujet, G. F. Geist en publia le fruit. Ce fut un tel succès que quatre éditions en langue allemande se succédèrent et que les traductions anglaise et française ont été jugées indispensables car il s'agit d'un ouvrage de base auquel tout chercheur qui réfléchit sur l'urbanisme, les galeries marchandes, l'histoire économique et sociale du XIX^e siècle, doit préalablement se référer. La table des matières se moule dans la logique des travaux académiques : définitions, typologie, histoire architecturale du passage et enfin le catalogue qui occupe les trois-quarts de l'ouvrage. Index des lieux, registre des noms permettent de s'orienter dans cette somme (à la condition qu'il n'y ait pas d'erreur dans la référence aux pages comme pour le passage de l'Argue à Lyon ou dans l'orthographe des noms comme pour Louis de Curte écrit Courte). Livre de consultation pratique et richement illustré, il ne se prête pas à une lecture continue sauf pour la première centaine de pages qui établit la synthèse des plans, des dispositions, des méthodes constructives des très nombreux exemples repris et illustrés dans le catalogue. Les plans et les schémas, tracés par l'auteur, montrent bien comment le programme de galeries a pu offrir aux architectes l'occasion de concevoir, à partir de formes simples, une multitude de solutions. Cette étude typologique constitue l'apport très original de J. F. Geist, elle servira pendant longtemps de base à toutes les études que l'on entreprendra sur le même sujet. Peut-être ces dessins auraient-ils mérité d'être reproduits à plus grande échelle, afin que l'on ne doive pas recourir à la loupe pour en lire les annotations ou simplement pour les déchiffrer (tableau typologique des p. 14 et 16, plans de villes dans le catalogue).

Dans les dernières pages qui précèdent le catalogue, G. F. Geist retrace une synthèse historique de la naissance à la disparition des galeries, soit de 1820 à 1914. La construction des passages est en effet un phénomène architectural spécifique du siècle dernier, même si l'on peut en trouver des précurseurs dans les centres commerciaux romains et le prolongement dans les galeries marchandes de la seconde moitié du XX^e siècle. Pour ne pas se limiter à une étude historique, l'auteur propose ses réflexions dans *Le passage, projet et utopie*, où il déborde de son sujet pour examiner les projets réalisés ou non durant notre siècle. Il est persuadé que la rue couverte peut être envisagée comme

une solution intéressante à la condition que la société se transforme et que les contraintes de sécurité soient moins exigeantes pour permettre le voisinage des logements et des commerces. Par contre, les passages réservés au commerce se multiplient avec plus ou moins de bonheur, leur succès ne dépendant que de leur rentabilité.

M. VAN DE WINCKEL

ERIC HOSTETTER, *Bronzes from Spina, I. The Figural Classes: Tripod, Kraters, Basin, Cista, Protome, Utensil Stands, Candelabra and Votive Statuettes*. Verlag Philipp von Zabern, Mainz, 1986. Relié, 31 × 22,5 cm, xxxiii + 246 p., 97 pl., 4 pl. coul. Prix : DM 198.

Ce premier volume est consacré aux bronzes figurés provenant des deux nécropoles inondées de Spina, en Valle Trebba et Valle Pega. Des 4063 tombes découvertes provient un assez grand nombre de mobiliers à connexion garantie, fait d'autant plus important pour la datation des bronzes que dans un certain nombre de mobiliers se trouvaient des vases attiques à figures noires, à figures rouges, estampées ou à couverte noire. Les limites chronologiques des nécropoles peuvent être ainsi fixées entre 500 et 350 ; les tombes se répartissent en une phase archaïque tardive et des phases classique précoce, classique et classique tardive. Parmi les 115 bronzes étudiés, une première série consiste en pièces d'importation du sud de l'Étrurie, les plus anciennes principalement de Vulci, mais peut-être aussi de la Campanie ; dans la seconde moitié du v^e siècle, un nombre proportionnellement plus important a pu provenir du nord de l'Étrurie, plus particulièrement d'Orvieto, reflétant le déclin des centres tyrrhéniens. Des changements dans les voies commerciales sont également à supposer, les invasions des Celtes dans la plaine du Pô rendant un détour par Ancône préférable à la route par Marzabotto-Felsina. Une seconde série de pièces a pu être produite dans les fonderies de la zone padane, mais souvent, comme pour les candélabres du genre « variant », les critères ne peuvent pas être considérés comme décisifs. Les éléments stylistiques permettant éventuellement de distinguer certains centres de production sont minutieusement analysés dans le Catalogue qui constitue la première partie de l'ouvrage. Signalons que le trépied (n° 1) orné de groupes humains et animaliers doit intéresser tout particulièrement les spécialistes des antiquités celtiques, du fait qu'une pièce étroitement apparentée a été découverte dans la tombe « princière » de Dürkheim. Le trépied de Spina fait partie d'une série cohérente produite à Vulci ; le style ionisant assignerait la pièce à l'extrême fin du vi^e ou au début du v^e siècle, un indice intéressant pour la chronologie des tombes celtiques entre Rhin et Moselle.

Après un chapitre très détaillé concernant la typologie, surtout des candélabres et des supports d'ustensiles (« utensil stands »), deux catégories constituées en fait des mêmes éléments de base, le lecteur trouvera dans le chapitre 5 des détails concernant les techniques de fabrication. Une série d'analyses des bronzes fut exécutée au Centre de Recherches Montecatini-Edison à Ferrare ; les examens révélèrent le haut pourcentage de plomb dans les alliages, dépassant parfois 10% et même en un cas 30%.

Une centaine de planches composées d'une série importante de photos de détail, pour la plupart prises par l'auteur, illustrent l'ouvrage ; on attend avec impatience le second volume qui sera consacré à la vaisselle de bronze.

M. E. MARIËN

Georg KOSSACK, Fritz-Rudolf AVERDIECK, Hans-Peter BLUME, Ole HARCK, Dietrich HOFFMANN, Helmut Johannes KROLL, Joachim REICHSTEIN, *Archsum auf Sylt, 2. Landwirtschaft und Umwelt in Vor- und Frühgeschichtlicher Zeit* (Studien zur Küstenarchäologie Schleswig-Holsteins, Serie B, Bd 2 = Römisch-Germanische Forschungen,

Bd 44). Verlag Philipp von Zabern, Mainz, 1987. Relié, 31 × 23 cm, XIII + 196 p., 69 fig., 26 annexes. Prix : DM 150.

La plus septentrionale des îles de Nordfriesland offre un exemple frappant des connexions étroites entre la forme de l'habitat, l'adaptation à l'environnement et l'exploitation du sol, le tout conditionné par la situation de Sylt face aux assauts de la Mer du Nord. La géologie de l'île et sa géobotanique ont été exposées dans le premier volume de la série : *Archsum auf Sylt, 1. Einführung in Forschungsverlauf und Landschaftsgeschichte* (Röm.-Germ. Forsch. 39, 1980). Pour le rapport des fouilles exécutées depuis 1963, le lecteur doit donc se rapporter sans cesse à ce volume. Les recherches dans la partie centrale de l'île ont livré un matériel abondant pour la connaissance des méthodes agricoles : on put constater des apports artificiels de terre et des traces de labours. On peut supposer que des fossés circulaires, de 5 à 11 m de diamètre et datant du Bronze Moyen, ont pu avoir une fonction dans la technique agricole, ne fût-ce que comme collecteurs pour l'évacuation de l'eau de pluie. Une partie considérable de l'ouvrage est consacrée à l'examen des restes botaniques (H. J. Knoll), d'autant plus significatifs qu'ils proviennent de sols cultivés découverts en stratification ou d'habitats ruraux bien datés. Le complément indispensable à ce catalogue est fourni par l'analyse pollinique des différentes strates (F. R. Averdieck) : les spectres démontrent une part très réduite de boisement de type querceto-carpinetum, avec, enclavés dans les prés, des bosquets d'aulnes, de bouleaux et de saules.

M. E. MARIËN

Michael KUNST, *Zambujal. Teil 2: Glockenbecher und kerbblattverzierte Keramik aus den Grabungen 1964-1973* (Madriider Beiträge, Bd 5,2). Verlag Philipp von Zabern, Mainz, 1987. Relié, 31 × 22 cm, x + 367 p., 129 fig., 48 pl. Prix : DM 198.

Après la publication, en 1981, d'un premier tome concernant les fouilles exécutées à Zambujal de 1964 à 1973 par Edw. Sangmeister et H. Schubart (2 tomes des Madriider Beiträge 5, première partie), M. Kunst procède à la classification d'un certain nombre de tessons parmi les 164.000 provenant des différentes strates d'un établissement chalcolithique ; ce site fortifié était situé sur un promontoire rocheux au nord-ouest de Lisbonne, non loin de la côte atlantique. Le fait que seulement six vases ont pu être reconstitués et étudiés selon les critères habituels, a nécessité la mise en œuvre de méthodes statistiques et le traitement par ordinateur. Un des résultats de cet examen approfondi consiste dans la datation relative des deux grandes catégories de gobelets, le type « maritime » et le type « AOO », ce dernier étant, contrairement à ce qu'il fut possible de constater dans la zone des Pays-Bas, le plus récent des deux ; quant à la datation absolue au radiocarbone (non calibrée), celle-ci gravite autour de 2100 avant J.C. ou un peu plus tôt. D'autre part, si les gobelets apparaissent avec certitude dans la phase de construction 3, peut-être déjà en 2, l'autre grande catégorie de céramique, celle à décor à entailles foliacées ou en « feuille d'acacia » apparaît dès la période 1. Un catalogue de plus d'un millier de tessons ornés complète les données statistiques de l'ouvrage.

M. E. MARIËN

Yann LE BOHEC, *L'armée romaine sous le haut empire*. Paris, Éd. Picard, 1989. Broché, 17 × 24 cm, 328 p., 60 ill.

L'ouvrage consacré par l'A. à l'armée romaine constitue une étude très complète de son fonctionnement et de son rôle. Hommes de guerre, les légionnaires apportèrent cependant la civilisation aux confins de l'empire. Remarquable instrument de conquête, l'armée romaine enrôla des légionnaires non romains qui s'initiaient ainsi à la pratique de l'architecture et aux techniques de mise en

œuvre des matériaux. L'usage des méthodes de construction des Romains se perpétua après la chute de l'empire. Les anciens camps sont à l'origine de bien des villes, auxquelles ils conférèrent leur organisation spatiale rigoureuse. L'ouvrage est principalement historique, il nous offre cependant bien des sources pour mieux connaître les origines de certaines techniques et de formes d'urbanisme du monde romanisé. Les illustrations proposent en plus du relevé dessiné de la Colonne Trajane, quelques représentations publiées dans des ouvrages divers et qui, groupées ici, rendent service pour une meilleure compréhension de certaines formes artistiques diffusées dès les premiers siècles de notre ère. Nous retiendrons particulièrement les schémas de murailles, de remparts, de portes etc.

M. VAN DE WINCKEL

Antoinette Lorang, *Plateau Bourbon und avenue de la Liberté. Späthistorische Architektur in Luxemburg.* (Publications de la section historique de l'Institut G.-D. de Luxembourg, vol. CIII). Luxembourg, 1988, in-8, p. 9-360, ill.

Cette étude sur l'architecture historiciste tardive à Luxembourg et plus particulièrement aux plateau Bourbon et l'avenue de la Liberté, est l'aboutissement d'une dissertation entreprise par l'A. sous la direction du professeur P. A. Riedl à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Université de Heidelberg et agréée en juin 1984 par la Faculté de Philosophie de la même institution. Elle couvre la période commençant en 1867, lorsque fut entamée la modernisation de la ville, et qui s'achève en 1930. Elle se divise en trois parties qui passent successivement en revue les projets d'urbanisation et les critiques qu'ils engendrèrent ; une analyse de l'architecture des immeubles construits avenue de la Liberté, tant du point de vue typologique que de son impact sur le paysage urbain ; enfin les sources d'inspiration artistiques, principalement françaises. Une courte biographie des architectes et des sculpteurs ayant œuvré dans l'aire déterminée termine le travail de recherche méthodique qui est suivi d'un « Rapport d'activités du Musée d'Histoire de l'Art » de Luxembourg au cours de l'année 1986 (p. 361-398, 18 fig.).

V.-G. MARTINY

Ula LUND HANSEN, *Römischer Import im Norden. Warenaustausch zwischen dem Römischen Reich und dem freien Germanien während der Kaiserzeit unter besonderen Berücksichtigung Nordeuropas* (Nordiske Fortidsminder, Serie B, Bd 10). Kongelige Nordiske Oldskriftselskab, København, 1987, 1 vol. cart. 30 × 21,5 cm, 488 p. avec 151 fig., 78 cartes, 19 pl., 16 coul.

L'objectif de l'ouvrage est manifestement d'offrir un tableau aussi détaillé que possible du développement et de l'expansion du commerce romain en Scandinavie et de définir les mécanismes qui ont pu en déterminer l'évolution. Il était donc de première importance d'examiner tout le matériel archéologique disponible et d'en fixer la chronologie avec le maximum de précision. Le matériel connu vers 1930 ayant été étudié de façon approfondie par H. J. Eggers et publié en 1951 dans son « Römischer Import im Freien Germanien », l'A. s'est attachée en premier lieu, tout en maintenant la numérotation typologique, à compléter cet inventaire et à en redresser quelques détails chronologiques. Les différents types examinés sont placés dans le cadre de la subdivision nordique de l'époque impériale (phases B 1 a, B 1 b et B2 pour l'« Altere Kaiserzeit » jusque env. 160 ; C 1 a, C 1 b, C 2 et C 3 pour la « Jüngere Kaiserzeit » jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident) établie par l'A. concurremment avec les subdivisions e.a. de Norling Christensen, Ekholm, Eggers, Raddatz, Godlowski ou Liversage. Cet essai de datation, accompagné de nombreuses comparaisons et d'hypothèses concernant les lieux de production, est bâtie sur une matrice employant exclusivement des trouvailles « fermées » qui comportent soit un ou plusieurs types d'importation associés à un type de

fibules bien daté, soit au moins deux types différents de pièces d'importation. Les types se présentant une seule fois dans l'ensemble des trouvailles, ont été écartés ou admis comme « types accompagnants » (tableau *Ältere Kaiserzeit* fig. 13, *Jüngere Kaiserzeit* fig. 21 : les indications E, rappelant en verticale les « numéros de catalogue » d'Eggers, et en horizontale le « type » Eggers créent une certaine confusion que ne parviennent pas à dissiper le « Typenkatalog » p. 456-475 et le « Verzeichnis » p. 476-487). Grâce au Catalogue (p. 397-455), le lecteur moins averti se rendra compte de la grande quantité de pièces d'importation, objets exceptionnels au 1^{er} siècle, produits de masse au 11^e, mais toujours réservés aux élites scandinaves. Une bonne série de cartes de répartition (p. 291-368) illustre clairement l'évolution de l'importation et de sa diffusion, en montrant dans le processus le rôle clé du Danemark, le tout conditionné par la situation militaire et politique, l'existence des voies commerciales et l'emplacement des centres de production. Ce dernier problème s'avère des plus délicats (p. 152-163) en postulant une solution satisfaisante des problèmes de fabrication, aussi bien pour la zone danubienne qu'italique et occidentale. Pour cette dernière, on pourrait regretter qu'un usage plus intensif n'ait pas été fait des très riches mobiliers des tumuli belges (synthèse dans M. E. MARIËN, *L'Empreinte de Rome. Belgica Antiqua*, 1980), seule étant mentionnée la Tombe de Noirmont (act. : J. LEFRANCQ, *Inv. Arch., Belgique*, fasc. 4) qu'il ne faut probablement pas rajeunir au-delà du début du III^e siècle, car le mobilier est malgré tout bien différent, aussi dans le style des « Schlangenfadengläser », des ensembles d'Esch et d'Overhespen. Relevons en passant quelques « peccadilles » géographiques : « Bavai-Keulen in Limburg » (p. 158) avec note (p. 163) « Tongern Museum, Holland » et (p. 236) « Provinz Nord-Brabant (Belgium) », mais ce ne sont là que quelques détails qui n'enlèvent rien au fait que l'ouvrage de M^{me} Lund Hansen s'avère un livre indispensable, non seulement pour l'étude des problèmes économiques de l'Empire romain, mais aussi, et peut-être surtout, pour l'analyse typologique et chronologique des objets d'importation de bronze et de verre en Scandinavie.

M. E. MARIËN

Michel MARIËN, *Grès armoriés de Bouffioulx*. Supplément aux documents et rapports de la Société royale d'Archéologie et de Paléontologie de Charleroi, I. Duculot, Gembloux, 1990, 27,5 × 21,5 cm, 134 p., 146 ill. Prix : 900 frs.

La série de vases en grès d'origine européenne conservée aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire se classe parmi la plus importante du monde (600 pièces) ; quelques collections particulières belges, parmi lesquelles celle de l'Hôpital Saint-Jean à Bruges, la complètent.

De cet ensemble de documents l'auteur a d'abord identifié plus particulièrement les pièces provenant des ateliers de Bouffioulx (Hainaut) et de Raeren (Liège), fort négligés jusqu'ici, en a dressé la typologie et s'est attaché à l'identification de celles qui étaient armoriées. En effet leurs déchiffrements que l'auteur aborde avec l'aide des armoriaux, généalogies, registres officiels, œuvres d'art etc. et avec toute la prudence nécessaire, permet de cerner le cadre historique, archéologique, chronologique, géographique et social qui a présidé à la fabrication de ces grès.

Un catalogue descriptif complète cette introduction méthodologique et donne à cet ouvrage particulièrement bien documenté et bien illustré, complété par de nombreux tableaux et par une belle bibliographie, la valeur d'un véritable outil de travail.

C. VAN DEN BERGEN-PANTENS

Arpag MEKHITARIAN - Mark KUNNEN - René WULLEMAN, *Passage vers l'éternité. Peintures de la nécropole thébaine*, Paris, Ozalid, 1989. In-4, 192 p., 171 ill. coul., 2 cartes, cartonné sous jaquette couleur.

Les rites funéraires de l'Ancienne Égypte offrent une iconographie extrêmement complexe. En effet le syncrétisme caractéristique de la pensée religieuse des Égyptiens entraîne ceux-ci à multi-

plier les rites, les croyances semblent s'enchevêtrer sans qu'un esprit logique puisse y retrouver un fil conducteur. C'est pourquoi il est difficile de faire un exposé concernant la vie de l'au-delà qui soit à la fois correct sur le plan scientifique et accessible à un vaste public. C'est ce que réussit Arpag Mekhitarian dont le texte aide à comprendre les symboles qui apparaissent dans les scènes funéraires qui font l'objet de ce remarquable album de photographies. Ainsi ce qui aurait pu être simplement un plaisir pour les yeux, devient une véritable initiation à la manière dont les Égyptiens pouvaient évoquer ce « Passage vers l'éternité ».

Le livre trouve son origine dans une expédition photographique qui parcourut une vingtaine de tombes thébaines afin d'en ramener des images significatives des rites funéraires et des croyances concernant la vie de l'âme outre-tombe. Ces fort belles photographies ont une valeur iconographique évidente. Le choix fut fait dans un nombre considérable de documents pour aboutir à ce superbe album où se succèdent les différents styles présents dans la nécropole aussi bien dans les tombes royales que dans celles des notables, voire des artisans de Deir el Médineh.

Le commentaire d'A. Mekhitarian ne pouvait être exhaustif vu les complications, le foisonnement inhérents aux croyances des Égyptiens ; il a le mérite de mettre à la portée d'un lecteur du xx^e siècle une pensée qui peut lui paraître étrange mais dont il peut découvrir le sens, l'humanité, la ferveur. Il va de soi que les courtes notices qui accompagnent les images restent bien souvent énigmatiques pour qui n'aurait pas eu recours au texte général. Celui-ci permet non seulement d'aborder les éléments symboliques des représentations, mais encore de comprendre l'évolution des styles et de repérer l'usage de certaines techniques.

Mieux encore, l'A. a dépassé le cadre qui lui était soumis, en traitant de certains aspects que ne pouvaient montrer les photographies, en évoquant notamment l'état actuel de certaines tombes. Il a aussi introduit quelques scènes profanes qui complètent le tableau qu'on peut avoir des sépultures des notables, ceux-ci ayant coutume de faire représenter des images de la vie qui, à première vue, n'ont rien de funéraire, mais rappellent les honneurs ou les joies de l'existence. On lira également avec intérêt le passage relatif à la vie des artisans dont les tombes se trouvent à côté de leur ancien village, à Deir el Médineh. Il s'agit en effet de ceux qui ont travaillé dans la nécropole et sont donc les auteurs, non seulement des peintures de leurs propres chapelles funéraires, mais encore de nombreuses œuvres que nous découvrons au fil des pages de ce livre. Il est donc tout à fait justifié de rappeler ici la manière dont ils ont vécu, leur rôle dans la société, la façon dont ils pratiquaient leur métier, l'esprit dont ils témoignent dans leurs croquis, qui peuvent être de véritables caricatures, mais aussi les difficultés de tous les jours, dans un village éloigné de tout point d'eau.

La présentation du livre est remarquable notamment sur le plan typographique. On a eu soin en outre de donner la version hiéroglyphique de la plupart des noms propres qui servent à désigner les monuments que nous sommes invités à visiter au fil des pages.

E. DE KEYSER

Judith OLIVER, *Gothic Manuscript Illuminations in the Diocese of Liège (c. 1250-c. 1330)*. (Corpus of illuminated manuscripts from the low Countries, II-III). Leuven, Peeters, 1988, 208 p. + 518 p. (ISBN 90-6831-130-1n en 132-8).

A l'initiative du prof. M. Smeyers, la firme Peeters à Louvain a lancé en 1985 le « Corpus of illuminated Manuscripts of the Low Countries » destiné à faire connaître des manuscrits ou groupes de manuscrits importants, moins connus ou d'accès difficile, avec un premier volume : I. B. CARDON - R. LIEVENS - M. SMEYERS, *Typological Scenes from the Life of Jesus*. Leuven, Peeters, 1985, 807 p. (ISBN 90-6831-041-0, Prix : 1.000 frs). Les volumes II et III parus en 1988 sont d'une importance majeure pour l'histoire de l'art de l'évêché de Liège au xiii^e et au xiv^e siècle. Ils sont de la plume de Judith Oliver, professeur à Colgate University (Hamilton, N.Y.) et consacrés aux psautiers mosans. A l'époque se développe, principalement à Liège, un type particulier de livres de piété connus généralement sous le nom de « psautiers de Lambert le Bègue », bien que les manuscrits conservés

datent d'environ un siècle après la mort de ce personnage mystérieux, décrit par Albéric de Trois-Fontaines († 1241) comme « magister Leodiensis de S. Christophoro » († 1177), et, fort probablement, un des initiateurs du mouvement des béguines. Outre des caractéristiques liturgiques particulières, ces psautiers contiennent généralement des prières en dialecte wallon et bénéficient d'une enluminure somptueuse, consistant notamment en une suite d'illustrations typologiques de la vie de Jésus sous la forme de deux médaillons superposés en exergue du texte proprement dit. Si le dessin est souvent naïf, la qualité de l'exécution, notamment celle des fonds d'or à la feuille, est remarquable : elle nous rappelle qu'à Liège les enlumineurs faisaient partie de la guilde des orfèvres. L'A., élargissant la liste des exemplaires connus, étudie une quarantaine de psautiers complets, fragmentaires ou mutilés dispersés dans vingt-deux collections et bibliothèques. Elle les soumet à une étude exhaustive, tant du point de vue liturgique que stylistique et artistique. Ses investigations ont permis de montrer que certains de ces manuscrits ont été exécutés pour la partie flamande du diocèse de Liège. Cette répartition confirme une constatation faite jadis par H. Pirenne qui soulignait la richesse culturelle des provinces bilingues de nos régions au moyen âge.

Une remarque d'ordre général pour terminer : l'étude des manuscrits médiévaux des Pays-Bas devient, toujours davantage, l'apanage des États Unis, en partie, sans doute, grâce aux multiples facilités accordées par les universités américaines à leurs chercheurs de haut niveau.

Cl. LEMAIRE

Pierre PINON et François-Xavier AMPRIMOZ, *Les Envois de Rome (1778-1968). Architecture et Archéologie*. (Collection de l'École Française de Rome, n° 110). Rome, 1988, in-8, XII + 458 p., 30 fig.

La lecture de cet ouvrage, riche en extraits de documents originaux, intéressera tout autant l'historien de l'architecture du XVIII^e au XX^e siècle que les passionnés de la genèse des études archéologiques. Les « envois » sont en effet ces dessins élaborés par des élèves architectes qui, ayant obtenu un « Grand Prix » à Paris, bénéficient d'une bourse du gouvernement couvrant les frais de voyage et de séjour à l'étranger durant quatre ou cinq ans, selon les époques, tout en ayant un point d'attache à la Villa Médicis à Rome où ils mettent au net les relevés exécutés sur les ruines de monuments historiques — romains à l'origine, puis aussi grecs et même égyptiens ou méso-américains — « états actuels » dont ils se servent pour proposer une restitution (on disait alors une « restauration ») en se basant sur des « Autorités » (mêmes exercices faits précédemment) et les descriptions fournies par les auteurs classiques. Le but de ces dessins était de composer une collection de modèles et, pour leurs auteurs ayant fidèlement accompli leurs contrats, l'assurance d'obtenir une commande officielle, la certitude de pouvoir enseigner et l'espoir d'entrer à l'Institut. Pour mener à bien leurs relevés, certains pensionnaires furent amenés à procéder à des fouilles. D'où l'intérêt de leur collaboration avec les antiquaires comme on appelait alors les archéologues, dont ils co-signèrent parfois les études (Milet et le golfe Latmique, Tralles, Magnésie du Méandre, Priène, Didyme, Héraclée du Latmos...).

Les auteurs, tous deux historiens de l'art et eux-mêmes pensionnaires de l'Académie de Rome après que cette institution se fut ouverte à leur discipline (1968), disséquent minutieusement la réglementation des envois dont ils suivent le cheminement depuis la motivation et le choix qui les ont déterminés, les travaux préparatoires qu'ils ont nécessités (y compris les autorisations de fouiller), jusqu'à leur exposition à Rome, leur jugement à Paris, leur publication et leur conservation, en passant par les relevés proprement dits, les « restaurations » et les mémoires justificatifs des restitutions proposées. Au travers de narrations anecdotiques, d'extraits de procès-verbaux de l'Académie ou de l'Institut et de relations annotées dans la presse, on comprend mieux l'idée que pouvaient se faire les architectes qui étaient astreints de la reconstituer, de la forme primitive des monuments auscultés. On y perçoit aussi, à des degrés divers, l'opposition larvée des pensionnaires à la copie des monuments antiques et à la composition architecturale qui devait réglementairement en découler.

Deux catalogues des « envois », l'un topographique et l'autre chronologique, ainsi qu'un index des noms de personnes, font de cette étude un excellent outil de travail.

V. G. MARTINY

Anny RAMAN - Pierre COCKSHAW, Éditeurs, *Bibliothèque royale de Belgique. 150^e Anniversaire de l'ouverture au public 21 mai 1839. Cent cinquante pièces remarquables choisies dans ses collections.* Catalogue, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 1989. Broché, 25,5 × 18,5 cm, 180 p., 16 pl. en coul., ill. en n. et bl. Édition néerlandaise : *Koninklijke Bibliotheek van België. 150ste verjaardag van de openstelling voor het publiek.*

La grande salle des Donations de la Bibliothèque royale a accueilli, du 20 mai au 15 juillet 1989, une très belle exposition de 150 œuvres d'art tirées de ses collections, apportant pour beaucoup la révélation que cette institution est également un musée. Un important catalogue a été publié à cette occasion. Ainsi que l'écrit Martin Witt ek, conservateur en chef, dans une substantielle *Préface* sur son histoire et le caractère des collections, « la Bibliothèque Royale détient une partie importante et précieuse du patrimoine intellectuel et culturel de la nation ». Elle est non seulement ouverte au public mais est également un lieu de recherche fondamentale.

De nombreux auteurs se sont partagé les notices détaillées, regroupées en plusieurs chapitres : Littérature néerlandaise de Belgique, Littérature française de Belgique, Manuscrits, Histoire du livre imprimé, Musique, Monnaies et médailles, Estampes, Chalcographie, Histoire des sciences et de la cartographie. Une partie seulement des pièces exposées a été reproduite, d'ailleurs excellemment. Il convient de souligner, de la part d'une de nos « institutions scientifiques », l'intérêt et la réussite d'une telle entreprise.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE

Philippe ROBERTS-JONES, *Image donnée. Image reçue.* Académie Royale de Belgique (Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, 2^e série, t. XVI, fasc. 1), Bruxelles, Palais des Académies, 1989. In-8, 504 p., ill. Prix : 1300 frs.

Le présent volume est en fait un recueil de textes — préfaces, articles, communications, discours — que l'auteur a écrits depuis 1970. Si la plupart des textes concernent l'histoire de l'art, certains autres, groupés en fin de volume, sont relatifs à la poésie contemporaine. C'est que, comme le dit l'A. dans la préface : « L'image peut revêtir l'infinité des formes. Donnée comme reçue, elle existera toujours unique et différente selon l'état du dialogue », ce qui donne en outre la clef du titre de l'ouvrage. Et ce dialogue qui s'établit d'abord entre l'A. et les œuvres qu'il évoque et qui se poursuit entre lui et le lecteur, est fécond d'émotions. Celles-ci naissent au gré de l'analyse des œuvres comme de l'affleurement des mots eux-mêmes souvent chargés poétiquement. Ainsi est-ce avec le même plaisir qu'on relit de jolies pages consacrées aux plus grands de nos artistes anciens et modernes. Car le choix est manifestement orienté vers nos régions, même si l'un ou l'autre article est consacré à Rembrandt, Daumier ou Lackovic. Ce parti-pris intéressera au premier chef tous ceux pour qui l'art belge est au centre des préoccupations et qui n'ont pas toujours le temps de recourir aux sources dispersées des articles originaux. Le présent recueil est donc bien autre chose qu'« un indice d'une satisfaction, une preuve de narcissisme » comme l'annonce d'emblée la phrase liminaire de l'avant-propos. En outre il allie le charme de la « rencontre fortuite » à la satisfaction d'avoir à portée de main un ouvrage intéressant et de lecture aisée dont la forme est heureusement à la hauteur du contenu.

J. LECLERCQ

Isabelle VERHOEVEN, *Aspects du patrimoine artistique du C.P.A.S. de Liège*. Générale de Banque, Liège, 1988, 21 × 24 cm, 151 p., 25 ill. coul., 120 ill. noir et blanc.

Les Centres publics d'Aide sociale abritent des richesses, souvent méconnues et la plupart du temps peu ou pas accessibles au visiteur. L'organisation d'une exposition du patrimoine mobilier du CPAS de Liège, conservé au Valdor par les religieuses de la Congrégation de saint Charles Borromée, permettait au public de connaître ces trésors cachés. Un catalogue des œuvres, bien illustré, accompagnait cette manifestation. Un bref aperçu historique de ce patrimoine liégeois, écrit par C. Pollain et H. Maréchal, introduit le lecteur aux 121 notices du catalogue proprement dit. Les œuvres sont réparties chronologiquement du ^{xvi}^e au ^{xix}^e siècle, et d'après leur évolution stylistique. Le domaine de la peinture est consacré à des tableaux de l'école anversoise et à des portraits liégeois pour lesquels il faut souligner la contribution de P.-Y. Kairis. L'orfèvrerie religieuse et l'orfèvrerie civile dominent par le nombre des pièces, soit les deux tiers, et par la qualité des œuvres, souvent rattachées à la production liégeoise. Des sculptures proviennent de divers centres de production comme Malines, Anvers et Liège que complètent quelques meubles en chêne des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles et un très beau cabinet, peut-être d'origine vénitienne. Comme on peut aisément l'imaginer, ces dons et legs au C.P.A.S, à quelques exceptions près, ne sont pas des œuvres de premier plan mais il faut reconnaître l'intérêt de leur publication lorsqu'elles sont restées inédites. De toute manière, leur regroupement dans un seul ouvrage a valeur d'inventaire d'une partie du patrimoine liégeois et constitue aussi une source de documentation pour le chercheur.

Cl. DUMORTIER

Hélène VEROUGSTRAETE-MARC et Roger VAN SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15^e et 16^e siècles*. Heure-le-Romain, 1989, 23,3 × 16,5 cm, 354 p., ill., schémas.

Sous des apparences modestes, ce petit livre recèle un trésor d'informations dont les historiens de la peinture flamande mesureront bientôt combien il leur manquait. Il s'agit en effet de la première étude systématique des cadres et des supports dans la peinture flamande des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles, sujet de thèse de doctorat du premier des deux auteurs. Ceux-ci, responsables du laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques à Louvain-la-Neuve, nous font découvrir d'abord, en une centaine de pages riches de données documentaires souvent mal connues, les traditions artisanales qui conditionnent l'élaboration des cadres et des supports. Dans un premier chapitre, ils exposent les préalables, *Le matériau et les hommes* : la répartition des compétences entre les différents artisans du bois (menuisiers, charpentiers, sculpteurs et tourneurs) ; le choix de l'essence (le chêne, sauf dans les régions où les artistes flamands se conformaient aux usages locaux) ; la provenance du bois (le bassin de la Baltique) et les responsabilités dans l'acquisition des supports ; les outils (illustrés par 83 croquis, p.21 à 25) et leur usage ; le débitage et le séchage des bois.

Un deuxième chapitre détaille la *Mise en œuvre des éléments pour la réalisation du support et du cadre*. Les pièces doivent être disposées symétriquement par rapport à leur situation dans l'arbre, de manière à réduire les distorsions lors du retrait du bois. Les dix différents modes d'assemblage des panneaux et les six familles d'emboîtement des éléments des cadres sont décrits et illustrés par de nombreux croquis (p.38 et 40 à 45). Les auteurs décrivent ensuite l'agencement du panneau et de son cadre, réalisé avant l'intervention du peintre, et par là responsable de la présence de la « barbe » et du bord non peint propres aux panneaux peints dans les Pays-Bas méridionaux jusqu'au milieu du ^{xvi}^e siècle au moins. Ils évoquent enfin les renforcements de parchemin, de fibres et de toile qui couvraient les joints et parfois l'ensemble du support, en particulier à la période préeyckienne. Ceci les amène à traiter des *Toiles et supports auxiliaires des toiles*. Les sources d'archives attestent que la

toile était d'usage fréquent comme support des peintures au xv^e et au xvi^e siècles. Généralement peinte sur un châssis d'attente, la toile était souvent montée entre un plancher et un cadre appliqué. La technique de la peinture aqueuse sur fine toile encollée (*Tüchlein*) prévaut jusque vers 1570, période à partir de laquelle l'usage de l'huile se généralise. Un chapitre est consacré ensuite aux *Cadres*, à leur mouluration, au décor sculpté et polychrome, aux marques et inscriptions, à l'articulation et aux systèmes de fermeture des volets, enfin aux modes de suspension des tableaux et retables. Des difficultés peuvent surgir en raison du format exceptionnel de certains ensembles; elles sont traitées dans le chapitre *Les grands retables et quelques problèmes liés aux grandes dimensions*. On y trouve une liste fort utile de quelques-uns des pieds anciens de nos régions avec leur valeur métrique (variable de 26,59 à 32,48 cm), de même que des remarques sur la longueur maximale des planches de chêne utilisées, qui semble avoir été de douze pieds, comme celles de la *Justice d'Othon* de D. Bouts. Les auteurs attirent l'attention à juste titre sur le rôle qu'a joué le polyptyque de l'*Adoration de l'Agneau mystique* dans l'évolution vers l'allègement de la structure des grands retables tel le *Jugement dernier* de R. van der Weyden à Beaune. Le chapitre *Évolution de la construction des cadres* décrit les différents types d'agencement cadre-support: cadres taillés dans la masse, pour des tableaux de petit format; cadres appliqués, pour des peintures de qualité plutôt médiocre; cadres mixtes, mi-taillés mi-appliqués; cadres-bâtis, de loin les plus nombreux: assemblage à tenon et mortaise (5 types), à queue d'aronde (3 variantes), à enfourchement (5 formes), à mi-bois. Chacun de ces modes d'assemblage est accompagné d'un schéma. Un dernier chapitre décrit l'*Évolution de la mouluration des cadres*, illustrée par de nombreux schémas de profils, classés par centre de production et souvent datés.

Enfin le *Catalogue* (p. 100 à 355) rassemble les observations relevées sur les supports et les cadres de cent soixante-deux œuvres peintes de la fin du xiv^e au début du xvii^e siècle, conservées en Belgique. Les notices comprennent une identification succincte de la peinture (empruntée au catalogue de la musée), la description de la structure du panneau et du cadre, la reproduction de l'œuvre, face et revers, une représentation schématique de l'ensemble de la menuiserie, face et revers, accompagnée de schémas de détail de l'assemblage du cadre et de son (ses) profil(s). Les tableaux sont classés par lieu de conservation, et sans doute était-il difficile de l'éviter. Mais il eût été intéressant, dans une synthèse finale, de tirer parti du fait que plus du quart des peintures étudiées (43 sur 162) sont datées. On peut regretter aussi que les auteurs n'aient pas toujours profité de l'étude des cadres et des supports pour reviser certaines dates parfois aberrantes (p. 105, « 1488 (?) ou 1441 (?) ») ou inacceptables (p. 111, « fin 15^e siècle (?) ») pour un triptyque à couronnement chantourné). De ce catalogue de tableaux de qualité forcément inégale (les meilleurs ne sont pas les plus accessibles à l'examen) se dégage la notice consacrée à la menuiserie du polyptyque de l'*Agneau mystique* (p. 275-284), dans laquelle les auteurs proposent une reconstitution assez convaincante de la forme originale des volets du registre supérieur: celle-ci aurait été amputée du couronnement rectangulaire qui devait primitivement recouvrir les trois panneaux centraux et qui, par son poids, se serait révélé assez tôt préjudiciable à la stabilité de l'ensemble.

Une riche bibliographie et un glossaire comportant, chaque fois que possible, la traduction des termes techniques en néerlandais, en anglais et en allemand, achèvent de faire de cet ouvrage un remarquable instrument de travail.

J. FOLIE

Virga Jesse. Tentoonstelling georganiseerd door de Generale Bank, 30 juni - 27 augustus 1989. Hasselt, Generale Bank, 1989, in-4, 240 p., ill.

Bij gelegenheid van de zevenjaarlijkse Virga Jessefeesten te Hasselt, werd een tentoonstelling georganiseerd onder de titel « Virga Jesse ». De catalogus brengt een uitgebreide beschrijving van de 195 bijeengebrachte stukken met voorstellingen over de levensloop van Maria, vanaf de stam van Jesse tot de kroning van Maria, zoals die werden weergegeven in de houtsculptuur, de schilderkunst,

de albasten reliefs, bronzen tafelbellen, koperen offerschalen en devotieobjecten van de 12de tot de 18de eeuw. Personen als St. Anna, Joannes de Doper, Johannes de Evangelist, Jozef en Jezus zijn hierbij ook betrokken, alsmede de Mariacultus. Bij het overschouwen van de opeenvolgende stukken voelt men aan dat de traditionele grondslagen van de uitbeeldingen in de loop der tijden wijzigingen en aanpassingen ondergingen ingevolge vernieuwde opvattingen in het kader van de tijdsgeest. Op zuiver kunsthistorisch gebied krijgt men, dank zij de weinig gekende stukken uit binnen- en buitenlandse privé-verzamelingen, o.a. uit Spanje, welgekomen aanduidingen die de reeds bestaande literatuur zeer gepast aanvullen. De in de catalogus opgenomen bijdragen van C. Engelen, ter inleiding en van prof. J. K. Steppe « Mariabeelden die hun hoofd en Kind verliezen. Madonna's en Heiligen die herrijzen uit hun graf », vooral uit Spanje, maken deze catalogus tot een studie- en documentatiewerk, waarin nochtans sommige toeschrijvingen tot discussie kunnen leiden.

H. JOOSEN

Élodie VITALE, *Le Bauhaus de Weimar. 1919-1925*. Éd. P. Mardaga, Liège-Bruxelles, 1989, 23,8 × 22 cm, 318 p., ill. Prix : 347 FF.

Professeur au département Arts plastiques de l'Université Paris VIII à la création duquel elle a contribué, Élodie Vitale est l'animatrice d'un groupe de recherche dont l'objet est la relation entre l'art et la société. Cette préoccupation l'a amenée à analyser la genèse et l'évolution du Bauhaus — littéralement, « maison de construction » — ce mouvement culturel fondé par l'architecte Walter Gropius à Weimar en 1919, année de la proclamation de la république, dans le but d'une réunification du monde du travail — artisanal d'abord, industriel ensuite — avec les artistes créateurs. Se basant sur des textes souvent inédits ou traduits pour la première fois en français, l'auteur met en lumière tout ce que le Bauhaus doit aux courants artistiques antérieurs tels les « Arts and Craft », le « Werkbund » et « De Stijl ». Mais à chaque page de sa démonstration apparaissent aussi les difficultés de toutes natures nées des essais souvent infructueux de l'application d'un idéal quasi impossible : l'art total, œuvre de créateurs confondant en une seule personne l'artiste et le technicien. Car pour Gropius, « l'art ne s'enseigne pas » et seul « un métier peut s'apprendre ». D'où sa volonté de substituer des ateliers de pratique manuelle aux traditionnelles écoles des Beaux-Arts.

C'était évidemment tabler sur des résultats sans tenir compte des méthodes individuelles — savamment décryptées — appliquées par les seuls peintres appelés à communiquer leur savoir-faire en qualité de « maîtres de formes ». Car les Itten, Muche, Kandisky, Albers, Schlemmer ou Moroly-Nagy développèrent chacun une pédagogie qui leur était propre et les divergences qui en résultèrent firent obstacle à une théorie unitaire. L'architecture, « but de toute activité créatrice » ainsi qu'il est proclamé dans le manifeste inaugural du Bauhaus, est originalement appréhendée au travers des « ateliers » d'art appliqué. C'est ce qui explique « les multiples compromis, tant sur le plan de la conception que sur celui des matériaux employés », dont fut l'objet la maison expérimentale « am Horn », première réalisation du Bauhaus où le lien avec l'industrie fut cependant systématiquement recherché. De même, selon Schlemmer, son successeur, la tentative entreprise en 1922 par Lothar Schreyer de fonder un théâtre au Bauhaus a-t-elle échoué « car il n'y avait pas alors de goût au sein de l'école pour aucune tendance idéologique ». Bien plus, pendant ses six années d'existence à Weimar, le Bauhaus connut-il l'hostilité de presque tous les « maîtres de formes » et d'une partie des étudiants envers l'intention prônée de l'unité de l'art et de la technique. Mais, comme le souligne l'A. dans sa conclusion, « si la confrontation de l'utopie à la réalité a souvent amené le Bauhaus à des contradictions déchirantes et à des demi-échecs, il est par contre un point de son expérience qui nous semble se solder de la manière la plus positive : le résultat d'une collaboration, combien active, entre tant d'artistes engagés dans des recherches plastiques diverses et parallèles ». Accusé de tendance marxiste, convaincu qu'un glissement vers la droite du gouvernement entraînerait la fermeture de l'école et privé d'une aide efficace des industriels qui aurait permis à son entreprise de fonctionner de

manière autonome, Walter Gropius dut chercher un autre État qui voulut bien le prendre en charge. En 1926, ce sera l'exode vers Dessau.

V. G. MARTINY

Hans Vlieghe, *Rubens Portraits of identified Sitters painted in Antwerp* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, part 19, vol. 2, ed. by the « Nationaal centrum voor de plastische kunsten van de 16de en de 17de eeuw »). London, Harvey Miller - New York, Oxford University Press, 1987, in-8, 400 p., 243 ill.

Steunend op de documentatie door L. Burchard in 1960 nagelaten, heeft H. Vlieghe door persoonlijke opzoekingen, onderzoeken en toepassing van de tegenwoordige technische middelen, aan het geheel van dit werk de hoogst mogelijke volledigheid weten te geven. De zeer verzorgde reeks van 243 afbeeldingen draagt er ook toe bij, net als de indrukwekkende lange opgave van de literatuur, die nog kan aangevuld worden met de vermelding van werken die in de literatuur van elk besproken portret voorkomen en zo samen een aanzienlijke bibliografie vormen.

Men staat hier niet vóór een eenvoudige inventaris van de portretten die Rubens in Antwerpen maakte na zijn terugkeer aldaar in 1608, maar wel voor een « catalogue raisonné ». Zoals gewoonlijk in al de delen van het Corpus Rubenianum, krijgt men hier een nauwkeurige beschrijving van een hondertal portretten, waaronder meerdere thans onvindbare of vermoedelijk verloren gegane, maar toch afgebeelde. Voor elk dezer werken worden zowel het uitwendige aspect, de localisering, de herkomst, de literatuur, als biografische gegevens over de voorgestelde persoon, stijlkritische en kunsthistorische beschouwingen uitvoerig verwerkt. H. V. is erin geslaagd doorheen de studie van deze portretten Rubens' stijlevolutie aan te tonen, gaande van de manieristische tot de barokperiode, met behoud van de traditionalistische inslag, gepaard met een eigen uitbeeldingskracht.

Kortom, een zuiver wetenschappelijke publicatie, die andermaal de degelijkheid van het « Nationaal Centrum voor de plastische kunsten van de 16de en de 17de eeuw » doet uitschijnen.

H. JOOSEN

Anton von Euw, *Évangélistes carolingiens enluminés*. La Haye-Bruxelles, 1990 (aussi en version néerlandaise, 1989), in-4, 76 p., 50 ill. en n. et bl. et en coul. Prix : 500 frs.

D'avril à juillet 1989, le Musée Schnütgen de Cologne a exposé un important manuscrit carolingien de sa collection (G.531) qui, pour des raisons de conservation, avait dû être dérelié. Cette opération fournissait en effet une occasion unique d'en montrer simultanément tous les feuillets enluminés. L'exposition fut étoffée de plusieurs manuscrits provenant de la Dombibliothek et de l'Historisches Archiv, et le professeur von Euw écrivit à cette occasion une étude-catalogue intitulée *Das Buch der vier Evangelisten. Kölns Karolingische Evangelienbücher* (= n° 1, 1989, du Kölner Museums-Bulletin). Cette exposition a ensuite été présentée au Rijksmuseum d'Amsterdam, où elle était complétée par quelques manuscrits conservés en Hollande et un en Belgique. Les manuscrits de Hollande, quoique repris au Catalogue, n'ont pu être exposés à Bruxelles, où figuraient en revanche, outre l'Évangéliste de Xanthen, quatre manuscrits importants de la Bibliothèque royale hors Catalogue : l'Évangéliste d'Echternach (Ms. 9428), les Quatre évangiles de Saint-Laurent à Liège (Ms. 18383), les Quatre évangiles provenant de la Flandre française (Ms. II.175) et les Évangiles de Saint-Gall (?) (Ms. IV.99). Dans leur commun *Avant-propos*, Martin Wittek et Johannes Offerhaus soulignent l'intérêt scientifique et culturel d'une telle entreprise, et évoquent les liens traditionnels qui lient Bruxelles, Cologne et La Haye.

L'étude de l'A. constitue un apport considérable à la connaissance des évangélistes carolingiens, dont il considère les divers aspects, principalement historique et textuel. Si le plus ancien

manuscrit contenant des versets de Jean (*Gr. Pap. 457* de la John Rylands Libr. à Manchester) date de c. 125, les livres regroupant les évangiles remontent à l'époque de Constantin, qui demanda à Eusèbe de Césarée de les faire copier à l'usage des églises de Constantinople ; certains contenaient déjà les « canons d'Eusèbe » illustrés avec les portraits des évangélistes. Dès le vi^e siècle apparaissent des exemplaires comportant en outre un cycle christologique : l'Évangélaire de Rabula (586) à Byzance, celui d'Augustin (596) en Occident ; par la suite, de tels cycles ne seront plus en usage, en tout cas en Occident, avant de réparaître à la période ottonienne. Le sens religieux profond de l'Évangélaire, qui représente la « bonne nouvelle » du Christ, est souligné, de même que son importance dans l'utilisation liturgique : le fait qu'il fût posé sur un autel ou un trône révèle la vénération dont il était l'objet ; il servait aussi pour les serments.

Les évangélistes sont figurés comme des rédacteurs ou des copistes ; toutefois, les auteurs des manuscrits ont tenté de les caractériser dans des prologues ou arguments, dont le contenu est partiellement légendaire. La plupart des évangélistes débudent, outre les Canons d'Eusèbe, par un prologue contenant quatre préfaces : le *Novum opus* et le *Plures fuisse* de St Jérôme, l'*Ammonius quidem*, traduction de la lettre d'Eusèbe à Carpianus, et le *Sciendum*, adressé (comme le *Novum opus*) au pape Damase, qui fournissent des indications méthodologiques. Chaque Évangile est précédé d'un sommaire « monarchien », remontant également au iv^e siècle, qui décrit les caractéristiques de l'évangéliste et de son Évangile. Il faut encore citer le *Capitulaire Evangeliorum*, qui est un index des passages devant être lus pendant la messe au cours de l'année liturgique, et dont la structure est identique à celle du Sacramentaire. Le problème très ancien de la subdivision du texte et des représentations synoptiques a trouvé, grâce à Eusèbe qui a numéroté les sections des quatre évangiles et les a mises en concordance (en partant du texte de Matthieu), une solution à la fois pratique et esthétique, puisque les canons ont donné lieu à de nombreuses illustrations dans un cadre d'arcatures. L'histoire complexe de la transmission du texte et sa constitution en tant que *Corpus* sont considérées de manière approfondie, à partir de la *Vetus Latina* et de la *Vulgate* de St Jérôme. Les Évangiles furent parfois utilisés séparément, parfois insérés dans des codices bibliques, mais ils s'en détachèrent aux ix^e et x^e siècles (des études informatisées sont en cours sur près de trois cents exemplaires antérieurs à 900).

L'évangélaire carolingien s'inscrit dans le mouvement de Renaissance de l'entourage de Charlemagne. Le plus ancien manuscrit de l'École du Palais est le *Ms 559* de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris, qui comprend déjà les quatre prologues, les quatre sommaires, les capitulations, les canons et un capitulaire. La vénération pour St Jérôme, grand modèle de traducteur et d'éditeur de la Bible, y est caractéristique. La construction même du manuscrit, qui est fonction du format, de la justification du texte, de l'illustration est ensuite bien étudiée du point de vue matériel : choix et traitement du parchemin, cahiers, réglure, encres et couleurs. Les évangélistes carolingiens allient ainsi à l'intérêt textuel et liturgique une grande somptuosité d'exécution, par la qualité de l'écriture et de l'illustration. Après l'énumération du contenu de l'Évangélaire du Musée Schnütgen, l'A. livre encore des remarques sur la Renaissance carolingienne, avec ses liens avec les traditions antiques de l'écriture et de l'illustration, et sur l'École franco-saxonne, qui a produit la plupart de ces manuscrits.

Le Catalogue des évangélistes exposés contient onze notices :

1. Cologne, Musée Schnütgen, *G.531*. Évangélaire, Saint-Amand, vers 860-880
2. Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, *Ms Dom 13*. Évangélaire de Hiltfred, France, 1^{er} q. ix^e s.
3. *Ibid.*, *Ms Dom 56*. Évangélaire, Francie orientale (?), 3^e q. ix^e s.
4. *Ibid.*, *Ms Dom 1* avec les Évangiles, Tours, 2^e m. ix^e s.
5. *Ibid.*, *Ms Dom 14*. Évangélaire, Saint-Amand, 4^e q. ix^e s.
6. Cologne, Historisches Archiv, *Cod. W 381*. Évangélaire, Reims, 2^e m. ix^e s.
7. *Ibid.*, *Cod. W 147*. Évangélaire, Trèves ou Cologne, 2^e m. ix^e s.
8. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, *BR 18723*. Évangélaire de l'église Saint-Victor à Xanthen, Reims, 1^{ère} m. ix^e s.

9. Leyde, Bibliothèque de la Rijksuniversiteit, *Leiden BPL 48*. Évangélaire, Saint-Vaart (Arras) ou Saint-Amand, vers 850.

10. La Haye, Koninklijke Bibliotheek, *Ms 76 F1*. Évangélaire d'Egmont, Reims, 3^e q. 1x^e s., Nord de la France f. 1x^e-d.x^e s., Gand (?) vers 975.

11. Utrecht, Rijksmuseum « Het Catharijneconvent », *inv. ABM Ms n° 1 (150)*. Codex Lebuinus (évangélaire), Nord-Est de la France, vers 925-950.

Ces notices, qui comportent systématiquement la description du manuscrit et de la reliure, l'indication du contenu, la discussion de l'origine et la bibliographie, sont très complètes et apportent des précisions bienvenues sur l'histoire de l'art. Le texte se termine par un lexique lequel, de même que les notices 8 à 11, est dû à Nico van der Lof. Les illustrations, dont beaucoup sont en couleurs, se répartissent dans le texte, quelques-une étant en pleine page. Elles apportent la documentation iconographique indispensable tout en permettant d'apprécier le style et la hauteur artistique des œuvres. La qualité d'édition de ce beau petit livre mérite aussi d'être soulignée.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE

Diane WOLFTHAL, *The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530*. Cambridge University Press, Cambridge - New York, 1989, in-8, xiv + 252 p., met 161 zwart-wit afbn. (ISBN 0 521 34259 7).

Het schilderen op doek in de hier afgebakende periode kan vandaag verkeerdelijk voorkomen als een iets marginale activiteit, omwille van het beperkt aantal bewaarde werken. In deze studie wordt een chronologische en kritische catalogus geboden van 94 nog bestaande doeken uit de Nederlanden, en 12 hispano-flamenco werken. Het gaat hier om een eerste globale *status quaestionis* van dit schilderijentype en over de bestaande literatuur terzake. De catalogus word voorafgegaan door vijf (nogal magere) hoofdstukken, 37 p. in het totaal, resp. over schilderijen op linnen voor 1400, documenten over de linnenschilderkunst te Brugge (de zgn. cleerscrivers) en er buiten, de techniek, en algemene karakteristieken van de bewaarde doeken. Hierbij worden interessante raakpunten gesuggereerd met andere genres (bijv. kartons voor wandtapijten), zonder ze evenwel uit te diepen. Als een beknopte synthese van een wellicht grotere doctoraatsthesis, waarnaar soms verwezen wordt, schijnt dit boek soms méér te hebben kunnen bevatten dan wat in feite werd uitgegeven. Sommige methodische inkonsekwenties (bijv. het aantal kettingdraden aangeven in één voetnoot, p. 200, n. 8, en niet in de catalogus zelf) en vooral vele fouten bij het citeren van niet-Engelse titels laten wel een slordige indruk na. Het neemt niet weg dat deze eerste synthese van het onderwerp een zeer nuttig vertrekpunt zal bieden voor verdere studie. Editie en illustratie, met hierin ook goed vergelijkingsmateriaal, zijn zeer verzorgd.

G. DELMARCEL

BIBLIOGRAPHIE
DE L'HISTOIRE
DE L'ART NATIONAL*

BIBLIOGRAFIE
VAN DE NATIONALE
KUNSTGESCHIEDENIS*

1989

ET COMPLÉMENTS
D'ANNÉES ANTÉRIEURES

EN AANVULLINGEN
VAN VORIGE JAREN

SOMMAIRE — INHOUD

I. PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ
PREHISTORIE EN OUDHEID

137

II. MOYEN ÂGE ET TEMPS MODERNES
MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN

1. Études générales — Algemene studies	137
2. Architecture — Bouwkunde	138
3. Sculpture — Beeldhouwkunst	140
4. Peinture, enluminure, dessin, gravure — Schilderkunst, verluchting, teken- en graveer- kunst	142
5. Arts décoratifs — Sierkunsten	151
Arts du textile — Textiele kunsten	151
Arts du métal — Metaalkunsten	152
Céramique, verre, vitrail — Keramiek, glas en glasramen	153
Mobilier — Meubelkunst	153
6. Numismatique — Numismatiek	154
7. Musique — Muziek	154
8. Muséologie — Museologie	154
9. Iconologie	154

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

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

Claire Dumortier, Françoise Leuxe, Philippe Joris et Luc Serck.

III. ÉPOQUE CONTEMPORAINE — HEDENDAAGSE TIJDEN

1. Études générales — Algemene studies	155
2. Architecture — Bouwkunde	155
3. Sculpture — Beeldhouwkunst	156
4. Peinture, dessin, gravure — Schilderkunst, teken- en graveerkunst	156
5. Arts décoratifs — Sierkunsten	158
Arts du textile — Textiele kunsten	158
Arts du métal — Metaalkunsten	158
Céramique, verre, vitrail — Keramiek, glas en glasramen	160
Mobilier, décoration — Meubilair, decoratie	160
6. Numismatique — Numismatiek	160
7. Musique — Muziek	160
8. Muséologie — Museologie	161
9. Iconologie	161
10. Archéologie industrielle — Industriële archeologie	161

I.

**PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ
PREHISTORIE EN OUDHEID**

**DE LA PRÉHISTOIRE
AU HAUT MOYEN ÂGE**

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).

**VAN DE PREHISTORIE TOT
DE VROEGE MIDDELEEUWEN**

Zie *Archeologie. Zesmaandelijks kroniek voor de archeologie in België* (uitgegeven door het Nationaal Centrum voor Oudheidkundige Navorsingen in België, Jubelpark 1, 1040 Brussel).

II.

**MOYEN ÂGE ET TEMPS MODERNES
MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN**

1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

a) **Généralités - Algemeenheden**

1. *Bretagne-Flandres*. Quimper, 15 mai - 15 septembre 1989.
2. P. DE ZUTTERE, *Miscellanea. A propos de Charles de Lorraine dans les expositions Europalia-87 Österreich*, in *Rev. belge archéol. et hist. de l'art*. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 58, 1989, p. 99-109, 5 ill.
3. B. W. MEIJER, *Parma e Bruxelles, Committenza e collezionismo farnesiani alle due corte*. Parma, Casa di Risparmio di Parma e Amilcare Pizzi Editore, 1988, 255 p., 187 + 31 ill.
4. C. SOULLARD, *L'art en Belgique du Moyen Age à nos jours. Art in Belgium from the Middle Ages to the Present Day*. Introd. G. H. DUMONT. Paris-Gembloux, 1986, 160 p., ill.
5. J.-Fr. STAES, *L'entretien des églises et des presbytères dans les Pays-Bas autrichiens: les obligations des décimateurs et l'édit du 25 septembre 1769*, in *Rev. d'hist. ecclésiastique*, 82, 1987, p. 508-544.
6. a) *Vade-mecum pour la protection et l'entretien du patrimoine artistique* (= Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique, 21, 1986/87 (1989), 135 p., 64 ill.

b) *Vademecum ter bescherming en onderhoud van het kunstbezit* (= Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 21, 1986/87 (1989), 133 p., 64 ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

7. [Amay] *Trésors de la Collégiale d'Amay. Catalogue de l'exposition. 12 août - 24 septembre 1989, église Saint-Georges et Sainte-Ode d'Amay*. Amay, 1989, 8°, 207 p., ill.
8. [Antwerpen] *Antwerpen in de XVIIde eeuw*. Inleiding door W. COUVREUR. Antwerpen, Genootschap voor Antwerpse Geschiedenis, 1989, 4°, xxv-526 p., ill.
9. [Antwerpen] a) F. DE NAVE et L. VOET, *Musée Plantin-Morelus, Anvers* (Musea nostra, 15). Bruxelles, Crédit communal, 1989, 128 p., ill.
b) F. DE NAVE et L. VOET, *Museum Plantin-Morelus, Antwerpen* (Musea nostra, 15). Brussel, Gemeentekrediet, 1989, 128 p., ill.
10. [Asse] J. VAN NIEUWENBORGH, *Geïllustreerde inventaris van het kunstpatrimonium in Asse*, Dl. V: II. Familiekerk. Asse, Gemeentebestuur, 1987, 4°, 20 p., 33 ill.
11. [Bruxelles-Brussel] a) A. CAHEN-DELHAYE, M. COPPENS, G. DE CONINCK, G. DELMARCEL, Cl.

- DUMORTIER, H. FETTWEIS, J. LAFONTAINE-DOSOGNE, M. VAN CAUWELAERT, E. VAN DER ELST, L. VANHAEKE, *Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel. Europa* (Musea nostra, 12). Brussel, Gemeentekrediet, 1989, 128 p., ill.
- b) A. CAHEN-DELHAYE, M. COPPENS, G. DE CONINCK, G. DELMARCEL, Cl. DUMORTIER, H. FETTWEIS, J. LAFONTAINE-DOSOGNE, M. VAN CAUWELAERT, E. VAN DER ELST, L. VANHAEKE, *Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles. Europe* (Musea nostra, 12). Bruxelles, Crédit communal, 1989, 128 p., ill.
12. [*Gent*] a) J. DECAVELE (sous la dir. de), *Gand. Apologie d'une ville rebelle*. Anvers, Fonds Mercator, 1989, 452 p., ill.
- b) J. DECAVELE (onder de leiding van), *Gent. Apologie van een rebelse stad*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1989, 452 p., ill.
- c) J. DECAVELE (under the dir. of), *Ghent. In Defense of a Rebellious City*. Antwerp, Mercatorfonds, 1989, 452 p., ill.
- Gent*: Zie ook / voir aussi 40.
13. [*Mortlanwez-Mariemont*] a) G. DONNAY, *Hel Koninklijk Museum van Mariemont* (Musea nostra, 5). Brussel, Gemeentekrediet, 1987, 128 p., ill.
- b) G. DONNAY, *Le Musée royal de Mariemont* (Musea nostra, 5). Bruxelles, Crédit communal, 1987, 128 p., ill.
14. [*Namur*] *Pièlé populaire en Namurois. Exposition, Maison de la Culture, Namur, 8 sept. - 8 oct. 1989*. (Bruxelles), Crédit communal, 1989, 8°, 157 p., ill.
15. [*Ninove*] *De abdij van Sint-Cornelius en Sint-Cyprianus. 700 jaar premonstratenzerleven te Ninove. Tentoonstelling, Ninove, 1-23 apr. 1989*. Ninove, Spaarbank - CERA, 1989, 4°, 183 p., ill.

2. ARCHITECTURE - BOUWKUNDE

a) Généralités — Algemeenheden

16. R. ADRIAENSSENS, *Over sleenhouwersmerken en hun betekenis in het kader van het onderzoek van historische gebouwen*, in Bull. Antwerpse Ver. Bodem- en Grotonderzoek, 1988, 4, p. 25-36, ill.
17. L.-F. GÉNICOT, *Un châssis de fenêtre du XVII^e siècle au Musée de Louvain-la-Neuve*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 20, 1987 (1989), p. 234-252, 9 ill. (= Hommage à Jazeps Trizna).
18. V. MARTINY, *Dix années d'activité pour la sensibilisation de la jeunesse au patrimoine architectural*, in Ac. roy. Belg. Bull. Classe Beaux-Arts, 71, 1989, p. 178-196, 12 ill.
19. A. VERRASSEL, *A la découverte de 150 églises romanes de Belgique*. Paris-Gembloux, Duculot, 1988, 188 p.
20. [*Aarschol*] J. BREUGELMANS, J. CEULEMANS en C. VAN HAESENDONCK, *De Onze-Lieve-Vrouwekerk van Aarschol*. Tongerlo-Westerlo, St. Norbertus drukkerij, 1987, 4°, 413 p., 228 ill.
21. [*Antwerpen*] G. J. BRAL, *Restauratie van Egyptische tempel*, in Antwerpen, 1988, 1, p. 44-48, 12 ill.
22. [*Antwerpen*] M. COPPENS, *De Sloofstraat en de bouw van de Huizen 'De Bargie' en 'De Cluyse'*, in Antwerpen, 1988, 3, p. 128-137, 11 ill.
23. [*Antwerpen*] C. LAWRENCE, *Hel Wallmann Memoriaal. Een verloren werk uit de Sint-Michielsabdij van Antwerpen*, in Antwerpen, 1987, 4, p. 145-152, 16 ill.
24. [*Antwerpen*] *Hel Onze-Lieve-Vrouwuis, vijfhonderd jaar wonen aan de Keizerstraat in Antwerpen*. (Antwerpen), ASLK, 1988, 8°, 192 p., ill.
25. [*Antwerpen*] W. VAN DEN HEURCK, *Een nieuwe toekomst voor het Brouwershuis*, in Antwerpen, 1988, 2, p. 65-67, 6 ill.
26. [*Ath*] G. SMET, *Une grange cistercienne au pays d'Ath*, in Hainaut Tourisme, 252, 1989, p. 27-30, 3 ill.

Voir aussi / zie ook 106.

b) Lieux — Plaatsen

- Bas-Warneton*: voir/zie 36.
27. [*Boussu*] M. CAPOUILLEZ, *Connaissez-vous la chapelle funéraire des seigneurs de Boussu?*, in Hainaut Tourisme, 255, 1987, p. 145-147, 6 ill.

28. [Boussu] I. LEWUILLON et M. CAPOUILLEZ, *La chapelle funéraire des Seigneurs de Boussu*, 1989.
29. [Brabant] M. FRANSENS, *1300-1400. Brabantse hooggotiek in Europees perspectief*, in *De Brabantse Folklore*, 257, 1988, p. 47-71, ill.
30. [Brugge] L. DEVLIEGHER, *Het kasteel van Tillegem te Brugge*. Brugge, Uitgeverij M. Van de Wiele, 1989, 4°, 170 p., ill.
31. [Bruxelles-Brussel] *Bouwen door de eeuwen heen in Brussel. Inventaris van het cultuurbezit in België. Architectuur*, 1A. *Stad Brussel. Binnenstad (A.G.)*. Liège, P. Mardaga, 1989, 8°, CH-475 p., 791 ill., 8 kl., stadsplan.
32. [Bruxelles-Brussel] *Le patrimoine monumental de la Belgique. Bruxelles*, 1A. *Pentagone A.D.* (Ministère de la Communauté française, Administration du Patrimoine culturel). Liège, P. Mardaga, 1989, 8°, LXXXVIII-455 p., 761 ill., fig., plans.
33. [Bruxelles-Brussel] A. SMOLAR-MEYNART, *Un hôtel du XVIII^e siècle Rue des Tanneurs à Bruxelles : le Refuge de l'Abbaye de Gembloux*, in *Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 58, 1989, p. 51-62, 4 ill.
34. [Cherain] V. ALIÉ, *L'architecture romane et l'église de Cherain*, in *Bull. Cercle Hist. et Archéol. Segnia*, 14, 1989, 2, p. 43-47.
35. [Comines] J.-M. DUVOSQUEL, *Aux origines de l'hôtel de ville de Comines-Belgique : une acquisition des notables au XVII^e siècle*, in *Mém. Soc. Hist. Comines-Warneton*, 19, 1989, p. 99-112.
36. [Comines] J.-C. WALLE, *Les chapelles, calvaires et niches de Comines, Houthem et Bas-Warneton*, in *Mém. Soc. Hist. Comines-Warneton*, 19, 1989, p. 391-446.
37. [Condroz] L.-Fr. GÉNICOT *e.a.*, *L'architecture rurale de Wallonie : Condroz*. Liège, P. Mardaga, 1989, 280 p., ill.
38. [Destelbergen] C. BOGAERT et M. VERBEECK, *Bouwen door de eeuwen heen. Inventaris van het kunstbezit in België. Architectuur. Deel 12n2. Provincie Oost-Vlaanderen, arr. Gent, kantons Destelbergen - Oosterzele*. Brussel, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Bestuur voor Monumenten en Landschappen, 1989, 691 p.
39. [Erpe-Mere] J. DE PUNT, *Een wegkapelletje te Erpe-Mere*, in *Monumenten en Landschappen*, 8, 1989, 3, p. 55-62, ill.
40. [Gent] C. VANDENBUSSCHE, *Kerk van Sint-Elisabeth te Gent. Gids voor de bezoeker* (uitg. ter gelegenheid van de tentoonstelling tijdens de 11de Begijnhoofdeesten : 28-30 augustus 1987). (Gent), (1987), 4°, 32 p., 4 ill.
Hainaut : voir/zie 107.
41. [Hoboken] R. COOREMANS, *Hel huis « Hel Sarasijns hoofd » te Hoboken*, in *Antwerpen*, 1987, 3, p. 115-119, 7 ill.
Houtem : zie/voir 36.
42. [Huy] J.-L. JOBIS, *La collégiale de Huy. Son ornementation extérieure*, in *Ann. Cercle hutois Sciences et Beaux-Arts*, 43, 1989, p. 37-41.
43. [Landenne-sur-Meuse] J.-L. JAVAUX, *L'église Saint-Remy à Landenne-sur-Meuse (1760-1761)*, in *Ann. Cercle hutois Sciences et Beaux-Arts*, 43, 1989, p. 43-71.
44. [Lovendegem] a) X. DE GHELLINCK VAERNEWYCK, *Le château de Diepenbroeck à Lovendeghem et les vicomtes de Vaernewyck*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 81, 1989, 1, p. 18-34, 23 ill.
b) X. DE GHELLINCK VAERNEWYCK, *Hel kasteel Diepenbroeck te Lovendegem en de burggraven de Vaernewyck*, in *Woonstede eeuwen heen*, 81, 1989, 1, p. 18-34, 23 ill.
45. [Merchtem] *Merchtem kerk en parochie O.L. Vrouw-ter-Noodt*. Merchtem, Soetendaelle V.Z.W. - Heemkring, 1989, 4°, 242 p., ill.
46. [Mons] J. PH. KLAUS, *Sainte-Waudru in Mons (Bergen, Hennegau). Die Planungsgeschichte einer Stiftskirche 1449-1450*, in *Zeitschr. f. Kunstgeschichte*, 51, 1988, 3, p. 372-413, 48 ill.
Neuwe-Église : voir/zie 47.
47. [Nieppe] F. DE MEULENAERE, *Le château s'Oosthove à Nieppe, Neuwe-Eglise et Ploegsteert du XII^e au début du XIX^e siècle*, in *Mém. Soc. hist. Comines-Warneton*, 19, 1989, p. 43-72.
48. [Ninove] *De abdij van Sint-Cornelius en Sint-Cyprianus. 700 jaar premonstratenzerleven te Ninove. Catalogus van de tentoonstelling Ninove 1-23 apr. 1989*. Ninove, Spaarbank - CERA, 1989, 4°, 183 p., ill.

49. [Ninove] R. STEENMEIJER, *O.L.V. Hemelvaartkerk. De stabiliteitsstudie en de voortzetting der restauratiewerken*, dans De abdij van Sint-Cornelius en Sint-Cyprianus ... Ninove, 1989, 4°, p. 119-129, 8 ill.
50. [Ninove] D. VAN DE PERRE, *De invloed van de Karmelietenarchitectuur op de Ninoofse barok, inzonderheid op het hoogaltaar*, dans De abdij van Sint-Cornelius en Sint-Cyprianus... Ninove, 1989, 4°, p. 97-105, 9 ill.
51. [Ninove] G. VAN DE WINKEL, *Het oude stadhuis te Ninove*, in Het Land van Aalst, 41, 1989, p. 257-275.
Oosterzele: zie/voir 38.
Ploegsteert: zie/voir 47.
52. [Temse] L. VAN DEN STORME, *De Onze-Lieve-Vrouwekerk van Temse*. Temse, Gemeentebestuur, 1989, 8°, 256 p., ill.
53. [Tiegem] J.-L. MEULEMEESTER, *De St. Arnolduskapel en het park in Tiegem*, in De Leiegouw, 30, 1988, 4, p. 333-346, 5 ill.
54. [Tournai] M. AMAND, *Les enceintes médiévales de Tournai: documents inédits*, in Études et documents du Cercle royal d'Histoire et d'Archéol. d'Ath et de la Région, 7, 1986, p. 161-174, 11 ill.
55. [Visé] P. BRUYÈRE, *L'église Saint-Martin de Visé. Guide du visiteur*. Visé, Impr. Wagelmans, 1987, 12°, 57 p., ill.
56. [Vlaanderen] P. BAUTERS, *Kracht van wind en water. Molens in Vlaanderen*. Leuven, Davidsfonds, 1989, 288 p.

3. SCULPTURE - BEELDIJOUWKUNST

a) Généralités — Algemeenheden

57. U. BECKER, *Beobachtungen zum Hochaltar der Pfarrkirche St. Vincentius in Dinslaken und zu seiner Stellung in der Flämischen Relabelproduktion des 15. Jahrhunderts*, in Wallraf-Richartz Jahrb., 50, 1989, p. 115-140, 23 ill.
58. *De Calvarie van Rommersom (Hoegaarden)*. Hoegaarden, Erik Saelmaekers, 1989, 112 p., 44 ill.
59. R. DE FAYS, *La sauvegarde des pierres tombales et autres pierres sculptées de l'abbaye de Villers-la-Ville*, in Brabant Tourisme, 1989, 5, p. 30-33, 8 ill.
60. M. DELTENRE, *Les fonts baptismaux romans de l'église Saint-Pierre à Lessines*, in Bull. inform. Cercle Hist. Entité lessinoise, 46, 1989, p. 2-7.
61. Gh. DERVEAUX - VAN USSEL, *Acquisitions - Aanwinsten 1979-1988. Beeldhouwkunst. Sculpture*, in Bull. Kon. Musea Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist., 59, 1988, p. 75-86, 10 ill.
62. R. DIDIER, *Sculptures et retables des anciens Pays-Bas méridionaux des années 1430-1460. Traditions et innovations pour le Haut-Rhin et l'Allemagne du Sud*, in Le retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du moyen âge. Colmar, 1989, p. 49-79, 48 ill.
63. E. DUYCKAERTS, *Note sur une Pieta remaniée du Musée de Louvain-la-Neuve*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 20, 1987 (1989), p. 113-118, 3 ill. (= Hommage à Jazeps Trizna).
64. R. FORGEUR, *Une réplique de la Pieta de l'église de Saint-Remy à Liège*, in Leodium, 74, 1989, p. 5-8.
65. L. F. JACOBS, *The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron*, in Art Bull., 71, 1989, p. 208-229, 22 ill.
66. J. JANSSEN, *Onderzoek van de beeldengroep van het Gasthuis te Geel, voorstellend de Onthoofding van de H. Dimpna*, in Jaarb. Geel, 24, 1987, p. 9-16, 4 ill.
67. C. KOCKEROLS, *Cimelières ardennais. Monuments funéraires en schiste sculpté*, in Les vivants et leurs morts ... Bruxelles, 1989, p. 127-138, 14 ill.
68. H. MIOT, *Notre-Dame-du-Val, Sedes Sapientiae, à Thuin*, in Sambre et Heure. Bull. trim. Centre Hist. Art Thudinie, 24, 1989, p. 1-9.
69. L. NYS, *Deux statues de saint Quentin conservées au musée de Louvain-la-Neuve. Contribution à l'iconographie du saint dans la statuaire des XV^e-XVI^e siècles*, in Rev. archéol. et hist. d'art Lou-

- vain, 20, 1987 (1989), p. 191-222, 18 ill. (= Hommage à Jazeps Trizna).
70. *Over grenzen en grenspalen.* a) J. HELLINX, *De Grenzen en grenspalen van België*, in Antwerpen, 1989, 1, p. 29-39, 26 ill.
b) H. KAEKEBEKE, *Hel Grensgebied Stad Antwerpen-Nederland*, in Antwerpen, 1989, 1, p. 40-44.
71. A. M. ROBERTS, *The Chronology and Political Significance of the Tomb of Mary of Burgundy*, in Art Bull., 71, 1989, p. 376-400, 14 ill.
72. J. STIENNON, *L'ivoire de Nolger et le missel de Roberto Visconti*, in Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège», 244-245, 1989, p. 463-467, 2 ill.
73. G. TOROK, *Beiträge zur Verbreitung einer niederländischen Dreifaltigkeitsdarstellung im 15. Jahrhundert. Eine Elfenbeintafel aus dem Besitze Philipps des Gulen von Burgund*, in Jahrb. Kunsthist. Samml. in Wien, 81 = N.F. 45, 1985, p. 7-31, 30 ill.
74. S. VANDENBERGHE, *Drie herbruikte grafzerken uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Brugge*, in Handel. Genootschap Gesch. Soc. d'Emulation te Brugge, 124, 1987, 3-4, p. 259-265, ill.
75. R. VAN ELSLANDE, *Hel retabel van Ghijselbrecht Van Meerlo voor de O. L. Vrouw-Hemelvaartkerk te Nieuwerkerken*, in Liniiaal, 13, 1989, p. 3-16.
76. FR. VERHAEGHE, *Een nieuwe middeleeuwse ridderstatuette te Antwerpen*, in Bull. Antwerpse Ver. voor Bodem- en Grotonderzoek, 1987, 4, p. 1-14, 4 ill.
77. *Virga Jesse. Tentoonstelling van beelden en schilderijen uit de 12de tot de 18de eeuw.* Provinciaal Begijnhof, Hasselt, 30.6 - 27.8.1989.
78. *Les vivants et leurs morts. Art, croyances et rites funéraires dans l'Ardenne d'autrefois. Bastogne, Musée en Piconrue, 1989.* (Bruxelles), Crédit communal, 1989, 4^e, 288 p., ill.
Voir aussi/zie ook 138, 303.
- b) **Centres de production — Produktiecentra**
79. [*Antwerpen*] I. VANDEVIVERE et C. DUMORTIER, *Deux bergers du retable sculpté anversois d'Aldenhoven conservés au Musée de Louvain-la-Neuve*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 20, 1987 (1989), p. 223-233, 9 ill. (= Hommage à Jazeps Trizna).
80. [*Ardenne*] C. KOCKEROLS, *Cimelières ardennais. Monuments funéraires en schiste sculpté*, in Les vivants et leurs morts ... (Bruxelles), Crédit communal, 1989, 4^e, p. 127-138, 12 ill.
81. [*Brabant*] C. PÉRIER-D'ETEREN, *Les retables brabançons aux XV^e et XVI^e siècles. Examen technologique et son interprétation en histoire de l'art*, in Conservation-Restauration des biens culturels. Traitement des supports. Travaux interdisciplinaires. Paris, Assoc. des Restaurateurs d'art et d'archéologie, 1989, 4^e, p. 23-38, 20 ill.
82. [*Brugge*] J. KLINCKAERT, *De retabelproduktie en export te Brugge tussen 1380-1430. Bijdrage tot de studie van de Zuidnederlandse retabelproduktie voor 1450.* Proefschrift lic. in de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde, Gent, 1987-1988. (Gent, 1988), 8^e, vi-182 p., ill.
83. [*Liège*] I. VANDEVIVERE et M. LEFFT, *Cinq statues baroques liégeoises dont deux de Cornélis Van der Werck conservées au Musée de Louvain-la-Neuve*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 20, 1987 (1989), p. 271-298, 19 ill. (= Hommage à Jazeps Trizna).
84. [*Luxembourg*] E. et L. VAN CASTER-GUIETTE, *Le gisant dans la province de Luxembourg. Quelques réflexions*, in Les vivants et leurs morts ... Bruxelles, 1989, p. 73-85, 38 ill.
85. [*Visé*] J.-P. LENSEN et J. NIJSSEN, *Croix, potales et chapelles au Pays de Visé.* Visé, 1989, 120 p., 220 ill.
- c) **Sculpteurs — Beeldhouwers**
86. [*De Mont*] T. GERSZI, *Un dessin de Jan De Mont*, in Bull. Musée hongrois des Beaux-Arts, 68-69, 1987, p. 131-138.
87. [*Dewez*] C. DE BRAEKELEER, *Laurent-Benoît Dewez (1731-1812) 2^{me} partie: la carrière professionnelle de Dewez*, in Les Amis du Château et du Domaine de Seneffe, 1989, p. 26-44.
88. [*Grupello*] S. KRENN, *Unbekannte Kreuzfixe von Gabriel Grupello*, in Jahrb. Mus. Kunst u. Gewerbe Hamburg, 6/7, 1988, p. 87-116, 28 ill.
89. [*Grupello*] J. J. STASSEN, *Grupello in Rusland*, in De Maasgouw, 107, 1988, 1, p. 50-55, 2 ill.
90. [*Odolf*] A. SCHOUTEET, *Het geslacht Odolf in het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers te Brugge tijdens de 15de en de 16de eeuw*, in

Handel. Genootschap Gesch. Soc. d'Emulation te Brugge, 125, 1988, p. 85-96.

91. [Van Beveren] Ch. THEUERKAUFF, *Addenda to the Small-Scale Sculpture of Maltheu van Beveren of Antwerp*, in *Metropolitan Mus. Journ.*, 23, 1988, p. 125-147, 34 ill.

Van der Werck: voir/zie 83.

92. [VAN STEFFESWERT] J. VAN STEFFESWERT, *Jan van Steffeswert, Maaslands beeldhouwer uit het begin van de 16^e eeuw, Streekmuseum te Stevensweert, 9-17 apr. 1988*. Stevensweert, Stichting Streekmuseum Stevensweert/Ohé en Laak, 1988, 8°, 72 p., ill.

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

a) Généralités — Algemeenheden

93. B. BOUSMANNE, *Deux livres d'heures du « Groupe aux Rinceaux d'or »*, in *Rev. archéol. et hist. d'art Louvain*, 20, 1987 (1989), p. 119-144, 6 ill. (= Hommage à Jazeps Trizna).
94. H. BULJS, *Voorstellingen van Christus in het huis van Martha en Maria in het zestiende-eeuwse keukensluk*, in *Nederl. Kunsthist. Jaarb.*, 40, 1989, p. 93-128, 20 ill.
95. M. H. BUTLER and J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, *The Examination of the Milan-Turin Hours with Infrared Reflectography: a Preliminary Report*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture ... Colloque VII ... Louvain-la-Neuve*, 1989, p. 71-76, ill.
96. M. COMBLEN-SONKES, avec la coll. de I. VANDEVIVERE, *Les Musées de l'Institut de France. Musées Jacquemart-André et Marmottan à Paris, Musée Condé à Chantilly* (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 15). Bruxelles, Centre national de Recherches « Primitifs flamands », 1988, 154 p. + 136 pl.
97. S. DE BODT en J. KOLDEWELJ, *Vijftig jaar Stedelijk Prentenkabinet Antwerpen*, in *Antiek*, 23, 1989, 6, p. 358-362.
98. S. DEBODT en J. KOLDEWELJ, *Zuidnederlandse bidprintjes van het Noordbrabantse Museum*, in *Antiek*, 24, 1990, 6, p. 352-359.
99. P. DEBRANDERE, *Schilderijen. Museum voor Schone Kunsten Kortrijk*. Kortrijk, (Stadsbestuur), 1986, 8°, 229 p., 103 ill.
100. F. DE NAVE (onder red.), *Meesterwerken uit het Stedelijk Prentenkabinet van Antwerpen. Tekeningen uit de XVIde en XVIIde eeuw. Tentoonstelling Stedelijk Prentenkabinet van Antwerpen, 24 sept. - 31 dec. 1988*. Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Stedelijk Prentenkabinet, 1988, 4°, 245 p., ill.
101. J. H. A. DE RIDDER, *Gerechtigheidslasteren voor schepenhuzen in de Zuidelijke Nederlanden in de 14de, 15de en 16de eeuw*, in *Verhand. Kon. Ac. Wet., Lett. en Schone Kunsten Belg.*, 45, 1989, 155 p., 57 ill.
102. *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Géographie et chronologie du dessin sous-jacent. Colloque VII. 17-19 sept. 1987*, éd. R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRÆTE-MARCO (Univ. cath. de Louvain, Inst. sup. Archéol. et Hist. de l'Art, Doc. de travail n°24). Louvain-la-Neuve, Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques, 1989, 8°, 221 p., 119 pl.
103. J. DETRO, *Liège. Fonds de manuscrits de l'Université*, in *Interm. généal. Middel. tussen geneal. nav.*, 261, 1989, p. 191-193.
104. C. DITTRICH, *Die Zeichnung Sammlung Gollfried Wagner. Eine barocke Privatsammlung im Kupferstich-Kabinett Dresden und der Versuch ihrer Rekonstruktion*, in *Jahrb. Staatl. Kunstsamml. Dresden*, 19, 1987, p. 7-38, ill.
105. J.-L. DUVAL, *Oil Painting. From Van Eyck to Rothko*. New York, 1985.
106. a) J.-M. DUVOSQUEL, *Les châteaux dans les Albums de Croÿ*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 84, 1989, 4, p. 45-51, 7 ill.
b) J.-M. DUVOSQUEL, *Kastelen in de albums van Herlog Karel van Croÿ*, in *Woonstede eeuwen heen*, 84, 1989, p. 45-51, 7 ill.

107. J.-M. DUVOSQUEL, *La place du Hainaut dans les albums de Croÿ*, in Hainaut Tourisme, 1988, 246, p. 15-20, 4 ill.
108. C. EISLER, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Netherlandish Painting*. London, Philip Wilson Publishers Ltd, for Sotheby's Publications, 1989, 280 p., ill.
109. M. FARIÉS, *The First Examples of Tilles in Underdrawing*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture ... Colloque VII ... Louvain-la-Neuve*, 1989, p. 145-146, ill.
110. R. FORGEUR, *Une réplique de la Pietà de l'église Saint-Remy à Liège (1657)*, in *Leodium*, 74, 1989, p. 5-8.
111. E. FUCIKOVA, *Rudolfínska Kresba (Dessins rodolphins)*. Prague, 1986.
112. R. GENAILLE, *Le paysage dans la peinture des anciens Pays-Bas au temps de Bruegel*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1988, p. 137-187, 21 ill.
113. W. S. GIBSON, « *Mirror of the Earth* ». *The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*. Princeton, Princeton University Press, 1989, 156 p., ill.
114. N. GOETGHEBEUR, *De 15e eeuw: de « Vlaamse Primitieven »*, in *CL themadag. Schilderkunst. Materialen en technieken*. Amsterdam, 1989, 15, p. 8-14.
115. G. GORDON, (compte rendu) *Keith Andrews, Catalogue of Netherlandish Drawings in the National Gallery of Scotland*, in *Master Drawings*, 26, 1988, p. 49-52.
116. *De Gouden eeuw in de lage landen. 17de eeuwse schilderkunst in Vlaanderen en Holland. Casino Oostende, 2 juni - 3 sept. 1989*. (Bruxelles), Galerie Jan de Maere, 1989, 4°, n.p., 48 ill.
117. M. GRAMS-THIEME, *Lebendige Stein. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts* (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 27). Köln-Wien, Böhlau, 1988, IX-433 p., 44 ill.
118. E. GREINDL, M.-L. HAIRS, M. KERVYN DE MEE-RENDRE, M. KLINGE, B. SCHIFFLERS et Y. THIERY, *XVII^e siècle. L'âge d'or de la peinture flamande*. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1989, 4°, 333 p., 274 ill.
119. B. HAAK, (compte rendu) *Jan Briels, Vlaamse schilders in de Noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden eeuw, 1585-1630, Antwerpen (Mercator), 1987*, in *Simiolus*, 18, 1988, 4, p. 262-264.
120. *Een halve eeuw Stedelijk Prentenkabinet van Antwerpen (1938-1988)* (Publikaties MPM/PPK, 8). Antwerpen, Stadsbestuur - Museum Plantin Moretus en Stedelijk Prentenkabinet, 1988, 4°, 106 p., ill.
121. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, 32. *Petrus Valck to Esaias Van de Velde*. compiled by G. LUYTEN, ed. by D. DE HOOP SCHEFFER. Rosendaal, Kon. van Poll, 1988, 8°, 299 p., ill.
122. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, 33. *Jan van de Velde II to Dirk Vellert*. Compiled by G. LUYTEN a. C. SCHUKMAN, ed. by D. DE HOOP SCHEFFER. Rosendaal, Kon. van Poll, 1989, 8°, 209 p., ill.
123. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, 34. *Jan van de Velde, II. Plates*. Compiled by G. LUYTEN a. C. SCHUKMAN, ed. by D. DE HOOP SCHEFFER. Rosendaal, Kon. van Poll, 1989, 8°, 260 p., ill.
124. *Illustrated Catalogue of European and American Painting and Sculpture. The University of Michigan Museum of Art*. Compiled by H. FABERMAN and K. WIGHT. (Ann Arbor), The Univ. of Michigan Mus. of Art, (1988), 8°, VII-213 p., ill.
125. B. JACOBY, *Der Einfluss niederländischer Tafelmalerie des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440-1490)*. Kölner Schriften zur Geschichte und Kultur, Bd 12. Köln, 1987, 37 p., 62 ill.
126. A. S. LABUDA, *Retabula flamandzkie z przelomu XV i XVI wieku w rejonie Baltyku. O dwóch niedwno opublikowanych ksiązkach*, in *Biuletyn Historii Sztuki*, 49, 1987, p. 345-350. (Les retables flamands de la fin du xv^e et du début du xvi^e siècle dans la région de la Baltique. Compte-rendu de deux publications récentes).

127. a) S. LE BAILLY DE TILLEGHEM, *Musée des Beaux-Arts, Tournai* (Museum nostra, 14). Bruxelles, Crédit communal, 1989, 128 p., ill.
 b) S. LE BAILLY DE TILLEGHEM, *Museum voor Schone Kunsten, Doornik* (Museum nostra, 14). Brussel, Gemeentekrediet, 1989, 128 p., ill.
128. H. LEPPER, *Kunsttransfer aus der Rheinprovinz in die Reichshauptstadt. Der Erwerb der gemälde Sammlung des Aachener Industriellen Barthold Suermondt durch die Königlichen Museen zu Berlin im Jahre 1874. Ein Beitrag zur Museums Politik Preussens nach der Reichsgründung*, in *Aachener Kunstblätter*, 56/57, 1988/89, p. 183-352, 192 + 21 ill.
129. C. M. LEVESQUE, *Places of Persuasion. The Journey in Netherlandish Landscape Prints and Print Series*, Columbia University, 1987 (University Microfilm, White Swan House, Godstone/Surrey RH9 8LW, England 88.09390).
130. W. LIEDTKE, *Dutch and Flemish Paintings from the Hermitage. Some Notes to an Exhibition Catalogue with Special Attention to Rembrandt, Van Dyck and Jordaens*, in *Oud Holland*, 103, 1989, 3, p. 154-168, 18 ill.
131. M.-L. LIEVENS - DE WAEGH, *Le langage de l'image chez les « Primitifs flamands »*, in *Rev. archéol. et hist. d'art Louvain*, 20, 1987 (1989), p. 153-177, 9 ill. (= Hommage à Jazeps Trizna).
133. A. W. MOORE, *Dutch and Flemish Painting in Norfolk. A History of Taste and Influence, Fashion and Collecting*. (Norfolk Museums Service). London, H. Majesty's Stationary Office, 1988, 4°, xx-186 p., ill.
134. M. L. MORTON, *Johan Erdmann Hummel and the Flemish Primitives: The Forging of a Biedermeier Style*, in *Zeitschr. f. Kunstgesch.*, 52, 1989, p. 46-67.
135. E. J. MUNDY, *Porphyry and the « Posthumous » Fifteenth Century Portrait*, in *Pantheon*, 46, 1988, p. 37-43, 13 ill.
136. C. OPSOMER-HALLEUX, *Trésors manuscrits de l'Université de Liège*. Bruxelles, Crédit communal, 1989, 4°, 109 p., ill.
137. a) C. PANTENS, *Handschriften met miniaturen. 1460-1486. Catalogus. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, 16 dec. 1989 - 27 jan. 1990*. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, 1989, 149 p., ill.
 b) C. PANTENS, *Manuscrits à peintures. 1460-1486. Catalogue. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 16 déc. 1989-27 janv. 1990*. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 1989, 149 p., ill.
138. a) H. PAUWELS, FR. ROBERTS-JONES, W. LAUREYSSENS, C. HEESTERBEEK-BERT, M. PACCO, E. DE WILDE, H. BUSSERS, *Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Museum voor Oude Kunst, Brussel* (Museum nostra, 3). Brussel, Gemeentekrediet, 1988, 128 p., ill.
 b) H. PAUWELS, FR. ROBERTS-JONES, W. LAUREYSSENS, C. HEESTERBEEK-BERT, M. PACCO, E. DE WILDE, H. BUSSERS, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Le Musée d'Art ancien, Bruxelles* (Museum nostra, 3). Bruxelles, Crédit communal, 1988, 128 p., ill.
139. C. PERES, *Materialkundliche, wirtschaftliche und soziale Aspekte zur Gemäldeherstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, in *Zeitschr. f. Kunsttechnol. u. Konservierung*, 2, 1988, 2, p. 263-296, 12 ill.
140. A. PHILIPPART, avec la coll. de R. VAN SCHOUTE, *Bibliographie de l'infrarouge et du dessin sous-jacent. 1986-1988*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture ... Colloque VII ... Louvain-la-Neuve*, 1989, p. 175-210.
141. Ch. PIÉBARD, *Les richesses de la Bibliothèque de Mons*, in *Hainaut Tourisme*, 256, 1989, p. 171-180, 17 ill.
142. Y. PINSON, *L'évolution du style renaissant dans les Entrées de Charles Quint à Valenciennes (1540-1549)*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 113, 1989, p. 201-213, 12 ill.
143. A. REPP-ECKERT, *Niederländische Landschaftsmalerei von 1580-1680* (Wallraf-Richartz-Museum Köln. Bildhefte zur Sammlung, 4). Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1989, 72 S., 36 Abb.
144. A. ROLLOVA, (compte rendu) *Eliska Fucikova, Rudolfínska Kreba, Praha, 1986*, in *Umeni*, 37, 1989, 2, p. 165-168.
145. A. ROOCH, *Stifterbilder in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts* (Kunstgeschichte und Theorie, 9). Essen, 1988, 379 p., 28 ill.

146. W. SCHEELEN, *Het lot van de schilderijen collecties van de Zuidnederlandse Jesuïtencolleges na de opheffing van de Orde in 1773*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1988, p. 261-341, 25 ill.
147. W. SCHEELEN, *Meesterschap en mecenaat: Vlaamse schilders in dienst van Habsburg*, in Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, 26, 1988, 1, p. 1-39, ill.
148. M. SCHUSTER-GAWLOWSKA, *Remarques du restaurateur sur les marques apposées sur les supports de bois des tableaux flamands*, in Conservation-Restauration des biens culturels. Traitement des supports. Travaux interdisciplinaires. Paris, Assoc. des Restaurateurs d'art et d'archéologie, 1989, 4°, p. 49-55.
149. S. SEGAL, *Over de betekenis van zeventiende eeuwse stillevens*, in Tableau, 8, 1986, 8, p. 56-60.
150. J. SIP, *Some Little-known Netherlandish Paintings of the 16th Century from Public Collections in Czechoslovakia*, in Umeni, 36, 1988, 6, p. 489-510, 14 ill.
151. M. SMEYERS, *Answering Some Questions about the Turin-Milan Hours*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture ... Colloque VII ... Louvain-la-Neuve, 1989, p. 55-70, ill.
152. E. STARCKY, *Musée du Louvre. Cabinet des dessins. Inventaire des dessins des Écoles du Nord. Écoles allemande, des anciens Pays-Bas, flamande, hollandaise et suisse XV^e-XVIII^e siècles. Supplément aux inventaires publiés par F. LUGT et L. DEMONTS*. Paris, Réunion des Musées nationaux, 1988, 4°, 288 p., 379 ill.
153. Ch. STERLING, *Carnet bourguignon*, in l'Œil, 413, 1989, p. 26-35, 17 ill.
154. *Tableaux de fleurs du XVII^e siècle. Peinture et botanique. Zeventiende-eeuwse bloemstukken. Schilderkunst en plantkunde*. (Bruxelles-Brussel), Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique - Kon. Musea voor Schone Kunsten van België, 1989, 104 p., ill.
155. *Il Tempo di Rubens. Da Anversa a Genova. Opere del Seicento Fiammingo. Genova, Museo di Sant' Agostino, 1987*. Milano, Electa, 1987, 198 p., 157 ill.
156. J. VACKOVA, *Flamští « Primitivové » v Československych. Sbirkach II* (Primitifs flamands en Tchécoslovaquie. Collections II), in Umeni, 37, 1989, 4, p. 321-329, 6 ill.
157. J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, *Materieel onderzoek van 15e en 16e eeuwse Noord Europese schilderijen als voorbereiding voor restauraties*, in Cl. themadag. Schilderkunst. Materialen en technieken. Amsterdam, 1989, 15, p. 24-28.
158. A. VANDEKERKOVE, *Application des méthodes de laboratoire à un manuscrit historié du XV^e siècle. Apport de l'infrarouge*, in Le Dessin sous-jacent dans la peinture ... Colloque VII ... Louvain-la-Neuve, 1989, p. 99-104, ill. (Arnoult d'Enghien.)
159. P. VANDENBROECK, *Dits illustrés et emblèmes moraux. Contribution à l'étude de l'iconographie profane et de la pensée sociale vers 1500*. (Paris, B.N., ms. fr. 24461), in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1988, p. 23-96, ill.
160. (Baron) VAN DER REST, *Les portraits armoriés de Marc van der Rest (1549-1618?) et de son épouse Emerentiana Pastenaken*, in Le Parchemin, 259, 1989, p. 43-58, 2 ill.
161. J. VAN DER STOCK, *Un livre de prières de l'abbaye de Saint-Trond (s Gravenhage, K.B. 75 A 2/4) ou l'impact d'une nouvelle culture de l'image au début des Temps modernes*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture ... Colloque VII ... Louvain-la-Neuve, 1989, p. 98, ill.
162. a) C. VANDEVELDE, H. Vlieghe, A. Balis, *La peinture flamande au Prado* (Flandria extra muros). Anvers, Fonds Mercator, 1989, 320 p., ill.
 b) C. VANDEVELDE, H. Vlieghe, A. Balis, *De Vlaamse schilderkunst in het Prado* (Flandria extra muros). Antwerpen, 1989, 320 p., ill.
 c) C. VANDEVELDE, H. Vlieghe, A. Balis, *La pintura flamenca en el Prado* (Flandria extra muros). Anversa, 1989, 320 p., ill.
163. G. VANDE WINKEL, *De Ninoofse abdijbibliotheek*, in De abdij van Sint-Cornelius en Sint-Cyprianus ... Ninove, 1989, 4°, p. 17-22, 2 ill.
164. R. VAN ELSLANDE, *Hel retabel van Ghijzelbrecht van Meerlo voor de O. L. Vrouw-Hemelvaartkerk te Nieuwerkerken*, in Mededelingen van Liniaal, 13, 1989, p. 3-16.
165. R. VAN ELSLANDE, *De verbintenis tussen Obrecht van Westkerke en de kerkmeesters van Nevele inzake het beschilderen van het relikwiekast in*

- 1479, in *Het Land van Nevele*, 20, 1989, p. 307-308.
166. H. VEROUGSTRAETE-MARCQ et R. VAN SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15^e et 16^e siècles*. Heure-le-Romain, 1989, 354 p., 956 schémas, 381 ill.
167. H. VEROUGSTRAETE-MARCQ, *Une œuvre pré-eyckienne peu connue du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers: un panneau biface avec le Couronnement de la Vierge et l'Annonciation. L'examen en laboratoire*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1988, p. 9-21, 7 ill.
168. B. VOLK-KNÜTTEL, *Candid nach Schwarz*, in *Münchener Jahrb. bild. Kunst*, 39, 1988, p. 113-132, 1 ill.
169. D. WOLFTHAL, *The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530*. Cambridge - New York - New Rochelle - Melbourne - Sidney, Cambridge University Press, 1989, 252 p., 161 ill.
170. D. WOLFTHAL, *Some Little Known Paintings of the Northern Renaissance in the Brooklyn Museum*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 113, 1989, p. 1-8, 6 ill.
- Voir aussi/zie ook 77, 81, 222.
- b) Centres de production — Produktiecentra**
171. [Antwerpen] F. DE NAVE, *Antwerpen eert zijn aardsdrukker, De Christoffel Plantijnherdenking-1989*, in *Antwerpen*, 1989, 2, p. 75-82, 9 ill.
172. [Antwerpen] Z. Z. FILIPCZAK, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1987, 8°, xii-258 p., 96 ill.
173. [Antwerpen] R. RINGERS, *De Verbeelding van de kunst en het kunstenaarschap in de Antwerpse Kunstkamers*, in *Antwerpen*, 1987, 1, p. 1-19, 20 ill.
174. [Antwerpen] H. VAN DEN BERGH, *De Vlaamse specifieke Antwerpse grafiek in de 17de eeuw*, in *Antwerpen*, 1988, 4, p. 181-185, 6 ill.
175. [Antwerpen] L. VOET, *Christoffel Plantijn als typograaf en uitgever. Hoe in de Renaissance boeken werden gedrukt en verhandeld*, in *Antwerpen*, 1989, 2, p. 83-89, 7 ill.
176. [Antwerpen] J. WOOD (compte rendu), *Zirka Zaremba Filipczak, Picturing Art in Antwerp, 1550-1700 ...* (Princeton University Press, 1987), in *Burl. Mag.*, 1039, 1989, p. 715-716.
177. [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.
178. [Gent] M. P. J. MARTENS, *De muurschilderkunst te Gent (12de tot 16de eeuw)*, in *Verhand. Kon. Ac. Wet., Lett. en Schone Kunsten Belg.*, 46, 1989, 285 p., 97 ill.
179. [Meuse] *In beeld geprezen. Miniaturen uit Maaslandse devotieboeken 1250-1350. Tentoonstelling. Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst - Begijnhofkerk Sint-Truiden, 10 aug. - 12 nov. 1989*. Leuven, 1989, 8°, 302 p., 65 ill.
180. [Ninove] A. VAN CAUDENBERG, *Ninooftse handschriften uit de 12de en 13de eeuw*, in *De abdij van Sint-Cornelius en Sint-Cyprianus ... Ninove*, 1989, 4°, p. 23-25.
- c) Peintres, enlumineurs, dessinateurs, graveurs — Schilders, verluchters, tekenaars, graveurs**
181. [Aertsen] M. BIJL, M. ZELDENRUST, W. KLOEK, *Pieter Aertsen in het restauratie-atelier van het Rijksmuseum*, in *Nederl. Kunsthist. Jaarb.*, 40, 1989, p. 197-233, 38 ill.
182. [Aertsen] J. M. C. BOREEL, F. W. H. VAN ZON-CHRISTOFFELS, *Enkele aspecten van de schilderspraktijk in het atelier van Pieter Aertsen natuurwetenschappelijk onderzoek naar bekeken*, in *Nederl. Kunsthist. Jaarb.*, 40, 1989, p. 167-196, 38 ill.
183. [Aertsen] R. L. FALKENBURG, 'Aller Einoulus': *Oer de aard en herkomst van Pieter Aertsen, stilleven conceptie*, in *Nederl. Kunsthist. Jaarb.*, 40, 1989, p. 41-66, 27 ill.
184. [Aertsen] D. FREEDBERG, *Aertsen, Heemskerk en de crisis van de kunst in de Nederlanden*, in *Bull. Rijksmuseum*, 35, 1987, 3, p. 224-241, 12 ill.
185. [Aertsen] E. M. KAVALER, *Pieter Aertsen's 'Meal Stall'. Diverse Aspects of the Market Piece*, in *Nederl. Kunsthist. Jaarb.*, 40, 1989, p. 67-92, 11 ill.

186. [Aertsen] W. KLOEK, *Pieter Aertsen en het probleem van het samenstellen van zijn oeuvre*, in *Nederl. Kunsthist. Jaarb.*, 40, 1989, p. 1-29, 28 ill.
187. [Aertsen] W. KLOEK, *De tekeningen van Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer*, in *Nederl. Kunsthist. Jaarb.*, 40, 1989, p. 129-166.
188. [Aertsen] G. Th. M. LEMMENS et W. Th. KLOEK, *Pieter Aertsen*, in *Nederl. Kunsthist. Jaarb.*, 40, 1989, 301 p., ill.
189. [Aertsen] K. MOXEY, *Interpreting Pieter Aertsen: the Problem of 'Hidden Symbolism'* in *Nederl. Kunsthist. Jaarb.*, 40, 1989, p. 29-39.
190. [Aertsen] Z. VAN RUYVEN-ZEMAN, *Monumentale glasschilderkunst in de kathedraal van Granada. Theodoro de Holanda, de Meester van de Verloren Zoon en de relatie tot Pieter Aertsen*, in *Nederl. Kunsthist. Jaarb.*, 40, 1989, p. 263-280, 14 ill.
Arnoult d'Enghien: voir/zie 158
Beschev: zie/voir 168.
191. [Beuckelaer] C. CANTA, *Joachim Beuckelaer et l'Italie. Rayonnement d'un peintre anversois du XVII^e siècle*, in *Ac. roy. Belg. Bull. Classe des Beaux-Arts*, 71, 1989, p. 158-172, 7 ill.
Beuckelaer: zie ook/voir aussi 187.
192. [Boel] D. WELLING, *Gemeene soldaten in het velleger van de Konst in Boymans*, in *Tableau*, 12, 1989, 1.
193. [Bosch] *Das besondere Bild. Hieronymus Bosch: Der Heuwagen (Triptychon. Mitlertafel)* (Entnommen aus: *Lexikon der Kunst-Malerei, Architektur, Bildhauerkunst*, Bd. 2, Verlag Herder, Freiburg-Basel-Wien), in *Das Münster*, 42, 1989, 3, p. 212, 1 ill.
194. [Bosch] B. BLONDÉ and H. Vlieghe, *The Social Status of Hieronymus Bosch*, in *Burl. Mag.*, 1039, 1989, p. 699-700, 2 ill.
195. [Bosch] W. BOSING, *Hieronymus Bosch c. 1450-1516. Between Heaven and Hell*. Köln, 1987.
196. [Bosch] M. del CARMEN GARRIDO et R. VAN SCHOUTE, *Brèves observations sur les « petits Bosch » du Prado*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque VII ... Louvain-la-Neuve*, 1989, p. 159-162, ill.
197. [Bosch] M. del C. GARRIDO et R. VAN SCHOUTE, *El triplico de la Adoración de los Magos de Hieronymus van Aeken Bosch: estudio técnico*, in *Boletín del Museo del Prado*, 6, 1985, p. 59-77, 28 ill.
198. [Bosch] R. L. FALKENBURG, (compte rendu) *P. Vandenbroeck, Jheronymus Bosch: tussen volksleven en stads-cultuur, Berchem, 1987*, in *Oud Holland*, 103, 1989, 3, p. 169-173.
199. [Bosschaert] M. DIAZ PADRON, *Nuevas pinturas de satélites de Rubens inéditas o mal atribuidas, en colecciones españolas y extranjeras: Van Lint, Van Herp, Th. W. Bosschaert y Van Balen*, in *Archivo esp. de arte*, 61, 1988, p. 1-11, 7 ill.
200. [Bouts] P. KLEIN, *Bericht über die Dendrochronologische Untersuchung der Flügel « Mannaliese » und « Traum Elias » (rechts) sowie « Abraham und Melchisedech » und « Paschafest » (links) des Triptychon « Abendmahl » (D. Bouts)*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture ... Colloque VII ... Louvain-la-Neuve*, 1989, p. 171-173.
201. [Bruegel] S. GRIETEN, *De iconografie van de Toren van Babel bij Pieter Bruegel: traditie, vernieuwing en navolging*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1988, p. 97-136, 19 ill.
202. [Bruegel] Y. MORI, *The Complete Paintings of Pieter Bruegel*. Chuokoron-Sha, 1988, 370 p., 221 pl., 420 fig.
203. [Bruegel] Y. MORI, *Pieter Bruegel's Children's Games. Iconographical Studies of Children's Games*. Miraisha Publishing Company, 1989, 478 p., ill.
204. [Bruegel] U. SCHMITZER, *Bruegel, Coecke und Ovid. Ein Nachtrag*, in *Zeitschr. Kunstgesch.*, 52, 1989, 3, p. 423-425.
205. [Bruegel] B. WYSS, *Der Dolch am linken Bildrand. Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft mit dem Sturz des Ikarus*, in *Zeitschr. Kunstgesch.*, 51, 1988, 2, p. 222-242, 20 ill.
Bruegel: voir aussi/zie ook 112.
206. [Brueghel] W. M. H. HUMMELEN, *Toneel op de kernis van Bruegel tot Bredero*, in *Oud Holland*, 103, 1989, 1, p. 1-45.
Brueghel: voir aussi/zie ook 243.
Coecke: voir/zie 199.

207. [Cort] P. PACINI, *Intorno a una invenzione di Taddeo Zuccari*, in *Mitteil. Kunsthist. Instit. Florenz*, 33, 1989, 1, p. 141-146, 5 ill.
208. [David] M. W. AINSWORTH, *Reassessing the Form and Function of Gerard David's Drawings and Underdrawings*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture ... Colloque VII ... Louvain-la-Neuve*, 1989, p. 123-130, ill.
209. [David] D. DE VOS, *Gerard David's House*, in *The Art Bull.*, 70, 1988, 1, p. 141-142, 2 ill. and Reply by H. J. VAN MIEGROET.
210. [David] a) H. J. VAN MIEGROET, *Gérard David*. Anvers, Fonds Mercator, 1989, 367 p., ill.
 b) H. J. VAN MIEGROET, *Gerard David*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1989, 367 p., ill.
 c) H. J. VAN MIEGROET, *Gérard David*. Antwerp, Mercatorfonds, 367 p., ill.
211. [David] R. WOUDDHUYSEN-KELLER, *Gerard David (active 1484 - d. 1523)*, in *The Hamilton Kerr Inst. Bull.*, 1, 1988, p. 112-113.
212. [de Crayer] H. Vlieghe, *Drawings by Gaspar de Crayer from the Ghent Album*, in *Master Drawings*, 26, 1988, p. 119-132, 20 ill.
213. [de Flandes] J. VACKOVA, *Belgická Juana de Flandes a Nase Sbirky* (L'exposition belge de Juan de Flandes et nos collections), in *Umeni*, 37, 1989, 3, p. 277-280, 2 ill.
214. [DeFrance] Th. VISSOL, *Léonard DeFrance (Liège 1735-1805), peintre, philosophe, pédagogue et révolutionnaire*, in *Idées économiques sous la Révolution 1789-1794*. Lyon, Presses univ., 1989, 12°, p. 455-461, ill.
215. [de Gheyn] M. SCHAPELHOUMAN (compte rendu) *I. Q. van Regleren Altena, Jacques de Gheyn: Three generations*, 3 vol., *The Hague, Boston, & London... 1983*, in *Simiolus*, 18, 1988, 4, p. 264-269, 3 ill.
216. [de Kempeneer] N. DACOS, *La Crucifixion du Louvre et les premières oeuvres espagnoles de Peeler de Kempeneer*, in *Rev. Louvre et Musées de France*, 38, 1988, 3, p. 230-236.
217. [de Kempeneer] J. M. SERRERA, *Pedro de Campana: obra dispersa*, in *Arch. esp. Arte*, 245, 1989, p. 1-14, 8 ill.
218. [de Laïresse] T. KLOOS, *Hel Feestmaal van Cleopatra door Gerard Laïresse*, in *Bull. Rijksmus.*, 37, 1989, 2, p. 91-102, 8 ill.
219. [de Vries] G. IRMSCHER, *Hans Vredeman de Vries als Zeichner*, in *Kunsthist. Jahrb. Graz*, 21, 1985, p. 123-142, 23 ill.; 22, 1986, p. 79-117, 29 ill.
220. [d'Eyck] N. REYNAUD, *Barthélemy d'Eyck avant 1450*, in *Revue de l'Art*, 84, 1989, 2, p. 22-43, 55 ill.
222. [Floris] C. KING, *Artes Liberales and the Mural Decoration on the House of Frans Floris*, Antwerp, c. 1565, in *Zeitschr. Kunstgesch.*, 1989, 2, p. 230-256, 18 ill.
223. [Floris] B. TUCHOLKA-WŁODARSKA, *Z Bandarń nad Sarkofagiem krola Zygmunta Augusta* (A propos des études sur le sarcophage du roi Sigismond-Auguste), in *Biuletyn Historii Sztuki*, 47, 1986, p. 221-245, 25 ill. [d'après / naar Fr. Floris].
224. [Francken] U. HÄRTING, *Frans Francken der Jüngere. Die Gemälde. Mit kritischem Œuvre-katalog* (Flämische Maler im Umkreis der grossen Meister, 2). Freren, Luca Verlag, 1989, 4°, 419 p., 447 ill. (Engl. summary)
225. [Francken] V. VAN PASSEL, *Nieuwe archivalische en iconografische gegevens omtrent de triptiek « Hel Laatste Avondmaal » van Ambrosius Francken de Oude*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1988, p. 189-201, 8 ill.
226. [Hennecart] M. COMBLEN-SONKES, *Les Eten-dards de Bourgogne et Jean Hennecart*, in *Rev. archéol. et hist. d'art Louvain*, 20, 1987 (1989), p. 145-152, 3 ill. (= Hommage à Jazeps Trizna).
227. [Isenbrant] C. PÉRIER-D'ETEREN, *Un tableau inédit d'Adriaen Isenbrant: une Vierge et Enfant trônant et la copie interprétative*, in *Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 58, 1989, p. 5-21, 10 ill. *Jordaens*: voir/zie 130.
228. [Maitres-Meesters] M. DIAZ PADRON, *Algunas tablas del Maestro del Hijo prodigo en colecciones extranjeras*, in *Goya*, 210, 1989, p. 322-326, 10 ill.
229. [Maitres-Meesters] M. DIAZ PADRON, *Una tercera réplica del « Suicidio de Lucrecia » del Maestro*

- del papagayo, del Museo del Prado, atribuida a Lucas Cranach*, in *Rev. Museo del Prado*, 9, 1988, 25-27, p. 29-32, 3 ill.
230. [Maitres-Meesters] A. M. ROBERTS, *Norlh meets South in the Convent: the Allarpiece of Saint Catherine of Alexandria in Pisa*, in *Zeitschr. Kunstgesch.*, 50, 1987, 2, p. 187-206, 19 ill.
231. [Maitres-Meesters] M. G. TORRE, *Il polillico con storie della vita di S. Giovanni Evangelista*, in *Boll. Musei Civici Genovesi*, 9, 1987, p. 26-27, 39-60.
Maitres-Meesters: voir aussi/zie ook 190, 268.
Metsys: voir/zie 236.
232. [Monnoyer] S. VAN NUNEN, *Spectacular Pain-ling by Jean-Baptiste Monnoyer (1636-1699)*, in *Tableau*, 11, 1988, 1, p. 100.
233. [Monogr.] W. H. VROOM, *Monogrammist M.H.V.H. De Blijde Inkomst van Anjou te Antwerpen, 1592*, in *Bull. Rijksmuseum*, 37, 1989, 3, p. 185-190.
234. [Morel] R. JANS, *Les peintres liégeois Morel: une « invention » de Henri Hamal...*, in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 244-245, 1989, p. 461-462.
235. [Moro] J. GOLONKA, *Domniemany Obraz Antoniego Moora w Zbiorach Sztuki na Jasnej Górze* (Tableau supposé d'Antonio Moro dans les collections d'objets d'art de Jasna Góra), in *Biuletyn Historii Sztuki*, 47, 1986, p. 301-302, 1 ill.
236. [Palenier] I. MATEO GOMEZ, *Precision iconografica sobre las Tentaciones de San Antonio, de Palenir y Metsys*, in *Rev. Museo del Prado*, 6, 1985, p. 78-82, 10 ill.
237. [Pietersz] P. VAN DEN BRINK, *Het Petrus en Paulus altaarstuk van Pieter Pietersz in Gouda. Verslag van een natuurwetenschappelijk onderzoek*, in *Nederl. Kunsthist. Jaarb.*, 40, 1989, p. 235-262, 38 ill.
238. [Provoost] M. FARIES, *The Underdrawing of Jan Provoost's Last Judgment and Related Paintings*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture ... Colloque VII ... Louvain-la-Neuve*, 1989, p. 137-144, ill.
239. [Quellin] J.-P. DE BRUYN, *Erasmus Quellin et Liège*, in *Art & Fact*, 6, 1987, p. 28-32, 7 ill.
240. [Quellin] K. J. VANDER EYKEN, *Jan Erasmus Quellinus en de Sint-Michielsabdij van Antwerpen*, in *Antwerpen*, 1989, 2, p. 55-64, 16 ill.
241. [Rubens] *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19 1987*. Ed. by C. CAVALLI-BJOERKMAN. Stockholm, Nationalmuseum, 1987, 166 p., ill. (Nationalmusei Skriftserie N.S., 10)
242. [Rubens] F. BAUDOIN, (compte rendu) *Ch. White, Peter Paul Rubens, Man and Artist...* (Yale University Press, London and New Haven, 1987), in *Burl. Mag.*, 1037, 1989, p. 564-565.
243. [Rubens] J. M. GONZALEZ DE ZARATE, *La vision emblematica del triunfo del alma en la obra de Rubens y Jan Brueghel « Guirlanda con la Virgen y el Niño »*, in *Goya*, 209, 1989, p. 282-290, 16 ill.
244. [Rubens] D. JAFFÉ, *Peiresc, Rubens, dal Pozzo and the 'Portland vase'*, in *Burl. Mag.*, 1037, 1989, p. 554-559, 8 ill.
245. [Rubens] E. McGRATH, *D. Jaffé, Rubens' Self-portrait in Focus.* (Australian National Gallery, Canberra, 1988), in *Burl. Mag.*, 1037, 1989, p. 565-566.
246. [Rubens] E. McGRATH, *Rubens's « Musalthena »*, in *Journal Warburg and Courtauld Inst.*, 50, 1987, p. 233-245, 6 ill.
247. [Rubens] J. MÜLLER HOFSTEDE, *Stolidi Iudicium Paradisi zur Ikonologie des Parisurteils bei Peter Paul Rubens*, in *Wallraf-Richartz Jahrb.*, 50, 1989, p. 163-186, 14 ill.
248. [Rubens] M. OBIAK & F. SCHOOF, *Het Mystieke Huwelijk van de Heilige Katharina door Pieter Paul Rubens*, in *Antwerpen*, 1988, 3, p. 93-107, 15 ill.
249. [Rubens] *Rubens in Noord-Frankrijk*, in *Vlaanderen*, 38, 1989, 1, 80 p.
250. [Rubens] CH. SCRIBNER III, *Peter Paul Rubens*. New York, Harry N. Abrams, 1989, 4", 128 p., 80 ill.
251. [Rubens] N. SMOLSKAYA, *On Rubens's Sketch of the « Adoration of the Shepherds »*, in *Soobscenia Gosudarstvennogo Ermitaza*, 52, 1987, p. 6-8, 3 ill. (in Russian, Engl. summ.)
252. [Rubens] CH. WHITE, (compte rendu) *Arnout Batis, Rubens Hunting Scenes. Corpus Rubenia-*

- num Ludwig Burchard. Part XVIII...*, in Master Drawings, 26, 1988, p. 138-139.
253. [Rubens] S. ZUBAWSKI, *Connections between Rubens and the Barberini Legation in Paris, in 1625, and their Influences on Roman Baroque Art*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 58, 1989, p. 23-50, 9 ill.
Rubens: zie ook/voir aussi 155, 291.
254. [Sadeler] D. LIMOUZE, *Aegidius Sadeler, Imperial Printmaker*, in Bull. Philadelphia Mus. Art, 362, 1989, p. 2-24, 17 ill.
Sadeler: voir aussi/zie ook 168.
255. [Savery] K. J. MÜLLENMEISTER, *Roelant Savery. Kortrijk 1576-1639 Utrecht. Hofmaler Kaiser Rudolf II in Prag. Gemälde. Mit kritischem Övrekatalog*. Freren, Luca Verlag, 1988, 4°, 427 p., ill.
256. [Seghers] K. VAN DER STIGHELEN, *Gérard Seghers' Drawing for The Raising of the Cross*, in Master Drawings, 26, 1988, p. 44-49, 3 ill.
257. [Smitsens] B. LHOIST-COLMAN, *Documents d'archives sur les Smitsens, peintres liégeois (XVII^e et XVIII^e siècles)*, in Leodium, 74, 1989, p. 9-14.
258. [Snyders] H. ROBELS, *Frans Snyders. Stilleben- und Tiermaler, 1579-1657*. München, Deutscher Kunstverlag, 1989, 592 p., 292 ill.
259. [Sustermans] S. PERLOVE, *An Unpublished Medici Gamepiece by Justus Sustermans*, in Burl. Mag., 1035, 1989, p. 411-414, 5 ill.
260. [Sweerts] R. KULTZEN, *Michael Sweerts als Bildnismaler*, in Wiener Jahrb. f. Kunstgesch., 40, 1987, p. 209-217, 16 ill.
261. [Teniers] A. VERGARA, *The Count of Fuensaldaña and David Teniers: their Purchases in London After the Civil War*, in Burl. Mag., 1031, 1989, p. 127-132, 5 ill.
Van Balen: voir/zie 199.
262. [Van den Hoecke] E. M. HAMMAN, *Gaspar van den Hoecke. Boeket met een keizerskroon in een aardewerk vaas*, in Tableau, 11, 1989, 6, p. 98-99.
263. [Van den Houte] *Pieter van den Houte (1577-1627), Das Martyrium der heiligen Katharina. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe Neuerwerbungen 1988, Gemäldegalerie*, in Jahrb. Staatl. Kunstsamml. Baden-Württemberg, 26, 1989, p. 187-189.
264. [Van der Goes] E. 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. 92-97, 5 ill.
265. [Van der Goes] C. GRIMM, *A Rediscovered Work by Hugo van der Goes*, in Journ. Walters Art Gall., 46, 1988, p. 77-91, 13 ill.
266. [Van der Weyden] M. BARASCH, *The Crying Face*, in Artibus et Historiae, 15, 1987, p. 21-36, 18 ill.
267. [Van der Weyden] A. CHÂTELET, *Roger van der Weyden et le lobby polinois*, in Revue de l'Art, 84, 1989, 2, p. 9-21, 20 ill.
268. [Van der Weyden] J. DIJKSTRA, *On the Role of Underdrawings and Modeldrawings in the Workshop Production of the Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture ... Colloque VII ... Louvain-la-Neuve, 1989, p. 37-53, ill.
269. [Van der Weyden] P. KLEIN, *Dendrochronological Studies on Oak Panels of Rogier van der Weyden and His Circle*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture ... Colloque VII ... Louvain-la-Neuve, 1989, p. 25-36.
270. [Van der Weyden] H. J. VAN MIEGROET, *The Puzzling Underdrawings in the Dream of Pope Sergius in the J. Paul Getty Museum at Malibu: a Problem of Attribution and Date*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque VII... Louvain-la-Neuve, 1989, p. 9-23, ill.
271. [Van Dyck] CHR. M. S. JOHNS, *Politics, Nationalism and Friendship in Van Dyck's « Le Roi à la Chasse »*, in Zeitschr. Kunstgesch., 51, 1988, 2, p. 243-263, 16 ill.
272. [Van Dyck] J. SPICER, *Unrecognized Studies for Van Dyck's « Iconography » in the Hermitage*, in Master Drawings, 23-24, 1985-86, 4, p. 537-544, 14 ill.
273. [Van Dyck] Z. ZAREMBA FILIPCZAK, *Van Dyck's 'Life of St Rosalie'*, in Burl. Mag., 1039, 1989, p. 693-698, 16 ill.
Van Dyck: voir aussi/zie ook 130.
274. [Van Eyck] D. JANSEN, *Jan van Eycks Selbstbildnis der « Mann mit dem roten Turban » und*

- der sogenannte « Tymotheos » der Londoner National Gallery, in *Pantheon*, 47, 1989, p. 36-48, 9 ill.
275. [Van Eyck] D. JANSEN, *Similitudo. Untersuchungen zu den bildnissen Jan van Eycks* (Böhlman Dissertationen zur Kunstgeschichte, 28). Köln-Wien, 1988.
276. [Van Eyck] a) A. PINET, *L'Agneau mystique*. Paris, Nouvelle Cité, (1987), 63 p., ill.
b) A. PINET, *Hel Lam Gods*. Antwerpen, 1987, 63 p., ill.
277. [Van Eyck] H. SILVESTRE, *Le retable de l'Agneau mystique et Rupert de Deulz*, in *Rev. bénédictine*, 88, 1978, 3-4, p. 274-286.
278. [Van Eyck] R. VAN ELSLANDE, *De Beverenaar Joos Vyl, diplomaat van Filips de Goede*, in *Het Land van Beveren*, 31, 1988, p. 98-112.
279. [Van Eyck] R. VAN ELSLANDE, *De Sint-Salvatorsskaldhedraal als inspiratiebron voor van Eyck*, in *Het Brugs Ommeland*, 27, 1987, p. 173-176.
Van Eyck: zie ook/voir aussi 95, 151.
280. [Van Eycken] J. OGONOVSKY, *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*, in *Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 58, 1989, p. 63-78, 8 ill.
Van Herp: zie/voir 199.
Van Lint: zie/voir 199.
281. [Vermeyen] W. T. KLOEK, *Jan Cornelisz Vermeyen, De Bruiloft te Kana, ca. 1530*, in *Bull. Rijksmuseum*, 37, 1989, 3, p. 174-175.
282. [Vrancx] J. WADUM, *The Workshop of Sebastian Vrancx and Rosenborg Castle, Copenhagen*, in *Iconographisk Post*, 1987, 4, p. 24-40, 17 ill. (in Danish, Engl. summ.)

5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN

a) Généralités — Algemeenheden

283. *Tenloonsstelling. Kerkelijke kunst van XIII tot XX eeuw. Zilverwerk, textiel, relikwieën. Meldert-Hoegaarden, 8-17 apr. 1988*. Meldert-Hoegaarden, K.W.B., 1988, 8°, 95 p., ill.
284. *Treasures from Liège. Treasures of Religious Art in Liège. Trésors de Liège. Trésors du Musée*

d'Arts religieux et mosan de Liège. Hamilton, Art Gallery, June 7 - July 1985. Québec, Musée du Séminaire, 14 août - 22 sept. 1985. Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 1985, 8°, 82 p., ill.

b) Centres de production — Productiecentra

Liège: voir/zie 284.

ARTS DU TEXTILE - TEXTIELE KUNSTEN

a) Généralités — Algemeenheden

285. D. DE JONGHE, *Analyse technologique de tissus médiévaux de la chässe de Sainte-Ode*, in *Trésors de la collégiale d'Amay...* Amay, 1989, 8°, p. 96-98, 2 ill.
286. G. DELMARCEL, *Acquisitions-Aanwinsten 1979-1988. Wandtapijten en textiel. Tapisseries et textiles*, in *Bull. Kon. Musea Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist.*, 59, 1988, p. 131-142, 6 ill.
287. A. DE MANDACH, *La Tapisserie de Trajan et Archambault. A la découverte d'une galerie internationale de portraits du XV^e siècle*. Berne, Benteli, (1987), 8°, 111 p., 38 ill.
288. F. JOUBERT, *Remarques sur l'élaboration des lapisseries au moyen âge*, in *Annales hist. de l'art et archéol. ULB*, 10, 1988, p. 39-49, 10 ill.
289. FR. PIRENNE-HULIN, *Tissus médiévaux de la chässe de Sainte-Ode*, in *Trésors de la Collégiale d'Amay...* Amay, 1989, 8°, p. 91-98, 6 ill.
290. E. RAGUSA, *Arazzi a Torino: la Collezione della Galleria Sabauda*, in *Boll. Arte*, 52, 1988, p. 43-66, 17 ill.
291. A. SIMON, *Die Restaurierung der Rubensleppiche des Kölner Doms*, in *Zeitschr. f. Kunsttechnol. u. Konservierung*, 1, 1987, 2, p. 150-156, 13 ill.
292. J. CH. SMITH, *Portable Propaganda-Tapestries as*

Princely Metaphors at the Courts of Philip the Good and Charles the Bold, in *Art Journal*, 48, 1989, 2, p. 123-129, 8 ill.

b) **Centres de production — Produktiecentra**

293. [Brabant] G. DELMARCEL, a) *Gouden weefsels. Restauratie van vier textiele meeslerwerken van de Brabantse Renaissance*, in *Driemaandelijks tijdschrift Kon. Musea Kunst en Gesch.*, 1987, 3, n.p.

b) G. DELMARCEL, *Tissus d'or. Restauration de quatre chefs d'œuvre textiles de la Renaissance brabantonne*, in *Périodique trimestriel. Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1987, 3, n.p.

294. [Dinant] M. SIMON-LALOUX, *La « dentelle de Dinant »: état de la question*, in *Rev. archéol. et*

hist. d'art Louvain, 20, 1987 (1989), p. 258-270, 3 ill. (= Hommage à Jazeps Trizna).

295. [Hainaut] K. PETIT, *Permanence de la tradition dentellière en Hainaut*, in *Hainaut Tourisme*, 256, 1989, p. 201-203, 3 ill.

296. [Kortrijk] M. PRINET, *Les tentatives de la France pour imiter le damas de Courtrai*, in *Handelingen Kon. Geschied- en Oudheidk. Kring Kortrijk*, 53, 1987, p. 103-116, 5 ill.

c) **Artistes — Kunstenaars**

297. [Leyniers] M. VANWELKENHUIZEN et P. DE TIENNE, *Une famille de lapissiers bruxellois, les Leyniers*, in *Interm. général. Middel. tussen geneal. nav.*, 259, 1989, p. 14-37; 260, 1989, p. 73-100, 5 ill.; 261, 1989, p. 146-174, 3 ill.

ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

298. H. K. CAMERON, *Four Civilian Brasses of the Flemish School*, in *Transactions Monum. Brass Soc.*, 14, 1987, 2, p. 101-114, 11 ill.

299. L. DENNISON, *The Artistic Context of Fourteenth Century Flemish Brasses*, in *Transactions Monum. Brass Soc.*, 14, 1986, 1, p. 1-38, 12 ill.

300. R. DIDIER, *The Shrine of St Maurus Rediscovered*, in *Apollo*, 127, 1988, p. 226-243, 26 ill., 1 pl.

301. E. HUBIN, *La chasse de Basse-Wavre. Analyse de la gravure de Boelius a Bolswert et des circonstances de la donation de 1628*, in *Wavriensia*, 1988, p. 233-254, 5 ill.

302. L. JOUS, *Une cuillère du début du XVII^e siècle provenant du Caslia d'Henripont*, in *Le Val vert*, 66, 1989, p. 60-62.

303. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *La tradition byzantine des baptistères et leur décor, et les fonts de Saint-Barthélemy à Liège*, in *Cahiers arch. Fin Ant. et Moyen âge*, 37, 1989, p. 45-68, 24 ill.

304. A. LEMEUNIER, *L'ancienne chasse de Sainte-Ode (XII^e s.). Pignons de Sainte-Ode (British Museum) et du Christ du Psaume 90 (Walters Art Gallery)*, in *Trésors de la Collégiale d'Amay ... Amay*, 1989, 8^e, p. 81-89, 11 ill.

305. A. LEMEUNIER, *La chasse de Sainte-Ode d'Amay*, in *Trésors de la Collégiale d'Amay ... Amay*, 1989, 8^e, p. 49-79, 32 ill.

306. J.-M. LEQUEUX, *Présence de l'orfèvrerie religieuse: Seneffe et sa région*, in *Les Amis du château et du domaine de Seneffe*, 1989, p. 8-25, 10 ill.

307. PH. VERDIER, (compte rendu) *Renale Kroos, Der Schrein des Heiliges Servalius in Maastricht und die vier zugehörigen Reliquiare in Brussel, Munich, Zentralinsl. f. Kunstgesch., 1985...*, in *Cahiers civ. mécl.*, 31, 1988, p. 393-395.

308. B. WODON, *Historiographie de la serrurerie monumentale*, in *Rev. archéol. et hist. d'art Louvain*, 20, 1987 (1989), p. 96-112, 1 ill. (= Hommage à Jazeps Trizna).

b) **Centres de production — Produktiecentra**

309. [Antwerpen] A. M. KOLDEWEL, *Een Antwerpse gildevogel uit 1536/1537 en zijn voorbeeld uit 's Hertogenbosch*, in *Antiek*, 24, 1990, 8, p. 462-465, 6 ill.

310. [Antwerpen] *Zilver uit de Gouden Eeuw van Antwerpen. Tentoonstelling, 10 nov. 1988 - 15 jan. 1989, Antwerpen, Rockorhuis*. Antwerpen, Museumfonds Vlaamse Gemeenschap, 1988, 4^e, 157 p., ill.

311. [Antwerpen] *Tentoonstelling. Antwerps huiszilver uit de 17^e en 18^e eeuw. 10 nov. 1988 - 15 jan. 1989. Antwerpen, Rubenshuis*. Antwerpen, Museumfonds Vlaamse Gemeenschap, 1988, 4^e, 191 p., ill.

312. [Meuse] M. CAMPBELL, *Metalwork Acquisitions at the Victoria and Albert Museum 1978-88. II. The Rolls Plaques*, in *Burl. Mag.*, 1034, 1989, p. 385, 1 ill.

c) **Artistes — Kunstenaars**

313. [de Rasier] J. R. TER MOLEN, *Een vorstelijk*

geschenk in 1570 te Antwerpen vervaardigd door Geeraert de Rasier, in *Antwerpen*, 1988, 2, p. 68-72, 6 ill.

314. [Hugo d'Oignies] P. HAMBLENNE, *Le « tabeur » du frère Hugo d'Oignies*, in *Scriptorium*, 41, 1987, p. 91-97.

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAIL — KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

315. M. EERLINGEN - VAN CAUWELAERT, *Acquisitions - Aanwinsten 1979-1988. Glasramen en tin. Vitraux et étains*, in *Bull. Kon. Musea Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist.*, 59, 1988, p. 163-171, 7 ill.

316. a) L. ENGEN (onder de leiding van), *Het glas in België van de oorsprong tot heden*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1989, 440 p., ill.

b) L. ENGEN (sous la dir. de), *Le verre en Belgique des origines à nos jours*. Anvers, Fonds Mercator, 1989, 440 p., ill.

317. A.-M. MARIËN-DUGARDIN & C. DUMORTIER, *Acquisitions - Aanwinsten 1979-1988. Céra-*

mique. Ceramiek, in *Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Musea Kunst en Gesch.*, 59, 1988, p. 93-108, 8 ill.

Voir aussi/zie ook 190.

b) **Centres de production — Productiecentra**

318. [Amay] E. LAUWERIJS, *Préparation d'argile utilisée par les poliers amaytois au XIV^e siècle. Analyse de mars 1987*, in *Bull. Cercle archéol. Hesbaye-Condruz*, 20, 1987-88, p. 161-163.

319. [Bruxelles-Brussel] *Des traces d'un pelletier-fourreur et un choix de céramiques à Bruxelles vers 1500*, in *Le Folklore brabançon*, 257, mai 1988, p. 3-143, ill.

MOBILIER — MEUBILAIR

a) **Généralités — Algemeenheden**

320. W. DE KESEL, *Laques flamandes du XVII^e siècle*, in *L'Estampille*, mars 1989, p. 28-39, 11 ill.

321. Gh. DERVEAUX - VAN USSEL, *Acquisitions-Aanwinsten 1979-1988. Meubelkunst. Mobilier*, in *Bull. Kon. Musea Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist.*, 59, 1988, p. 87-92, 4 ill.

322. C. DUMORTIER, *Mobilier liturgique d'une église paroissiale urbaine au XVII^e siècle. Le cas de Sainte-Catherine de Tournai (1670)*, in *Études et documents du Cercle roy. Hist. et Archéol. d'Ath et de la Région*, 7, 1986, p. 345-356, 1 pl.

323. a) R. FABRI, *Meubles d'apparat des Pays-Bas méridionaux, XVI^e-XVIII^e siècles. Exposition, Générale de Banque, Bruxelles, 19 janv. - 21 mars 1989*. Bruxelles, Générale de Banque, 1989, 8°, 180 p., ill.

b) R. FABRI, *Zuid-Nederlandse pronkmeubels, 16de-18de eeuw. Tentoonstelling, Generale Bank, Brussel, 19 jan. - 21 maart 1989*. Brussel, Gene-

rale Bank, 1989, 8°, 180 p., ill.

b) **Centres de production — Productiecentra**

324. [Antwerpen] J. VANDERBRUGGE, *Uitgelekende meesterproeven van de schrijnwerkers te Antwerpen (1693), te Leuven (1744) en te Mechelen (1781)*, in *Artium Minorium Folia Lovaniensia*, 32 (= *Antiek*, 22, 1987-1988, p. 227-236). Leuven, Seminarie Artes Minores, 1987, 8°, (10 p.), 6 ill.

325. [Lessines] G. DECOSTER, *Les orgues de l'église-collégiale Saint-Pierre de Lessines*, in *Hainaut Tourisme*, 254, 1989, p. 123-126, 3 ill.

Leuven : zie/voir 324.

Mechelen : zie/voir 324.

326. [Visé] J. KNAEPEN, *Jubés et orgues à Visé avant 1914*, in *Leodium*, 74, 1989, p. 21-53, 10 ill.

327. [Vlaanderen] *Het historisch interieur in Vlaanderen*, in *Vlaanderen*, 38, 1989, 4, p. 233-278, 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.*

328. L. MOISES, *La vielle à roue* (Les instruments de musique populaire en Belgique et aux Pays-Bas). Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1986, 82 p., ill.

8. MUSEOLOGIE — MUSEOLOGIE

b) Lieux — Plaatsen

Antwerpen : zie/voir 9.

Bruxelles/Brussel : voir/zie 11.

Mariemont : voir/zie 13.

329. [Mons] C. DULIÈRE, *Le renouveau du Musée du Folklore et de la Vie montoise (Maison Jean Lescarls)*,

in Hainaut Tourisme, 257, 1989, p. 219-222, 8 ill.

330. [Sivry] A. SEVRIN, *L'histoire du jouet à travers les collections du Musée de la Nature et du Jouet à Sivry*, in Hainaut Tourisme, 257, 1989, p. 249-253, 8 ill.

Tournai : voir/zie 127.

9. ICONOLOGIE

a) Généralités — Algemeenheden

331. E. BULISEN, *The Iconography of St. Antony of Padua in Flemish Art up to the Counter-Reformation*, in *Il Santo* (Padova), 29, 1989, p. 3-28.

332. M. et M.-H. MÉLARD-MARGANNE, *La dévotion à saint Pompée dans le Pays de Liège*, in Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège», 244-245, 1989, p. 491-510, 7 ill.

333. M. MEL EDMUNDS, *La Sainte-Baume and the Iconography of Mary Magdalen*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 114, 1989, p. 11-28, 17 ill.

Voir aussi/zie ook 69, 94, 131, 159, 161.

b) Lieux — Plaatsen

334. [Meuse] PH. GEORGE, *Iconographie de saints mosans*, in Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège», 246-247, 1989, p. 560-562, 3 ill.

335. [Namur] J. BAUDHUIN, *Les saints patrons des corporations namuroises*, in *Piété populaire ...* (Bruxelles), 1989, p. 95-104, 12 ill.

c) Artistes — Kunstenaars

Aertsen : voir/zie 189.

Rubens : voir/zie 237.

III

ÉPOQUE CONTEMPORAINE - HEDENDAAGSE TIJDEN

1. ÉTUDES GÉNÉRALES - ALGEMENE STUDIES

a) Généralités — Algemeenheden

336. O. BERTRAND, *Belgian Artists in the World's Salerooms. 1988-1989*. Bruxelles-Brussel, Art Antiques Auctions, 1989.
337. S. CORNELIS, *Belgische kunstenaars in de overzeese gebieden « 1884-1962 »*. *Artistes belges dans*

les territoires d'Outre-Mer « 1884-1962 », in Kon. Mus. Midden-Afrika Tervuren. Ann. Hist. Wetensch., 13, 1989, n.p., ill.

338. P.-L. PIRON, *Belgian Artists' Signatures*. Bruxelles-Brussel, Arts Antiques Auctions, 1989.

2. ARCHITECTURE - BOUWKUNDE

b) Lieux — Plaatsen

339. [Antwerpen] E. WARMENBOL & P. MACLOT, *Antwerpen aan de Nijl. Aantekeningen bij de bouw van een Egyptische tempel te Antwerpen (1855-1862)*, in Antwerpen, 1988, 1, p. 34-43, 12 ill.
340. [Bruxelles-Brussel] a) T. COOMANS, *L'Hôtel Malou au Quartier Léopold, exemple d'habitation bourgeoise du XIX^e siècle à Bruxelles*, in Maisons d'hier et d'auj., 83, 1989, 3, p. 36-49, 11 ill.
b) T. COOMANS, *Hel Herenhuis Malou in de Leopoldswijk, voorbeeld van een bourgeois-woning uit de 19de eeuw in Brussel*, in Woonstede eeuwen heen, 83, 1989, 3, p. 36-49, 11 ill.
341. [Bruxelles-Brussel] L. DEVLIEGHIER, *Een houten gevel (1872-73) uit Brussel verhuist in 1890 naar Brugge*, in Med. Kon. Ac. Wet., Lett. en Schone Kunsten Belg., 50, 1989, 1, p. 145-150, 8 ill.
Bruxelles-Brussel: voir aussi/zie ook 31, 32, 343, 344.
Condroz: voir/zie 37.
342. [Mons] R. RENRUBI, *Un élément important du renouveau urbain à Mons: le quartier de Messines*, in Hainaut Tourisme, 257, 1989, p. 223-228, 10 ill.
Nieppe: voir/zie 47.

beeldverhaal, in Mon. en Landsch., 8, 1989, 5, p. 59-64, ill.

344. [Horta] FR. DIERKENS-AUBRY, *Les débuts de l'Art Nouveau à Bruxelles: Victor Horta et l'Hôtel Tassel (1893)*, in Bull. Comm. roy. Monuments et Sites, 13, 1986, p. 7-36, 28 ill.

345. [Horta] FR. DIERKENS-AUBRY, *Victor Horta, architecte de monuments civils et funéraires*, in Bull. Comm. roy. Monuments et Sites, 13, 1986, p. 37-101, 139 ill.

346. [Suys] a) A. VAN YPERSELE DE STRIHOU, *Le sculpteur François Rude (1784-1855) et les architectes Charles Vander Straeten (1771-1834) et Tilman-François Suys (1783-1861) au Palais royal de Bruxelles*, in Maisons d'hier et d'auj., 81, 1989, 1, p. 4-17, 12 ill.; 2, p. 37-49, 28 ill.

b) A. VAN YPERSELE DE STRIHOU, *De beeldhouwer François Rude (1784-1855) en de architecten Charles Vander Straeten (1771-1834) en Tilman-François Suys (1783-1861) in het Koninklijk Paleis te Brussel*, in Woonstede eeuwen heen, 81, 1989, 1, p. 4-17, 12 ill.; 2, p. 37-49, 28 ill.

Van der Straeten: voir/zie 346.

347. [Van de Velde] L. PLOEGAERTS, *Une œuvre peu connue de Henry van de Velde à Paris: les projets de l'hôtel von Goloubeff*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 58, 1989, p. 79-97, 20 ill.

c) Architectes — Architekten

343. [Horta] J. BREYDEL, *Hel warenhuis Waucquez van Victor Horta: een tempel voor het Belgisch*

348. [Van de Velde] L. VERPOEST, *De Technische School te Leuven (1936-1942) van Henry Van de*

Velde, in *Mon. en Landsch.*, 6, 1987, 6, p. 32-35, ill. (Engl. summ.)

3. SCULPTURE - BEELDHOEWKUNDE

a) Généralités — Algemeenheden

Zie/voir 61, 67, 78, 80, 85, 357.

b) Centres de production — Produktiecentra

349. [Hainaut] A. PHILIPPART, *L'art religieux au XIX^e siècle: le règne de la copie. Étude à travers les chemins de croix du Hainaut: trois types de*

références, in *Rev. archéol. et hist. d'art Louvain*, 20, 1987 (1989), p. 299-312, 8 ill. (= Hommage à Jazeps Trizna).

c) Sculpteurs — Beeldhouwers

350. [Lambeaux] B. FORNARI, *Jef Lambeaux en de Menselijke Driften*, in *Mon. en Landsch.*, 8, 1989, 5, p. 12-40.

4. PEINTURE, DESSIN, GRAVURE — SCHILDER-, TEKEN- EN GRAVEERKUNST

a) Généralités — Algemeenheden

351. *Le Cercle des XX. 10/5 - 24/6 1989*. Bruxelles, Tzwern-Aisinber Fine Arts, (1989), 8°, 296 p., ill.

352. S. CORNELIS e.a., *Belgische kunstenaars in de overzeese gebieden « 1884-1962 ». Artistes belges dans les territoires d'Outre-mer 1884-1962*. Inleiding/Introd. F. E. THYS VAN DEN AUDENAERDE, in *Kon. Mus. voor Midden-Afrika Tervuren. Annalen hist. Wetenschappen*, 13, 1989, n.p., ill.

353. R. DE SMEDT, *Kandinsky à Bruxelles en 1913*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 113, 1989, p. 237-248, 6 ill.

354. *Europaprijs voor schilderkunst. Prix Europe de peinture. Europe Prize for Painting. Europa-preis für Malerei, Oostende, 1988. Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, 4.12.1988 - 16.1.1989, Oostende*. Oostende, Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, 1988, 8°, (n.p.), 32 ill.

355. B. HACKE, *The Care of Cobra. On Conservation of Cobra Paintings in Denmark*, in *Zeitschr. Kunsttechnologie u. Konservierung*, 1, 1987, 2, p. 133-141, 11 ill.

356. R. PETIT, *Les affiches aux Archives de l'État*, in *Arch. et Bibl. de Belg. Archief- en Bibl. in Belg.*, 59, 1988, 3-4, p. 111-125, 2 ill. (Miscellanea Cécile Douchamps-Lefèvre).

357. a) PH. MERTENS, G. OLLINGER-ZINQUE, J. VAN LENNEP, P. BAUDSON, A. ADRIAENS-PANNIER, *Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van*

België. Museum voor Moderne Kunst, Brussel (Musea nostra, 4). Brussel, Gemeentekrediet, 1988, 128 p., ill.

b) PH. MERTENS, G. OLLINGER-ZINQUE, J. VAN LENNEP, P. BAUDSON, A. ADRIAENS-PANNIER, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Le Musée d'Art moderne, Bruxelles (Musea nostra, 4)*. Bruxelles, Crédit communal, 1988, 128 p., ill.

358. J. STIENNON, J.-P. DUCHESNE et V. RANDAUX, *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.

Zie ook/voir aussi 97, 120, 127.

b) Centres de productions — Produktiecentra

Hainaut: voir/zie 349.

c) Peintres, dessinateurs, graveurs — Schilders, tekenaars, graveurs

359. [Ansiaux] B. LHOIST-COLMAN, « *La Conversion de saint Paul* » peinte par J.-J. Ansiaux pour la cathédrale de Liège et sa restauration, in *Leodium*, 73, 1988, p. 1-7, 1 ill; II. et J. FOLVILLE, *Sa restauration*, in *Leodium*, 73, 1988, p. 8-9.

360. [Bertrand] Gaston Bertrand. *De Stichting Gaston Bertrand. La Fondation Gaston Bertrand. Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Oostende, 15.10.88 - 16.1.89. Musée de l'Art wallon, Liège, 28.1.89 - 12.3.89*. (Brussel), Stichting G. Bertrand, 1988, 4°, 103 p., ill.

361. [Bourlard] K. PETIT, *Un artiste montois oublié: Antoine Bourlard (1826-1899)*, in Hainaut Tourisme, 252, 1989, p. 17-22, 5 ill.
362. [Brusselmans] *Les Travaux et les Jours. Œuvres sur papier. Werken en dagen. Werken op papier (Jean Brusselmans)*. Centre d'Art Nicolas de Staël, Braine-l'Alleud, 24.2. - 19.3.1989, Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Oostende, 1.7. - 25.9.1989. (Bruxelles), 1989, 12°, n.p., ill.
363. [Daeye] a) B. DE VISSCHER-D'HAYE, *Hippolyte Daeye, 1873-1952. Genèse d'une peinture. Musée d'Ixelles, 27 avr. - 4 juin 1989. Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Oostende, 1 juli. - 25 sept. 1989*. Bruxelles, Crédit communal, 1989, 4°, 303 p., ill.
b) B. DE VISSCHER - D'HAYE, *Hippolyte Daeye, 1873-1952. Genese van een œuvre. Museum van Elsene, 27 apr. - 4 juni 1989. Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Oostende, 1 juli - 25 sept. 1989*. Brussel, Gemeentekrediet, 1989, 4°, 303 p., ill.
364. [De Braekeleer] H. TODTS, *Henri De Braekeleer, 1840-1888. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 23 okt. 1988 - 8 jan. 1989*. Wommelgem, N.V. Bondé, 1988, 8°, 224 p., ill.
365. [De Keyser] G. J. DE LANDTSHEER, *Nicaise De Keyser. Herdenkingstentoonstelling*, in Antwerpen, 1987, 4, p. 170-171, 5 ill.
366. [De Smet] a) P. TH. BOYENS, *Gust. De Smet*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1989, 456 p., ill.
b) P. TH. J. BOYENS, *Gust. De Smet*. Anvers, Fonds Mercator, 1989, 456 p., ill.
c) P. TH. J. BOYENS, *Gust. De Smet*. Antwerp, Mercatorfonds, 1989, 456 p., ill.
367. [De Smet] P. BOYENS, *Retrospectieve Gust De Smet. Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Oostende, 25 febr. - 29 mei 1989*. Brussel-Antwerpen, Ludion-Mercatorfonds, 1989, 4°, 236 p., ill.
368. [Dieu] A. AUQUIER, *Victor Dieu, Prix de Rome de gravure en 1901, fut aussi un peintre de valeur*, in Hainaut Tourisme, 255, 1989, p. 164-166, 4 ill.
369. [Ensor] J. HEUSINGER VON WALDEGG, (compte rendu) *James Ensor (1860-1949), Belgiëën um 1900, München ...* in Kunstchronik, 42, 1989, 10, p. 577-581.
370. [Ensor] J. HEUSINGER VON WALDEGG, *James Ensor: «Selbstbildnis mit stafferei» (1890). Eine allegorie réelle*, in Wallraf-Richartz Jahrb., 50, 1989, p. 251-269, 12 ill.
371. [Gailliard] a) *Jean-Jacques Gailliard, 1890-1976. Exposition, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 20 janv. - 12 mars 1989*. Bruxelles, Crédit communal, 1989, 4°, 110 p., 132 ill.
b) *Jean-Jacques Gailliard, 1890-1976. Tentoonstelling, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, 20 jan. - 12 maart 1989*. Brussel, Gemeentekrediet, 1989, 4°, 110 p., 132 ill.
372. [Joris] R. FOULON, *Fernand Joris, peintre naïf*, in Hainaut Tourisme, 257, 1989, p. 229-234, 6 ill.
373. [Khnopff] *Fernand Khnopff et ses rapports avec la sécession viennoise. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2 oct. - 6 déc. 1987*, éd. revue et augm. Bruxelles, Éd. Lebeer Hossmann, 1987, 8°, 164 p., ill.
Khnopff: voir aussi/zie ook 370.
Magritte: voir/zie 370.
374. [Masereel] P. RITTEB, *Frans Masereel. Ein Traumerlebnis. Eine Folge von 25 Zeichnungen. Hrsg und mit einem Nachwort v. Paul Ritter*. Stuttgart, 1986.
375. [Masereel] H. WATERSHOOT, *Frans Masereel et la France*, in Septentrion, 18, 1989, 3, p. 2-6, 6 ill.
376. [Masereel] H. WATERSHOOT, *Frans Masereel in brieven*, in Ons Erfdeel, 32, 1989, p. 249-257, 6 ill.
377. [Redouté] A. LAVALRÉE, *Les frères Redoulé (Musées vivants de Wallonie et de Bruxelles, 13)*. Liège, Mardaga, 1987, 8°, 16 p., 16 ill.
378. [Roelofs] W. LOOS, *Willem Roelofs, Landschap bij naderend onweer uit 1850*, in Bull. Rijksmuseum, 37, 1989, 4, p. 313-321.
379. [Rousseau] M. WILLIAM, *Il y a 25 ans disparaissait Fernande Rousseau, peintre complexe*, in Hainaut Tourisme, 252, 1989, p. 13-16, 7 ill.
380. [Serfranckx] *Victor Serfranckx, 1897-1965 en de abstracte kunst / et l'art abstrait. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Museum*

- voor *Moderne Kunst. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Musée d'Art moderne. 26.05-16.07.1989*. Brussel-Bruxelles, M.R.B.A. - K.M.S.K., 1989, 4°, 106 p., 123 ill.
381. [Spilliaert] H. VAN GORP, *L'œuvre de jeunesse de l'artiste peintre Léon Spilliaert*, in *Septentrion*, 18, 1989, 4, p. 7-12, 6 ill.
382. [Tylgal] H. VANDORMAEL, *De Kruisweg van Edgard Tylgal in het Kasteel van Gaasbeek*, in *Vlaanderen*, 38, 1989, 4, p. 281-287, 14 ill.
383. [Van Lin] J. DELAHAUT, *Notice sur Louis Van Lin (1909-1986)*, in *Ann. Ac. roy. Belg.*, 155, 1989, p. 135-148, 4 ill.
384. [Van Rysselberghe] Theo Van Rijselberghe 1862-1962. *Oil Paintings, Pastels, Drawings*. Salzburg, Galerie Salis, 1989.
385. [Verschaeren] L. VAN DAMME, *Barth Verschaeren. 100 jaar kunstschilder, Mechelen, 1888-1946*. Mechelen, 1988, 76 p., ill.

5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN

a) Généralités — Algemeenheden

386. a) *L'Art Déco en Europe. Tendances décoratives dans les arts appliqués vers 1925. Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 3 mars - 28 mai 1989*. (Bruxelles, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts), 1989, 4°, XXI-283 p., ill.

b) *Art Deco in Europa. Decoratieve tendensen in de toegepaste kunst rond 1925. Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 3 maart - 28 mei 1989*. (Brussel, Paleis voor Schone Kunsten), 1989, 4°, XXI-283 p., ill.

Voir aussi/zie ook 283.

ARTS DU TEXTILE — TEXTIELE KUNSTEN

a) Généralités — Algemeenheden

387. M. COPPENS, *Acquisitions-Aanwinsten 1979-1988. Dentelles et costumes. Kant en kostuum*, in *Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Musea Kunst en Gesch.*, 59, 1988, p. 121-130, 7 ill.
388. L.-L. SOSSET, *Tapisserie contemporaine en Belgique. Hedendaagse wandtapijten in België. Contemporary Tapestries in Belgium. Zeitgenöss-*

sische Bild-Teppichkunst in België. Préface P. ROBERTS-JONES. (Liège), Ed. du Perron, (1989), 4°, 292 p., ill.

Zie ook/voir aussi 286.

b) Centres de production — Produktiecentra

Hainaut: voir/zie 295.

ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

a) Généralités — Algemeenheden

389. G. DE CONINCK - VAN GERWEN, *Acquisitions-Aanwinsten 1979-1988. Zilver. Argentierie*, in *Bull. Kon. Musea Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist.*, 59, 1988, p. 143-161, 9 ill.

c) Artistes — Kunstenaars

390. [Holemans] J. GONOVSKY, *Les œuvres d'art de l'orfèvre religieux Henri Joseph Holemans réalisées pour la basilique nationale du Sacré-Cœur de Koekelberg*, in *Annales hist. de l'art et archéol. ULB*, 10, 1988, p. 51-66, 5 ill.

ARMES - WAPENS

a) Généralités — Algemeenheden

391. *Les armes à feu réglementaires belges depuis 1830*, Bruxelles, Crédit Communal, 1988 [Livre-catalogue publié à l'occasion de l'exposition du même nom, Bruxelles, Musée royal de l'Armée,

15/09-15/12-1988].

392. J.-P. DEBAEKER, *Le Colt 1851 Navy et l'armurerie liégeoise (1851-193...?)*, 1, in *Armi*, n° 110, juill.-août 1989, p. 56-59.

393. G. DELPORTE, *Un fusil d'infanterie inconnu de la*

- fin du XIX^e siècle*, in *Armi*, n° 105, févr. 1989, p. 56-58.
394. G. DELPORTE, *Un fusil d'infanterie inconnu de la fin du XIX^e siècle*, 2. *Démontage et tir*, in *Armi*, n° 107, avril 1989, p. 50-52.
395. M. DRUART, *Les carabines « La Mignonne » et « La Mignonne mixte »*, in *Armi*, n° 107, avril 1989, p. 26-30.
396. R. P. DUBRUNFAUT, *Les pistolets modèles de 1816|22 pour la cavalerie belge*, in *Militaria Belgica*, 1988, p. 23-30.
397. A. M. DUMOULIN, *Armes belges pour l'Italie: 1860-1865*, in *De Brialmont à l'Union de l'Europe occidentale: Mélanges d'histoire militaire offerts à Albert Duchesne, Jean Lorette et Jean-Léon Charles* (Centre d'histoire militaire. Travaux, 22). Bruxelles, Musée royal de l'Armée, 1988, p. 43-52.
398. [Catalogue de l'exposition] *FN 1889-1989. Cent ans d'une grande entreprise armurière liégeoise*. Liège, Musée d'Armes, 11/05-15/10-1989.
399. A. FRANCOTTE et C. GAIER, *FN-Browning. 100 ans d'armes de chasse et de guerre*. Bruxelles, D. Hatier, 1989.
400. Cl. GAIER, *Bibliographie: Armes belges pour l'Italie, 1860-1865*, in *Le Musée d'Armes*, n° 59, déc. 1988, p. 35.
401. C. GAIER, *Le complexe militaro-industriel liégeois en 1814*, in *Le Musée d'Armes*, n° 57-58, août 1988, p. 1-20.
402. Cl. GAIER, *La FN a cent ans. Histoire d'une grande entreprise armurière liégeoise*, in *Le Musée d'Armes*, 60, avril 1989, p. 1-20.
403. Cl. GAIER, *L'organisation et l'armement des troupes révolutionnaires liégeoises*, in *La Révolution Liégeoise de 1789* [catalogue de l'exposition]. Liège, Salle Saint-Georges, 28.4-25.6.1989, p. 79-84.
404. A. HANQUET, *Souvenirs armuriers*, in *Le Musée d'Armes*, n° 57-58, août 1988, p. 21-25.
405. P. LAURENT, *Un pistolet de tir système Tranter*, in *Gazette des Armes*, n° 195, nov.-déc. 1989, p. 51-53.
406. H.-P. LOHMANN, *Schießimpressionen. Das FN-Gewehr M 1949*, in *Deutsches Waffen-Journal*, Okt. 1988, p. 1434-1435.
407. B. MEYER, *Les copies civiles des revolvers réglementaires*, in *Gazette des Armes*, n° 187, mars 1989, p. 27-31.
408. J.-M. QUIRENNE, *Fabrique Nationale 1889-1989. Un centenaire réussi*, in *Fire!*, n° 4, déc. 1989 p. 50-52.
Note: En septembre 89, *Armi* est devenu *Fire!*.

c) Armuriers — Wapensmeden

409. [Abadie] Fr. PELLATON, *Le revolver Abadie modèle 1878*, in *Cibles*, n° 219, juin 1988, p. 56.
410. [Berleur] F. PELLATON, *Pistolets à silex et à percussion à l'écoissaise, signés G. Berleur*, in *Cibles*, n° 221, août 1988, p. 25-26.
411. [Comblain] E. DE GROOTE, *Les fusils système Comblain. 3. Un « autre » Comblain belge*, in *Armi*, n° 108, mai 1989, p. 50-51.
412. [Francotte] P. LAURENT, *La carabine Francotte*, in *Gazette des Armes*, n° 192, août 1989, p. 50-53.
413. [Galand] G. GALAND, *Une arme d'entraînement particulière: le pistolet Galand «Favori»*, in *Cibles*, n° 216, mars 1988, p. 51-53.
414. [Galand] G. GALAND, *Les fusils à aiguille de Charles Galand*, in *Armi*, n° 104, janv. 1989, p. 24-27.
415. [Jongen] D. CASANOVA, *Le revolver Jongen Frères*, in *Gazette des Armes*, n° 195, nov.-déc. 1989, p. 46-49.
416. [Martin] A. SULLIVAN, *Le revolver Martin*, in *Gazette des Armes*, 178, juin 1988, p. 26-29.
417. [Melior] B. MEYER, *Le pistolet Melior 1914*, in *Gazette des Armes*, n° 193, sept. 1989, p. 51-53.
418. [Nagant] Fr. PELLATON, *Fiche technique. Le revolver Nagant de l'armée royale suédoise*, in *Cibles*, n° 227, févr. 1989, p. 25-26.
419. [Nagant] D. VENNEN, *Le revolver Nagant M. 95*, in *Cibles*, n° 219, juin 1988, p. 23-25.
420. [Renkin] Ph. QUESTIENNE, *Trois siècles d'une famille d'armuriers: les Renkin*, in *Le Musée d'Armes*, n° 59, déc. 1988, p. 1-34.

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAIL — KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

a) Généralités — Algemeenheden

421. H. FETTWEIS, *Acquisitions-Aanwinsten 1979-1988. Verrerie. Glas*, in Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Musea Kunst en Gesch., 59, 1988, p. 109-120, 8 ill.

Voir aussi/zie ook 315, 317.

b) Centres de production — Productiecentra

422. [Nimy] *Faïences de Nimy 1789-1951. Exposition, Musée des Beaux-Arts de Mons, 8 juill. - 6 août 1989*. Mons, Musée des Beaux-Arts, 1989, 4°, 79 p., ill.

MOBILIER, DÉCORATION — MEUBILAIR, DECORATIE

a) Généralités — Algemeenheden

423. a) V. MEULDERS-DRAGUET, *Le mobilier et la décoration Empire du château de Longchamps*, in Maisons d'hier et d'auj., 83, 1989, 3, p. 3-19, 16 ill.

b) V. MEULDERS-DRAGUET, *Meubilair en -versiering van het kasteel van Longchamps*, in Woonstede eeuwen heen, 83, 1989, 3, p. 3-19, 16 ill.

Zie ook/voir aussi 321.

b) Lieux-Plaatsen

Voir/zie 326.

c) Décorateurs — Decorateurs

424. [Serrurier-Bovy] R. JOPPIEN, *Gustave Serrurier-Bovy (1856-1910), Ruhebank und Sessel, Erwerbungen für die moderne Abteilung im Jahre 1986*, in Jahrb. Museums f. Kunst u. Gewerbe Hamburg, NF 6/7, 1988, p. 227-230, 2 ill.

VARIA

a) Généralités — Algemeenheden

425. *Maredsous. Art du bijou - Bijou d'art. Juweelkunst - Kunstjuweel. Félix Roulin, Siegfried De Buck, Raf Verjans, Henri Rakel, Jean Bariviera, Didier Cogels, Bernard François, Claude Wesel,*

Michel Moussel, Guy Badoux. Exposition, Centre Grégoire Fournier, 1^{er} mai - août 1987. Maredsous, École des Métiers d'Art, 1987, 8°, n.p., 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

1989, p. 31-34, 5 ill.

426. L. BEKKERS, *Nouveaux musées d'art moderne en Belgique*, in *Septentrion*, 18, 1989, 1, p. 16-21, 5 ill.

Mons: voir/zie 329.

b) Lieux — Plaatsen

427. [*Élouges*] A. BLOT, *Le musée communal Georges Mulpas, à Élouges*, in *Hainaut Tourisme*, 252,

428. [*Oostende*] PH. CRUYSMANS, *Un nouveau musée d'art moderne à Ostende*, in *L'Œil*, 392, mars 1988, p. 46-51, 13 ill.

Siiry: voir/zie 330.

10. ARCHÉOLOGIE INDUSTRIELLE — INDUSTRIËLE ARCHEOLOGIE

a) Généralités — Algemeenheden

paysage industriel bruxellois. Bruxelles, 1989, 48 p., 40 ill.

429. P. BERCKMANS, G. CHARLIER, L. DAELS, A. VERHOEVE, J. DE SCHEPPER, *Van industrie tot erfgoed*. Brussel, Stichting Monumenten- en Landschapszorg, (1989), 4°, 167 p., ill.

431. [*Hornu*] H. WATELET, *Le Grand-Hornu, joyau de la révolution industrielle et du Borinage*. Boussu, 1989, 64 p., ill.

b) Lieux — Plaatsen

430. [*Bruxelles-Brussel*] M. DE BEULE, *Itinéraire du*

432. [*Wallonie*] L. ROBERTS et I. DALIMIER, *Les glacières à glace naturelle de Wallonie*. Liège, 1989, 80 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 18 FÉVRIER 1989 (complément au tome LVIII, 1989)

Présents : MM. V. Martiny, président, P. Schittekat, vice-président, M. Colaert, trésorier et M^{me} M. van de Winkel, secrétaire générale. M^{mes} C. De Ruyt, J. Dosogne-Lafontaine, C. Dulière, J. Folie, L. Hadermann-Misguich, M. Jottrand, A-M. Mariën-Dugardin, M. Martens, L. Ninane, M. Masschelein-Kleiner, C. Piérard, S. Scheers, A. Smolar-Meynart, M. Soenen, C. Van den Bergen-Pantens, N. Veronee-Verhaegen ; MM. N. Bastin, F. De Ruyt, A. De Smet, A. De Valkeneer, G. Duphénieux, H. Joosen, M. Mariën, P. Naster, et J. Trizna. *Excusés* : M^{mes} N. Dacos-Crifò, M. De Bae, E. Guéret-De Keyser, M. Frédéricq-Lilar, J. Leclercq, C. Lemaire, C. Lemoine-Isabeau, M. Ullrix-Closset ; MM. G. Dogaer, A. Duchesne, J.-M. Duvosquel, L. Génicot, J. Jadot, A. Vanrie.

Le président ouvre la séance à 11 h. 20.

La secrétaire générale lit le procès-verbal de la séance du 21 janvier 1989 qui est approuvé.

M. H. Joosen nous fait part du décès de Monsieur Adolf Janssen, qui fut très dévoué à l'Académie (voir vol. LVIII, 1989, p. 179-180).

Le président donne ensuite la parole à Monsieur Arpag MEKHITARIAN qui nous entretient des *Arts mineurs arméniens*.

L'art arménien est si riche en monuments architecturaux et chefs-d'œuvre de la miniature qu'on en oublie parfois les productions artisanales. Or, dès les temps les plus reculés, les Arméniens, très habiles de leurs mains, ont su créer, en diverses matières, des œuvres d'une extrême finesse. Les centres des ateliers de fabrication se trouvent dans les diverses provinces de la mère patrie, mais aussi bien au-delà de ses frontières, vu la dispersion, depuis le moyen âge, du peuple arménien.

On rattache généralement à l'architecture les *khatchkars*, stèles votives, commémoratives ou funéraires, véritables dentelles de pierre admirablement gravées au trépan. Il en va de même des bois sculptés quand il s'agit notamment de chapiteaux de colonnes, comme ceux de l'église des Apôtres à Sévan, ou de portes d'églises. Le plus beau spécimen est le fameux panneau du 1^x-x^e siècle, représentant la Descente de croix, qui fut offert par Grigor Magistros en 1031 au monastère de Havouts-Tar et qui est conservé aujourd'hui au musée d'Étchmiadzine. Le bois a été également utilisé pour confectionner, par exemple, des lutrins, des trônes épiscopaux et des croix liturgiques ou pour relier, couverts de cuir repoussé, des livres sacrés.

La céramique est un art dans lequel les Arméniens ont excellé. À la cathédrale Saint-Jacques de Jérusalem et dans la chapelle dite d'Étchmiadzine qui lui est contiguë, des parois sont couvertes de plaques de faïence

fabriquées en Turquie, à Iznik et à Kütahya. Les ateliers de cette dernière localité supplantèrent au XVIII^e siècle ceux de l'empire ottoman et produisaient une vaisselle dont beaucoup de spécimens sont arrivés jusqu'à nous. De nos jours, les céramistes de Jérusalem sont encore, pour la plupart, des Arméniens, héritiers des techniciens de Kütahya. Ceux-ci sont peut-être aussi les auteurs des lambris décorés dans le style persan qui tapissent les parois de la cathédrale Saint-Sauveur et d'autres églises de Nouvelle-Djouffa.

Le travail des métaux — cuivre, fer, or, argent — fut une spécialité arménienne depuis l'antiquité. Jadis, il était d'usage que les pèlerins de Terre Sainte offrent au couvent de Saint-Jacques des ustensiles de cuisine en cuivre fabriqués dans les localités d'où ils étaient originaires : Tokat, Césarée ou ailleurs. Les trésors d'Etchmiadzine et de Jérusalem possèdent un nombre considérable d'objets liturgiques en métal noble, souvent incrustés de pierres précieuses ou semi-précieuses, qui révèlent la virtuosité des orfèvres arméniens : reliquaires, calices, encensoirs, ostensoirs, ciboires, pyxides, cymbales, candélabres, croix, crosses, etc. Le reliquaire de 1300 d'Etchmiadzine, appelé Khotakerats Saint-Nshan, est justement célèbre. Dans cette catégorie, il faut mentionner une pièce caractéristique : l'avant-bras droit de certains saints et notamment de saint Grégoire l'Illuminateur. On ne doit pas oublier non plus des reliures d'Évangiles, telle la reliure en argent faite en 1334 pour le Tétraévangile dit de la Mer, aujourd'hui à Jérusalem, enluminé par Sargis Pidsak, sans parler des belles ceintures en argent que portaient autrefois les personnes aisées.

Les Arméniens, hommes et femmes, ont rivalisé d'adresse pour fournir aux églises et aux officiants tous les nécessaires du culte en matière textile : rideaux, bannières, tapis d'autels, ainsi que vêtements sacerdotaux (chasubles, ceintures, mitres, tiaras, etc.) brodés de fils d'or ou d'argent et ornés même, quelquefois, de perles. Ces habits, qui peuvent peser jusqu'à 30 kg et davantage, sont d'une somptuosité inimaginable. À Etchmiadzine, on conserve, parmi les tissus les plus précieux, une bannière de saint Grégoire l'Illuminateur datant de 1448. Il arrive aussi que des manuscrits soient recouverts de tissus brodés. Ajoutons ici les dentelles à l'aiguille et au crochet, qui sont des chefs-d'œuvre de patience. Une technique également prospère est celle des tissus historiés, les motifs — scènes de la vie du Christ, figures de saints, éléments floraux ou géométriques — étant gravés dans une pièce en bois solide qui, trempée dans des teintures diverses, imprime les dessins dans des étoffes, parfois de grandes dimensions, en laine, coton ou soie. Quant aux tapis arméniens, ils sont de différents types que les spécialistes reconnaissent aisément. Bien qu'il y en eût de tout temps, c'est à partir du moyen âge qu'ils ont acquis une célébrité internationale. Césarée, Sébaste, Kars, la Siounie, le Vaspourakan, Nouvelle-Djouffa, L'vov, d'autres lieux encore ont été des centres de fabrication dont les travaux étaient hautement appréciés. L'Arménie a eu le privilège de posséder en abondance les matières premières que nécessite cette industrie : la laine et les teintures naturelles.

Sans vouloir entrer dans beaucoup de détails, disons qu'un des intérêts de ces œuvres d'arts mineurs — dont les plus remarquables ont un caractère religieux, vu le profond attachement des Arméniens pour leur Église, — est qu'elles sont le plus souvent signées et datées. Nous en connaissons ainsi l'origine et la destination. Rappelons-nous que bien des événements historiques nous ont été révélés grâce aux colophons des vieux manuscrits. L'artiste arménien est un chroniqueur-né.

La séance est levée à 12 h. 40.

La Secrétaire générale,
M. VAN DE WINCKEL

Le Président,
P. SCHITTEKAT.

SÉANCE ORDINAIRE DU 18 MARS 1989

Présents : MM. Martiny, président sortant, Schittekat, président, De Valkeneer, vice-président, Colaert, trésorier et M^{me} van de Winckel, secrétaire générale. M^{mes} Bonenfant, Bruwier, Debae, Dosogne, Dulière, Dumortier, Folie, Frédéricq, Hadermann, Leclercq, Lemaire, Logie, Mariën, Ninane, Smolar, Soenen, Van Gansbeke, Van Nerom, Walch; MM. Bastin, Cockshaw, Jadot, Joosen, Mariën, Philippot, Raepsaet.

Excusés : M^{mes} Dacos, De Ruyt, Masschelein, Martens, Ulrix; MM. De Ruyt, De Smet, Dogaer, Duphénieux, Duvosquel, Génicot, Mekhitarian, Sosson.

La séance est ouverte à 10 h. 15 par Monsieur V. E. Martiny qui remercie ses collaborateurs pour l'aide qu'ils lui ont apportée au cours de sa présidence. Il félicite les nouveaux membres titulaires : MM. Philippot et Smolderen. Il remet la médaille de l'Académie à M. Philippot seul présent. Il accueille ensuite les nouveaux membres correspondants : M^{mes} Bruwier, Dumortier, Logie, Van Gansbeke, Van Nerom, M. Raepsaet et M. Grierson, élu membre étranger. M. Martiny cède ensuite la présidence à M. Schittekat dont il fait un bref éloge. Le nouveau président rend hommage à M. Martiny pour son dévouement à l'Académie durant les deux années de son mandat. Il présente ensuite son programme qui sera respectueux de la tradition et attentif à la préparation de la séance qui marquera le 150^{ème} anniversaire de la fondation de notre Académie. Il invite Monsieur De Valkeneer à occuper son siège de vice-président.

Le procès-verbal de la séance ordinaire du 18 février est lu et approuvé.

Le président donne ensuite la parole à Micheline SOËNEN qui nous entretient des *Fêtes, cortèges et cérémonies officielles à Bruxelles du XVI^{ème} au XVII^{ème} siècle*.

Le thème des fêtes, cortèges et cérémonies officielles et de leurs décors éphémères a déjà été largement étudié pour les anciens Pays-Bas mais peu de travaux ont été consacrés à Bruxelles dans ce domaine. Ce retard est dû à la déficience des sources d'archives et à la relative pauvreté de l'iconographie. Cependant, Bruxelles, résidence du souverain ou du gouverneur général et siège du gouvernement central a vu se dérouler, aux temps modernes, un grand nombre de célébrations publiques. Les plus spectaculaires sont les entrées solennelles des souverains et gouverneurs et les inaugurations comme ducs de Brabant des princes successifs.

Les entrées solennelles étaient organisées par les autorités urbaines qui en assumaient les frais. À cette occasion les rues et les places que parcourait le cortège recevaient une décoration de circonstance très élaborée formée de constructions provisoires. Leur conception et leurs formes stylistiques suivent évidemment l'évolution des modes artistiques et intellectuelles. En même temps, les thèmes iconographiques choisis reflètent tant les aspirations populaires du moment que les rapports de force entre la bourgeoisie urbaine et le pouvoir central. Les inaugurations comme ducs de Brabant étaient marquées par des festivités financées par le gouvernement et dont l'aspect propagande était très important. D'autres circonstances dynastiques, comme les pompes funèbres, étaient également célébrées avec faste.

Dans le domaine religieux, les processions jubilaires du St Sacrement de Miracle entraînaient la réalisation de grands ensembles décoratifs sur tout l'itinéraire. Le cortège religieux se doublait d'une cavalcade avec chars où les élèves du collège des Jésuites jouaient un rôle de premier plan. Il y a encore des recherches à faire pour éclaircir tous les aspects du phénomène. En particulier on ignore encore trop souvent les noms des artistes responsables des décors. Il convient aussi de replacer les fêtes bruxelloises dans un contexte comparatif belge et européen.

Monsieur Jadot fait remarquer que la gravure reproduisant les festivités en l'honneur de Charles IV porte aussi la reproduction du jeton qui était distribué aux participants de cette fête. Monsieur Bastin demande si l'on connaît d'autres objets que le Car d'Or de Mons qui ont figuré lors de ces fêtes. Madame Hadermann signale un char en l'église de Bousval. Monsieur Martiny demande pourquoi l'entrée se faisait par la porte de Louvain et si les gravures doivent être considérées comme des projets. L'oratrice répond que la route normale est effectivement celle de Louvain et que les gravures sont des illustrations-souvenirs. Les projets étaient présentés sous forme de dessins et de plans.

Avant de lever la séance, le président remercie la conférencière et annonce le projet de déplacement à Namur pour la séance du 22 avril.

La séance est levée à 11 h.30. Elle est suivie d'une réception de bienvenue aux nouveaux élus.

La Secrétaire générale,
M. VAN DE WINGKEL.

Le Président,
P. SCHITTEKAT.

SANCE ORDINAIRE DU 22 AVRIL 1989

Présents : MM. Schittekat, président, De Valkeneer, vice-président, Colaert, trésorier, M^{me} van de Winckel, secrétaire générale. M^{mes} Bonenfant, Dosogne-Lafontaine, Jottrand, Ulix, Van Gansbeke, Veronee ; MM. Bastin, De Smet, Lorette, Mariën.

Excusés : M^{mes} Bruwier et Van den Bergen.

La réunion se tient à Namur. Le Président nous attend au Musée de Croix en compagnie de Monsieur N. Bastin auquel il confie la direction de la plus grande partie de la journée, qui commence à 10 h. 45 par la visite détaillée du Musée de Croix.

L'après-midi est consacrée à la visite du Musée d'art ancien de l'église Notre-Dame. Nous visitons enfin l'église de Gelbressée où notre président montre les fresques dégagées dans la tour romane.

Cette journée bien remplie se termine à 18 h.

La Secrétaire générale,
M. VAN DE WINGKEL.

Le Président,
P. SCHITTEKAT.

SÉANCE ORDINAIRE DU 20 MAI 1989

Présents : MM. Schittekat, président, De Valkeneer, vice-président, M^{me} van de Winckel, secrétaire générale. M^{mes} Bonenfant, Dosogne, Dumortier, Frédéricq, Hadermann, Jottrand, Leclercq, Lemaire, Mariën, Martens, Smolar, Sulzberger, Ulix, Van Gansbeke, Van Nerom ; MM. Bastin, De Smet, Duchesne, Joosen, Lorette, Mariën, Martiny.

Excusés : M^{mes} Bruwier, Dacos, Soenen, Van den Bergen ; MM. Colaert, Duphénieux, Duvosquel, Rapsaet, Smolderen, Vanrie.

La séance est ouverte à 10 h. 10 par le Président qui nous fait part du décès de notre membre honoraire Yvonne Thiéry. Une minute de silence est observée. Il annonce ensuite que cette année, le jury a décidé de ne pas attribuer le Prix Simone Bergmans.

Monsieur De Valkeneer retrace brièvement les grandes lignes des activités de notre Académie depuis sa fondation. Elle fêtera en 1992 son 150^{me} anniversaire. En vue de cette commémoration, un comité sera créé dès octobre prochain.

La secrétaire générale lit les procès-verbaux des séances du 18 mars et du 22 avril. Ils sont approuvés.

Le Président donne la parole à Madame Marie FRÉDÉRICQ-LIAR qui nous parle de *L'abbaye de Bodeloo au XVIII^{me} siècle et les van Reijsschoot*.

L'abbaye de Bodeloo (appelée plus tard Baudeloo) est née au XIII^e siècle à la suite d'une crise née au sein de l'abbaye Saint-Pierre du Mont Blandin à Gand. Quelques moines quittèrent l'abbaye gantoise pour se retirer à Bodeloo, dans la commune de Sinaai. Le petit couvent de règle cistercienne devint rapidement l'abbaye de Bodeloo au Sinaai. Dès la fin du XIII^e siècle, les moines achetèrent une maison avec jardin à Gand, pour leur servir de refuge. L'abbaye de Bodeloo fut entièrement détruite en 1578 par les Calvinistes. Les moines s'établirent définitivement dans le refuge gantois qui devint en 1602 l'abbaye de Baudeloo.

Au XVIII^e siècle, les van Reijsschoot furent les peintres et les décorateurs attirés de l'abbaye. De grands travaux leur furent confiés. L'abbé Pattheet (1735-1758) commande à Pieter van Reijsschoot l'Anglais (1702-1772), pour le Jubilé de 1753, quatorze toiles plus grandes que nature, représentant le Christ, la Vierge et les Apôtres, destinées à orner les niches qui surmontent les grandes arcades de l'église de Baudeloo. Elles seront exécutées d'une facture assez sommaire d'après les SS. *Apostolorum Icones* de Rubens, gravées en 1650 par C. Galle l'Ancien et S. A. Bolswert. Recouvertes pendant cinquante ans d'un épais enduit jaunâtre, elles ont été

retrouvées sur place en 1845, restaurées et placées plus tard au Musée de la Byloque à Gand. La *Vie de saint Bernard*, exécutée après 1783 pour l'abbé Delforterie (1759-1794) par Pieter van Reijsschoot (1738-1795) est un autre de ces grands ensembles réalisés pour l'abbaye de Baudeloo, mais en grisaille cette fois. Ces toiles furent séparées en 1819 par décision échevinale. Trois d'entre elles se trouvent au Musée des Arts décoratifs à Gand. C'est grâce à la restauration récente de M^{me} Ch. de Langhe que les autres ont été retrouvées en 1987 chez les sœurs hospitalières de la Byloque (à ne pas confondre avec le musée du même nom). Moins grandioses, plus charmantes que le cycle de van Reijsschoot l'Anglais, les grisailles représentant la *Vie de saint Bernard* s'inspirent d'un petit livre de dévotion publié par les soins de l'abbaye de Baudeloo en 1658. Elles nous donnent une version mineure et profane des grands thèmes liturgiques traités tant par la grande peinture baroque que par les gravures populaires du siècle précédent.

La séance est elvée à 12 h. 10.

La Secrétaire générale,
M. VAN DE WINCKEL.

Le Président,
P. SCHITTEKAT.

SÉANCE ORDINAIRE DU 21 OCTOBRE 1989

Présents: MM. Schittekat, président, De Valkeneer, vice-président, M^{me} van de Winckel, secrétaire générale. M^{mes} Dacos, De Keyser, Frédéricq, Leclercq, Mariën, Soenen, Ulrix, Van den Bergen, Van Nerom, Walch; MM. Bastin, Duphénéux, Génicot, Jadot, Mariën, Naster.

Excusés: M^{mes} De Ruyt, Dosogne, Jottrand, Smolar; MM. Colaert, Culot, De Ruyt, Eeckhout, Joosen, Mekhitarian, Vanrie.

Le Président ouvre la séance à 10 h. 10. Le procès-verbal de la séance du 20 mai est lu et approuvé. Monsieur De Valkeneer annonce le décès de notre membre Arsène Soreil, dont il retrace brièvement la carrière. Une minute de silence est observée. Le Président nous annonce que le legs de feu A. Janssen (150.000 F) parviendra prochainement au compte de l'Académie.

Le Président demande ensuite que les candidatures de nouveaux membres correspondants parviennent au bureau au mois de novembre.

En vue de la commémoration du 150^{ème} anniversaire de la fondation de notre Académie (1992), Monsieur De Valkeneer, le coordonnateur, sollicite les membres pour qu'ils émettent des suggestions. Le Président rappelle que la coutume veut que les nouveaux membres présentent une communication lors des assemblées qui suivent leur élection.

Il invite ensuite les membres à visiter l'exposition *Takarura* sous la conduite de Madame Delecourt, au Musée Bellevue.

La séance est levée à 12 h. 15.

La Secrétaire générale,
M. VAN DE WINCKEL.

Le Président,
P. SCHITTEKAT.

SÉANCE ORDINAIRE DU 18 NOVEMBRE 1989

Présents: MM. Schittekat, président, De Valkeneer, vice-président, Colaert, trésorier, M^{me} van de Winckel, secrétaire générale. M^{mes} Dosogne, Dulière, Dumortier, Folie, Jottrand, Lemaire, Masschelein, Mariën, Ulrix, Van Nerom, Walch; MM. Bastin, Cockshaw, Delmarcel, De Ruyt, Grierson, Lorette, Jadot, Mariën, Mekhitarian, Naster, Smolderen, Trizna.

Excusés: M^{mes} Bonenfant, Dacos, De Pauw, De Ruyt, Frédéricq, Hadermann, Leclercq, Lemoine, Martens, Van den Bergen, Smolar, Veronee; MM. Duchesne, Duvosquel, Joosen, Martiny.

Le Président ouvre la séance à 10 h. 10 et souhaite la bienvenue à Monsieur Grierson. Le procès-verbal de la séance du 21 octobre est lu et approuvé. Monsieur De Valkeneer rend compte des projets évoqués en séance du Conseil d'administration, pour la commémoration du 150^{ème} anniversaire de notre Académie : une séance académique et un colloque occuperont une journée d'octobre 1992. Le prix Bergmans sera remis ce même jour et notre publication annuelle sortira un numéro de prestige à cette occasion.

Le Président invite Madame Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE à nous parler de *La collection de tissus coptes des Musées royaux d'art et d'histoire. Considérations typologiques et iconographiques.*

La collection de textiles coptes du département des Industries d'Art des M.R.A.H. compte environ cinquante pièces, dont la part la plus considérable a été acquise dès la fin du XIX^e siècle. Elle a été rattachée en 1972 à ma section Art chrétien d'Orient-Islam et attend, depuis de longues années, d'être présentée dans une salle qui doit être aménagée à cet effet. Dans cette attente, les pièces ont été classées, la plupart restaurées (par l'Institut royal du Patrimoine artistique) et étudiées. Mon propos est ici d'en relever les principaux aspects typologiques et iconographiques.

La typologie des textiles coptes (tissés en lin et laine et parfois en soie) est plus variée que ne le laisse supposer l'état fragmentaire dans lequel la plupart nous sont parvenus : étoffes d'ameublement (tentures, draps, coussins) et vêtements (robes et tuniques, manteaux, bonnets et chaussettes). Outre les linceuls, ces deux catégories sont représentées dans l'usage funéraire. Le Musée possède de beaux exemples de linceuls et de draps funéraires, dont le fameux dit d'Aurelius Colluthus et de sa femme Tisoïa ; de tentures à ornements géométriques ou floraux ; de tuniques, dont deux pièces complètes, l'une d'adulte et l'autre d'enfant ; de housses de coussins souvent ornées d'un cavalier — les coussins se plaçaient sous la tête et les pieds des corps ; de bonnets en sprang et d'une chaussette en tricot.

Le répertoire iconographique de base ressortit à l'art hellénistico-romain tel qu'il était pratiqué dans tout l'empire, avec des sujets inspirés de la mythologie, surtout du cycle dionysiaque, des thèmes idylliques, animaliers et de chasse, des personnifications ; réduit à une fonction ornementale et soumis à une forte stylisation, ce répertoire se poursuivra jusqu'à l'époque fatimide. Les thèmes chrétiens sont rares dans les premiers siècles, quoique les rinceaux de vigne et les paysages avec animaux puissent évoquer le paradis. Les croix sont combinées avec l'*ankh*, signe pharaonique d'éternité. Sur des pièces plus tardives se rencontrent des représentations du Christ, de saints, notamment de saints cavaliers, et de personnages bibliques, ainsi que des compositions comme l'histoire de Joseph et quelques épisodes christologiques.

Une large présentation de cette remarquable collection est proposée dans un ouvrage récent : J. LAFONTAINE-DOSOGNE (avec la collaboration de D. DE JONGHE pour la technique), *Textiles coptes des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles, 1988 (également en version néerlandaise) ; voir le compte rendu dans la *Revue*, LVIII (1989), p. 125-126.

Après avoir remercié la première conférencière, le Président cède la parole à Monsieur Norbert BASTIN qui nous entretient au sujet d'*Un Jeu de Loto du XVIII^e siècle.*

Ce jeu de loto, qui appartient à l'Asbl « Les Amis de l'Hôtel de Groesbeeck - de Croix », comprend vingt-quatre petits rectangles de 17,5 cm de haut sur 15 cm de large en carton sur lesquels on a collé, au recto un papier blanc décoré d'aquarelles, et au verso un papier vert pomme rehaussé de motifs végétaux dorés, estampés mécaniquement. La raideur géométrique du carton est atténuée par une guirlande de feuillage et de fleurs multicolores qui divise le rectangle en cinq cases dont quatre sont occupées par des métiers. L'arabesque florale s'enroule gracieusement sur un fond de couleur fraise, au bord tricolore rouge, jaune et noir, tracé à la règle, et se rassemble pour soutenir le médaillon central qui semble toucher de plus près la réalité locale et représente soit des paysages proches du château de Brumagne, soit des jeux d'enfants.

Ce loto a été dessiné et aquarellé pour les propriétaires du château de Brumagne, situé le long de la Meuse à huit kilomètres en aval de Namur, en face des célèbres rochers de Marche-les-Dames. Le jeu ne porte aucune date, mais les costumes, les habitudes de vie, la facture, le matériau, certains détails concernant les lieux ainsi que l'allusion à Jean-Denis Paubon permettent de le situer dans le dernier quart du XVIII^e siècle et plus précisément vers 1779. En 1772, la seigneurie de Brumagne passa à Nicolas-Constant de Woelmont, député de l'état noble du Comté de Namur qui avait épousé en 1760 sa cousine germaine, Marie-Charlotte de Hautepenne. C'est très probablement pour leurs sept enfants que le jeu de loto fut commandé.

Cette œuvre se situe dans la tradition bien établie de représenter les petits métiers des rues qu'on appelait « les Cris de Paris ». Au XVIII^e siècle, Boucher (1703-1770) et Bouchardon (1698-1762) qui travaillaient pour le Roi donnèrent des suites aux « Cris de Paris » déjà existants. C'est le comte de Caylus qui commanda les dessins à Bouchardon et en grava lui-même quelques figures. Des graveurs comme Edmé Bouchardon (1737-1746) et Michel Poisson (vers 1770-1780) diffusèrent ces suites où chaque personnage est isolé. À la fin du XVIII^e siècle, on fit des recherches sur les conditions de vie du peuple et sur la diversité des costumes des paysans, des artisans et des gens de service. Les marchands des rues devinrent des modèles pittoresques que l'on continua à représenter au XIX^e siècle comme le fit Carle Vernet (1758-1836).

L'artiste, qui fait preuve d'un certain talent, probablement de passage ou en séjour dans la région de Namur, a fait une synthèse entre l'influence parisienne par la représentation de la plupart des petits métiers repris dans les « Cris de Paris » d'Edmé Bouchardon dont il s'inspire, et l'influence locale dans les médaillons centraux consacrés soit aux lieux proches de Brumagne, soit aux jeux des enfants du propriétaire du château.

La séance est levée à 12 h.

La secrétaire générale,
M. VAN DE WINCKEL.

Président,
P. SCHITTEKAT.

SÉANCE ORDINAIRE DU 16 DÉCEMBRE 1989

Présents : MM. Schittekat, président, De Valkeneer, vice-président, Colaert, trésorier, M^{me} van de Winckel, secrétaire générale. M^{mes} Bonenfant, Dosogne, De Ruyt, Dulière, Folie, Jottrand, Lemaire, Leclercq, Masschelein, Mariën, Van den Bergen ; MM. Bastin, De Ruyt, Duphénieux, Eeckhout, Joosen, Naster.

Excusés : M^{mes} Dacos, Frédéricq, Hadermann, Smolar, Ulrix, Veronee, Walch ; MM. Jadot, Mariën, Mekhitarian, Van Molle.

Le Président ouvre la séance à 10 h. 10 et annonce aux membres que le legs Adolf Janssen est parvenu au compte de l'Académie. Le procès-verbal de la séance du 18 novembre est lu et approuvé. Monsieur A. De Valkeneer annonce que les candidatures des nouveaux membres seront examinées lors de la réunion des membres titulaires le 20 janvier 1990 à 10 h.

Le Président invite Madame Claire VAN NEROM-DEBUE à nous parler du *Maitre de 1499, dates, dessin, orfèvrerie et céramique hispano-mauresque*.

Le *Maitre de 1499* est un peintre anonyme de la suite de van der Goes, qui doit son nom à Hulin de Loo et son œuvre aux recherches successives de Fr. Winkler et M. J. Friedländer. L'exposé traitait plus spécialement de certains points particuliers touchant quelques œuvres du peintre.

Le diptyque du Musée d'Anvers, daté de 1499, est la meilleure de ces peintures. Le panneau de droite montre l'abbé des Dunes Chrétien de Hondt (1495-1509) en prière dans un intérieur, celui de gauche une madone, copie légèrement interprétée de la Vierge dans l'église de Jean van Eyck. La crosse de l'abbé, soigneusement détaillée par le peintre qui représente volontiers des orfèvreries, mérite de retenir l'attention : il s'agit d'une pièce du XIV^e s., appartenant sans doute à l'abbaye, apparaissant sur d'autres portraits d'abbés et apparentée aux crosses subsistantes de Reichenau et de Cologne. D'autre part, M^{me} Van Nerom propose d'attribuer au *Maitre de 1499* une version dessinée de la Vierge dans l'église de van Eyck, connue sous le nom de « dessin de l'ancienne collection Robinson », réapparue vers 1963 et exposée à Bruxelles en 1983. Ce dessin, intermédiaire entre l'original et la copie, présente en outre des analogies avec certains éléments visibles sur les documents de laboratoire relatifs aux peintures du maître.

Elle propose également d'avancer de quelques années la date du portrait de Marguerite d'Autriche en prière, dans un intérieur très semblable à celui de l'abbé des Dunes, figurant au volet droit d'un diptyque acquis en 1971 par le Musée de Gand et attribué depuis au *Maitre de 1499*. Elle situe cette peinture avant le mariage de la princesse avec Philibert de Savoie, c'est à dire entre 1499 et 1501, d'après les armoiries écartelées du tapis qui

sont celles de Marguerite seule, à lire horizontalement, avec en 1 le fasce d'Autriche, en 2 à peine visible la bordure rouge et blanc de Bourgogne moderne et en 3 les bandes de Bourgogne ancien - armoiries identiques à celles de son frère Philippe le Beau.

Le peintre faisant figurer des azulejos espagnols dans plusieurs de ses compositions, l'exposé se terminait par un aperçu des céramiques de Valence en vogue au xv^e s. et de leurs représentations dans la peinture flamande. Parmi les azulejos visibles à l'avant — plan de la Madone entre deux donateurs, autre peinture du maître appartenant au Louvre, on en distingue quatre ornés d'insolites lettres hébraïques. Celles-ci, aleph, tsadé, tav et teth, ne correspondent à aucun mot ni symbole, mais si on donne aux lettres leur valeur de chiffre, on obtient la date de 1499, notation savante suggérée sans doute par un donateur lettré.

Monsieur P. Eeckhout fait remarquer, ainsi que Madame Van Nerom le signale déjà dans son Mémoire de licence de 1973 (p. 78), que les armoiries qui figurent sur la hotte de la cheminée étaient bien celles de Marguerite d'Autriche, telles qu'elles apparaissent sur la médaille commémorant le mariage de Marguerite et de Philibert de Savoie ainsi que dans les vitraux de l'église de Brou. Le diptyque est donc postérieur à 1501, date de ce mariage.

Le Président prie ensuite Madame Christiane VAN DEN BERGEN-PANTENS de nous présenter l'*Exposition des manuscrits à peintures, 1460-1486*, organisée à la Bibliothèque royale Albert I^{er} à l'occasion de la sortie de presse du troisième volume des *Principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique* établi par C. Gaspar et F. Lyna.

Le Président remercie les deux oratrices et souhaite une heureuse fin d'année aux membres de notre assemblée.

La séance est levée à 12 h.

La Secrétaire générale,
M. VAN DE WINCKEL.

Le Président,
P. SCHITTEKAT.

SÉANCE ORDINAIRE DU 20 JANVIER 1990

Présents : MM. Schittekat, président, De Valkeneer, vice-président, Colaert, trésorier, M^{me} van de Winckel, secrétaire générale. M^{mes} Bonenfant, Dacos, Dosogne, Dulière, Dumortier, Leclercq, Lemaire, Mariën, Masschelein, Ninane, Piérard, Ulixir, Van Nerom ; MM. Balis, Bastin, Coekelberghs, De Schrijver, De Smet, Delmarcel, Duchesne, Duphénieux, Eeckhout, Joosen, Lorette, Marien, Naster, Smolderen, Martiny, Van Molle.

Excusés : M^{mes} Folie, Frédéricq, Jottrand, Logie, Smolar, Veronee ; MM. Cockshaw, Duvosquel, Jadot, Mekhitarian, Philippot, Rapsaet, Trizna, Van de Velde.

Le président ouvre la séance à 11 h. 10. Il prie la secrétaire générale de faire la lecture du procès-verbal de la séance du 16 décembre 1989, qui est approuvé.

La parole est donnée à Madame Nicole DACOS qui nous entretient d'*Un peintre hollandais à Naples au XVI^{ème} siècle et un dessinateur anonyme : Dirck Hendricksz, soit le maître des albums Egmont*.

Le maître des albums Egmont tire son nom de quatre dessins à la plume conservés à l'Université de Yale et provenant de la collection de John Perceval, premier comte d'Egmont. D'autres feuilles ont été jointes au groupe, certaines à la plume, dont l'identification n'a pas posé de problèmes, d'autres à la pierre noire, qui n'ont pas été acceptées à l'unanimité, et d'autres encore exécutées dans l'une ou l'autre de ces techniques, qui sont d'une qualité inférieure et doivent appartenir à l'atelier. Le corpus du maître des albums Egmont s'élève aujourd'hui à un minimum d'un peu plus de trente feuilles et à un maximum d'un peu plus de cinquante, en fonction de la position que l'on adopte.

Mais en dépit de nombreuses tentatives, le mystère de son identité n'a toujours pas été percé. C'est à peine si l'on a pu déduire de son œuvre qu'il doit être actif vers 1580-1600 et semble d'origine nordique, bien qu'empreint d'une forte culture italianisante, surtout dans les dessins à la pierre noire. Or ceux-ci correspondent aux tableaux exécutés à Naples dans les années 1580 par le peintre originaire d'Amsterdam Teodoro d'Errico, soit

Dirck Hendricksz, qui mourut dans sa ville natale en 1618; certains des dessins à la plume, d'autre part, peuvent être rapprochés des œuvres plus tardives que le Hollandais a laissées dans le Sud de l'Italie, où sa présence est attestée jusqu'en 1609. Si l'iconographie des dessins n'a quelquefois rien à voir avec la peinture napolitaine et répond en revanche à la culture des Pays-Bas, elle peut s'expliquer probablement par les séjours que le peintre a faits dans sa ville natale en 1596 et en 1606 et surtout par la période qu'il a passée à la fin de sa vie, de 1610 à 1618, quand il y est retourné définitivement. Ces données ressortent des documents d'archives relatifs à l'artiste qui sont conservés à Amsterdam et qui jusqu'ici n'avaient pas été mis en rapport avec ceux de Naples.

Des questions posées à la conférencière, nous retiendrons celle qui laisse entrevoir la possibilité d'échanges entre le Maître des albums Egmont et le peintre Blomaert.

La séance est levée à 12 h. 15.

La Secrétaire générale,
M. VAN DE WINCKEL.

Le Président,
P. SCHITTEKAT.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES MEMBRES TITULAIRES DU 17 FÉVRIER 1990

Présents : MM. Schittekat, président, De Valkeneer, vice-président, Colaert, trésorier et M^{me} van de Winckel, secrétaire générale. M^{mes} Dosogne, Dulière, Jottrand, Lemaire, Mariën, Ninane, Smolar, Ulrix, Walch ; MM. De Ruyt, Duchesne, Duphénieux, Jadot, Joosen, Lorette, Mariën, Martiny, Naster, Smolderen et Trizna.

Excusés ayant donné procuration : M^{mes} Folie, De Keyser, Lemoine, Martens, Piérard, et MM. Colman, Delmarcel, Duvosquel, Eeckhout, Gaier, Roberts-Jones, Mekhitarian, Van Molle.

Excusés : M^{mes} Dacos, Fredericq, Veronee et M. De Smet.

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. L'assemblée générale se poursuit par la lecture du procès-verbal de la séance du 18 février 1989 qui est approuvé. La secrétaire générale et le trésorier général donnent lecture de leur rapport annuel qui est approuvé. Les commissaires aux comptes, MM. Jadot et Lorette, donnent décharge au trésorier général pour sa gestion de l'année écoulée et acceptent de poursuivre cette mission l'an prochain. L'assemblée marque son accord unanime.

L'assemblée procède ensuite aux élections. Le président proclame les résultats : M^{lle} Martens et M. Joosen sont réélus membres du conseil d'administration; M^{me} Lemoine ne se représentait pas. Sont élus membres titulaires : Mademoiselle Claire De Ruyt et Monsieur Norbert Bastin.

Sont élus membres correspondants :

Jean BLANKOFF, docteur en philosophie et histoire slave U.L.B. professeur à l'U.L.B.

Marguerite COPPENS, docteur en archéologie et histoire de l'art U.C.L., assistante aux Musées royaux d'art et d'histoire.

Albert LEMEUNIER, doctorant en histoire de l'art et archéologie U.L.g., collaborateur à l'U.L.g.

André MATTHYS, doctorant en archéologie et histoire de l'art à l'U.C.L., directeur du Service des fouilles de la région wallonne.

Léo DE REN, doctoraatsverhandeling K.U.L., adjunct-diensthooft van het Provinciaal museum voor religieuze kunst te Sint-Truiden.

Paul VANDEN BROECK, doctoraat kunstgeschiedenis, K.U.L.

Le trésorier souhaite qu'une propagande soit faite pour notre Revue. À l'occasion de la sortie du numéro spécial de notre 150^{ème} anniversaire, il propose de la faire connaître davantage à l'étranger.

M^{me} Dosogne sollicite les membres pour qu'ils rédigent des textes traitant de notre art national ou d'œuvres conservées dans notre patrimoine pour les éditions de 91 et 92.

La séance est levée à 11 h.

La secrétaire générale,
M. VAN DE WINCKEL.

Le Président,
P. SCHITTEKAT.

SÉANCE ORDINAIRE DU 17 FÉVRIER 1990

Présents : MM. Schittekat, président, De Valkeneer, vice-président, Colaert, trésorier et M^{me} van de Winckel, secrétaire générale. M^{mes} De Ruyt, Dosogne, Dulière, Jottrand, Hadermann, Leclercq, Lemaire, Logie, Mariën, Ninane, Smolar, Ulrix, Van Nerom, Walch ; MM. Bastin, De Ruyt, Duchesne, Duphénieux, Jadot, Joosen, Lorette, Mariën, Martiny, Naster, Rapsaet, Smolderen, Trizna et Vanrie.

Excusés : M^{mes} Dacos, De Bae, De Keyser, Folie, Fredericq, Lemoine, Martens, Van den Bergen, Piérard, Soenen, Veronee ; MM. Colman, Delmarcel, De Smet, Duvosquel, Eeckhout, Gaier, Roberts-Jones, Mekhitarian, Van Molle.

Le président ouvre la séance à 11 h. 10 ; la secrétaire générale lit le procès-verbal de la séance du 20 janvier 1990, qui est approuvé. Il prie ensuite Madame Jacqueline LECLERCQ de nous entretenir de : *Entre Anges et Démons. Les Vents dans l'iconographie médiévale*.

Les Vents — personnifiés ou non — sont souvent évoqués dans l'art paléochrétien, carolingien et médiéval. Une étude approfondie de l'évolution iconographique du thème révèle particulièrement bien les mécanismes complexes qui permirent à ces éléments essentiels de la cosmologie antique, d'être peu à peu intégrés à une vision chrétienne de l'Univers, grâce notamment à leurs liens avec les Anges et les Démons, héritiers des puissances cosmiques païennes et juives.

C'est ainsi qu'il appert que plusieurs attributs des Vents, utilisés simultanément ou de manière indépendante — trompette, larges ailes, cornes, oreilles pointues — remontent en droite ligne à l'art antique. Ou bien ces éléments ont été intégrés tels quels, ou bien ils ont été l'objet de déformations importantes tant sur le plan formel que symbolique suite à l'interprétation erronée des modèles. En tout état de cause, il est frappant de constater que la triple conception des Vents que l'Antiquité tardive avait léguée à ses successeurs — celle de divinités qui interviennent dans la vie posthume de l'âme et auxquelles on rend un culte ; celle de personnifications d'un élément naturel familier, tantôt bienveillant, tantôt dangereux ; celle, enfin, de métaphores des points cardinaux dans une vision plus générale du Cosmos, mise ou non en rapport avec le Divin — s'est maintenue dans une certaine mesure aux époques médiévales. Sous la forme, notamment, de Vents bénéfiques et maléfiques, sortes de doublets des Anges et des Démons dont ils sont parfois très proches morphologiquement. En tant aussi que signes spatio-temporels dans les Roses des Vents et dans celles à personnages symbolisant Macrocosme et Microcosme. À cet égard, les développements mystiques les plus étonnants sont à rechercher dans les délires visionnaires d'Hildegarde de Bingen et dans leurs transpositions graphiques.

La séance est levée à 12 h. 20.

La Secrétaire générale,
M. VAN DE WINCKEL.

Le Président,
P. SCHITTEKAT.

IN MEMORIAM

SUZANNE SULZBERGER (1903-1990)

Suzanne Sulzberger est décédée alors qu'elle venait d'atteindre son quatre-vingt-septième anniversaire. On ne peut dire de le fêter, car elle qui avait toujours fait preuve d'une grande vitalité, était depuis quelques mois gravement malade.

Suzanne Sulzberger était l'un des plus anciens membres de notre Académie où elle était entrée en 1938. Cette même année 1938, elle obtenait à l'Université de Bruxelles le titre de docteur en Philosophie et Lettres avec la plus grande distinction. Élève du prestigieux professeur qu'était Édouard Michel, elle lui succéda à l'Université de Bruxelles en 1945 pour le cours d'« Étude approfondie d'histoire de la peinture ». Dès 1947, elle obtenait la création d'un stage pédagogique pour la section d'histoire de l'art et d'archéologie. Elle était spécialiste de l'histoire de la peinture dans les Pays-Bas et consacra à ce sujet de nombreux articles dont plusieurs ont paru dans notre revue: *Rubens et la peinture antique* (XI, 1941, p. 59-66), *Le Maître de l'Annonciation d'Aix* (XVI, 1946, p. 109-114), *L'Annonciation de Jean Van Eyck dans la collection Thyssen* (XX, 50, p. 67-70), *Juste de Gand et l'École de Harlem* (XXIX, 1960, p. 49-62). Les problèmes délicats posés par la copie des œuvres d'art la passionnaient et c'est à ce sujet qu'elle consacra sa dernière intervention à la tribune de notre académie: « Le peintre, le sculpteur et le modèle perdu » (mai 1988).

Le thème de prédilection de ses recherches fut l'analyse des liens artistiques unissant les Pays-Bas à l'Italie, d'où le titre du volume de *Mélanges* qui lui furent offerts en 1980 à l'initiative de Nicole Dacos: *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*. Mais c'est plus particulièrement les liens entre l'art de nos régions et l'Italie du Nord, surtout la Vénétie, qui retinrent son attention. Cette attirance pour Venise répond à une option fondamentale de Suzanne Sulzberger: son amour pour la matière picturale, pour la peinture en soi. En exergue de son premier article publié en 1935 et consacré au peintre Louis Toeput (devenu Pozzoserrato à Trévise où il fut actif), elle plaça la phrase de Van Mander reprise à Vasari: « Te Rome leert men teekenen ende te Venetien schilderen ». Il faut rappeler qu'elle était issue d'une famille qui entretenait d'étroites relations avec les milieux artistiques belges et étrangers. Son grand-père était peintre et son père, Maurice Sulzberger, fut un des plus éminents critiques d'art de son époque. Parallèlement à sa carrière de professeur d'université, elle enseigna également à l'Académie des Beaux-Arts jusqu'à sa retraite en 1968.

Tous ceux qui ont suivi ses cours tant à l'Université qu'à l'Académie se souviennent de la sensibilité et de la compétence avec lesquelles elle parlait des harmonies de couleurs, des glacis, des grisailles... C'est cette connaissance profonde, ce sens intime qu'elle avait de l'équilibre fragile et subtil qui fait l'œuvre d'art picturale, qui l'amènèrent à se mobiliser devant les risques encourus par la restauration de ces œuvres. On sait quelle énergie elle déploya pour sensibiliser le public à cette question, notamment lors de la restauration des panneaux de Justice de Thierry Bouts en 1957.

Nous nous rappelons tous son enthousiasme, son indépendance d'esprit, sa fidélité à ses idées et à ses amis, sa pugnacité, son sens de l'humour. C'était aussi une personne très discrète et d'une grande générosité. Elle créa notamment à la Bibliothèque Royale une Fondation en souvenir de son frère Max Sulzberger, mort à Auschwitz, et fit une importante donation à l'Université de Bruxelles pour l'encouragement de la recherche en histoire de l'art des temps modernes. Mais sa générosité et son désintéressement était quelque chose de fondamental, de quotidien dans les liens qu'elle a tissés au fil de nombreuses années d'enseignement avec ses élèves devenus ses amis. Aussi nombre de ceux-ci se sentent aujourd'hui un peu orphelins de Suzanne Sulzberger.

Cécile DULIÈRE

LISTE DES MEMBRES — LEDENLIJST

Protecteur
S. M. LE ROI

Beschermheer
Z. M. DE KONING

Bureau — Bestuur **(1990-1991)**

Voorzitter-Président : Dhr. Prosper SCHITTEKAT ; Vice-président - Ondervoorzitter : M. Adelin DE VALKENEER ; Secrétaire générale - Algemeen Secretaris : M^{me} 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 — Titelloverende leden (1)

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., ere-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 titelloverend lid.

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 département aux Musées roy. d'Art et d'Histoire, professeur 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, ere-hoofdconservator bij de Koninkl. Musea voor Schone Kunsten van België, Groenpark 17, 9820 De Pinte.	(1965)	1969
VAN MOLLE, Frans, ere-hoogleraar aan de Katholieke Univ. Leuven, Herendreef 15, 3001 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
DUPHÉNIÉUX, Gabriel, conservateur au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, rue J. Hoyois 20, 7500 Tournai.	(1967)	1969
LEMOINE-ISABEAU, Claire, coll. scient. au Musée roy. de l'Armée et d'Hist. militaire, 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 et d'Hist. militaire, 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, directeur 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. Lapiere 35, bte 11, 4620 Fléron.	(1972)	1979
CULOT, Paul, assistant à la Bibliothèque roy. Albert I ^{er} , rue Vogler 19, 1030 Bruxelles.	(1976)	1980
TRIZNA, Jazeps, chef de travaux hon. à l'Univ. cath. de Louvain, rue Émile Goës 1, bte 2, 1348 Louvain-la-Neuve.	(1976)	1980
SOSSON, Jean-Pierre, chargé de cours à l'Univ. cath. de Louvain, rue Th. Roosevelt 30, 1040 Bruxelles.	(1978)	1981
VAN DE VELDE, Carl, hoogleraar aan de Vrije Univ. Brussel, Walenstraat 14-16, 2060 Antwerpen 6.	(1972)	1981
ULRIX-CLOSSET, Marguerite, maître de conférences hon. à l'Univ. de Liège, rue des Wallons 266, 4000 Liège.	(1974)	1981
WALCH, Nicole, assistant à la Bibliothèque roy. Albert I ^{er} , rue des Champs-Élysées 33, bte 22, 1050 Bruxelles	(1976)	1981
DULIÈRE, Cécile, dr en Arch. et Hist. de l'Art, rue Geleystsbeek 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, 6900 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, docent aan de Kath. Univ. Leuven, Bergstraat 150, 3010 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, 9820 Merelbeke	(1978)	1987
SCHEERS, Simone, bevoegd verklaard navorser 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 hon. 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. de l'Observatoire 9, bte 12, 1180 Bruxelles.	(1980)	1989
DE RUYT, Claire, chargé de cours aux Fac. Notre-Dame de la Paix à Namur, av. Ch. Verhaegen 39, 1950 Kraainem.	(1986)	1990
BASTIN, Norbert, cons. des Musées de Groesbeek de Croix et des Arts anciens du Namurois, rue de Fer 24, 5000 Namur.	(1988)	1990

Membres honoraires — Honoraire leden

HAIRS, Marie-Louise, a. maître de conférences à l'Univ. de Liège, Le Sart'âge, rue de l'Abbaye 99, 4040 Herstal.	(1955)	1967
GREINDL, Baronne Édith, 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, Kluisstraat 50, 1050 Brussel.		1972
DE WILDE, Eliane, hoofdconservator bij de Kon. Musea voor Schone Kunsten van België, Franz Merjaystraat 67, 1060 Brussel.		1973
DOGAER, Georges, werkleider bij de Kon. Bibliotheek Albert I ^{er} , 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 ^{on} 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, rue Félix Wodon 29, 5000 Namur.		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, 1703 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, 7390 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, 4870 TROOZ.		1985

VAN DEN BERGEN-PANTENS, Christiane, coll. au Centre de Codicologie de la Bibliothèque roy. Albert I ^{er} , Champ du Vert Chasseur 84, 1180 Bruxelles.	1985
HUVENNE, Paul, docent aan het Kunsthistorisch Instituut van Antwerpen, Terlinckstraat 20, 2600 Berchem.	1986
MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane, directeur de l'Institut roy. du Patrimoine Artistique, av. des Tourterelles 32, 1150 Bruxelles.	1987
LECLERCQ-MARX, Jacqueline, maître de conférences à l'Univ. libre de Bruxelles et 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 ^{er} , 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, 1470 Bousval.	1987
DE BAE, Marguerite, ass. à la Bibliothèque roy. Albert I ^{er} , rue des Balkans 8, bte 9, 1180 Bruxelles.	1987
FRÉDÉRICQ-LILAR, Marie, ass. à l'Univ. libre de Bruxelles, Beucarnestraat 9, 9700 Oudenaarde.	1988
GÉNICOT, 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
RAEPSAET, Georges, chargé de cours à l'Univ. Libre de Bruxelles, rue Champ l'Abbé 42, 1332 Genval.	1989
DUMORTIER, Claire, attaché 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, 7850 Marcq.	1989
VAN GANSBEKE-GROTHAUSEN, Marie, ere-lerares, Biarritzquare 6, bus 5, 1050 Brussel.	
BLANKOFF, Jean, prof. à l'Univ. libre de Bruxelles, av. Calypso 13, 1170 Bruxelles.	1990
COPPENS-COPPENS, Marguerite, chef de travaux aux Musées roy. d'Art et d'Histoire, rue des Francs 3, 1040 Bruxelles	1990
LEMEUNIER, Albert, collaborateur de l'Univ. de Liège, rue Laruelle 1, 4000 Liège	1990
MATTHYS, André, dir. du Service des fouilles de la Région wallone, av. de la Réforme 68, bte 21, 1080 Bruxelles.	1990
DE REN, Leo, adjunct-diensthoofd van de Provinciaal Museum voor rel. kunst te Sint-Truiden, Tiensestraat 243, b.2, 3000 Leuven.	1990
VANDENBROECK, Paul, dr. Kunstgeschiedenis Kath. Univ. Leuven, Pasteurwijk 29, 3200 Kessel-Lo.	1990

Correspondants honoraires — Honoraire correspondenten

MAUQUOY-HENDRIX, Marie, conservateur hon. du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque roy. Albert I ^{er} , Institut Saint-Thomas, 5170 Lustin.	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 Eaux Vives 401, F-91120 Palaiseau. | 1984 |
| LARSEN, Erik, prof. émé. à l'Université de Kansas, 3412 Wilkinson Woods Drive, Sarasota, Fl. 33581 (U.S.A.). | 1985 |
| GRIERSON, Philip, prof. hon. à l'Université de Cambridge, Gonville & Caius College, GB-Cambridge CB21TA. | 1989 |

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 et 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 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^{elle} Claire De Ruyt, avenue Ch. Verhaegen 39, B-1950 Kraainem. Tél. (02) 720.78.86.

PRIJS SIMONE BERGMANS

Uittreksel uit het reglement

1. De prijs wordt toegekend aan een onuitgegeven studie over de kunstgeschiedenis (schilderkunst of beeldhouwkunst), met betrekking tot een kunstenaar, een kunstwerk of een aspect van het humanisme in de voormalige Zuidelijke Nederlanden en in het prinsbisdom Luik, en het grondgebied 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 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: Mej. Claire De Ruyt, K. Verhaegenlaan 39, B-1950 Kraainem. Tel. (02) 720.78.86.

PRIJS ADOLF JANSEN

Uittreksel uit het reglement

1. De prijs wordt toegekend aan een onuitgegeven studie over de kunstgeschiedenis (bouwkunde 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 grondgebied 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 bekroonde 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 eigendom. Het tijdbestek van een maand, te rekenen vanaf het toekennen van de prijs, wordt aan de auteurs van de toegestuurde werken gelaten om de teruggave van de twee overige exemplaren te vragen. Daarna is de Academie niet meer verantwoordelijk voor deze manuscripten.
3. De prijs 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: Mej. Claire De Ruyt, K. Verhaegenlaan 39, B-1950 Kraainem. Tel. (02) 720.78.86.

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^{lle} Claire De Ruyt, avenue Ch. Verhaegen 39, B-1950 Kraainem. Tél. (02) 720.78.86.

PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE — UITGAVEN DER ACADEMIE

A. ANNALES (publiées de 1843 à 1930). Intitulées de 1843 à 1847 : **Bulletin et Annales**. — de 1848 à 1930 : **Annales**. Format in-8°.

Tomes I à LXXVII.

B. BULLETIN (publié de 1868 à 1929). Format in-8°.

2 ^e série des Annales	(tome I), 12 fascicules	(1868-1877)
3 ^e série des Annales	(tome II), 5 fascicules	(1875-1878)
3 ^e série des Annales	2 ^e partie, fasc. I-XX	(1879-1886)
4 ^e série des Annales	1 ^{re} partie, fasc. I-XXIV	(1885-1890)
4 ^e série des Annales	2 ^e partie, fasc. I-XXX	(1890-1897)
5 ^e série des Annales	1 ^{re} partie, fasc. I-X	(1898-1901)
5 ^e série des Annales	2 ^e partie, fasc. I-VIII	(1901-1902)
Années 1903-1929		

C. TABLES DES ANNALES.

Tomes I à XX (1843-1863) : figure à la fin du tome XX (1863), sous pagination différente.

Tomes XXI à XXX (1865-1874) et du BULLETIN (1868-1874) : Bulletin de 1877 (2^e série, fasc. 12).

Tomes XXXI à XL (1875-1886) et du BULLETIN (1875-1886) : Bulletin de 1886 (3^e série, fasc. 20).

Tomes I à L (1843-1897), par le baron de Vinck de Winnezelle, 1898.

Tomes I à LI (1843-1898) et du Bulletin (1868-1900), par L. Stroobant, 1904.

D. SÉRIE IN-4°.

Alphonse De Witte : Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint-Empire romain. Bruxelles, 1894-1900, trois tomes comprenant 977 pages et 85 planches. Format 29,5 × 22,5 cm.

M. Crick-Kuntziger : La Tenture de l'Histoire de Jacob d'après Bernard van Orley, 1954, 47 pages, 32 planches. Format 37 × 27 cm.

E. REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART — BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS,

Format in-8° carré.

Tomes I (1931) à LIX (1990). Continue.
