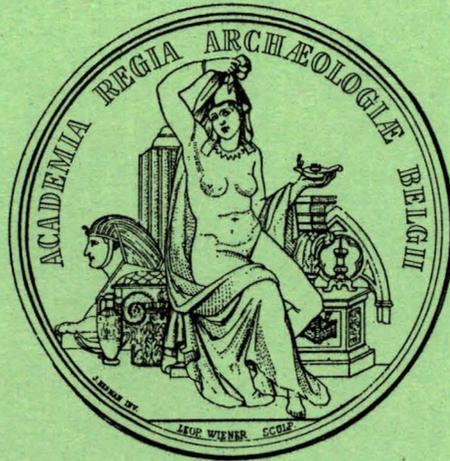


REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE
ET D'HISTOIRE DE L'ART



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXII - 1993

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 1993-1994 / Dienstjaar 1993-1994

Président/Voorzitter: M. Maurice COLAERT; *Directeur des publications/Directeur der uitgaven*: M^{me} Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE; *Secrétaire/Secretaris*: M^{me} Jacqueline LECLERCQ-MARX; *Membres/Leden*: Dhr. Guy DELMARCEL, Dhr. Antoine DE SCHRYVER, M. Adelin DE VALKENEER, Dhr. Paul EECKHOUT, M^{le} Jacqueline FOLIE, M. Jean JADOT, M. Victor MARTINY, Dhr. Carl VAN DE VELDE, Dhr. Raf VAN LAERE.

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 manuscripten bestemd voor het *Tijdschrift*, moeten franco gestuurd worden aan de Directeur van het *Tijdschrift*:

Mme J. DOSOGNE-LAFONTAINE,
Avenue A. Huysmans 87, bte 6
B-1050 BRUXELLES

Les commandes doivent être adressées au Trésorier général:

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

Gelieve alle bestellingen te richten aan de algemene Penningmeester:

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

Les paiements se font au C.C.P. 000-0100419-24 de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, ou au compte 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. 000-0100419-24 van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België of op de rekening 310-0381725-19 van de Academie, Bank Brussel-Lambert, Brussel. **Checks of overschrijvingen netto en zonder kosten 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 artikelen en foto's. Er wordt slechts één antwoord aanvaard op elk artikel of recensie, en slechts 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 DE LA DIRECTION GÉNÉRALE DE L'ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE (COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE)

LXII — 1993

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

UITGEGEVEN ONDER DE HOGE BESCHERMING VAN Z.M. DE KONING

DOOR DE

KON. ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

MET DE STEUN VAN DE UNIVERSITAIRE STICHTING VAN BELGIË

BRUXELLES-BRUSSEL

CULTURA · WETTEREN

TABLE DES MATIÈRES - INHOUDSTAFEL

ARTICLES - BIJDRAGEN

Christiane PANTENS - VAN DEN BERGEN, <i>La représentation et la signification des animaux comme cimiers héraldiques</i>	5
Jean M. CASWELL, <i>Two Manuscripts from the Chroniques II Workshop. Chroniques de Hainaut, volume II and Morgan-Mâcon Golden legend</i>	17
Charlene S. ENGEL, <i>Sator Ara Te. The Ghent Altarpiece Cryptogram</i>	47
Didier MARTENS, <i>Nouvelles recherches sur le Maître de l'Adoration Khanenko, son évolution, son catalogue et sa personnalité</i>	67
Dominique ALLART, <i>Un paysagiste à redécouvrir: Cornelis Van Dalem</i>	95

MISCELLANEA

Raf VAN LAERE, <i>Enkele 19de-eeuwse prijs medailles van de Diestse Tekenacademie</i>	131
<i>De Tentoonstelling « Tover van de Middeleeuwen. Miniaturen voor Jan Van Eyck » te Leuven — L'Exposition « Splendeur du moyen âge. La miniature avant Jean Van Eyck » à Louvain</i>	143

COMPTES RENDUS - RECENSIES

<i>Archilecture rurale en Wallonie. Ardenne herbagère</i> (M. van de WINCKEL)	147
Fr. BAUDOIN, <i>Schilderyen van Rubens en Van Dyck in het bezit van Filips Godines...</i> (A. MOERMAN)	147
<i>Belgique terre d'accueil. Écrivains et artistes étrangers édifiés en Belgique</i> (R. VAN LAERE)	148
BYZANCE. <i>L'art byzantin dans les collections publiques françaises</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	149
P. CELLINI, <i>Falsi e restauri. Oltre l'apparenza</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	150
M. CULOT - E. HENNAUT - M. DEMANET - C. MIEROP, <i>Le bombardement de Bruxelles par Louis XIV</i> (M. VAN DE WINCKEL)	151
C. DE BRAEKELEER, <i>Laurent-Benoît Dewez</i> (M. VAN DE WINCKEL).	152
B. DORIVAL, <i>Jean-Baptiste de Champaigne. La vie, l'homme et l'art</i> (P. EECKHOUT)	152
B. DORIVAL, <i>Supplément au catalogue raisonné de l'œuvre de Philippe de Champaigne</i> (P. EECKHOUT)	153
J. DUMOULIN - J. PYCKE c.a., <i>La Grande Procession de Tournai (1090-1992)</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	154
C. ENGELÉN - N. MARX, <i>Middeleeuws erfgoed. Beelden voor Namen - Namen voor Beelden</i> (H. JOOSEN)	154
W. K. GNIRREP - J. P. GUMBERT - J. A. SZIRMAI, <i>Kneep en bindings; een terminologie voor de beschrijving van de constructies van oude boekbanden</i> (R. VAN LAERE)	155
C. HARBISON, <i>Jan van Eyck. The Play of Realism</i> (J. FOLIE)	156
T. B. HUSBAND, <i>Corpus Vitrearum. U.S.A. Checklist IV.</i> ; W. COLE, <i>Corpus Vitrearum Medii Aevi. Great Britain, Summary Catalogue I</i> (Y. VANDEN BEMDEN)	157
<i>Les kiosques à musique</i> (M. VAN DE WINCKEL)	159
S. LANGÉ, <i>L'héritage roman. La maison en pierre d'Europe occidentale</i> (M. VAN DE WINCKEL)	159

S. MACCORMACK, <i>Art and Ceremony in Late Antiquity</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	160
E. MAURER - A. VON EUW, <i>Michel-Ange et la Sixtine</i> (A. DE VALKENEER)	161
H. MAYER-HARTING, <i>Ottonian Book Illumination. An Historical Study</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	161
<i>Mémoires de la Société royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai</i> , VI et VII (H. JOOSEN)	163
Y. MORI, <i>Buryuugeruno kotowaza no sekei. Pieter Breugel. Spreekwoorden en Volksleven</i> (J. FOLIE)	164
M. PAULY, <i>Luxemburg im späten Mittelalter</i> , I. (R. VAN LAERE)	165
<i>Pecq. Un village du Hainaut tournaisien</i> (H. JOOSEN)	166
C. PÉRIER-D'ETEREN, <i>La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture</i> (J. FOLIE)	166
<i>Ridders en Presters. Acht eeuwen Duitse Orde in Noordwest Europa</i> (H. JOOSEN)	168
<i>Rome et les églises nationales. VII^e-XIII^e siècles</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	169
J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER - J. DIJKSTRA - R. VAN SCHOUTE, <i>Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups</i> (J. FOLIE)	170
C. VANDERVELDE, <i>La nécropole de Bruxelles</i> (A. DE VALKENEER)	171
FR. VANDEWEGHE - B. OP DE BEECK, <i>Drukkersmerken uit de 15de en de 16de eeuw / Marques typographiques employées aux XV^e et XVI^e siècles</i> (R. VAN LAERE)	172
<i>Vrai ou faux? Copier, imiter, falsifier</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	174

BIBLIOGRAPHIE DE L'ART NATIONAL
BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS

SOMMAIRE - INHOUD

I. Préhistoire et antiquité — Prehistorie en Oudheid	177
II. Moyen âge et temps modernes — Middeleeuwen en moderne tijden	177
III. Époque contemporaine — Hedendaagse tijden	214

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

Procès-verbaux — Verslagen	225
Communications — Mededelingen : P. EECKHOUT, <i>Philippe de Champagne et les symboles du sel</i> ; A. LEMEUNIER, <i>L'orfèvrerie religieuse à Liège au XIX^e siècle</i> ; M. JOTTRAND, « Petite » ou « grande » sculpture? <i>Les groupes et statuettes sortis de la manufacture de Tournai au XVIII^e siècle</i> (1 ^{ère} partie); Ph. ROBERTS-JONES, <i>L'Académie, chambre de réflexion</i> ; P. EECKHOUT, <i>De Jusle de Gand à Hugo Van der Goes</i> ; M.-H. CORBIAU, <i>Identification des stations de la chaussée romaine Rheims-Cologne signalées sur la Table de Peulingen</i> ; A. DEROLEZ, <i>Apocalypsillustratie in enkele middeleeuwse handschriften</i> ; M. JOTTRAND, « Petite » ou « grande » sculpture... (2 ^{ème} partie).	
Liste des membres - Ledenlijst	237
PRIX — PRIJS SIMONE BERGMANS	243
Addenda et corrigenda au vol. LXI (1992)	245

LA REPRÉSENTATION ET LA SIGNIFICATION DES ANIMAUX COMME CIMIERS HÉRALDIQUES

Christiane PANTENS-VAN DEN BERGEN

Définition des armoiries et des cimiers

Avant de voir dans quelle mesure on peut expliquer l'apparition des animaux comme cimiers héraldiques et d'essayer d'en percevoir la signification, au moins pour certains d'entre eux, il n'est peut-être pas inutile de rappeler ce que sont les armoiries qu'ils somment. Ce sont des signes fixes de reconnaissance ou de propriété, colorés, d'inspiration géométrique, animale ou végétale, placés le plus souvent dans le périmètre d'un écu, s'y organisant selon des règles fixes, s'y décrivant avec un langage particulier et se transmettant héréditairement selon des règles précises (1).

Ce système héraldique est un phénomène purement occidental qui se met en place très rapidement entre la première et la deuxième croisade, dans un cadre géographique qui nous est familier : Bénélux, pays rhénan, France du Nord, Normandie, Angleterre. Adopté par tous les grands feudataires dès la fin du XI^e siècle, il s'étend à toutes les classes sociales un siècle plus tard. Les causes catalysant cette installation si uniforme trouvent notamment leur origine dans les bouleversements sociaux, politiques et militaires qui président aux Croisades. La situation particulière de l'individu, défini à présent dans le cadre d'une parenté agnatique, peut y être encore précisée grâce à des marques de différenciation appelées « brisures », internes ou externes au périmètre de l'écu. Les cimiers figurent parmi ces marques de différenciation. Ils suivent l'évolution des armoiries avec un certain décalage dans le temps mais en étant néanmoins intimement liés à elles.

Base de leur étude et leur place dans l'histoire des mentalités

L'étude des armoiries et des cimiers se fait principalement grâce aux sceaux et aux armoiriaux blasonnés ou figurés ; ensuite par l'intermédiaire des textes littéraires, des manuels ou des documents archéologiques. Depuis quelques années les chercheurs ont tenté d'établir à travers le temps et l'espace, les indices de fréquence des meubles et des émaux qui composaient les armoiries et quand c'est possible, d'en expliquer la présence ou la signification. Ils placent ainsi l'héraldique parmi les disciplines qui intéressent l'histoire des mentalités ; ils s'efforcent de

(1) Le mot « armoiries » a souvent été employé abusivement et l'on a fréquemment confondu signe ou symbole occasionnel pris, depuis l'Antiquité, comme marque distinctive par un groupe, par une famille ou par une personne, avec les armoiries fixes qui les définiront dès le milieu du XI^e siècle.

définir la manière dont les liens de parenté s'expriment à travers ces blasons ; ils tâchent de débrouiller la part que prend le goût personnel, l'obligation ponctuelle, l'environnement culturel ou historique dans le choix d'un emblème.

Le port d'un cimier, c'est-à-dire d'une figure surmontant le casque d'un guerrier, correspond au désir séculaire du combattant de se distinguer par la taille et par l'apparence et en même temps de se cacher et de se protéger sous un masque aussi énigmatique qu'évocateur. Cet aspect prophylactique et magique qu'il véhicule à l'origine l'apparente aux totems qui dans toutes civilisations, servent à la fois de marque de reconnaissance d'une lignée ou d'une personne, dont elle définit socialement la place, et de marque de protection⁽²⁾.

L'étude et l'interprétation des cimiers, qui sont souvent liées à celles des meubles héraldiques, s'apparentent donc immédiatement à la notion même de signe et permettent d'élargir la problématique, tout en gardant à l'esprit que le même animal, le même signe, ne présente pas partout la même signification et que chacun d'eux porte en lui les marques de son universalité et de sa spécificité.

Évolution des armoiries et des cimiers : l'aspect guerrier et ostentatoire

Dans le cadre du système héraldique défini plus haut les premiers cimiers apparaissent dès le milieu du XI^e siècle parallèlement aux premières armoiries. Peints sur le casque du combattant ou y figurant en relief, ils répètent le meuble de l'écu. Les sources archéologiques⁽³⁾, littéraires⁽⁴⁾, sigillographiques⁽⁵⁾ nous en livrent les images ou les premières descriptions. Ce

(2) C'était le thème général de la belle exposition *Emblèmes, Totems, Blasons*, Musée Guimet [Paris], mars-juin 1964. À rapprocher de l'exposition 18.6.1992-15.11.1992 : *Kaiapo - Amazonie - Plumes et peintures corporelles*. Catalogue par G. VERSWILVER. Musée royal de l'Afrique Centrale, Tervuren. Snoeck-Ducaju-Gent-1992. *Le cimier. Mythologie, rituel, parenté, des origines au XVI^e s.* Actes du 6^e colloque international d'héraldique. La Petite-Pierre, 9-13 octobre 1989, Bruxelles 1990. *Le monde animal et ses représentations au moyen âge (XI-XV^e siècles)*. Travaux de l'Université de Toulouse - Le Mirail série A, tome 31. Actes du XV^e Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public. Toulouse 25-26 mai 1984. Toulouse. Université de Toulouse - Le Mirail 1985. M. PASTOUREAU. *Désigner ou dissimuler ? Le rôle du cimier dans l'imaginaire médiéval*, dans *Masque et imaginaire*, p. 127-140.

(3) Cimier peint : Émail du Mans représentant Geoffroy comte dit de Plantagenet († 1150) daté vers 1155-1160. *Enéide*. Henrich VON VELDERE (XII^e s.) Ms SPK. Preussischer Staatsbibliothek. Ms Germ. f. 282, p. LIII r. Un très petit nombre de cimiers a survécu jusqu'ici ; le plus célèbre d'entre eux est celui du Prince Noir († 1376) pendu au-dessus de sa tombe à la cathédrale de Canterbury.

(4) Description des armoiries d'Hector de Troie dans le *Roman de Troie par Benoit de Sainte-Maure*, éd. L. CONSTANS. Paris 1904-1912, v. 7509-7510, 8065-8066. J. PALERMO, éditeur du « *Roman d'Hector et d'Hercule* ». Textes littéraires français, 190, Genève 1972, croit à tort que ce texte est antérieur à celui de Benoit de Sainte-Maure. En réalité il lui est postérieur ; Hector y est pourvu d'un cimier « un lion assis » (= probablement passant mais ce peut être aussi compris comme simplement « représenté » sur le casque) ; à notre connaissance, c'est la première mention d'un cimier en littérature épique. Le lion qui figure sur les armes d'Hector sera son emblème jusqu'au XVIII^e siècle, cf. C. VAN DEN BERGEN-PANTENS, *Guerre de Troie et héraldique imaginaire*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, LII, (1983), p. 3-21.

(5) Baudouin IX, comte de Flandre. Sceau n° 1196 (AGR. SIG n° 9624). Le lion apparaît sur l'écu dès 1163. Cf. R. LAURENT, *Les sceaux des princes territoriaux belges des origines au début du XIII^e siècle, I. Les comtes de Flandre*, dans *Gedenboek Michel Mispelon*, Handzame, 1982.

n'est que dans le courant du xiv^e siècle qu'ils seront représentés dans certains armoriaux ⁽⁶⁾. Tout comme pour les armoiries, leur usage limité d'abord à la haute noblesse, s'étend progressivement au cours du $xiii^e$ siècle aux combattants moins importants. Ils ne connaissent néanmoins pas le succès des armoiries elles-mêmes. C'est surtout en Allemagne et dans les pays d'Empire que le port du cimier s'impose. Il y devient héréditaire au même titre que l'écu, et les changements que l'on y apporte font office de brisures.

Dans les pays d'héraldique classique, les cimiers restent d'un usage modéré. Ils n'apparaissent sur les sceaux équestres des princes des Pays-Bas qu'à partir de la seconde moitié du $xiii^e$ siècle ⁽⁷⁾ et sont absents sur ceux de leurs vassaux. Ils peuvent être modifiés à la suite d'un événement mémorable : Jean I^{er}, duc de Brabant par ex., remplace le volet de plumes qu'il porte par un dragon posé entre deux plumes de coq après la victoire qu'il remporte à Worringen en 1288. Ce cimier se transmettra à son fils et à son petit-fils.

L'évolution de l'armement rendant bientôt inutile ou secondaire le signe de ralliement guerrier c'est surtout en fonction de leur « paraître » et de la « mémoire » qu'ils représentent, que les cimiers connaissent leur véritable épanouissement, et ce dans presque toutes les classes sociales, du deuxième quart du xiv^e s. au troisième quart du xv^e s. environ ⁽⁸⁾. Le succès qu'ils remportent, est fonction de l'essor d'une emblématique nouvelle, liée aux cérémonies d'apparat, aux tournois, aux jeux, aux rencontres, aux cortèges, qui émaillent la vie de cour et la vie urbaine et qui concerne tant les nobles que les bourgeois. Parmi ces derniers, nombreux sont ceux qui n'ayant jamais porté d'armures complètes timbrent néanmoins leurs armes de cimiers qui remplissent les armoriaux de figures variées et humoristiques. La vogue des sceaux à l'effigie de l'écu armorié, timbré, répand et confirme aussi cet usage dès le 2^e quart du xiv^e siècle ⁽⁹⁾.

(6) Les armoriaux tels que le *Wappenrolle de Zurich* (vers 1335-45) (Musée national Suisse, dépôt de la Bibliothèque centrale de Zürich), l'*Armorial Bellenville* (plus ou moins 1364-86) (Paris, B.N., Ms fr. 5230) et celui de *Gelre* (plus ou moins 1370-1414) (Bruxelles B.R. 15652-56) sont les plus anciens armoriaux dépeignant les cimiers.

(7) Major T. R. DAVIES, *l'Héraldique dans la guerre médiévale*, dans *Le Parchemin*, (1975, 22^e série), p. 143-158. Le cimier : p. 154-156. D'après cet auteur, qui ne cite pas ses sources, le cimier fut porté sur le champ de bataille de 1200 à 1380 environ, époque à laquelle le casque à visière mobile le rendit inutilisable. À notre avis les documents iconographiques ne corroborent pas aussi largement son affirmation. L'auteur insiste avec raison sur l'aspect de parade et sur la différence entre l'équipement militaire et celui de tournoi. Voir aussi *Armes et armures au moyen âge*, catalogue par V. VAN OETEREN, dans *Cahier d'une exposition 1*, Musée départemental de St-Antoine l'Abbaye, 3 mars-5 juin 1991. Nous remercions Mr. R. LAURENT, qui nous a permis la consultation de sa thèse de doctorat encore inédite concernant *Les Sceaux des princes territoriaux des anciens Pays-Bas*.

(8) Les rites d'ostention des cimiers sont attestés dans tous les récits et les manuels de tournoi et dans les romans. Ex. : Bruxelles, B.R. Ms 10238, f. 219. *Histoire des seigneurs de Gavre* (Ms daté après 1456).

(9) E. WARLOP, *The Flemish nobility before 1300*, Kortrijk, 1976, part. II, vol. 1-2, *passim*, montre qu'aucun noble, hormis les grands feudataires, n'utilise un sceau armorié timbré.

La représentation animale dans les armoiries et les cimiers

Quand on considère la variété des cimiers, la fantaisie et l'imagination qui préside parfois à leurs représentations, on est naturellement enclin à se demander quelles raisons ont motivé leurs choix ou leurs changements. Mais alors que les études sur les meubles héraldiques proprement dits ont débuté depuis quelques années et bénéficient de relevés systématiques, de tables et de publications diverses, les cimiers eux ne sont que depuis peu l'objet d'un tel intérêt. Un premier colloque leur a été consacré en 1989 et les éditions des plus anciens armoriaux où ils figurent voient le jour actuellement (10).

Il est intéressant de mettre en parallèle les conclusions que l'on a pu tirer de l'étude des meubles héraldiques (c.à.d. figurant dans l'écu) et celles concernant les cimiers et plus particulièrement les cimiers animaliers. M. Pastoureau constate qu'au début du XIII^e s. 40% des armoiries portent des animaux. Ce pourcentage tombe à 30% au XIV^e s. et se maintient comme tel. Ce sont surtout les pays germaniques, scandinaves ou de culture celtique, en particulier le Bénélux, qui font usage de l'animal, les pays latins (France, Italie, Espagne...) lui préférant une héraldique plus linéaire (11). De même, on constate que plus de la moitié des cimiers médiévaux sont d'origine animale ou montrent des parties d'animal (par ex. des vols) et ceci dès la mise en place du système héraldique (Geoffroi Plantagenêt, Baudouin IX comte de Flandre, le lion du preux Hector, le plumail de paon des ducs d'Autriche, le dragon des ducs de Brabant, les fanons de baleines arborés à Bouvines en 1213 par le comte de Boulogne, Renaud de Dammartin).

Madame B. Weiss retrouve la trace d'animaux-totem dans certains prénoms en thèmes composés d'origine germanique (Adolf - Adal (noble) + Wolf (loup) = qui a un noble loup comme totem (= cimier) : Arnolf (arin) (aigle) + wolf (loup) = qui procède des totems aigle - loup (12). Un animal-totem peut aussi désigner le fief et devenir par après un meuble héraldique (ex : la guivre des Visconti rappelant leur seigneurerie d'Anguaria à laquelle elle aurait été attachée à l'origine et qui aurait été gardée comme meuble héraldique malgré sa connotation franchement négative puis arrangé en légende familiale (v. note 21).

(10) L. JEQUIER, *L'Armorial universel du héraut Gêlre (1370-1395)*, dans *Archives Héraldiques Suisses*, 1971, 118 p., ill. L. JEQUIER, *L'Armorial Bellenville*, dans *Cahiers d'Héraldique* V. Le Léopard d'Or, Paris 1983, 357 p. M. POPOFF, *Le rôle d'armes de Zürich*, le Léopard d'or. « Documents d'héraldique médiévale 9 », Paris 1986, 103 p., ill. J. RANKE, *Bergshammer vapenboken en medellidsheraldisk studie*, 1-2, Lund-Oslo, 1975. E. DE BOOS, *Les cimiers dans l'armorial de Guillaume de Revel*, dans *Le Cimier*, op. cit., note 2, p. 33-51. C. DE MERINDOL, *Les cimiers dans les armoriaux de l'ordre du Croissant*, dans *Le Cimier*, op. cit., note 2, p. 219-313. Le même, *Le roi René et la seconde maison d'Anjou. Emblématique, art, histoire*. Le Léopard d'Or, Paris, 1987, 210 p., 72 pl.

(11) M. PASTOUREAU, *Le Bestiaire héraldique au moyen âge*, dans *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, (1969), Bulletin n° 35, p. 3-17.

(12) Béatrice WEISS, *Anthroponymie en pays germaniques — clan — cimier*, dans *Le Cimier ...*, op. cit., n. 2, p. 337-339.



Fig. 1. *Armorial*, 1^{re} moitié du xv^e s. B.R. II 6563, f. 14. Cimier reprenant partiellement le meuble de l'écu (lion), ou à connotation négative (sanglier, noir). Cf. notes 16 et 17. (Copyright Bruxelles, Bibliothèque royale).

Les raisons des choix au XIII^e et aux siècles suivants

Au XIII^e siècle le choix de l'animal s'opère avant tout en fonction du message spirituel et moral qu'il incarne et qu'expliquent les Bestiaires, les fables et mêmes les traités techniques⁽¹³⁾. L'aigle par exemple, dont on exploite en art la position dite « hérauldique » depuis l'Antiquité⁽¹⁴⁾, et surtout le lion dont l'effigie rampante orne les tissus orientaux exportés en Occident, sont intimement liés au pouvoir et à la force et véhiculent au moyen âge une puissante idée christologique. Le lion forme à lui seul 15% des animaux représentés dans les écus et chacun connaît l'adage : « Qui n'a pas d'armes porte un lion ». Il est particulièrement répandu dans le Bénélux et en Angleterre⁽¹⁵⁾ ; les têtes d'aigles et de lions sont très souvent utilisées comme cimier reprenant ou non le meuble de l'écu⁽¹⁶⁾ (fig. 1).

(13) M. ZINK, *Le monde animal et ses représentations dans la littérature française du moyen âge*, dans *Le monde animal ...*, *op. cit.* n. 2, p. 47-71.

(14) P. CORNIL, *Naissance de la position « hérauldique » de l'aigle*, dans *Deuxième Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique*, dans *Actes du Congrès de Nivelles 1984 (1987)*, IV, p. 265-273.

(15) M. PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, 1979, p. 136-137. Le lion selon la légende, ressuscite ses petits morts-nés au bout de trois jours en les lèchant. Il a donc une forte dimension christologique.

(16) Jan RANEKE, *op. cit.*, n. 10, p. 144 sqq. a dressé un intéressant tableau des sortes de cimiers apparaissant dans son armorial universel (xv^e s.).



Fig. 2. *Armorial Gelre* (vers 1370-1414). B.R. 15652-56, f. 2 v. Emblème du duc Jean III de Brabant, dit « le sanglier », et son cimier. Cf notes 17 et 23. (Copyright Bruxelles, Bibliothèque royale).

Par contre, certains animaux, associés de près ou de loin au mal et au péché, ont une connotation négative : le serpent, le crapaud, le chat, l'ours, le porc, les animaux hybrides : la licorne, le dragon, la chauve-souris, l'homme sauvage, les animaux tachetés ou bigarés (le léopard ...), ou d'une couleur mal ressentie comme le jaune ou le vert, sont rarement représentés comme meuble principal de l'écu (exception faite des armoiries parlantes Bär, Einhorn, Cats, Micault ...), mais on trouve régulièrement faisant figure de cimiers les têtes de dragons, de licorne, de chien, de sanglier, le plumail de paon ... (fig. 2).

Compte tenu du fait que dans la mentalité médiévale chaque qualité est susceptible d'être interprétée inversement (17), le cimier joue dans ce cas-ci un rôle d'exutoire, libérant le porteur

(17) L'ours déprécié en tant qu'animal forain, presque « humain » cf. M. PASTOUREAU, *Qui est le roi des animaux ?*, dans *Le Monde animal...*, op. cit., n. 2, p. 133-142, occupe un rang très éminent durant le haut moyen âge dans les pays germaniques. La licorne peut être un animal féroce mais aussi le symbole du Christ dans le giron de Marie; le cygne symbole de l'hypocrisie mais aussi de la pureté et du martyr (il chante en mourant...); le paon selon qu'il étale ou baisse la queue est impudent ou modeste ... sa chair passe pour être imputrescible donc sainte ... Voir par. ex. *Le Bestiaire* (Ashm. 1511, Oxford, Bodl. Library), Ph. UBAND, éd., 1988, *passim*; M. PASTOUREAU, *Le Bestiaire iconographique du diable. Animaux, formes, pelages, couleurs*, dans *Démons et merveilles au moyen âge*, dans *Actes du IV^e colloque international, 13-14, mars 1987*, Université de Nice. Sophia Antipolis, 1990, p. 186-193.

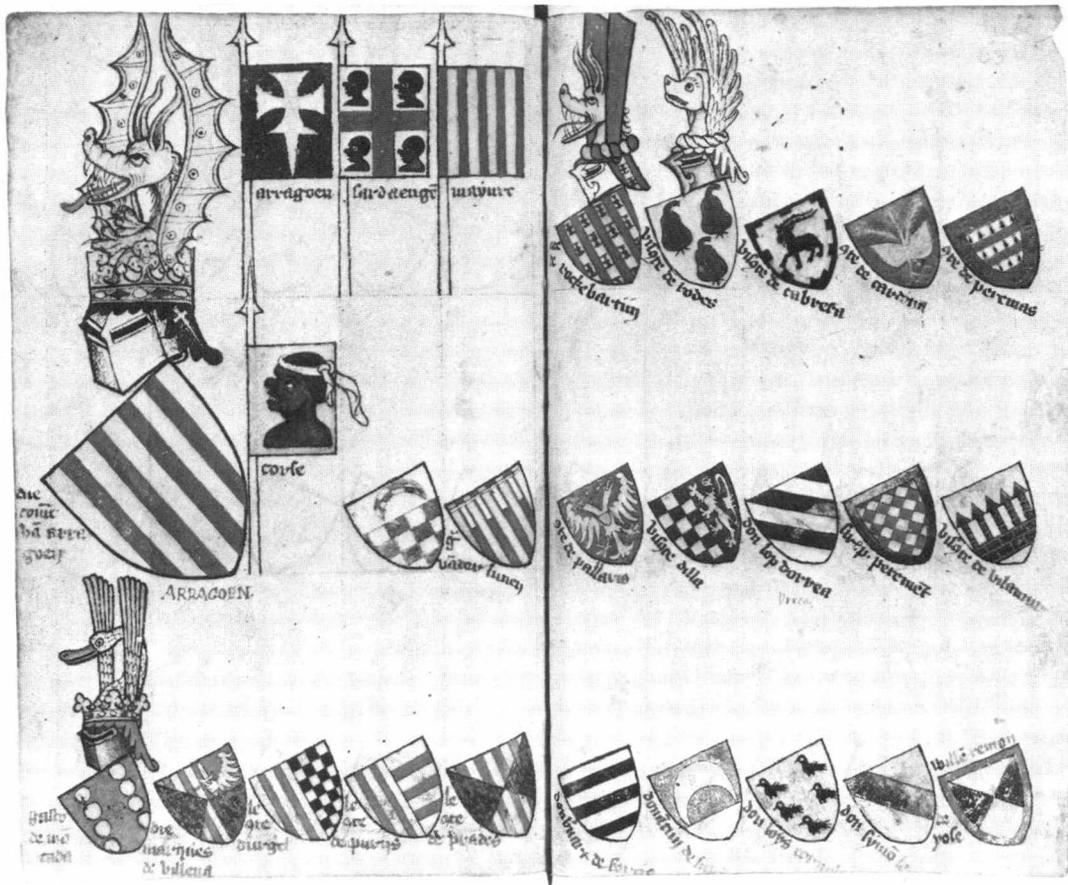


Fig. 3. *Armorial Gelre* (vers 1370-1414). *B.R.* 15652-56 f. 62v. Le dragon, cimier des rois d'Aragon.
Cf. note 20. (Copyright Bruxelles, Bibliothèque royale).

des contraintes que lui imposent ses propres armoiries : l'absence de règles de présentation du meuble, l'emploi libre des couleurs, déchainent l'imagination et amènent aux créations de véritables pièces montées bonnes pour la parade mais inutilisables au combat⁽¹⁸⁾.

Au ^{xiv}e et au ^{xv}e siècles, ce n'est plus l'aspect guerrier ni l'influence des Bestiaires et d'autres écrits moralisateurs qui préside principalement au choix d'un cimier animal, mais plutôt la volonté de se rattacher à une famille large, à un lignage ou à une alliance prestigieuse, du moins quand la chose est possible. Les cimiers se feront l'écho de ces liens de parenté anciens et calvacades et tournois offriront une merveilleuse occasion au cavalier de se mettre en évidence et de montrer à chacun de qui il descend.

(18) Par ex. Bruxelles, *B.R.* Ms 11 6563, f. 31, 57v, 59.

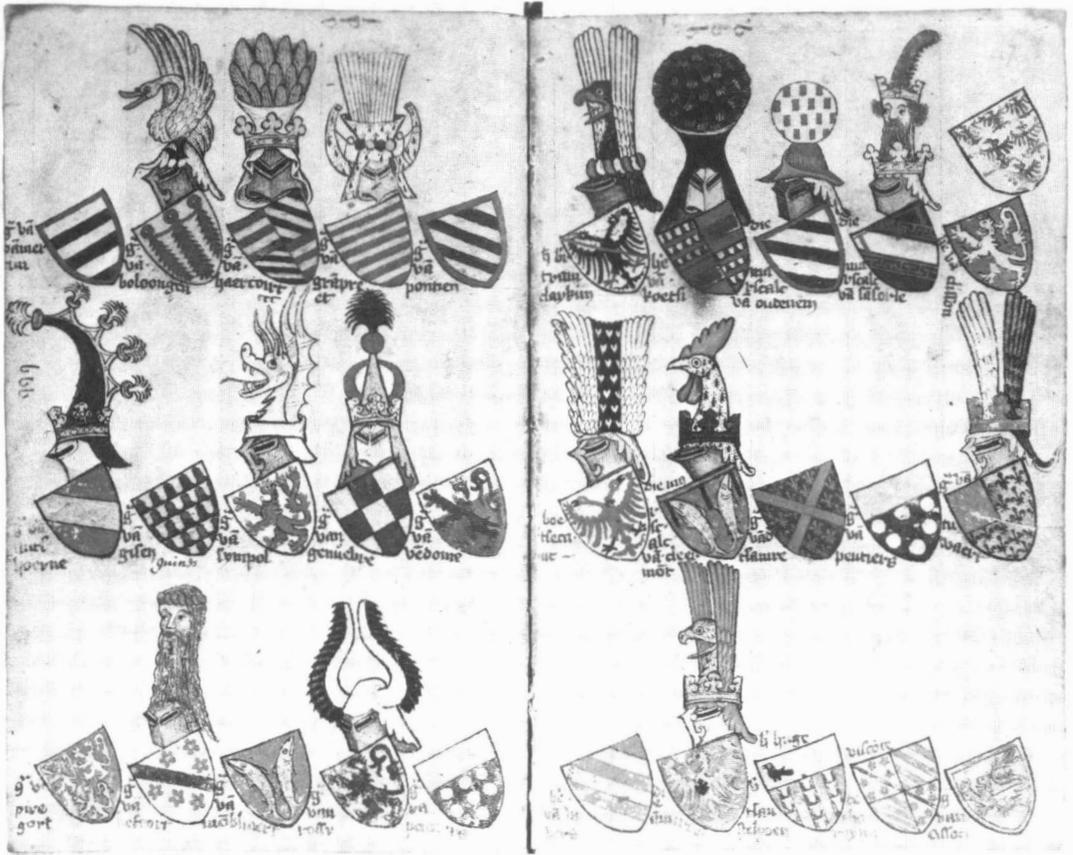


Fig. 4. *Armorial Gelre* (vers 1370-1414). B.R. 15652-56, f. 46v. Le cygne, cimier de la maison de Boulogne. Cf. note 21. (Copyright Bruxelles, Bibliothèque royale).

Cette ascendance peut s'appuyer sur des bases « historiques » classiques et solides⁽¹⁹⁾ ; très souvent aussi elle mêle la généalogie classique à la tradition orale⁽²⁰⁾, à la mythologie fami-

(19) C'est ainsi que le Grand Bâtard de Bourgogne (titre conféré au bâtard aîné de Philippe le Bon, duc de Bourgogne) adopte le grand duc comme cimier, cimier qui timbre aussi les armoiries du duché. C. PANTENS : *Héraldique et bibliophilie : le cas d'Antoine Grand Bâtard de Bourgogne*, dans *Mélanges Martin Willek*, à paraître en 1993. G. DEMAY, *Inventaire des sceaux de l'Artois et de la Picardie...* Paris 1877, n° 27 : sceau de Philippe de Bourgogne, cimé d'une chouette (1339) ; n° 33 : sceau équestre de Philippe de Rouvres, duc de Bourgogne (1361). De même la famille van Cronenburch, descendant d'un bâtard du comte de Hainaut Guillaume IV, adopte comme cimier le plumail de paon qui est aussi celui porté par les comtes de Hainaut (cf. B.R. Ms II 6563, f. 74v).

(20) Similitude des cimiers des maisons d'Aragon et de Mérode qui prétendent descendre de la première : Armoiries d'Aragon B.R. Ms 15652-56 f. 62v et Mérode ibidem, f. 87 (fig. n° 3). Voir aussi J. Cl. LOURSEN, *Le cimier au dragon et la légende de Mélusine*, dans *Le Cimier ... op. cit.*, n. 2, p. 189.

liale⁽²¹⁾, aux romans chevaleresques⁽²²⁾, où la part de la légende et de la réalité est toujours difficile à débrouiller. Mais l'individu peut aussi se manifester très personnellement à travers son cimier au sein de sa famille immédiate⁽²³⁾; et s'il se sent trop confiné dans le cadre des

(21) Lignage et légende familiale peuvent même coïncider : — Sir A. WAGNER, *The Swan Badge and the Swan Knight*, dans *Archaeologia* vol. XCVII, Society of Antiquaries of London, (1959), p. 127-138, ill., a démontré de façon remarquable comment le cygne avait été utilisé comme cimier, support ou emblème par un nombre impressionnant de familles des XIV^e et XV^e siècles, grandes ou petites, qui toutes se rattachaient d'une façon ou d'une autre au lignage prestigieux des comtes de Boulogne et en particulier au grand-père du preux Godefroid de Bouillon, le fameux « chevalier au Cygne » mort aux environs de l'an mil. Cette affirmation confirmée par les études généalogiques, suppose une conscience lignagère étonnante. L'animal y joue vraiment le rôle de totem et ressoude autour de lui un faisceau de tradition et de récits qui persiste de nos jours. L'histoire est la suivante : la duchesse de Bouillon, veuve, et sa fille Béatrice sont secourues par un chevalier inconnu arrivé dans une barque tirée par un cygne. Il épouse Béatrice et en a une fille Ida, future femme d'Eustache de Boulogne et mère de Godefroid de Bouillon et de ses deux frères. Il disparaît mystérieusement quand la fatale question lui est posée à propos des ses origines. Confirmation de cette légende familiale dans *B.R. Ms II 6570* f. 58v 8; *B.R. Ms 15652-56*, f. 46v, fig. n°4, etc ... S'apparente à ce récit l'exemple suivant : La ville de *Tongres* a obtenu confirmation de ses armoiries par un Arrêté royal du 25 mai 1838. Elles sont cimées d'un cygne qui rappelle la glorieuse lignée des rois de la ville : Caerl Inach, fils du roi de Tongres, devient l'oncle par alliance de l'empereur Auguste. Alors qu'il se repose sur les rives de l'Escaut avec son épouse Germana, un cygne se réfugie dans le giron de celle-ci qui change son nom en Zwaan. Ils compteront Charlemagne parmi leurs descendants (cf. A. PAQUAY, *De Zwaan boven het schild van Tongeren*, dans *De Banier*, Hasselt, (1895), p. 183-185. Rappelons enfin l'ordre du cygne, fondé par la maison de Clèves-Brandebourg, qui se rattache aussi au lignage de Boulogne. On peut trouver quelques exemples de filiations dans L. DUERLOO (ELISAL), *De Zwaan. Van trolse totem tot poëtisch plaatje* (à paraître).

— J.-C. LOUITSCH, *Le cimier au dragon et la légende de Mélusine*, dans *Le Cimier ...*, op. cit., n°2, p. 181-204. La fée Mélusine est surprise au bain par le comte Ramondin. Il l'épouse lui promettant de ne jamais la voir le samedi, jour où elle se change en dragon. Il manque à sa promesse et elle s'envole avec un cri de douleur. Mythologie commune aux maisons de Lusignan et de Luxembourg, dont le cimier est un dragon issant d'une cuve d'or.

— Le cimier de la famille des *Visconti, ducs de Milan*, portant la guivre s'explique ainsi : Boniface, seigneur de Pavie épouse Blanche, fille du duc de Milan. Leur fils est avalé par un serpent et est recraché vivant après un combat acharné entre le père et le monstre. Elle explique pourquoi les ducs de Milan portent ces armes. Néanmoins avant d'être ducs de Milan et comtes de Pavie, les Visconti étaient seigneurs d'Anguaria et le serpent, « anguis », était certainement la figure emblématique de ce fief.

— On assiste en Brabant, pendant la période particulièrement féconde qui suit la bataille de Worringen, à la création de nombreuses chroniques, célébrant l'excellence des ducs et remontant leur ascendance jusqu'aux Troyens (*B.R. Gelre Ms 15652-56* f. 4-6v; *B.R. II 6563* f. 84v; 86-90). Elles y rattachent l'origine et l'évolution des armes au lion du duché).

(22) *Histoire des seigneurs de Gavre*, *B.R. Ms 10238*, cf. F. LYNA, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique*, t. III, édité par C. PANTENS, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, (1989), p. 202-207. Le roman montre comment le preux Roland remit ses propres armoiries au lion à l'ancêtre de la famille et comment le jeune Louis fit le choix d'un cimier personnel le chapel. Celui-ci est ajouté aux pattes de lion de l'écu, cimier traditionnel et familial. Le « cri » « Gavre au capelet » s'en fait aussi l'écho. Cf. *B.R. Ms II 6563*, f. 85.

(23) Par ex. : après la bataille de Worringen en 1288, Jean I^{er}, duc de Brabant, qui jusque là portait un simple écran comme cimier, adopta le dragon entre deux plumes de coq. Ce cimier fut porté sur les sceaux équestres de Jean II et Jean III. (Nous remercions M. B. Laurent, Assistant aux Archives Générales du royaume, de nous avoir permis la consultation de son doctorat encore inédit). D'autre part, les armoriaux *Gelre B.R. Ms 15652-56*, f. 2v, 6, 72v (fig. 2), le *B.R. II 6563* f. 44 et *B.R. II 6565* f. 17 lui attribuent un

meubles héraldiques ou de cimiers, devenues souvent fixes et héréditaires, il trouvera une compensation dans les éléments extérieurs tels que symboles, devises et emblèmes d'usage privé qu'il pourra changer selon son désir et où l'animal jouera une fois encore un rôle important (24).

Conclusion

Malgré les informations lacunaires rassemblées à leurs propos, nous pouvons conclure que le port du cimier n'est jamais gratuit : l'homme s'abrite derrière l'objet ou l'animal agressif et redoutable auquel il s'identifie et qui le protège : c'est la figure-masque, porteuse de qualités et de défauts, qui complète les armoiries proprement dites et comme le dit Pastoureau « plus qu'un signe de reconnaissance le cimier devient la seconde nature du combattant ». Cette figure, en s'identifiant avec le lignage, reflète une structure de parenté réelle ou mythique : de simple masque elle devient totem.

plumail de paon entre un vol d'hermines qui n'apparaît jamais dans ces sceaux équestres. Ce pourrait être un cimier occasionnel pris lors des mariages de ses filles Jeanne avec Guillaume IV de Hainaut en 1334 et Marie avec le duc de Gueldre en 1347 (cf. Ms II 6570 f. 42v8). Le plumail de paon est commun aux comtes de Hainaut-Hollande et aux ducs de Gueldre. Ces derniers faisaient élever des paons au château de Staverden dont les plumes servaient à garnir leurs cimiers et qui sont encore offertes de nos jours aux hôtes de marque du lieu (communication orale de M. L. Duerloo d'après KITS NIEUWEN KAMP, H. W. M. J., *Elseviers Encyclopedie van de Heraldiek*, Amsterdam, 1961, voir : Pauw).

— Antoine, Grand Bâtard de Bourgogne, changea deux fois d'armories et trois fois de cimier : jusqu'en 1452-1453, il porta ses armes en bande cimées d'une tête de lion dans un vol. Après la mort de son frère il reprit ses armoiries de Bourgogne chargées du filet en barre et cimées du grand duc que portait son frère ; après 1480 ayant été décoré de l'ordre de Saint-Michel par le roi de France et ayant pris son parti, il adopta comme cimier la fleur de lys de la maison de France dont il était le descendant illégitime. Cf. C. PANTENS, *Héraldique et Bibliophilie ...*, op. cit., n. 19.

— Le roi René d'Anjou, fils de Louis II d'Anjou et de Yolande d'Aragon, accepte en novembre 1466 la couronne d'Aragon. Il ajoute alors à son cimier familial — la double fleur de lys de la maison de France —, les ailes du dragon emprunté au cimier de la maison d'Aragon. Cf. C. DE MERINDOL, *Le Roi René*, op. cit., n. 10, p. 73, 117 et pl. XXX, 124-125 (contre-sceaux 1468-1480).

— Ms II 6570 f. 24 : les brisures apportées sur l'oreille de l'âne-cimier des Boutersem précise la personne titulaire des armes familiales de Boutersem.

- (24) Par ex. le sanglier, emblème du duc Jean III de Brabant. En ce qui concerne ses cimiers, voir ci-dessus n. 22. À propos de récits inspirés par Jean I^{er} et ses successeurs voir : P. AVONDS, *Heer Everzwijn Oorlogspoëzie in Brabant in de 14^{de} eeuw*, dans *Bijdragen tot de geschiedenis*, (1980, levering 1-4), p. 17-28. P. DE RIDDER, *Psychologie en geschiedenis. Hertog Jan I van Brabant (1267-1294)*, dans *Eigen Schoon en de Brabantbander*, 62, (1979), p. 155-182. J. VAN GERVEN, *Politiek en geschiedschrijving in de middeleeuwen. Hennen van Merchelen en de Boergondische. Opgvolging in Brabant*, dans *Bijdragen tot de geschiedenis*, (1980, 1-4), p. 29. Voir aussi le cimier de Jan van Delft (fig. n° 1).

ABSTRACT :

Though the first crests we are aware of were worn by people of high nobility (for instance the seal of Philip, count of Flanders, 1190) we have to wait until the end of the XIIIth century to see them displayed on the seals of important princes such as the dukes of Brabant. Contrary to what happens in German countries, they will never be of a general use in our country.

When the military crest ceases to individualize the knight and help him to frighten his enemies, the meaning and diffusion of it become different. As a matter of fact, at the end of the XIVth and the beginning of the XVth centuries, crests were mostly worn in tournaments and parades by all sorts of participants and no longer only by people of high nobility.

Nevertheless, the choice of a crest and of its colour most of the time supposes a special intention on the part of their owners, meaning which may be lost for us. C.P.

TWO MANUSCRIPTS FROM THE CHRONIQUES II WORKSHOP

CHRONIQUES DE HAINAUT, VOLUME II AND MORGAN-MÂCON GOLDEN LEGEND

Jean M. CASWELL

The Chroniques II Workshop decorated and illustrated both the *Chroniques de Hainaut*, volume II⁽¹⁾, and the Morgan-Mâcon *Golden Legend*⁽²⁾, but the two manuscripts display different design schemes and reveal substantially different workshop procedures. Numerous craftsmen worked on these two luxurious manuscripts, and at least three artists painted miniatures in both. This study defines the distinctive styles of six miniaturists who worked in the Morgan-Mâcon *Golden Legend* — three of whom also worked in the *Chroniques de Hainaut*, volume II — and interprets the similarities and differences in the decoration and illustration of these two manuscripts. Codicological examinations of the two manuscripts identify interactions among artists within the Chroniques II Workshop as well as with other artists outside of the workshop, and they clarify the project director's method of assigning miniatures to different artists⁽³⁾.

(1) Brussels: Bibliothèque Royale, Ms 9243, hereinafter referred to as *Chroniques* vol. II.

(2) Now divided between New York: Pierpont Morgan Library M 672, M 673, M 674, M 675, and Mâcon: Bibliothèque de la Ville, Ms. 3.

(3) L. M. J. Delaissé's system of examining the manuscript as an artifact, his «archaeology of the book» is the dominant method used in this study. L. M. J. DELAISSÉ, *Towards a History of the Medieval Book in Miscellanea André Combes* in *Divinitas* 11 (1967) 423-35. Also see additional bibliography in Robert. G. CALKINS, *Distribution of Labor: The Illuminators of the Hours of Catherine of Cleves and Their Workshop* in *Transactions of the American Philosophical Society*, 69-5 (1979), footnote 5 and p. 83.

Studies that have been particularly helpful for the methodology in this article include:

Robert BRANNER, *Manuscript Painting in Paris During the Reign of Saint Louis, A Study of Styles*, Berkeley, University of California Press, 1977.

R. G. CALKINS, *op. cit.*, p.3-83.

James DOUGLAS FARQUHAR, *The Manuscript as a Book* in Sandra HINDMAN and FARQUHAR, *Pen to Press: Illustrated Manuscripts and Printed Books in the First Century of Printing*, Baltimore, Art Department, The University of Maryland and The History of Art Department, Johns Hopkins University, 1977, p. 11-99.

James MARROW, *A Book of Hours from the Circle of the Master of the Berlin Passion: Notes on the Relationship between Fifteenth-Century Manuscript Illumination and Printmaking in the Rhenish Lowlands* in *The Art Bulletin*, LX (1978), p. 590-616.

John PLUMMER, *The Last Flowering, French Painting in Manuscripts, 1420-1530*, New York, The Pierpont Morgan Library, 1982.

Both the *Chroniques de Hainaut* and the *Morgan-Mâcon Golden Legend* are large (44 × 31 cm. and 40 × 28 cm.), richly decorated, three-volume manuscripts⁽⁴⁾, which belonged to members of the Burgundian court. The history of the *Chroniques de Hainaut* is well known⁽⁵⁾. The text is Jacques de Guise's *Annales Hannoniae sive chronica illustrium principum Hannoniae ab initio rerum usque ad annum Christi 1390*⁽⁶⁾, translated by Jean Wauquelin as *Chroniques de Hainaut*, and written by his clerk, Jacotin du Bois. The three volumes, ordered by Duke Philip the Good c.1446 and written during the years 1446-1453, were illustrated at different times and by different artists. Jacotin Du Bois completed Brussels B.R. 9243, the second volume of the *Chroniques de Hainaut*, December 8, 1449⁽⁷⁾. This volume, the subject of this paper, corresponds, in many respects, to the *Morgan-Mâcon Golden Legend* and was later decorated and illustrated by some of the same artists. The *Chroniques* vol. II is a major monument in the study of southern Netherlandish painting, because it is one of the few extant manuscripts whose illustrations are well documented. Although written in 1449, it was still unilluminated in 1455⁽⁸⁾, and payment to Guillaume Wielant (or Wyelant) for its sixty miniatures was not made until 1468, the year after Philip the Good's death⁽⁹⁾. Because of the likeness of the name Guillaume Wyelant and the name Willem Vrelant, which appears in the records of the Bruges Guild of St. John the Evangelist from 1454 until after his death in 1481, Vrelant has usually been accepted as the painter of the *Chroniques* vol. II, and the so-called «Vrelant style» is based on this volume⁽¹⁰⁾.

- (4) The *Morgan-Mâcon Golden Legend* was originally planned as two volumes, but was probably never bound that way. Jean M. CASWELL, *A double signing system in the Morgan-Mâcon Golden Legend*, in *Quaerendo*, X/2 (1980), 97-112. Later it was bound as three volumes and so remained until 1911, when the Pierpont Morgan Library bought the first two volumes of the manuscript from the Parisian book dealer Edouard Rahir, who had the two volumes rebound as four by Chambolle-Duru. Victor LEROQUAIS, *Le bréviaire de Philippe le Bon*, Brussels, Œuvre nationale pour la reproduction de manuscrits à miniatures de Belgique, 1929, p. 164.
- (5) A concise history of the three volumes is presented in Pierre COCKSHAW, *Les Miniatures des Chroniques de Hainaut*, Mons, Tourisme du Hainaut, 1979, pp. 5-13. I have used Cockshaw's titles for the *Chroniques* vol. II miniatures throughout this paper.
- (6) Jacques de Guise died in 1399, cutting short what was to have been a complete history of the Hainaut; the history ends 1253. COCKSHAW, p. 5.
- (7) Noted on folio 295v of the manuscript.
- (8) L. M. J. DELAISSÉ, *Le siècle d'or de la miniature flamande, Le mécène de Philippe le Bon*, (Exhibition catalogue), Brussels, Bibliothèque Royale, 1959, p. 127.
- (9) «Item a Guillaume Wyelant aussi enlumineur, pour LX ystoires et de plusieurs couleurs, qu'il a faites au second volume des ystoires des nobles princes de Haynnau au pris de xxiiij sols chacune ystoire l'une, xiiij l'autre font, Lxxij l.» L. DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, Paris, 1849-52, 1, Pt. 2, p. 503 (for 1467-68). Also Bruxelles, AGR, CC 1923, f. 173v: Compte de l'argentier, 1468, in COCKSHAW, footnote 17.
- (10) Recently it has been argued that «Wyelant» need not be simply a misspelling of «Vrelant» and that arguments for associating the style of ms. 9243 with the man Willem Vrelant are not conclusive. J. D. FARQUHAR, *The Vrelant Enigma: is the style the man?*, in *Quaerendo* IV (1974) 100-108 and in his book, *Creation and Imitation, The work of a fifteenth-century manuscript illuminator*, Fort Lauderdale, Florida, Nova/NYIT University Press, 1976, p. 24-33. In addition, as Leroquais, Farquhar, and others have pointed out, Brussels ms. 9243 is not the work of one artist, but of a group of artists, therefore the «Vrelant style» is doubly questionable.

The second of the two manuscripts in this comparison, the Morgan-Mâcon *Golden Legend*, comprises Jean de Vignay's c. 1333 French translation of Jacobus de Voragine's *Legenda Aurea*, a popular, mid-thirteenth-century compilation of the lives of the saints, and an additional fifty-five chapters⁽¹¹⁾. The Morgan-Mâcon *Golden Legend*'s first owner was Jean d'Auxy, a devoted member of the courts of Philip the Good and Charles the Bold; his arms appear on the incipit folios of all three volumes as originally bound⁽¹²⁾.

I. The Chroniques II Workshop

Some of the decorative elements in the *Chroniques de Hainaut*, vol. II, and the Morgan-Mâcon *Golden Legend* are so similar that they suggest a single guiding hand. Almost all of the miniature frames in both manuscripts are narrow gold bands lined with red⁽¹³⁾. The colors of the painted initial letters and line endings are different in the two manuscripts, but the styles are very similar. Among the 221 miniatures in the Morgan-Mâcon *Golden Legend* more than thirty were painted by three artists who also worked in the *Chroniques* vol. II. In addition, many (perhaps as many as fifty) of the other paintings in the Morgan-Mâcon *Golden Legend* are in the style of the three shared artists and were almost certainly painted in the Chroniques II Workshop. These artists interacted by working together in numerous gatherings, and they also illustrated other manuscripts together⁽¹⁴⁾. Layout and script differences in the two manuscripts are not surprising since they were written by different scribes more than ten years apart. However, as will be shown, at least three miniature painters contributed to both manuscripts, and two of these artists interacted in much the same way in both manuscripts; therefore, a common workshop origin for the illustrations can be assumed, and a date near the 1468 recorded for Guillaume Wielant's *Chroniques* vol. II illustrations can also be assigned for those in the Morgan-Mâcon *Golden Legend*.

One significant difference in the illustration plans of the two manuscripts must be noted at the outset. In the *Chroniques* vol. II two of the workshop artists collaborated routinely on many of the miniatures; and a third artist, though somewhat more independent, used similar

(11) Among the thirteen manuscripts and twenty-four printed versions of the *Golden Legend* examined for this study, no text exactly matched the Morgan-Mâcon. However, all parts of the Morgan-Mâcon manuscript text have been located in other versions of the *Golden Legend*. Following the usual saints' lives of the *Legenda Aurea* are the lives of forty-four additional saints and eleven chapters about the *Image of Saint Voult* (Holy Face), Santo Volto di Lucca.

(12) Duke Philip the Good so respected Jean d'Auxy that he chose him to raise and educate his only legitimate son, the future Duke Charles the Bold.

(13) A white line highlights the red band, and both gold and red bands are edged in black. This type of frame is ubiquitous in Flemish manuscripts of the latter part of the fifteenth century.

(14) Both manuscripts have notations in the margins next to the miniatures: those in the Morgan-Mâcon *Golden Legend* are lower-case Roman numerals, which begin on folio 1r of M 672, the incipit miniature for Volume I. Many of the numbers were severed in binding, and after M 673, f. 222r (lvii), they do not appear. Similar notations appear in several other manuscripts by the same workshop; notations in the *Chroniques* vol. II are letters of the alphabet. COCKSHAW, p. 9, and footnote 22; CASWELL, *Quaerendo*, p. 109 and footnotes 17 and 18.

colors and a style that blended easily with the work of the first two. On the other hand, an examination of the Morgan-Mâcon *Golden Legend* quires by the L. M. J. Delaissé method (see note 3) reveals that each artist, whether a member of the Chroniques II Workshop or not, was responsible for the whole miniature and for any other miniatures on the same bifolio. Occasionally another artist amended or « corrected » a miniature, but among the 221 *Golden Legend* miniatures, few show evidence of cooperative painting or shared responsibility.

The three artists who worked in both manuscripts are : the Saint Hadrian Master, named for that saint's miniature in the *Golden Legend* (M 675, f. 69v, fig. 1) ; the Saint Andrew Master, named for his depictions of the *Crucifixion of Saint Andrew* in the *Golden Legend* (M 672, f. 13v, fig. 6) and the portrait of *Philip the Good at prayer before Saint Andrew* (Brussels : Bibliothèque Royale, Ms. 9511, f. 398r) ; and the Wildflower Master, named for his habit of substituting brightly colored wildflowers for the weeds that often dot the foreground of fifteenth-century miniatures (*Saint Remy*, M 675, f. 122r, fig. 9).

1. *Saint Hadrian Master*

The Saint Hadrian Master's painting style fits solidly within the Chroniques II Workshop in which several artists used similar color schemes, compositions, architectural frames, representations of distant towns and landscapes, similar figure types, poses, and groups. This artist worked on at least twenty of the sixty miniatures in the *Chroniques* vol. II ; some are only slightly modified by another artist (for example, the head of a man mixing mortar in the lower right of *Construction of the Abbey of Saint Géry near Valenciennes*, B.R. 9243, f. 168r, fig. 2, has been completely repainted by a finer artist). However, in others most of the important characters have been modified (for example, in the *Translation of the body of Saint Mary Magdalene by Saint Badilon to the church at Vézelay*, B.R. 9243, f. 177v, fig. 3). The Saint Hadrian Master must have been recognized as a lesser talent, because in the *Chroniques* vol. II he often painted minor attendants at a ceremony (*The Coronation of Sigebert*, B.R. 9243, f. 146r), or distant figures (*Saint Achaire chases the devil from the tree*, B.R. 9243, f. 163v). However, in the Morgan-Mâcon *Golden Legend*, the Saint Hadrian Master painted at least twenty-five miniatures, and his work was « corrected » in only one of them ; the same artist who amended his miniatures in the *Chroniques* vol. II repainted the faces and hands of the two images of Saint Justin and the faces of his tormenters in *Saint Justin* (Mâcon 3, f. 197r, fig. 4). Otherwise, in the Morgan-Mâcon *Golden Legend* the Saint Hadrian Master's miniatures appear to be entirely his own. In both the *Golden Legend* and the *Chroniques* vol. II the « correcting » artist was the Saint Andrew Master, who will be described below.

The Saint Hadrian Master's style is not difficult to identify even though, in the *Golden Legend*, he used many compositional devices, suggesting a variety of models⁽¹⁵⁾. He used the

(15) Morgan-Mâcon *Golden Legend* miniatures by the Saint Hadrian Master are :

In Pierpont Morgan M 675 : *Saint Hadrian* f. 69v, *Saint Matthew* f. 92r, *Saint Maurice* f. 96v, *Saint Justina* f. 100r, *Saints Cosmas and Damian* f. 103v, *Saint Fursey* f. 106r, *Saint Pelagia* f. 134r, *Thais the Courtesan* f. 137v, *Pope Callixtus* f. 145r, and *Saint Leonard* f. 146v.

In Mâcon Ms. 3 : *Saints Chrysanthus and Daria* f. 2r, *Eleven Thousand Virgins* f. 3r, *Saint Quentin* f. 11v, *Saint Eustace* f. 12v, *Assembly of All Saints* f. 18r, *Saint Martin* f. 36v, *Saint Brixius* f. 44v, *Saint Clement*



Fig. 1. Saint Hadrian Master, *Saint Hadrian*, full color.
The Pierpont Morgan Library, New York. M 675, f. 69v.

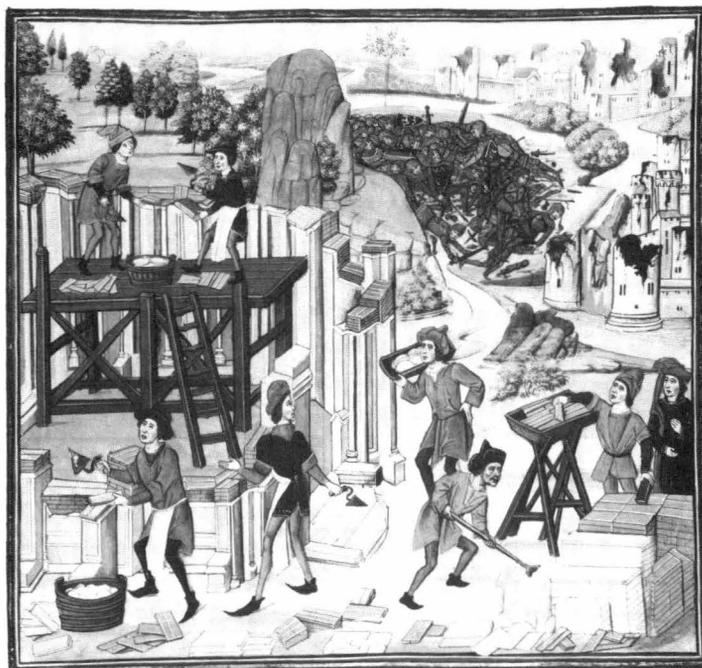


Fig. 2. Saint Hadrian Master and Saint Andrew Master, *Construction of abbey of Saint-Géry near Valenciennes* (front), *Victory of Pépin over Thierry, king of France* (rear), full color. Copyright Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, Bruxelles. Ms. 9243, f. 168r.



Fig. 3. Saint Hadrian Master and Saint Andrew Master, *Translation of body of Saint Mary Magdalene by Saint Badilon to the church at Vézelay*, full color. Copyright Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, Bruxelles. Ms. 9243, f. 177v.



Fig. 4. Saint Hadrian Master and Saint Andrew Master, *Saint Justin*, full color. Mâcon Ms. 3, f. 197r. (R. Caswell photograph, courtesy Bibliothèque de la Ville de Mâcon).

standard Chroniques II Workshop palette — deep magenta and bright blue robes and rooftops, bright green trees with yellow leaves — , but, in his *Golden Legend* miniatures, he added other colors: orchid, lavender, peach and coral⁽¹⁶⁾. He painted no grisaille miniatures in either the Morgan-Mâcon volumes or in the *Chroniques* vol. II. The Saint Hadrian Master usually followed the Chroniques II Workshop's background scheme of conventional walls and towers, rolling hills, buff-colored paths, islands of green lawn. His trees conform to the various types used by other Chroniques II Workshop artists, except that he sometimes painted an unusually realistic tree, similar to middle-ground trees that Geertgen tot Sint Jans and Dirk Bouts used to measure space (*Saints Cosmas and Damian*, M 675, f. 103v). He frequently included a low mound of earth, resting on the bottom frame and topped with short parallel blades of grass (*Saints Cosmas and Damian*, M 675, f. 103v). To the usual Chroniques Workshop repertoire of foreground plants he added a tall, leggy weed of the sage family. The realistic tree, foreground mounds of earth, and stalky weed all appear in some *Chroniques* vol. II miniatures, such as *Translation of the relics of Saint Véron to Mons* (B.R. 9243, f. 286v, fig. 5), which the Saint Hadrian Master painted and the Saint Andrew Master amended.

The Saint Hadrian miniature incorporates many of the salient characteristics of this Chroniques II Workshop painter (M 675, f. 69v, fig. 1)⁽¹⁷⁾. Although the artist sets the scene in a shallow stage, he opens the wall to the right to show landscape. Varied figure types include the wooden observers on the right, the active executioner, the prim emperor, the menacing man on

f. 60r, *Saint Paulin* f. 177r, *Saint Maturin* f. 179v, *Saint Gaius* f. 182r, *Saint Arnold* f. 184r, *Saint Donatus* f. 188r, *Saint Turien* f. 191v, *Saint Justin* f. 197r (faces repainted by the Saint Andrew Master), *Christ Appearing before a group*, f. 200r.

(16) In one miniature (*Pope Callixtus*, M 675, f. 145r), he replaced the usual red lining in the standard *Golden Legend* frames with one of his signature colors, a pale peach.

(17) Although the Saint Hadrian Master frequently used the standard Chroniques II Workshop's clusters of rigid spectators, many of his figures are slender and active. They are small enough to fit into the surrounding architecture, and they walk on tiptoe and cast slight shadows (*Saint Maurice*, M 675, f. 96v). The pale brown shading of nude bodies is delicate, but far from anatomically correct (*Saint Hadrian*, M 675, f. 69v, fig. 1, *Saint Quentin*, Mâcon Ms. 3, f. 11v, and *Dismemberment of the body of Sylvester II*, Brussels Ms. 9243, f. 283r). However, most figures appear flat and two dimensional, the modeling of garments often limited to a small patch of gold crosshatching over a bent knee or along a cloth fold (*Saint Brixius*, Mâcon Ms. 3, f. 44v, and the figures on the left and inside the doorway of *Translation of the body of Saint Mary Magdalene by Badilon to the Church at Vézelay*, Brussels Ms. 9243, f. 177v).

The characteristic Saint Hadrian Master face has a long nose, small mouth, and slight modeling (*Saint Brixius*, Mâcon Ms. 3, f. 44v, and all faces, except the man mixing mortar in the lower right, in the *Construction of the Abbey of Saint Géry de Valenciennes*, Brussels Ms. 9243, f. 168r). The eyes, often set too high in the head, are outlined twice — giving the impression of two sets of eyebrows. The small mouths always have a short, dark line beneath the lower lip. Because of short diagonal strokes at the corners of the mouth, many of the faces appear to have a nervous, half-hearted smile. Women's faces are much the same as men's, but mouths are even smaller, and lips and cheeks are pink. Hair and beards were first painted in a flat color, then the artist fashioned the hairstyle with repetitive lines. Except when an expressive gesture is needed as an aid to the narrative, hands are extremely small, with fingers that appear to be immobile and glued together. The artist appears to relish scenes of torture and death (*Saint Matthew*, M 675, f. 92r, and *Saint Quentin*, Mâcon Ms. 3, f. 11v). Blood, a true red, streams from obvious wounds.



Fig. 5. Saint Hadrian Master and Saint Andrew Master, *Translation of the relics of Saint Véron to Mons*, full color. Copyright Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles. Ms. 9243, f. 286v.

the left, the idealized saint. The macabre motif of a dog licking the saint's blood as it trickles from the chopping block illustrates the artist's predilection for action and descriptive detail. Since the Saint Hadrian Master painted at least twenty-five miniatures in the *Golden Legend*, and the Saint Andrew Master modified only one, *Saint Justin* (Mâcon 3, f. 197r, fig. 4, discussed above), the Saint Hadrian Master's role in the *Golden Legend* appears more independent than in the *Chroniques* vol. II where the Saint Andrew Master heavily edited most of his miniatures⁽¹⁸⁾.

(18) Although the Saint Hadrian Master and the Saint Andrew Master almost certainly worked together in other *Chroniques* vol. II miniatures, sometimes the suspected hand of a third or fourth member of the *Chroniques* II Workshop clouds responsibility. Those miniatures in which their cooperation is clear are: *Marriage of King Arthur* f. 39v, *Combat of Flolon and Arthur on an island near Paris* f. 42r, *Maldegairre, husband of Saint Waudru, enters the monastery of Haulmont while it is still under construction* (left) and *Saint Waudru, asleep, envisions Saint Géry* (right) f. 106v, *Destruction of the home of Saint Waudru by a tornado* (left) and *Construction of a new oratory* (right) f. 109r, *Next to her new oratory, Saint Waudru witnesses the miraculous multiplication of a new oratory* (right) f. 109r, *Next to her new oratory, Saint Waudru witnesses the miraculous multiplication of a new oratory* (right) f. 109r.

2. Saint Andrew Master

The Saint Andrew Master is the most difficult artist to isolate of the ten or more artists who illustrated the Morgan-Mâcon *Golden Legend*. His name miniature, *Saint Andrew* (M 672, f. 13v, fig. 6), is a grisaille gouache in which he carefully built strongly three-dimensional forms with countless short, parallel strokes, both light and dark. He outlined the prominent gold trim on the garments with firm black lines. The Saint Andrew Master employed many of the Chroniques II Workshop conventions. His array of distant buildings includes the spires and onion dome familiar from *Chroniques* vol. II miniatures, such as the *Coronation of King Sigebert* (B.R. 9243, f. 146r). In both of these miniatures spherical, bright-edged bushes and tall, improbable rock formations enliven the landscape. Not all of this artist's work is equally carefully finished, and he seems to have used many different models; but at his most polished he is an admirable craftsman⁽¹⁹⁾. The Saint Andrew Master does not show the idiosyncratic mannerisms of a lesser artist such as the Saint Hadrian Master. He painted with equal facility in grisaille and full color, in opaque gouache and transparent watercolor. He appears to have been responsible for only five miniatures in the *Golden Legend*; however, he modified the Saint Hadrian Master's illustration of *Saint Justin* (Mâcon 3, f. 197r, fig. 4, discussed above), as well as miniatures by other artists⁽²⁰⁾. This artist's work can be recognized, with caution, in other

lion of money to be used for the ransom of prisoners f. 112r, *Construction of the Abbey of Soignies, on orders from Saint Vincent* (left) and *Death of Saint Vincent* (right) f. 121r, *Saint Aldegonde receives the veil* f. 125r, *Coronation of Sigebert* f. 146r, *The Roman Emperor returns the abbess's crosier to the nun who has been elected by the chapler of Saint Waudru* f. 150r, *Saint Achaire chases the devil from the tree* f. 163v, *Construction of the Abbey of Saint Géry, near Valenciennes* (front) and *Victory of Pepin over Thierry, King of France* (rear) f. 168r, *Founding of churches by Gérard de Roussillon* f. 175r, *Translation of the body of Saint Mary Magdalene to the church at Vézelay by Saint Badilon* f. 177v, *Coronation of Pepin the Short* (left) and *Baptism of Radbod, King of Frise* (right) f. 184r, *Dismemberment of the body of Sylvester II* f. 283r, *Translation of the relics of Saint Véron to Mons* f. 286v, *Règnier III dismisses the clerics at Saint Waudru Abbey so that he can replace them with nuns* f. 288v.

Interactions between the Saint Hadrian Master and other members of the Chroniques II Workshop are unusually complex; therefore, I limit my discussion to his cooperation with the Saint Andrew Master, with whom he worked in both the *Golden Legend* and the *Chroniques* vol. II.

The Saint Hadrian Master evidently did not spend all of his time working for the Chronique II Workshop. In *Histoire Universelle des Anciens Royaumes* (Baltimore: The Walters Art Gallery Ms 307) he painted almost all of the small miniatures and historiated initial letters. Loyset Liedet, head of another important Bruges manuscript workshop, painted the full-page miniatures in that manuscript. The Saint Hadrian Master is also probably the sole miniaturist in Nicolaus de Lyra's *Postilla in Testamentum Velus* (New York: Pierpont Morgan Library, M. 535).

(19) J. M. CASWELL, *The Wildenstein «Nativity», a Miniature from the Morgan-Mâcon Golden Legend* in *Art Bulletin*, LXVII-2 (June 1985), 313.

(20) The certain works of the St. Andrew Master in the Golden Legend are his name miniature (M 672, f. 13v), *Saint Nicholas* (M 672, f. 22r), *Saints Gorgonius and Dorotheus* (M 675, f. 73v). The incipit miniature (M 672, f. 1r) and the *Last Judgment* (M 672, f. 5r) are largely his work, but seem somewhat less elegant. For example, in the incipit miniature the author's face has been retouched, and the Sapience Master painted the sculptured figure on a column. *The Exaltation of the Holy Cross* sketch (M 675, f. 77r) is also most likely the work of the St. Andrew Master. All of these miniatures are in grisaille, some with touches of color. In color, the St. Andrew Master is almost certainly responsible for the angels added to the bottom margin of the incipit folio of Mâcon Ms. 3 (f. 2r), and probably also the angels in the historiated initial on the opening folio



Fig. 6. Saint Andrew Master, *Crucifixion of Saint Andrew*, grisaille.
 The Pierpont Morgan Library, New York. M 672, f. 13v.

manuscripts. Perhaps because he was able to adapt his style to whatever prevailed in each manuscript his *oeuvre* is less homogeneous and more difficult to isolate than that of other Morgan-Mâcon *Golden Legend* artists.

An important manuscript which is very likely primarily the work of the Saint Andrew Master is the *Breviary of Philip the Good* (Brussels: Bibliothèque Royale, Ms. 9511); scholars usually assign all except the two opening miniatures to the circle of Willem Vrelant (Guillaume Wielant of the *Chroniques* vol. II). In the portrait of *Philip the Good at prayer before Saint Andrew* (f. 398r) Saint Andrew looks like the *Golden Legend* Saint Andrew (M 672, f. 13v)⁽²¹⁾ (fig. 6). His gliding walk is like that of the *Golden Legend* Saint Heraclius in the *Exaltation of the Holy Cross* (M 675, f. 77r, fig. 7). The careful modeling of flesh, the textured shading of wall surfaces, the angular drapery folds all appear in the *Golden Legend* Saint-Andrew or Saint-Nicholas miniatures (M 672, f. 13v, fig. 6 and f. 22r).

(M 672, f. 1r) and those damaged angels added over a large erasure of text at the top of the opening folio of the second volume as originally bound (M 674, f. 271r).

(21) Philip the Good's portrait is remarkable, the artist at his very best. Many, but not all, of the small miniatures in the *Breviary* are also fine examples of the Saint Andrew Master's style.

en et galien enuiron lan de nostre seigneur .cc. et lviij.
De leuoltacion sainte croiz.



Fig. 7. Saint Andrew Master, *Exaltation of the Holy Cross*, grisaille. The Pierpont Morgan Library, New York. M 675, f. 77r.

A difficult problem in the study of the so-called Vrelant atelier (the *Chroniques II* Workshop) has been to distinguish the shopmaster's work from that of his many associates. The opening miniature of the *Chroniques* vol. II has usually been attributed to the head of the shop simply because it is the opening miniature. Surely, as Leroquais observed in his Vrelant monograph⁽²²⁾, the same artist did not paint the incipit miniatures in the *Chroniques* vol. II and *La Vie de Sainte Catherine* (Paris: Bibliothèque nationale, ms. fr. 6449), yet most scholars attribute both manuscripts to the Vrelant atelier. In the Morgan-Mâcon *Golden Legend*, since the Saint Andrew Master (perhaps with some assistance) painted the first four miniatures, he would, according to conventional attribution, be identified as shopmaster. Several additional reasons argue that the Saint Andrew Master was the artist responsible for the workshop's organization and the assignment of unpainted miniatures for this manuscript. For one thing, he did not paint many miniatures himself, and those he did paint are scattered throughout the three volumes, suggesting that he was actively involved in the project from beginning to end. Perhaps, instead of assigning long runs of consecutive miniatures to himself, as he did to the other artists, he filled in when necessary. In addition, the «correcting» hand in some of the paintings by the *Chroniques II* Workshop painters — the Saint Hadrian Master and the Wildflower Master — as well as in the miniatures of two independent artists — the Harley-Froissart Master and the Sapience Master (see below) — appears to be the Saint Andrew Master, indicating that he had considerable authority over all four masters. Then too, the Saint Andrew Master painted the angels supporting Jean d'Auxy's arms on the incipit folio of the Mâcon volume, and the angels supporting those arms on the opening folios of Volumes I and II of the Morgan-Mâcon *Golden Legend* (as originally bound) are probably his as well. Since the arms and angels appear to have been added in response to orders by the first owner Jean d'Auxy, and after a major change from a two to a three volume format⁽²³⁾, it is not surprising to find the head of the project carrying out the orders of that prominent knight. Finally, the Saint Andrew Master is the only artist who worked in a *Golden Legend* gathering with the Saint

(22) LEROQUAIS, p. 165-66.

(23) Change in plan from two to three volumes: CASWELL, *Quaerendo*, 97-112.

Philip Master, a gifted and very independent master who will be described below (24). Even though he cannot be positively identified as the «shopmaster,» the Saint Andrew Master clearly had a key role in the making of the Morgan-Mâcon *Golden Legend*.

He also played a key role in the *Chroniques* vol. II. In that manuscript the Saint Andrew Master painted, or *re-painted* many of the faces and some of the figures. Scarcely a miniature escaped his modifications, particularly those by the Saint Hadrian Master. As noted earlier, together the Saint Hadrian Master and the Saint Andrew Master painted at least twenty of the sixty miniatures in the *Chroniques* vol. II (see note 18). Some of the Saint Andrew Master's

- (24) Gathering G, M 675
 :-----73 verso: Saints Gorgonius and Dorotheus
 : grisaille, Saint Andrew Master
 :-----74 verso: *Saints Prolus and Hyacinthus*
 :: grisaille, Saint Philip Master
 :::-----75
 ::::-----76
 :::::-----77 recto: *Exaltation of the Holy Cross*
 ::::: grisaille, Saint Andrew Master
 :::::-----78
 :::::o (cord)
 :::::-----79
 :::::-----80
 :::::-----81
 :::-----82 recto: *Saint John Chrysostom*
 :: grisaille, Saint Philip Master
 :-----83
 :-----84

In addition to the fact that this is the only *Golden-Legend* gathering in which the Saint Philip Master works with another artist, this gathering stands out for other reasons. The Saint Andrew Master's *Exaltation of the Holy Cross* (M 675, f. 77r) is unique among the 221 miniatures in the Morgan-Mâcon *Golden Legend*. It seems to be more a preparatory sketch than a finished painting. Very little water-color shading and a few white highlights have been added to the black-line sketch. The closest comparison to the miniature is found, not in the *Golden Legend*, but in the *Chroniques* vol. II (*Translation of the relics of Saint Véron to Mons*, Brussels Ms. 9243, f. 286v), a miniature by the Saint Hadrian and Saint Andrew Masters. The *Chroniques* miniature is in full color and completely finished, but in the U-shaped composition and in some figures it resembles *The Exaltation of the Holy Cross*. The bare legs and feet and the gliding walk of Emperor Heraclius are found in two figures in the *Chroniques* vol. II miniature. The groups on the left in the two miniatures resemble each other in general conformation and in individual figures, especially the praying nun and the young man next to her who appear in both miniatures. The crowded cities with their crenelations and machicolations are similar too.

Gathering G of M 675 also differs from all other Morgan-Mâcon *Golden Legend* gatherings in that the frames of the miniatures are the only ones in the entire three volumes that are made up of gold, black, and white lines; most of the Morgan-Mâcon *Golden Legend* frames are lined in red, a few in other colors. Possibly this gathering was not distributed at the same time as the others and the Saint Andrew Master assigned two bifolios to the Saint Philip Master and illustrated two himself. The frames, always done last, and always overlapping the paintings, might then have been painted at a different time or by a different decorator than the other frames.



Fig. 8. Saint Hadrian Master and Saint Andrew Master, *Marriage of King Arthur*, full color.
 Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er, Bruxelles. Ms. 9243, f. 39v.

amendments are immediately obvious, e.g. in *Construction of the Abbey of Saint Gery de Valenciennes* (B.R. 9243, f. 168r) (fig. 2) where the face of the man mixing mortar looks almost like a Halloween mask. His head is too large and too fully modeled for his body, and the flesh tone contains more ochre than any other flesh in the miniature. In other miniatures he plays a larger role, but he blends the styles less obtrusively. In the *Marriage of King Arthur* (B.R. 9243, f. 39v, fig. 8) the Saint Andrew Master has completely reworked the three central figures; he has substantially retouched the figures in the right foreground and repainted their faces; he has repainted the faces in the left-foreground group, but left the Saint Hadrian Master's bodies untouched; and he has allowed many of the background figures and faces to remain as the Saint Hadrian Master painted them. In some miniatures the Saint Andrew Master has done such a complete revision, as in *Translation of the Relics of Saint Véron to Mons* (B.R. 9243, f. 286v, fig. 5), that only a few characteristic weeds, some middle-ground trees, and a cluster of figures emerging from the town gate on the right show even a shadow of the Saint Hadrian Master's contribution.



Fig. 9. Wildflower Master, *Saint Remy*, full color. The Pierpont Morgan Library, New York. M 675, f. 122r.

Occasionally, a pentimento or a misrepresentation of the text suggests that the miniature is a collaborative effort, for example, the unpainted extension of the banner's staff in *Translation of the Relics of Saint Véron to Mons* (B.R. 9243, f. 286v, fig. 5). Significantly, in *Translation of the body of Saint Mary Magdalene by Saint Badilon to the church at Vézelay*, B.R. 9243, f. 177v, fig. 3) the corpse of that most female of saints is — in its final presentation — unmistakably male. Perhaps one artist read the text and sketched the original composition, but another artist misunderstood that original sketch as he added paint to it. This type of shared responsibility is difficult to prove, but it is unlikely that a single artist — if he understood the text at all — would represent Mary Magdalene's corpse as masculine.

3. *Wildflower Master*

The Saint Andrew Master also modified some of the miniatures by the third artist working in both the *Chroniques* vol.II and the Morgan-Mâcon *Golden Legend* — the Wildflower Master. Epitomized in his *Golden Legend Saint Remy* (M 675, f. 122r, fig. 9), he substituted brightly colored wildflowers for some of the foreground tufts of weeds. His landscapes are unusual from the softly shaded, bird-filled skies to the lichen-shaped rocks. He added three types of trees to the *Chroniques* II Workshop's repertoire. In the background he painted tall, slender trees — either cypress or Italian poplar — and bare-branched trees formed somewhat like the white poplar; in the foreground he painted trees with almond-shaped clusters of leaves⁽²⁵⁾.

Two of this artist's miniatures in the same *Golden Legend* gathering, *Saint Remy* (M 675, f. 122r, fig. 9) and *Saint Leger* (M 675, f. 123v), both beautifully and consistently painted,

(25) The Wildflower Master's landscape formula appears in a *Book of Hours* (New York: Pierpont Morgan Library, M 387). Some of the figures in this manuscript resemble those painted by the St. Andrew Master, but the painting technique in both landscape and figures is looser and less precise than in the *Golden Legend*. This book shows another aspect of the interaction of artists in the *Chroniques* II Workshop: the Wildflower Master's motifs were used by a different Workshop artist in a different manuscript.

include figures of very different types. Because of the similar painting technique and the landscape in *Saint Remy* and *Saint Leger*, these two miniatures can be safely assigned to the Wildflower Master. However, the faces are so like the Saint Andrew Master faces, I hesitate to credit them to the Wildflower Master. In spite of a seamless paint finish, the intervention of the Saint Andrew Master is possible⁽²⁶⁾. Some typical Wildflower Master landscape elements also appear in the *Chroniques* vol. II. The *Victory of Arthur, leading the British, over the Romans* (B.R. 9243, f. 60r) has the Wildflower Master's trees with almond-shaped, clumped foliage and his lichen-like rocks, but the figures do not match the Saint-Remy or Saint-Leger miniatures. In the *Chroniques* vol. II miniatures that I have attributed, at least in part, to the Wildflower Master, the palette is similar to that of the other *Chroniques* II Workshop painters, but the outdoor scenes are blonder. This master painted the carefully detailed buildings in pastel greens and pinks; he often dotted his sun-filled sky with birds and small golden clouds. In both the *Chroniques* vol. II and the Morgan-Mâcon *Golden Legend* his miniatures show his fondness for wooden planks, realistically painted: the shed in the background of *Saint Remy* (M 675, f. 122r, fig. 9) and the ship's hull in *Martyrdom of Saint Ursula and the eleven thousand virgins* (B.R. 9243, f. 67v, fig. 10).

The Wildflower Master was largely responsible for six miniatures in the *Golden Legend* and eight in the *Chroniques* vol. II⁽²⁷⁾. The strong possibility that the Saint Andrew Master painted the faces in some of the Wildflower Master's *Chroniques* vol. II miniatures and that other *Chroniques* II Workshop painters also collaborated with the Wildflower Master in that volume blurs our picture of the master's style. Perhaps this artist was a background specialist. This type of interaction between workshop artists deserves more study, including a technical analysis of paint film and a scientific determination of whether the modified figures and faces were painted or *re-painted*. In his study of the Waddesdon Manor Book of Hours Ms. 9, a Vrelant production, Marrow remarks that one miniature need not be the work of a single craftsman. He cites, among other evidences of collaboration, an unfinished face in a Pierpont Morgan Library manuscript⁽²⁸⁾. However, in the two books under discussion here, many of the miniatures include two types of faces, which suggests that the Saint Andrew Master *re-painted* some faces, rather than that he painted faces that had been left blank by the first artist.

(26) Figures in his miniatures are extremely varied, possibly reflecting this artist's dependence on different figure models, but possibly because other *Chroniques* II Workshop members painted some of the figures.

(27) The Wildflower Master's paintings in the Morgan-Mâcon *Golden Legend* are:

In Morgan M 675: *Saint Remy* folio 122r, *Saint Leger* folio 123v.

In Mâcon 3: *Saint Eutropius* (with others) folio 164v, *Saint Ausebert* (with others) folio 168r, *Saints Avitus and Carleff* (with others) folio 169v, *Saint Germain Heals the Sick* folio 171r.

In the *Chroniques* vol. II: *Victory of Arthur, leading the British, over the Romans* folio 60r, *Martyrdom of Saint Ursula and the eleven thousand virgins* folio 67v, *Solemn entry of Saint Gery into Cambrai* folio 85v, *Mohammed preaching* folio 93r, *Wife of Regnier au Long Col begs Rollon to free her husband whom he holds prisoner* folio 260r, *Emperor Otto celebrates the feast of the Pentecost at Aix and welcomes his two sisters* folio 276r, *Two daughters of Regnier reconquer the cities lost by their father*, f. 279r, *Monks of Saint-Ghislain plead with Emperor Conrad* folio 291r.

(28) Additional evidence for the communality of the Vrelant workshop appears in the description of New York: Pierpont Morgan Ms. 385 in L. M. J. DELAISSÉ, James MARROW, J. DE WIT, *Illuminated Manuscripts, The James A. De Rothschild Collection at Waddesdon Manor*, London, National Trust, 1977, p. 211-214.

Interactions between the artists — whether cooperative enterprises or over-painted « corrections » — and the use of multiple model types by the same artist are so complicated that I have simply attributed some of the *Golden Legend* and *Chroniques* vol. II miniatures to the Chroniques II Workshop, unable to sort out the many overlapping motifs and hands at work. These complex interactions, far less frequent in the Morgan-Mâcon *Golden Legend* than in the *Chroniques* vol. II, are characteristic of the Chroniques II Workshop, and they have clouded the definition of the so-called Vrelant style. The interactions between various workshop artists must be kept in mind in any attempt to analyze southern Netherlandish manuscript workshops in the late fifteenth century.

II. Workshop Organization

For this study, the most important similarity between the *Chroniques de Hainaut* volume II and the Morgan-Mâcon *Golden Legend* is that several members of the same workshop participated in the illumination of the two manuscripts. However, the procedures that the workshop used to illustrate the *Chroniques* vol. II and the *Golden Legend* were fundamentally different, and a study of these differences and of the distribution of the then-unpainted folios to the Morgan-Mâcon *Golden Legend* artists uncovers much information about the organization of this late-fifteenth-century Netherlandish workshop.

Some of the dissimilarities between the *Chroniques* vol. II and the three volumes of the *Golden Legend* are expected because different scribes or « editors » or « publishers » planned the manuscripts. The Morgan-Mâcon *Golden Legend* was not written by Jacotin du Bois, the scribe for all three volumes of the *Chroniques* vol. II, but by a scribe who was related to the Burgundian court favorite, David Aubert. His Burgundian-bâtarde script is more flamboyant than Jacotin du Bois's script in the *Chroniques* vol. II, and the general appearance of the folios of the *Golden Legend* and the *Chroniques* vol. II is quite different. The *Chroniques*' text is written in two columns, the *Golden Legend*'s in long lines. All of the miniatures in the *Chroniques* vol. II are the full width of the justification and at least half the height, and all appear at the top of the page. On the other hand, in the *Golden Legend* the 221 miniatures are all full width, but they vary in height — depending on position in the volume and position on the page —⁽²⁹⁾; and they appear on the page wherever the text calls for an illustration, usually at the introduction to each saint's etymology and life. Illuminated initial letters in the *Golden Legend* are an integral part of the decoration; the large illuminated letters relate to the miniatures and are often attached to them. But in the *Chroniques* vol. II illuminated letters are all treated as if related only to the text, and they are seldom near a miniature. These differences were governed by the scribe or « publisher »; however, some of the differences in the two volumes can be attributed to the decorators and miniaturists.

(29) The sizes of the miniatures and of the initial letters in the Morgan-Mâcon *Golden Legend* vary according to a rigid principle of hierarchy which depends largely on the position of the miniature on the page.



Fig. 10. Wildflower Master and Saint Andrew Master, *Martyrdom of Saint Ursula and the eleven thousand virgins*, full color.
Copyright Bibliothèque Royale Albert 1er, Bruxelles. Ms. 9243, f. 67v.



Fig. 11. Sapience Master, *Saint Steven*, grisaille.
The Pierpont Morgan Library, New York. M 672, f. 44v.

Even though almost all of the frames in both manuscripts are narrow gold bands lined with red, and even though the initial letters (particularly the small initials) and line endings are of a similar painted type, other decorative aspects differ markedly. The most striking difference is that the initial letters and line endings in the *Golden Legend* are all in gold and grisaille, but those in the *Chroniques* vol. II are in gold on painted backgrounds that are alternately blue and magenta. Foliate borders, often such a prominent element in the decorations of contemporary manuscripts, are omitted in both manuscripts, but the Saint Andrew Master added angels carrying Jean d'Auxy's coat-of-arms in the margins of the incipit folios of volumes II and III of the Morgan-Mâcon *Golden Legend*. More meaningful for this study, the sixty illustrations in the *Chroniques* vol. II are homogeneous, even though they were painted by at least three artists. All are rendered in full color, with opaque paint; and the artists' styles and palettes are similar. Whereas the *Golden Legend* illustrations differ from each other in size, placement, and technique. Furthermore, at least ten artists painted miniatures in the Morgan-Mâcon volumes, and their styles vary not only from artist to artist, but also within a single artist's oeuvre. Obviously, uniform illustration was not the goal in the *Golden Legend* that it was in *Chroniques* vol. II.

As noted above, another difference in the illustration plans of the two manuscripts is that in the *Chroniques* vol. II two of the artists worked together routinely on many of the miniatures; and a third artist, though more independent in style, used similar colors and a style that blends naturally with the work of the first two. On the other hand, in the *Golden Legend* each artist, with few exceptions, was responsible for the whole miniature and for any other miniatures on the same bifolio. Among the 221 *Golden Legend* miniatures few show evidence of collaboration.

Many manuscript scholars have debated whether centralized production workshops illustrated manuscripts, or whether the manuscript industry was a home-bound or «cottage» industry in which the artists came to a central workshop, but took the folios home to illustrate them. *Chroniques* vol. II, the more homogeneous of the two manuscripts, has traditionally been accepted as a volume illustrated in a workshop — the so-called Vrelant workshop — where several artists shared pigments, palettes, model drawings, and compositions. The Morgan-Mâcon *Golden Legend*, with its varied illustrations, includes miniatures by several (perhaps as many as seven) members of the *Chroniques* II Workshop, but it also includes works by three artists who were only loosely connected to the central group. The three independent craftsmen painted in styles that are easily recognizable in the *Golden Legend* and in other manuscripts; they probably came to the *Chroniques* II Workshop to pick up their assigned miniatures but did the actual painting at another location. Therefore the Morgan-Mâcon *Golden Legend* was produced by both types of workshop organization — the central shop (*Chroniques* II Workshop) and the «cottage industry». To support this hypothesis I will describe the styles of the three independent artists who worked in the *Golden Legend*, identify other manuscripts they illustrated, and discuss the method that the shopmaster used to assign the unpainted Morgan-Mâcon miniatures.

1. *Sapience Master*

The first of the three independent Morgan-Mâcon *Golden Legend* artists, the Sapience Master ⁽³⁰⁾, is responsible for thirty-four miniatures in the first two Morgan volumes (M 672 and M 673, volume I in the three-volume binding) and nine in the Mâcon volume (Mâcon 3, volume III in the three-volume binding) ⁽³¹⁾. He painted in grisaille gouache decorated with gold, sometimes washed with thin color. His landscapes do not resemble others in the *Golden Legend*. He placed tall, round-topped, coulisse-like mounds of earth or rocks behind his figures to separate them from the distant scenery (*Adoration of the Magi*, M 672, f. 75r, fig. 12). Sky is white at the horizon, dark gray above. He highlighted semi-circular tufts of leaves, on both trees and bushes, with bright white dots in an unnaturally regular pattern (*Saint Steven*, M 672, f. 44v, fig. 11). White paths wind into the distance; and the foreground is strewn with a debris of black and white brushstrokes, occasionally recognizable as pebbles or weeds.

The Sapience Master represented distant buildings as a cluster of stylized walls, towers, turrets, and domes (*Adoration of the Magi*, M 672, f. 75r, fig. 12). A twin-towered town gate appears in *Saint Steven* (M 672, f. 44v, fig. 11), a medieval courtyard surrounded by houses and shops in *Saint Lucy* (M 672, f. 28v), a sculpture-adorned, buttressed, stone church in *Saint Anthony* (M 672, f. 88v), a balconied castle — the balcony unexpectedly painted in full color — in *Saint Vaast* (M 673, f. 146v). The variety of architectural types suggests that the artist was influenced by the models he was copying, or, possibly, by actual structures he had seen. The buildings — too small for the figures — have impossibly tilting walls, faulty perspective, and illogical space relationships; however, interior space is simpler and more successful (*Saint Julian*, M 672, f. 118v).

The Saint Andrew Master «corrected» some of the Sapience Master's paintings, as he sometimes did the paintings of three other *Golden Legend* artists — the Saint Hadrian Master and the Wildflower Master (members of the Chroniques II Workshop discussed above) and the Master of the Harley-Froissart (to be discussed below) ⁽³²⁾. Because of the consistency of his

(30) I chose the name because he illustrated *La doctrine du disciple de sapience* (Munich: Bayerische Staatsbibliothek, Ms. gall. 28.) and Brunetto Latini's *Le tresor de sapience* (Paris: Bibliothèque Nationale, ms. fr. 191).

(31) The Sapience Master's work does not appear at all in M 674 and M 675, once bound together as volume II. It appears in M 672: *Saint Lucy* f. 28v, *Saint Thomas* f. 31r, *Saint Anastasia* f. 42v, *Saint Steven* f. 44v, *Saint John on Patmos* f. 50r, *Massacre of the Innocents* f. 55r, *Saint Thomas* f. 58r, *Saint Sylvester* f. 61r, *The Circumcision* f. 68v, *Adoration of the Magi* f. 75r, *Saint Paul the Hermit and Saint Anthony the Great* f. 80v, *Saint Remy and King Clovis* f. 82r, *Saint Hilary* f. 83v, *Saint Macarius* f. 85v, *Saint Felix* f. 87r, *Saint Marcellus* f. 88r, *Saint Anthony* f. 88v, *Saint Fabian* f. 91v, *Saint Sebastian in Prison* f. 92v, *Saint Agnes* f. 96v, *Saint Vincent* f. 100r, *Saint John the Almoner* f. 108r, *Conversion of Saint Paul* f. 113v, *Saint Julian* f. 118v, *Departure into Exile* f. 123r.

In M 673: *Pope Melchiodorus and Saint Sylvester* f. 125r, *Quadragesima Sunday* f. 127v, *Saint Ignatius* f. 130v, *Presentation in the Temple* f. 133r, *Saint Blaise* f. 140r, *Saint Agatha* f. 143r, *Saint Vaast* f. 146v, *Saint Juliana* f. 149v.

In Mâcon Ms. 3: *Saint Elizabeth* f. 46r, *Saint Cecilia* f. 54v, *Saint Chrysogonus* f. 69v, *Saint Catherine* f. 71r, *Saints Saturninus, Perpetua and Felicitas* f. 78r, *Saint James the Dismembered* f. 79v, *Saints Januarius and Gordian* f. 181r, *Saint Fiacre* f. 193r, *Saint Louis* f. 261v.

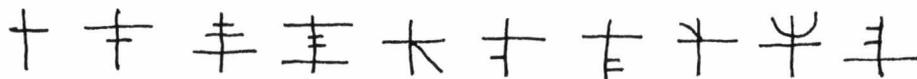
(32) The relationship between the Sapience Master and the Saint Andrew Master is described in CASWELL, *The Art Bulletin*, 311-316.

style, the Sapience Master's paintings can be recognized in two other manuscripts: *La doctrine du disciple de sapience* (Munich: Bayerische Staatsbibliothek, Ms. gall. 28, f. 1r, 5r, and 51r) and Brunetto Latini's *Le tresor de sapience* (Paris: Bibliothèque nationale, ms. fr. 191, *Louis de Bruges Receiving the Manuscript*, f. 1r). The Munich manuscript, owned by Antoine de Bourgogne, has three grisaille miniatures with grisaille borders. The Paris manuscript is larger and more expensive, and its three miniatures, all in full color, are more carefully finished⁽³³⁾.

In both the Munich and Paris manuscripts, the Sapience Master was the sole miniaturist. And in the Morgan-Mâcon *Golden Legend* this artist worked alone in nine of the sixteen gatherings in which he appears (Morgan M 672, C, D, E, F, G, H, K, and Mâcon 3, gatherings E and G), and he shared four gatherings with the Harley-Froissart Master, the second independent artist I will discuss (M 672, L and M; M 673, B and C). The Sapience Master's work was sometimes «corrected» by the Saint Andrew Master (e.g. the Virgin's face and the Child in *Adoration of the Magi* M 672, f. 75r, fig. 12), and he painted in three gatherings with other Chroniques II Workshop artists (Mâcon 3, gatherings R, S, and Y). However, he does not seem to have been a member of the Chroniques II Workshop: his different style, the wide separation of the groups of consecutive miniatures assigned to him in the Morgan-Mâcon *Golden Legend*, and his solitary work in nine *Golden Legend* quires and in several other manuscripts all set him apart as an independent artist.

(33) These two manuscripts resemble each other in many ways. The script in both is Burgundian bâtarde. Both are ruled in purple ink, and miniatures are framed in gold cusped lunettes. Below the miniature a red rubric and several lines of text are set off by initial letters that are so similar they appear to be by the same craftsman. Borders include many of the same elements — swirling, thick acanthus leaves, flowers, fruits, gold balls, and tiny pen-line commas. The borders in the Paris manuscript include the same elements, but they are more delicate, lighter, and less crowded; however, they are in full color, extending the color scheme of the miniatures, just as the grisaille borders in the Munich manuscript extend the grisaille color scheme of the miniatures. Although the two manuscripts are not the product of all of the same craftsmen, as evidenced by the very different signing systems, other craftsmen — in addition to the Sapience Master — appear to have worked on both books. Signatures in the Paris manuscript are conventional — lower case letters and small Roman numerals.

Signatures in the Munich manuscript are quite unusual:



In the more luxurious Paris manuscript gold bar baguettes edge the justification where a black pen line serves in the Munich manuscript; in the richer Paris manuscript all three miniatures have full borders, while in the Munich manuscript the two miniatures within the text are embellished with L-shaped half borders.

In addition to miniatures by the Sapience Master, the Morgan-Mâcon *Golden Legend* shares with the Munich and Paris manuscripts: the Burgundian bâtarde script, purple ruling lines (on many, but not all, folios), and similar initial letters. Also, all three of these elegant books were owned by members of Philip the Good's Toison d'or.

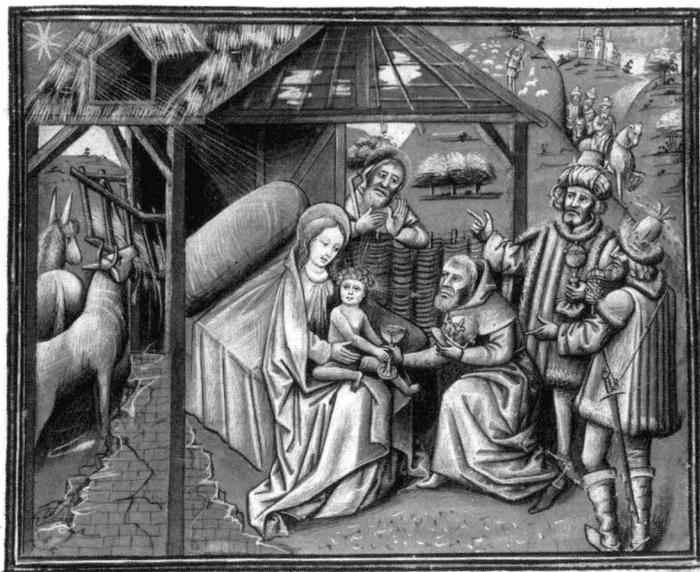


Fig. 12. Sapience Master and Saint Andrew Master,
Adoration of the Magi, grisaille.
The Pierpont Morgan Library, New York. M 672, f. 75r.



Fig. 13. Harley-Froissart Master, *Saint Valentine*, full color.
The Pierpont Morgan Library, New York. M 673, f. 148v.

2. Master of the Harley Froissart

Like the Sapience Master, the Harley-Froissart Master⁽³⁴⁾ seems to have associated only occasionally with the Chroniques II Workshop. He did not employ the usual Chroniques II Workshop color schemes, compositions, tile patterns, or figure types; and thirty-eight of his forty-five miniatures in the *Golden Legend* appear in gatherings in which he worked alone. He painted in more techniques than any other *Golden Legend* artist, and he shows the influence of several different traditions or styles of architecture and figures — perhaps from a variety of models⁽³⁵⁾. The Saint Valentine miniature (M 673, f. 148v, fig. 13), while unique in its attractive full-color, transparent-watercolor technique, summarizes the artist's treatment of landscape, figures, and facial types; and it shows the artist's assured — even forceful — drawing style. All of his watercolor miniatures appear in gatherings shared with the Sapience Master. Curiously, in those gatherings in which the Harley-Froissart Master worked alone, he adopted the Sapience Master's opaque, grisaille technique, though never his style; and he used this technique in all of his *Golden Legend* miniatures except those mentioned above.

This master's compositions are sometimes formally balanced (*Saint Mark*, M 673, f. 222r), occasionally split into two groups separated by a void (*Bishop and Saint Voull*, Mâcon 3, f. 228v). The Master composed his landscapes of stereotypical and schematic forms. His clusters of distant towers, stylized rocks, and trees recall earlier Parisian miniatures. Hills and large rocks are shaped like the edge of a cliff (*Saint Valentine*, M 673, 148v, fig. 13). Triangular trees are highlighted with regularly spaced clusters of white dots. Foreground weeds are also evenly spaced, triangular in form, and of equal size no matter how far distant. The Harley-Froissart Master represented cities as floating horizontal walls topped with towers, tall roofs, and many slender finials (*Saint Valentine*, M 673, 148v, fig. 13 and *Bishop and Saint Voull*, Mâcon 3, f. 228v).

Interior scenes often include a tiled floor, always laid in the same plaid pattern. Beamed ceilings and wooden furniture are dark brown, highlighted with gold (*Saint Mark* M 673, f. 222r and *Carving of Saint Voull*, Mâcon 3, f. 225v, fig. 14). Decorative elements were important to this artist. He depicted repetitive forms — striations of the earth, feathers of an angel's wings,

(34) Named for the British Library manuscript *Chroniques de Froissart* (Harley Mss. 4379-80).

(35) Harley Froissart Master miniatures in what was originally bound as Volume I — now split between M 672 and M 673 — are:

In M 672: *Saint Basil* f. 103r, *Saint Paula* f. 115v.

In M 673: *Procession on the Feast of Quinquagesima* f. 126r, *Fast of the Quarter-lense* f. 129r, *Saint Amandus* f. 147r, *Saint Valentine* f. 148v, *Saint Peter at Antioch* f. 151r, *Aposlle Malthias* f. 155r, *Mass of Saint Gregory* f. 159v, *Martyrdom of Longinus* f. 170v, *Saint Benedict* f. 171v, *Saint Patrick* 178v, *The Annunciation* f. 181r, *The Crucifixion* f. 186v, *The Resurrection* f. 196v, *Saints Secundus and Calocerus* f. 204v, *Saint Mary of Egypt* f. 206v, *Saint Ambrose* f. 209v, *Saint George* f. 217r, *Saint Mark* f. 222r.

In Mâcon Ms. 3, still bound as Volume III, the Harley Froissart Master painted:

Saint Pelagius f. 100r, *Dedication of a Church* f. 117v, *Saints Fuscianus and Victorius* f. 141r, *Saint Polycarp* f. 143r, *Saint Baudour* f. 145r, *Saints Scholastica and Benedict* f. 146v, *Saints Valerian and Cecilia* f. 149v, *Saint Rigobert* f. 207r, *Saint Landry* f. 208v, *Saint Mellonin* f. 210r, *Generosity of God* f. 211r, *Saint Thomas Aquinas* f. 215v, *The Good Deacon Serving Christ* f. 219v, eleven illustrations of the story of the holy face *Saint Voull*, *Santo Volto di Lucca* folios 222r to 246v, *Saint Germain and Saint Genevieve* f. 248r.



Fig. 14. Harley-Froissart Master and Saint Andrew Master, *Carving of Saint Voult*, grisaille. Mâcon 3, f. 225v. (R. Caswell photograph, courtesy Bibliothèque de la Ville de Mâcon).



Fig. 15. Saint Philip Master, *Saint Philip*, grisaille. The Pierpont Morgan Library, New York. M 673, f. 238v.

swishing hair of a horse's tail, cusped edges of a halo — as emphatic, rhythmical patterns. Croziers, keys, and other symbolic attributes are vivid orange or gold. He painted stylized fire and blood in several shades of red.

Plummer assigns other manuscripts to this artist⁽³⁶⁾:

an Horae at The Walters Art Gallery (W.275), a Terence manuscript at Paris (Bibl. de l'Ars., ms. 1135), possibly a miniature removed from an Alain Chartier manuscript at Berlin written

(36) Plummer describes this artist and his work: «The origin of our master is uncertain, but his style appears to have been influenced by the Master of Jean Rolin II...After apparently working at Paris during the 1450s, he went to Flanders, probably to Bruges, around 1460, since a few years later he illustrated a *Passion de Notre Seigneur Jesus-Christ* for Louis de Gruuthuse, a book now at Kortrijk (coll. Carlo De Poortere)». PLUMMER, *The Last Flowering*, 64-65.

by Robinet Bronguart (Kupferstichkab., Hs. 78 c 8), a *Livre des bonnes mœurs* by Jacques Le Grand at Geneva (Bibl. Publ. et Univ., fr. 164), a *Lancelot* at Paris (Bibl. Nat., fr. 121), and a *Fleurs de toutes vertus* at Chantilly (Mus. Condé, ms. 660). The last two were also made for Louis de Gruuthuse.

To this list might be added Jean Chartier's *La Chronique de Charles VII* (Paris: Bibliothèque Nationale, ms. fr. 2691) and the miniature opening *Le Miroir de l'âme*, which is bound with *Le livre des secrets d'Aristote* (Paris: Bibliothèque Nationale, ms. fr. 562, f. 66r). In neither of these two books did the artist work with members of the Chroniques II Workshop.

In the *Golden Legend* the Harley-Froissart Master illustrated the eleven-miniature cycle of *The Image of Saint Voult* and several miniatures before and after that unusually long story. Indeed, he painted all eighteen miniatures in Mâcon 3 from folio 207r through 255v. The Saint Andrew Master « corrected » some of the Saint-Voult miniatures, for example, the sculptor in *The Carving of Saint Voult* (Mâcon 3, f. 225v, fig. 14). The changes, made with a slightly bluer gray and white paint and a nervous black line, are minimal, not the radical changes noted in the Saint Hadrian Master's *Marriage of King Arthur* (B.R. 9243, f. 39v, fig. 8), but changes nonetheless.

As did the Sapience Master, the Harley Froissart Master illustrated separate groups of adjacent quires which appear far apart in the volumes, and he used different techniques in his separate appearances in the *Golden Legend*. His miniatures in M 672 and 673 (volume I as originally bound) are either watercolors or opaque gouaches washed with color. His miniatures in Mâcon 3 (volume III) are entirely homogeneous; all are pale, opaque, gouache grisaille, with touches of opaque color. The fact that the separate groups of miniatures are relatively homogeneous within themselves, but different from each other, suggests that the artist picked up a stack of quires, left the Chroniques II Workshop, illustrated the quires as a unit, then returned the completed quires. He then picked up a new run of unpainted quires, which he illustrated in a style and technique that was self-consistent but noticeably different from the first group of consecutive miniatures. For all of these reasons, the Harley-Froissart Master appears to be an artist independent of the Chroniques II Workshop.

3. *Saint Philip Master*

The most attractive artist in the Morgan-Mâcon *Golden Legend* is the Saint Philip Master, the painter of the Saint Philip miniature (M 673, f. 238v, fig. 15). He does not appear to have been a member of the Chroniques II Workshop because his style is altogether different and because he painted alone in all but one *Golden Legend* gathering. He seems to have been a member of another workshop in which several artists painted in a manner similar to his own. He worked with other members of his workshop in *Vaterius Maximus* (a translation by Simon de Hesdin and Nicolas de Gonesse, Paris: Bibliothèque nationale, ms. fr. 288, folios 115, 182, 192v, 198, 212v, and 239, and ms. fr. 289, f. 311v); in Pierre de Vaux's *Vie de Ste Colette* (Ghent: Couvent des Clarisses, Ms. 8, f. 40v)⁽³⁷⁾; in Hubert, le Preuvost's, *La Légende de saint*

(37) Miniature reproduced in *Vita Sanctae Coletae (1381-1447)*, Leiden, Lannoo, Tielt/E.J. Brill, 1982, p. 219.

Hubert (Paris: Bibliothèque nationale, ms. fr. 424, f. 16v) and in an Horae in Blackburn Museum and Art Gallery (Hart 20884, B. 11., *Presentation in the Temple*)⁽³⁸⁾. Alone he painted the three miniatures in *Le jardin de vertueuse consolation* (Paris: Bibliothèque nationale ms. fr. 1026, folio 1r, 9v, and 28v). Sapience, the young woman in these miniatures, is the young woman of the Morgan-Mâcon *Golden Legend's Saint Arsenius, the Abbot* (Mâcon 3, f. 85v, fig. 18) and *Saints Protus and Hyacinthus* (M 675, f. 74v, fig. 16). She has a similar face, headdress, jutting chin⁽³⁹⁾.

I hesitate to identify the Saint Philip Master with the miniaturist of Jean Gerson's (*Œuvres* (Brussels: Bibliothèque Royale, Ms. 9305-6), because his figures are often more animated than that artist's. Jean Gerson's volume, made for Margaret of York, is the manuscript for which Winkler dubbed its artist the Master of Margaret of York⁽⁴⁰⁾. Georges Dogaer has grouped thirteen manuscripts in his « school » of the Master of Margaret of York⁽⁴¹⁾. The Saint Philip Master's style is closer to Winkler's Master of Margaret of York than many of the miniatures Dogaer listed. The important issue is that the manuscripts that Dogaer grouped with the Master of Margaret of York and the manuscripts that I am grouping with the Saint Philip Master are all closely enough related to be considered a « style » or a « workshop group ».

The Saint Philip Master worked in several techniques; however, all of his *Golden Legend* miniatures are in grisaille. His eight miniatures in M 673 (e.g. *Saint Philip*, M 673, f. 238v, fig. 15) are single scenes painted in a very dark, opaque gouache; his four miniatures in M 675 are all in brownish-gray watercolors accented with touches of white and black (*Saint John Chrysostom*, M 675, f. 82r; *Saints Protus and Hyacinthus*, M 675, f. 74v, fig. 16). Among the sixteen miniatures in Mâcon 3 some are dark, grisaille gouaches, some transparent watercolors, and some very pale, thin, grisaille gouache (e.g. *Saint Agathon*, Mâcon 3, f. 87v, fig. 17). In spite of the diversity of techniques, the artist's work is always consistent and confident. Each Saint Philip Master painting looks unified and self-contained. The Saint Philip Master is a master of atmospheric space (*Saint Cornelius, Pope*, M 675, f. 89r). Distant buildings look like castles in the air; but they are real castles, not the Harley-Froissart Master's schematic castles. Particularly in the watercolors (e.g. *Saints Protus and Hyacinthus*, M 675, f. 74v, fig. 16), the hills are constructed in a delicate wash, blended from the white of the parchment at the bottom to a dark gray at the top⁽⁴²⁾. Only once did the Saint Philip Master work in the same quire with

(38) My thanks to Professor J. D. Farquhar for calling my attention to this manuscript.

(39) The Saint Philip Master probably also painted the miniature on folio 6r of *Première Guerre Punique* (Paris: Bibliothèque Nationale ms. fr. 724).

(40) Friedrich WINKLER, *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Leipzig, E. A. Seemann, 1925. Reprint with Addenda by Georges DOGAER, Amsterdam, 1978.

(41) Georges DOGAER, *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Centuries*, Amsterdam, B.M. Israël, 1987, p. 113.

(42) The Saint Philip Master's buildings fit well into space and are large enough to accommodate the figures. His interior perspective is relatively correct, and the small rooms appear to expand because of the washed and stippled shading that darkens the far corners. Although the artist sometimes showed two scenes from the saint's life, one always dominates. He did not construct twin arches to act as stages for separate scenes of equal size and emphasis, as the *Chroniques II* artists frequently did. One of his devices for subordinating a



Fig. 16. Saint Philip Master, *Saints Protus and Hyacinthus*, grisaille. The Pierpont Morgan Library, New York. M. 675, 74v.



Fig. 17. Saint Philip Master, *Saint Agathon*, grisaille. Mâcon Ms. 3, f. 87v. (R. Caswell photograph, courtesy Bibliothèque de la Ville de Mâcon).



Fig. 18. Saint Philip Master, *Saint Arsenius, the Abbot*, grisaille. Mâcon Ms. 3, f. 85v. (R. Caswell photograph, courtesy Bibliothèque de la Ville de Mâcon).

another artist; he shared M 675, Gathering G with the Saint Andrew Master, the organizer of the Golden-Legend illustrations (see endnote 24).

The Saint Philip Master's paintings are clearly different from — and better than — other paintings in the *Golden Legend*. He did not share the color schemes, fantastic architecture, geometric trees and bushes, strong outlines, pastiche compositions, and weightless figures of the Chroniques II Workshop. Since he painted within both the sparse Brussels-type border of the *Vie de Ste Collele*, and the Bruges-type border of *Le Jardin de verlueuse consolation* (as defined by Delaissé)⁽⁴³⁾, he probably worked for both cities. Each of his two groups of miniatures in the *Golden Legend* (eight in M 673 and four in M 675) is homogeneous within itself, suggesting that each series was produced at one time, and indicating a relationship to the Chroniques II Shop similar to that of the Harley-Froissart Master. The Saint Philip Master was a gifted master, independent of the Chroniques II Workshop, but part of another group of related artists — the workshop of the Master of Margaret of York.

4. *Distribution of the Unpainted Miniature Folios to the Artists*

The Morgan-Mâcon *Golden Legend* is an ideal manuscript in which to chart the distribution or assignment of miniature pages to the artists because other aspects of the work are unusually regular. One scribe wrote all of the text of the *Golden Legend*, and very uniform gold and grisaille illuminated initial letters decorate the entire manuscript in a rigidly hierarchical system. Many artists, however, worked on the miniatures. Furthermore, the painting techniques of the artists varied; individual artists sometimes worked in two different techniques — two artists employed three techniques in the course of the manuscript.

At first glance the assignment of *Golden Legend* miniatures seems haphazard, and the variety of painting techniques seems almost perverse. However, in a work as regularly designed as this manuscript, some underlying structure in the assignment of miniatures is to be expected. Of the 72 gatherings in the Morgan-Mâcon *Golden Legend*, 60 contain more than one miniature, and of the 60, 51 — or 85% — of those gatherings contain miniatures by only one

scene was to place it in an adjacent room or outdoors, seen through a transparent wall. The Saint Philip artist adorned altars with sculpture rather than paintings, and he placed carved figures on doorways and wall consoles.

With few exceptions, the Saint Philip Master's figures are short, slender, and small-boned, but they are well-muscled and solidly planted on the earth. Young women have ample bosoms, slender waists; their calm, oval faces jut forward on long necks. Male characters whether young or old, bald or curly-haired, plump or bony, have small-featured faces with white highlights above their protruding eyebrows, on cheekbones, on the bridge and tip of the nose, and on the upper lip (*Saint Philip*, M 673, f. 238v). Faces are subtly shaped with pale washes of gray paint as well as with dark and light accent strokes. He emphasized details of armor with sharp lights and darks. His long robes are soft fabrics with masses of folds. He modeled drapery folds with many tiny, irregular black and white lines. Some men wear very short jerkins that reveal the codpiece and the wrinkled seat of the tights (*Saints Prolus and Hyacinthus*, M 675, f. 74v). The artist described the knobby knees, bony ankles, tensed calf muscles, and the ball of the foot with lines that encircled the form, rather than paralleled it.

(43) DELAISSÉ, *Le siècle d'or*, p. 100 and 137.

master or by two or more masters from the same shop⁽⁴⁴⁾. Throughout the three volumes each artist was responsible for his own miniatures and usually for any other miniatures on the same bifolio. Although members of the Chroniques II Workshop painted more of the miniatures than any other artists, the three independent artists described above painted many of the illustrations, and these illustrations usually appear in relatively long runs of adjacent quires.

Conclusions

For this study, the most important similarity between the *Chroniques de Hainaut*, volume II (Brussels : Bibliothèque Royale, Ms 9243) and the Morgan-Mâcon *Golden Legend* (New York : Pierpont Morgan Library Mss. 672, 673, 674, 675, and Mâcon : Bibliothèque de la Ville, Ms. 3) is that the same workshop directed the illumination of the two manuscripts, the workshop of Guillaume Wielant (traditionally identified with the Bruges miniaturist Willem Vrelant), who was paid for painting the sixty miniatures of the *Chroniques* vol. II. Three members of this workshop painted miniatures in both manuscripts — the Saint Hadrian Master, the Saint Andrew Master, and the Wildflower Master. The Saint Andrew Master, who modified paintings by the Saint Hadrian Master and the Wildflower Master, two Chroniques II Workshop artists, as well as paintings by the Sapience Master and the Harley-Froissart Master, two independent artists, appears to have been the artist in charge of the *Golden Legend*. Not only did he «correct» miniatures painted by four other artists, but he also participated in the four opening miniatures and added the owner's coats of arms to all three volumes. Perhaps the Saint Andrew Master cannot be identified as the «shopmaster» of the Chroniques II Workshop, but clearly he had a formative role in making the *Golden Legend*. The fact that he also over-painted many of the miniatures, by at least two different artists, in the *Chroniques* vol. II is further evidence of his importance.

An examination of the differences in the two manuscripts shows that workshop organization effected some of these differences. Three of the *Golden Legend* artists — the Sapience Master, the Harley-Froissart Master, and the Saint Philip Master — appear to be independent from the Chroniques II Workshop. Each of these three artists had an easily identifiable style; each illustrated groups of adjacent quires within the *Golden Legend*; each worked alone in other manuscripts. It appears that all three artists picked up several adjoining quires from the Chroniques II Workshop, illustrated them, and then returned the finished quires and picked up a new group of unpainted consecutive quires. The Saint Andrew Master, a Chroniques II Workshop artist, corrected some of the miniatures painted by two of the independent artists — the Sapience Master and the Harley-Froissart Master —, and these corrections seem to have been made without the cooperation of the original painters and are often in noticeably different pigments.

(44) In 37 gatherings the work of only one master appears: M 672: A, B, C, D, E, F, G, H, K.

M 673: D, E, F, H, K, L, M, N, O. M 674: B, F, G, M. M 675: H, K. Mâcon 3: B, E, G, H, N, O, P, Q, U, V, W, X.

In 14 gatherings two or more masters from the same shop work together: M 674: A, D, E, H, K, L. M 675: A, B, E, L, M, N, O. Mâcon 3: A, D.

Even though one man, Guillaume Wielant, was paid for all sixty illustrations in *Chroniques* vol. II, scholars have long recognized several hands at work. This notwithstanding, the miniatures of the *Chroniques* vol. II are closely related to each other in size, technique, and palette. How much more complex is the interrelationship of the miniaturists in the Morgan-Mâcon *Golden Legend* in which 221 illustrations were painted by ten or more artists, several of them working in more than one color scheme or technique! Even so, in spite of this diversity, when the distribution of the unpainted miniatures to the artists is traced, a clear organization emerges.

This study demonstrates that two manuscripts illustrated by the same workshop can look quite different in general appearance and in detail: the *Chroniques de Hainaut* miniatures are far more homogeneous in size, technique, color, and style than those in the Morgan-Mâcon *Golden Legend*. It also demonstrates that a sophisticated manuscript workshop practiced more than one method of organization. The *Chroniques* vol. II miniatures were probably all painted within the workshop; however, although some of the *Golden Legend* miniatures were painted in the same *Chroniques* II Workshop, many were commissioned to three independent artists. Obviously, the pattern for assigning miniatures varied from workshop to workshop and even from manuscript to manuscript in the same workshop. However, most manuscripts appear to be organized in ways that are consistent within the individual codex. Therefore a systematic examination of other manuscripts can be expected to reveal patterns of miniature distribution that are as internally consistent as is that of the *Golden Legend*, even though those patterns may be as different from those detailed here as the schemes of the Morgan-Mâcon *Golden Legend* and the *Chroniques* vol. II are different from each other.

ABSTRACT :

The article discusses the similarities and differences in two manuscripts containing illustrations from the same workshop, the *Chroniques* II Workshop. The *Chroniques de Hainaut*, volume II (Brussels: Bibliothèque Royale, Ms 9243) and the Morgan-Mâcon *Golden Legend* (now divided between New York: Pierpont Morgan Library M 672, M 673, M 674, M 675, and Mâcon: Bibliothèque de la Ville, Ms. 3) display different design schemes and reveal substantially different workshop procedures, but at least three artists painted miniatures in both. This study describes and defines the distinctive styles of six miniaturists who worked in the Morgan-Mâcon *Golden Legend*, including the three who also worked in the *Chroniques de Hainaut*, volume II. Codicological examinations of the two manuscripts identify interactions among artists within the *Chroniques* II Workshop as well as with other artists outside of the workshop, and they trace the project director's method of assigning miniatures to different artists.

J.M.C.

SATOR ARA TE. THE GHENT ALTARPIECE CRYPTOGRAM

Charlene S. ENGEL

Jan Van Eyck's paintings are characterized by a rich interplay of visual symbolic imagery and verbal allusion. They often include texts and even what appear to be puzzles or coded passages whose decipherment was designed as a part of the viewer's pleasure in penetrating the mysteries bodied forth. In the Ghent Altarpiece is a hitherto undiscovered coded passage that offers a key to one enfolding theme of the work, substantiates the circumstances of the work's creation, and reveals Jan's own handiwork and playful reverence toward his task (fig. 1).

In 1432, the year the Ghent Altarpiece was dedicated, Jan Van Eyck also completed and signed another painting, the portrait of a man known as «*Tymotheos*» because of the inscription in Greek lettering, assumed to be his name, which appears under his image along with the French words «*Leal Sovvenir*» carved into a *trompe l'œil* stone parapet and a Latin inscription, written on the same parapet, which identifies the artist and gives the date of completion, October 10, 1432 (1) (fig. 2).

The following year, 1433, Jan produced the *Man in A Red Turban*, assumed by most scholars to be a self-portrait. In this case the original frame has survived; and while the portrait itself offers no extraneous details, the background being darkly shadowed and the figure not even carrying an attribute to give a clue to his profession, the frame carries inscriptions akin to those in the «*Tymotheos*.» At the top, apparently carved on the frame in its first appearance in his work, is Jan's motto «*Als ich can*» written in this case in pseudo-Greek lettering: «*ALC IXH XAN.*» At the bottom, also in *trompe-l'œil* «*carving*» on the gilded frame is the Latin inscription: «*Johes.de.Eyck.me.Fecit. Anno.MCCCC.33.21.Octobris*» (2) (fig. 3).

These inscriptions have received a great deal of scholarly attention. In 1941 Gustav Münzel suggested that the Greek «*tymotheos*» is a motto which should be read ΤΥΜΩΘΕΟΝ translated «*I worship God.*» Erwin Panofsky, in identifying the sitter as a musician, rejected that hypothesis, but Elizabeth Dhanens showed some renewed interest in a religious interpre-

(1) Using texts in the painting as evidence for his conclusion, D. JANSEN has recently argued that *Thymotheos* is a Van Eyck self-portrait in *Jan van Eycks Selbstbildnis — «Mann mit dem roten Turban» und der sogenannte «Tymotheos» der Londoner National Gallery*, in *Pantheon*, 47 (1989), p. 36-47. On the question of whether this is a posthumous portrait or one which portrays a living sitter, cf. E. J. MUNDY, *Porphry and the Posthumous Fifteenth Century Portrait*, in *Pantheon*, 46 (1988), p. 40 sqq. and N. THOMSON DE GRUMMOND, *VV and Related Inscriptions in Giorgione, Titian and Dürer*, in *Art Bulletin*, 57 (1975), p. 346 sqq.

(2) E. DHANENS, *Hubert and Jan Van Eyck*, Brussels, 1980, includes a complete listing of the known inscriptions on the Altarpiece and on other works by Jan Van Eyck.

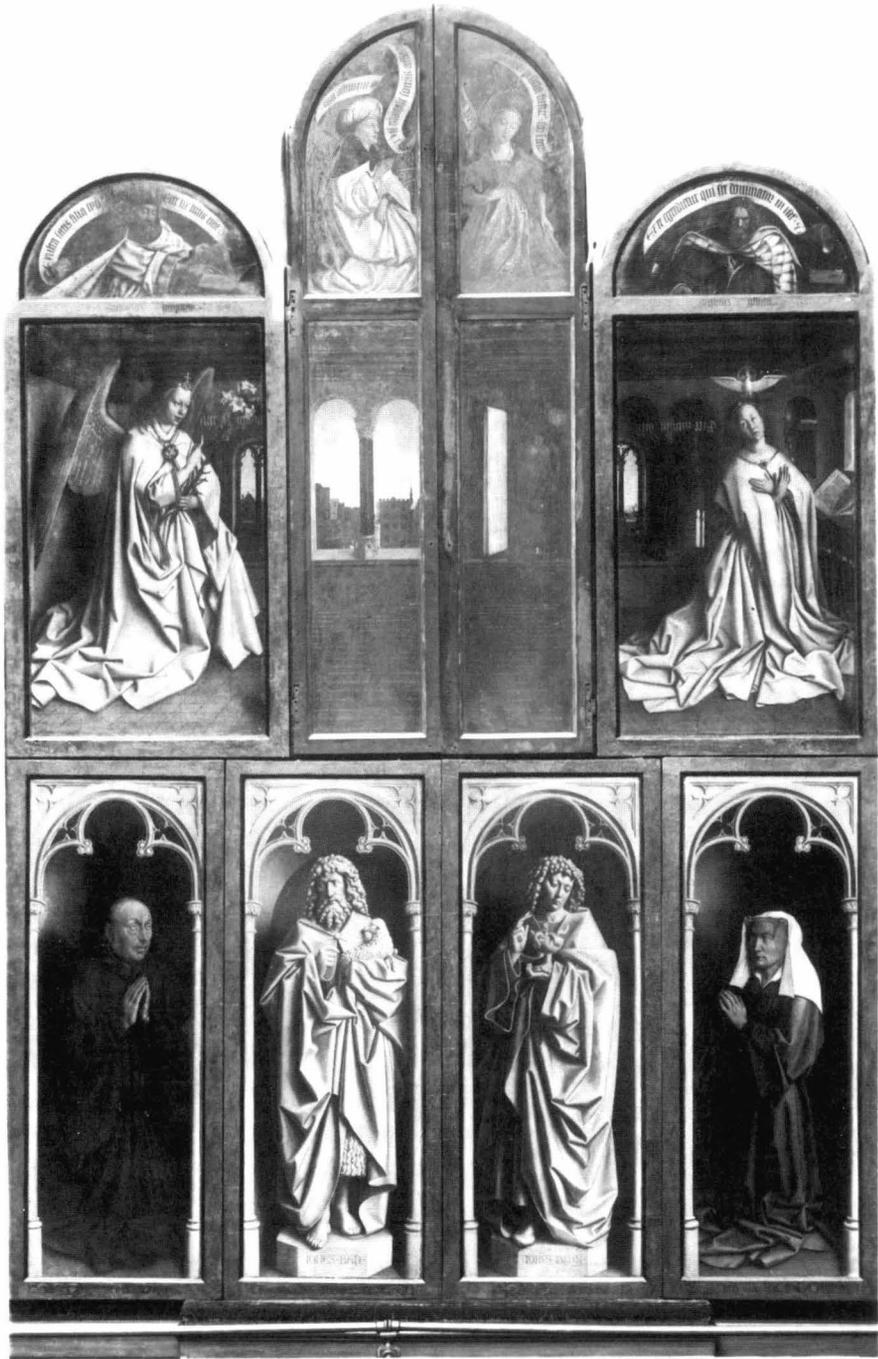


Fig. 1. Hubert and Jan Van Eyck. The Ghent Altarpiece, complete exterior, closed, 1432
(Copyright A.C.L., Brussels).

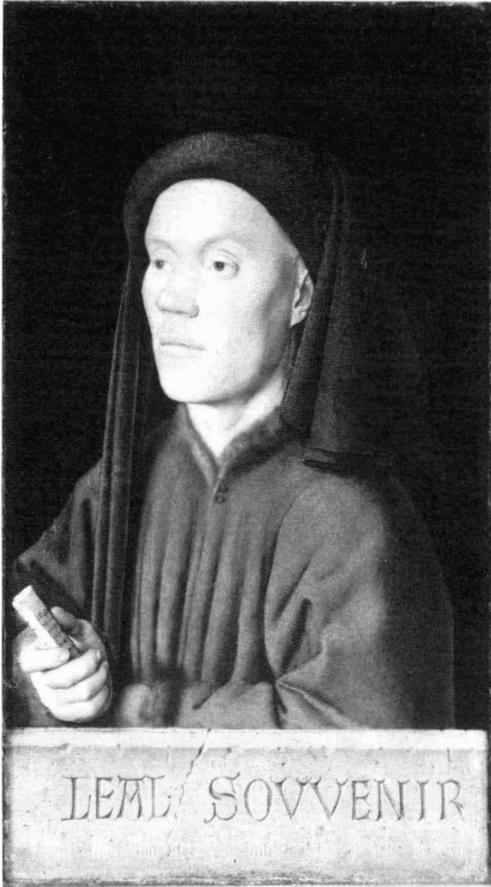


Fig. 2. Jan Van Eyck. Portrait of a Young Man (Tymotheos), 1432. (Copyright National Gallery, London).



Fig. 3. Jan Van Eyck. Man in a Red Turban, 1433. (Copyright National Gallery, London).

tation with her suggestion that the word might be read TIME DEUM and translated « I fear God,» which was a motto of the Vilain family⁽³⁾.

(3) Cf. G. MÜNDEL, *Zu dem Bilde des sogenannten Tymotheos von Jan Van Eyck*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 10 (1941-42), p. 188 sqq and E. PANOFSKY, *Who is Jan Van Eyck's Tymotheos?* in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 12 (1949), p. 80-90. M. BROCKWELL in *Who Was Tymotheos?* in *Connoisseur*, 136 (1955), p. 12-14, illustrates a mark found on the reverse of the painting which he likens to the personal cipher of Guglielmo de Guiffredo Cenami, a relative of Giovanna Cenami, the wife of Giovanni Arnolfini. The sign appears on the back of the painting like so:



It differs from Cenami's cipher by the addition of a third letter — a G, C, or E beneath the bar. Cf. also: W.

In Van Eyck's motto «Als Ich Can» in *Man in a Red Turban* of 1433, the language intended is Flemish and the translation should probably be «as best I can,» a modernization of the classical Latin phrase «ut potui, non sicut volui,» as R. W. Scheller suggested in 1968. The letters used are pseudo-Greek with the motto appearing: ALC IXH XAN. Scheller traced Jan's interest in inscriptions to the practices of Medieval scribes in placing colophons in their manuscripts, and he suggested that the X's in the pseudo-Greek form, in the IXH in particular, might be a reference to the monogram of Christ (4). Dirk de Vos, writing in 1983, suggested that the pseudo-Greek version of the motto formed an anagram of Van Eyck's name and that the motto has an as yet undeciphered religious meaning (5).

These two paintings, demonstrating as they do a consistent love of verbal and visual play, are typical of Van Eyck's practice throughout his career of inscribing his panels and their frames with texts in multiple languages which augment and explain their meaning, and of his treating the frames for his paintings as integral to their content. Most unusual and playful of all is the frame for the portrait of the goldsmith, Jan de Leeuw, where a long text in Flemish appears along with a rebus for de Leeuw's name in which Leeuw, or Leo, is represented by a figure of a golden lion (6). The Ghent Altarpiece has in the Annunciation panels an example of mirror writing, where the answer of the Virgin: «Ecce Ancilla Dei» is written upside down and backwards, presumably so God can read it.

It is my belief that the Ghent Altarpiece quatrain is so thoroughly consistent with Jan's practices in providing inscriptions for his work that it can be assumed to be contemporary with the Altarpiece, and that it is an accurate document of the process of its completion. It tells us that Hubert began the work, that Jan finished it for Joos Vijd, and that it was dedicated on the 6th of May, 1432. It does not follow necessarily that the work was *finished* on that date. The document does not tell us the completion date, only the dedication date (7).

Given Jan's practice of using inscriptions, it should come as no surprise to find that he used the dedicatory quatrain placed on the frame of the exterior of the Ghent Altarpiece for more than one purpose. Beyond its dedicatory function the fourth line of the quatrain—the chronogram line—contains a talismanic cryptogram based on an ancient Christian wordsquare. The wordsquare survived in use into the Renaissance and had taken on a talismanic character appropriate to the dedicatory function of the quatrain in which the Altarpiece was given over into the care of the Church of St. John (8). Further, Van Eyck uses it in such a way

Wood, *A New Identification of the Sitter in Jan Van Eyck's Tymotheos*, in *Art Bulletin*, 60 (1978), p. 650-654.
For Dhanens' new interpretation cf. E. DHANENS, *op. cit.*, p. 182-187.

(4) R. W. SCHELLER, *Als Ich Can*, in *Oud Holland*, 83 (1968), p. 135-139.

(5) D. DE VOS, *Nogmaals «Als Ich Can,»* in *Oud Holland*, 97 (1983), p. 1-4.

(6) DHANENS, *op. cit.*, p. 238-241.

(7) The Vijd Foundation, which was established for the care of the chapel and which provided Masses for the Vijd family, was not established until 1435. E. DHANENS, *The Ghent Altarpiece in Context*, New York, 1973, p. 37 sqq.

(8) J. CARCOPINO, *Les Fouilles de Saint-Pierre et La Tradition: Le Christianisme Secret du «Carré Magique»*, Paris, 1963, p. 82-89. For most of his examples Carcopino cites G. DE JERPHANION, *La Formule magique SATOR AREPO OU ROTAS OPERA, vieilles théories et faits nouveaux*, in *Recherches de science religieuse*, 25. (1935), p. 188-222.

as to reinforce the Eucharistic message of the Lamb on the Altar which is the central focus of the interior panels of the Altarpiece (fig. 4).

The quatrain is usually transcribed as follows :

| Pictor | Hubertus e eyck. maior quo nemo repertus
Incipit. pondus. quo Iohannes arte secundus
| Frater | Perfecit. Iodoci Vyd prece fretus
VersU SeXta Mal Vos CoLLoCat aCta tUerI

This is generally translated :

The painter, Hubert Van Eyck, greater than whom no one could be found
Began this heavy task. Jan, his brother, second in art
Completed it at the wish of Jodocus Vijd who by this verse
Places it in your care on the Sixth of May, 1432⁽⁹⁾.

There has been considerable paint loss in the first three lines of the quatrain, especially at the beginning of the first and third lines, so the transcription of the first words of these lines has been contested by various scholars, most with theories to offer regarding the existence, identity and role of Hubert Van Eyck⁽¹⁰⁾. The details affected by the paint loss in the first three lines of the quatrain do not directly concern us here however. It may be possible to read all four lines together as an elaborate Christian cryptogram expanding the fourth line, but the uncertainty of the first three lines makes that an hypothetical exercise. The chronogram in the fourth line was constructed separately from the first three, and it can be read alone. Further, whatever the correct text of the first three lines, that of the fourth line has suffered far less from paint loss, and there has been little controversy regarding its transcription.

It is necessary here to say a few words on what is known about the quatrain. Its existence was first recorded by de Bast, who in 1823 found it in a manuscript collection of inscriptions which had been assembled by Christophe von Huerne around 1616. Independently, around the same time as de Bast's publication of the quatrain, the exterior wing panels, which had gone

(9) DHANENS, *op. cit.*, 1980, p. 374. Dhanens uses J. Duverger's 1945 transcription of the quatrain based on that of W. H. J. WEALE, *The Van Eycks and Their Art*, London, 1908, and 1912. The word *secundus* can mean «well-favored» or «successful» as well as «second,» and this adds an enriching double meaning. Jan was the younger brother and second to work on the painting, but he was also well-favored and successful. Resonances of the other uses of the word would have carried to readers in Jan's day and might have affected word choice.

(10) Cf. E. RENDERS, *Hubert Van Eyck, personnage de legende*, Paris-Brussels, 1933, and L. B. PHILIP, *The Ghent Altarpiece and the Art of Jan Van Eyck*, Princeton, 1971. Philip views Hubert as the maker of the elaborate frame which she hypothesizes as once surrounding the altarpiece. In articles in *Connoisseur* in the late 1940s and early 1950s, M. W. BROCKWELL, took a position which was strongly anti-«Hubertist,» but did so on the basis of the rather slender evidence offered by Renders. Cf. *The Ghent Altarpiece, the Inscription Obliterated*, in *Connoisseur*, 121 (1948), p. 99-101 and *Hybert van Eyck: The 'Hubertist' Bubble Finally Deflated*, in *Connoisseur*, 130 (1952), p. 111 and 136. One of the more complex theories is that of A. AMPE, *De metamorfosen van het authentieke Jan Van-Eyck-kwatrijn op het Lam Gods. Een nieuwe filologische studie*, in *Jaarboek van het Museum voor Schone Kunsten-Antwerpen*, (1969), p. 7-60. On a philological basis Ampe constructs a completely different quatrain which, he argues, must have been replaced at some point by the present ungrammatical one. For the appraisal of his theory cf. A. SMITH, *Burlington*, 114 (1972), p. 562.

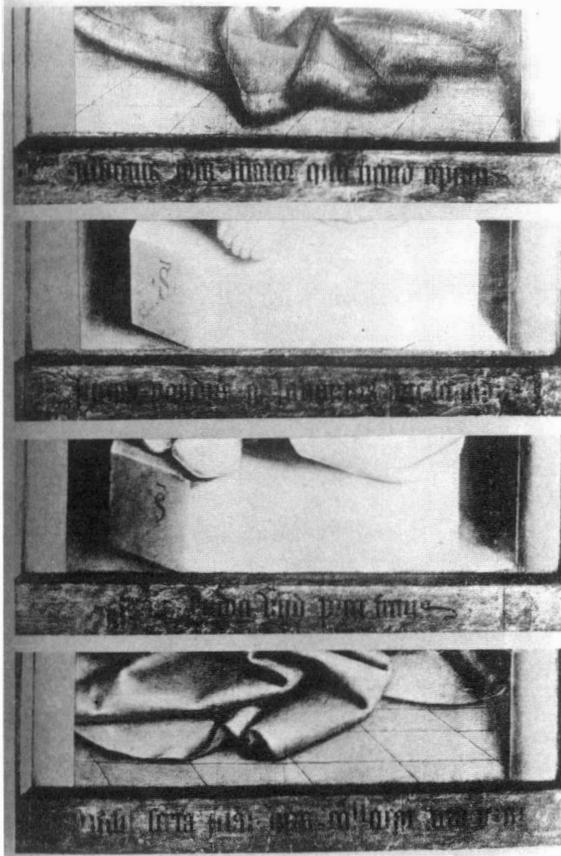


Fig. 4. The Ghent Altarpiece, Dedicatory Quatrain. (Copyright A.C.L., Brussels).

ick zonde / beert b tey kyster
 de gey mis ^{beloof} ~~moet~~ tey kyster. Nota
 Dit fact by dy doont bay tate bay ~~day~~ Einde
 Dictione habetis ~~aliqua~~ maior quo nino ~~repletus~~
 iussit ~~it~~ poidus quod se annis ~~inde~~ ~~se~~ ~~und~~ ~~us~~
 frater ~~p~~ ~~er~~ ~~fectus~~ ~~fidori~~ ~~bid~~ ~~pro~~ ~~re~~ ~~fectus~~
 Viri ~~si~~ ~~sta~~ ~~May~~ ~~vob~~ ~~Collo~~ ~~Calixti~~ ~~vic~~ 152
 1511
 Anst.
 1512

Fig. 5. Van Heurne's Transcription of the Quatrain, c.1616.

into the collection of the Kaiser Friedrich Museum in Berlin, were cleaned, and a layer of green paint which had been applied to the exterior frames at some point was removed and the inscription itself discovered and published. Additional documentation of the Altarpiece exists in the form of the records of the Foundation established in 1435 by the Vijd family for the saying of Masses in their memory and for the care of the Vijd Chapel and its contents⁽¹¹⁾ (fig. 5).

Various hypotheses have been put forward about its authorship and the proper interpretation of the quatrain. Its authenticity has been questioned in the midst of the various storms of controversy over Hubert's role, but it has never been convincingly discredited. As Elizabeth Dhanens has written, « In the midst of the great argument of 1933, P. Faider established with all objectivity that no paleographic or linguistic objection could be found to weigh against the genuineness of the quatrain »⁽¹²⁾.

The quatrain has twice been the subject of technical and scientific examination, once in the 1940s with a published report on its condition by E. Bontinck, who concluded that « scientific examination reveals that the quatrain was neither repainted nor retouched but on the contrary was carefully cleaned by restorers of the frames; the frames and the inscriptions of the open polyptych were entirely repainted »⁽¹³⁾. The quatrain was once again submitted to technical examination in 1949-51 by Paul Coremans and his colleagues at the *Laboratoire central des Musées de Belgique*. While Coremans noted differences in the layers of paint around the quatrain and noted that both it and the inscription on the front of the dais on which Christ's throne sits in the interior of the altarpiece are on a silver ground and the rest of the Altarpiece's inscriptions are on a gold ground, he states that these features do not disprove its authenticity⁽¹⁴⁾. Indeed, if the quatrain had been repainted or retouched during various restorations and cleaning, that would be no more than has been done to the painted panels themselves, and the text of the quatrain would not be brought into question. To quote Dhanens again, « the contents of this inscription are confirmed by an un-interrupted local tradition which only prejudice could doubt or reject »⁽¹⁵⁾. All these assessments are complementary to the fact that such inscriptions, as stated above, are entirely consistent with Van Eyck's style.

The dedication date, May 6, 1432 coincided with the Feast of St. John the Evangelist Outside the Latin Gate and with the baptism on that day in Ghent of a son of Philip the Good of Burgundy, christened Joos or Josse, who had been born in the city in April to Isabella of Portugal, Duchess of Burgundy. It should be remembered that Jodocus (or Joos) Vijd was a Burgundian supporter with strong court ties in a town that repeatedly rebelled against Burgundian control and that during the six months period preceding the dedication of the Altarpiece Jan Van Eyck did not receive his usual salary from the Duke, as if he had perhaps been

(11) DHANENS, *op. cit.*, 1973, p. 37 sqq.

(12) DHANENS, *op. cit.*, 1980, p. 82.

(13) P. COREMANS, *L'Agneau mystique au laboratoire: Examen et traitement. Les Primitifs Flamands*, III, Antwerpen, 1953. Coremans quotes Bontinck's report, p. 65. [My translation].

(14) COREMANS, *op. cit.*, p. 120-122. Also for more on the silver ground cf. D. GOODGAL, *The Iconography of the Ghent Altarpiece*. Ph. D. Dissertation, Univ. of Pennsylvania, 1981, p. 192 sqq. and n. 37.

(15) DHANENS, *op. cit.*, 1980, p. 78 and 82.

released from his usual duties to be allowed to complete some other project, presumably the Altarpiece. Further, in February of 1432 the Duke himself visited Van Eyck's atelier to see a particular work and gave a money gift to each of his assistants⁽¹⁶⁾. I would not go so far as to suggest, as Carra Ferguson O'Meara has of the Van Eyck Washington *Annunciation*, that the Ghent Altarpiece directly related to the christening of the Duke's son⁽¹⁷⁾. Indeed, it cannot be said definitely that the Duke's son, who unfortunately did not live more than a few weeks, was baptised in St. John's Church, though Charles V was later baptised there; but it strains credulity to think that the choice of a dedication date for the Altarpiece was purely coincidental. It seems more likely that the date was chosen deliberately as an oblique way to honor the Duke and Duchess on their son's baptism. The chronogram is built around that date.

The chronogram line carries two texts on its surface: the year the altarpiece was dedicated in roman numerals in red; and, reading every letter in the line, the day and month and the message of dedication in which the artist and donors give the Altarpiece over to the care of St. John's Church. However, if the Roman numerals for 1432 are removed from the line and the remaining letters rearranged a third text appears.

The chronogram line appears below the wife of Jodocus Vijd as she kneels in her niche at the lower right corner of the altarpiece. The Roman numerals which form the chronogram are written in red. I transcribe it here as W. H. James Weale did, not distinguishing between V's and U's:

Vers V seXta MaI. Vos CoLLoCat aCta tVerI

The Chronogram, comprising the Roman numerals from the above, rearranged in sequential order, is MCCCLXVVVVII for 1432, the year the Altarpiece was dedicated. The Latin text gives the date, the Sixth of May. The unusual Roman numeral arrangement with LL used instead of C for 100 and VVVV used for twenty instead of XX may be explained as a result of two separate factors. First, the author may have wanted to maintain a line length of 33 characters. The 33 character line was assigned a spiritual significance by Medieval Latin poets, since Christ was crucified at the age of 33. For example, Venantius Fortunatus, the Sixth

(16) DHANENS, *Ibid.*, p. 37-39, and R. VAUGHAN, *Valois Burgundy*, London, Chapter 5, Rulers and Administrators, p. 85-91. For details regarding the baptism cf. P. H. JOLLY, *More on the Van Eyck Question: Philip the Good of Burgundy, Isabelle of Portugal, and the Ghent Altarpiece*, in *Oud Holland*, 101, no. 4 (1987), p. 238 and n. 3. Jolly notes that the Sibyls and Prophets chosen for the exterior of the Altarpiece are not the ones usually appearing in an Annunciation, the Prophets and their quotations being more appropriate to the advent of a king into a royal city. She discusses the acrostic character of the inscription chosen for the Erythraean Sibyl and suggests that the entire set of texts obliquely honors the birth of the Ducal heir in Ghent. She also suggests that as an oblique way of honoring the Duchess, the headdress worn by the Erythraean Sibyl is styled after the one she had worn in her betrothal portrait by Jan Van Eyck and that the Sibyl may bear her likeness. She notes that the name *Isabelle* sounds like *sibyl* and that this subtle play on words may have suggested the flattering trope of having the Duchess play the Sibyl's role. On the sibyls cf. H. W. PARKE, *Sibyls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity*, ed. by B. C. MCGING, London, 1988, pp. 169-170.

(17) C. F. O'MEARA, *Isabella of Portugal as the Virgin in Jan Van Eyck's Washington Annunciation*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 97 (1981), p. 99-103. When the child died a few weeks later he was buried in the palace church of St. Pharaïlde. Cf. JOLLY, *op. cit.*, n. 22 regarding details of the Baptism and also n. 23 on the burial.

Century Bishop of Poitiers chose 33 for the line length of his poems « out of devotion to Christ » as did Carolingian authors such as Alcuin, Theodulf, Josephus Scotus, and Hrabanus Maurus, among whom shaped verse was in vogue (18). Second, the author uses the unusual grouping of Roman numerals because he needs to use certain words if he is to include certain letters and numbers of letters. The peculiarities of the quatrain's grammatical construction and rhyme have often been commented upon, and it seems that rather than being a result of sloppy writing, these peculiarities were necessitated by the construction of the hidden text.

After the Roman numerals have been eliminated from the line the letters left are, stated in order :

ERS SETA A OS OOAT ATA T ER

The letters are S, A, T, O, R, and E. A letter count yields : 5 a's, 4 t's, 3 o's, 3 s's, 3 e's and 2 r's. The word S A T O R which can be translated Lord, is the first word in a late 2nd century Christian cryptogram, a wordsquare widespread in Europe and the Middle East and best known in the West from an example found in Cirencester in Great Britain in the nineteenth century in the remains of a Roman wall and often called, on that account, the Cirencester Acrostic (19) (fig. 6).

The wordsquare is a magic square, which is to say that it reads the same from left to right and top to bottom as it does from right to left and bottom to top, and likewise if one starts at the lower left and reads upwards and to the right, it reads the same as if one starts at the upper right and reads down. According to Jérôme Carcopino, the Square was probably conceived by

- (18) E. R. CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages, Excursus XV, Numerical Composition*, New York, 1963, p. 505. *Acrostics*, in *Dictionary of the Middle Ages*, Vol. I, American Council of Learned Societies, 1983, p. 45-46. *Acrostic*, in *Encyclopedia Britannica*, Eleventh Edition, 1911, Vol. I, p. 156. Acrostics appear in the interior panels as well. On the panels of the singing angels and the musicians, tiles are inscribed with the Hebrew acrostic word AGLA, formed from the first letters of the Hebrew words ATHA GEBIR LEILAM ADONAI : « Thou Art Mighty Forever, O Lord. » Also cf. M. BROCKWELL, *The Van Eyck Problem*, London, 1954, p. 79-80. P. POSR refers to the quatrain as an acrostic (« Aus den Versanfängen des Akrostichons ist das Vollendungsjahr 1432 abzulesen,») but does not follow up on this identification in his article *PICTOR HUBERTUS D EYCK MAJOR QUO NEMO REPERTUS: Eine Untersuchung zur Genter Altar-Frage auf Grund des Tatsächlichen*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 15 (1952), p. 46-48, esp. p. 47.
- (19) H. H. SCULLARD, *Roman Britain: Outpost of the Empire*, London, 1979, p. 166. An example of the word square was found in 1864 incised into a wall dating from the late second or third century A. D. excavated in Cirencester, formerly Corinium Dobunorum in what is now Gloucestershire. « A copy of the cryptic wordsquare (rotas/opera/tenet/arepo/sator) which is found widely in the Roman world as far east as the Euphrates, was painted on a wall at Cirencester (in the Second or Third Century?). This is probably, though not quite certainly, a Christian cryptogram, making two anagrams of Paternoster and alpha and omega; if so, it was a secret sign of recognition between Christians, and may have continued as a general, secret symbol of the faith after the persecutions had ended. » Christian cryptograms are discussed and the psychology of their use considered by M. GUARDUCCI in *The Tomb of Saint Peter, New Discoveries in the Sacred Grottoes of the Vatican*, trans. by J. McLELLAN, London, 1960, Chapter 5.

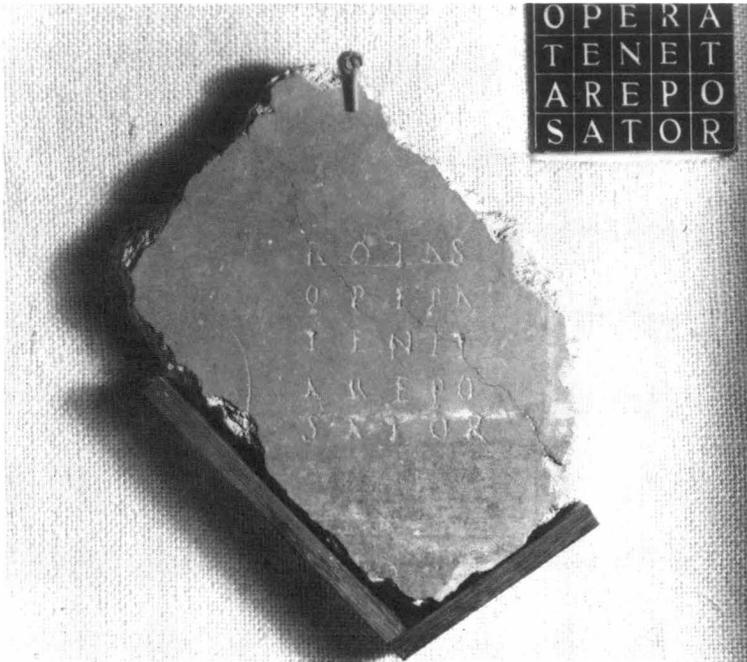


Fig. 6. Cirencester Acrostic. Roman Britain. Late Second Century. (Copyright Corinium Museum, Cirencester, Gloucestershire, U.K.).

St. Irenaeus, Bishop of Lyons (177 or 178 A. D.) during the persecutions of Christians by Emperor Marcus Aurelius⁽²⁰⁾. It is constructed as follows :

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

The Square might look to the uninitiated observer like simple-minded doggerel, which could be translated « Arepo, the sower carefully tends the wheels » ; but within it was the cross shaped by the word TENET which had the apocalyptic A of ALPHIA and the O of OMEGA on either side whichever way it was read. Furthermore using all the letters in the acrostic one can derive the words PATER NOSTER with the A and O arranged as follows :

(20) J. CARCOPINO, *Les Fouilles de Saint-Pierre et la Tradition: Le Christianisme Secret du « Carré Magique »*, p. 86. Carcopino give examples from the Eastern Empire on p. 41. Also cf. J. DANIELOU, *Primitive Christian Symbols*, trans. D. ATTWATER, Baltimore, 1964, p. 100-101. D. ATKINSON, *The Cirencester Word Square*, in *Transactions of the Bristol and Gloucestershire Archaeological Society*, 76 (1957), p. 21-34, gives an earlier date of origin.

A
 P
 A
 T
 E
 R
 A P A T E R N O S T E R O
 O
 S
 T
 E
 R
 O

Thus the square contained both the sign of the cross and the beginning of the Lord's Prayer at the same time, disguised so that only someone who had been told the secret was likely to know its significance. Using the word square, much like the drawings of fish which signified Christ to the initiated, Christians could identify themselves to one another without fear of discovery. Examples of this Magic Square are found throughout the Early Christian world, from both Roman Britain and Dura Europos in the Euphrates Valley, to give just two early surviving examples.

As time passed and the necessity for secrecy abated, the square took on a talismanic character. It was known and used throughout the Middle Ages. It has been found in a Carolingian Bible dated from 822 A.D., on building stones used in St.-Laurent près Rochemaure (Ardèche), on the wall of the donjon of Loches from the Twelfth Century, and on the Aurillac Parchment in the Thirteenth Century. Fourteenth- and Fifteenth-Century examples are frequent and suggest that the Square was used as an invocation and talisman against trouble in childbirth, against fire, against fever, and against madness. It is also found on account markers dating from the sixteenth century in the Hapsburg Treasury. At what point it came to be a sign used by the Hapsburgs is as yet unclear⁽²¹⁾. The frequency with which the word-square was used as a talisman, particularly against fire, perhaps provides a partial clue to its placement on the Altarpiece.

Returning to the fourth line of the quatrain, we can see how the wordsquare is modified in it. The letters again are : ERS SE TAA OSOO ATA TAT ER. There are twenty in all, enough letters to produce the following pattern with SATOR :

S
 A
 T
 O
 S A T O R O T A S

(21) CARCOPINO, *op. cit.*, p. 21-22.

It can be seen that they provide a *framework* for two interlocking word squares, each one a mirror image of the other. There are not enough letters to complete the two interlocking squares, but because the wordsquare is anagrammatic, the framework dictates the way the square must be completed and Van Eyck's fondness for mirrors and mirror images makes itself apparent once again :

R O T A S A T O R
O P E R A R E P O
T E N E T E N E T
A R E P O P E R A
S A T O R O T A S

Returning to the pattern of those letters in the quatrain :

S
A
T
O
S A T O R O T A S

After using these 13 letters, there are 7 letters left. These are: 3 E's, 2 A's, 1 R's and 1 T. Based on the assumption that the overall pattern the author has in mind is cruciform, which is a logical assumption, since Christian cryptograms and monograms were almost invariably cruciform, and given that the original square resolves itself into a cruciform pattern, these letters can be arranged as follows :

A
R
A
E T E
E

The full figure would be a cross with two horizontal bars, the higher and larger one, formed by the letters SATOROTAS and the lower and smaller one formed by the letters ETE.

S
A
T
O
S A T O R O T A S
A
R
A
E T E
E

While other letter arrangements might be possible, A R A T E is the richest choice for its multiple meanings and uses. Reading downward the letters can be read as one word, ARATE, or broken up form two words, ARA and TE. If read ARATE it relates to SATOR because SATOR can be translated both LORD and SOWER, and ARATE is the plural command for PLOW! Thus the text created reads LORD, PLOW! All three persons of the Trinity are being called upon, for in the small cross formed by the letters T and E, one sees the word TE repeated three times, and in the Altarpiece all three persons of the Trinity are shown: the Dove, the Lamb on the Altar, and the Enthroned King.

There are numerous references in the writings of the Church Fathers to the plow as a parallel to the Cross and to Christ as a plowman. Most of these go back ultimately to the Gospel of St. John: «For here the saying holds true, 'One sows and another reaps'» (John, 4, 35-38). To give a few examples cited by Jean Danielou: Justin (*Apology* LV, 2-6) sets down various figures which are like the cross and includes the plow. In the apocryphal *Acts of Peter* by the plow is included as one of the titles of Christ, and St. Irenaeus, to whom the wordsquare is attributed, wrote of it: «He who joined the beginning with the end and is the Lord of both has shown forth the plow at the end.» (IV, 34,4)⁽²²⁾. Thus the invocation, SATOR ARATE, addresses all three persons of the Trinity and so recalls the beginning and the end of human salvation and has apocalyptic overtones.

It is also possible to read the vertical text: SATOR ARA TE. Read this way the text has an application specific to the dedicatory purpose of the quatrain and to the theme of the Altarpiece. The word ARA can be translated ALTAR. Read this way the words should be translated, LORD, TO YOU THE ALTAR suggesting, «Lord, here is your altar» or «Lord take your place on altar.» The verb is understood, but if the interlocking square suggested above is completed the verb TENET is provided as one of the horizontal bars of a three-barred cross.

When the altarpiece is opened the three persons of the Trinity sit on its central axis, God the Father in the top register, the Dove of the Holy Spirit at the top of the Adoration panel; and, as the center and focus of the Adoration panel, the Lamb of God stands on the Altar, surrounded by the ranks of Heaven. It might almost seem that the words SATOR ARA TE hidden in the chronogram are addressed to the Lamb himself invoking His protection and asking Him to take His place on the Altar the artist has provided. The text hidden in the chronogram line reinforces the quatrain as a whole, underscoring the gift of the altarpiece and its placement not only under the care of the Church of St. John, but under heavenly protection as well.

The cryptogramatic methods used by Jan Van Eyck in the Chronogram and in the inscriptions in his other works deserve some explanation here. Most late Medieval cryptographic methods can be traced to ideas expressed by St. Boniface which were disseminated in a ninth century treatise attributed to Hrabanus Maurus. It suggests that the cryptographer use «mirror writing, vowels replaced by dots, strange alphabets, such as Greek and Hebrew used to spell

(22) DANIELOU, *op. cit.*, Chapter 6, *The Plough and the Axe*, deals extensively with this theme taking much material from Carcopino; cf. especially, p. 90 and 96.

out words in contemporary languages and special signs invented for letters of the alphabet » (23). The English Franciscan, Roger Bacon (c. 1214-1294) confirmed these methods in his *Secret Works of Art and The Nullity of Magic* in which he gave five methods of secret writing: omitting the use of vowels; the use of strange alphabets, the use of invented alphabets, shorthand scripts, and magic figures and spells. An example of late medieval code making is provided in Geoffrey Chaucer's *Equatorie of the Planets* of about 1390 in which there are several passages in code. Chaucer used a simple substitution alphabet of invented symbols (24). As we have seen, Jan Van Eyck used every one of these techniques in the inscriptions with which he furnished his paintings in 1432 and 1433, mirror writing appears on the surface of the Annunciation in the Ghent Altarpiece itself, dots replace letters in the *Tymotheos*, pseudo Greek and exotic alphabets appear in his motto, a lion symbol appears as a playful pun on the name Leeuw in the portrait of Jan de Leeuw.

It is reasonable to ask why a painter would have been familiar with late medieval cryptographic techniques. Several things should be borne in mind: first, these techniques were old by the fifteenth century and no longer very secret, and they had for centuries been used in poetry and puzzlemaking as well as in codemaking. The emergence of nation-states and increased diplomatic and commercial activity which accompanied their growth gave impetus to the development of more secure systems of cryptography than had satisfied medieval needs. With the development of the cipher wheel by Leon Battista Alberti for Leonardo Dato, the pontifical secretary in the 1460s, and the posthumous publication of Trithemius' *Polygraphia* in 1518, medieval cryptographic methods became demonstrably outdated for use in a diplomatic or military context. There was undoubtedly much experimentation with cryptographic methods during the fifteenth century leading up to these innovations. Indeed it is possible that Jan Van Eyck was free to use medieval code making techniques in the context of his religious works and portraits because by 1432 those techniques were already becoming outmoded in Burgundian diplomatic use (25).

This brings us to the next factor, Jan's diplomatic career. Jan was well-educated. Facius, a historian writing a few years after his death, stated that he knew Latin and some Greek, that he had studied Geometry and knew the works of Pliny and other classical authors (26). We first hear of him at the court of John of Bavaria, Count of Holland and former Prince-Bishop Elect of Liège. When John of Bavaria died in 1425, Jan went into the employ of Philip as *Varlet de*

(23) W. LEVINSON, *England and the Continent in the Eighth Century*, Appendix VIII: *St. Boniface and Cryptography*, Oxford, 1946, p. 290-294. It is instructive to compare these methods to those prescribed for interpretation in Kabbalistic literature, cf. *Kabbalah*, in *Encyclopedia Britannica*, 11th Edition (1911), vol. XV, p. 620 sqq.

(24) F. HIGGENBOTTAM, *Codes and Ciphers*, London, 1973, p. 7, and P. WAY, *Codes and Ciphers*, London, 1977, p. 14-17.

(25) HIGGENBOTTAM, *op. cit.*, p. 8. D. KAHN includes the story of a conversation between Leon Battista Alberti and the Papal Secretary Leonardo Dato which clearly illustrates the value that was placed on cryptographic skill in his *The Codebreakers: The Story of Secret Writing*, New York, 1967, p. 90-91.

(26) See M. BAXANDALL, *Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth Century Manuscript of the De Viris Illustribus*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 27 (1964), p. 90 sqq. Baxandall quotes the passage on Van Eyck in Latin and translates into English.

Chambre. He started in 1426 at 100 livres per year, the rate paid to lower court officials, but his annual wage was soon converted into a lifetime pension of 360 livres per year, 60 livres above the level of some regular counselors. On top of this wage were additional gifts. His duties were outlined simply as « to execute paintings whenever the Duke wished him to » (27). While in the Duke's service Jan is known to have undertaken a number of secret diplomatic missions. The earliest known was recorded in August, 1426, when he received 91 livres « to make a certain pilgrimage, of which further mention is not desired ... because of a certain secret journey which likewise he has ordered him to make to certain place that are not to be disclosed. » Another such journey is recorded in October, 1426, when Jan received 360 livres (28).

Jan made an additional journey in 1427, probably to Tournai. No details of this journey survive. In 1428 Jan was a member of the large party of diplomats sent to Portugal to arrange a marriage between the Duke of Burgundy and Isabella of Portugal, sister of Prince Henry the Navigator. One of Jan's duties in Portugal involved making two portraits of the princess. The originals do not survive, but are known from copies. The two portraits were taken to the Duke in Flanders for him to see his intended bride by two couriers, one travelling by land and the other by sea. The Portuguese mission lasted through to Christmas Day 1429 when the Princess's ships arrived in Flanders with the Princess and her Court, and the marriage took place amid great pomp and ceremony which included the establishment of the Order of the Golden Fleece (29).

Jan's service of Philip of Burgundy as a diplomat and secret emissary as well as court artist, would have given him a knowledge of the techniques used in writing dispatches about the missions in which he took part. Philip is known to have made use of espionage against the French, and it is unthinkable that his diplomats would have communicated with his court without taking measures to protect the security of their correspondence. His *de facto* diplomatic corps of counselors which repeatedly served him on important missions included Baudouin de Lannoy, whose portrait Van Eyck painted around 1436 and Philippe de Bauffremont, who stood in for the Duke of Burgundy at the baptism of Jan's first child (30).

All the matters discussed above explain something of the « language » in which Jan van Eyck's cryptic inscriptions were made and may serve as a guide to future attempts to reinterpret their meanings. The last word has not been said about *Tymotheos*, and if there is not a religious double-meaning intended in writing « als ich can » as ALC IXH XAN, I would be very much surprised. If we look now at the arrangement of the exterior panels of the Ghent Altarpiece and the inscriptions included, it will be seen that Van Eyck gives some clue as to his motives.

(27) DHANENS, *op. cit.*, 1980, p. 20-31.

(28) DHANENS, *Ibid.*, p. 47.

(29) On the mission to Portugal and the royal marriage cf. R. VAUGHAN, *Philip the Good, Apogee of Burgundy*, London, 1970, p. 178-184, where there is an account of the embassy to Portugal, and p. 57 for an account of Philip's wedding to Isabelle and the Founding of the Order of the Golden Fleece.

(30) Cf. VAUGHAN, *op. cit.*, p. 177 on the diplomats, and on Burgundian espionage cf. p. 40, 102, 185, 186, and 353.

The inclusion of the prophets and sibyls in the lunettes above the Annunciation panels follows traditional Annunciation iconography in which the forerunners, both in classical literature and in the Old Testament may be shown. The Church in which the Ghent Altarpiece is found, now St. Bavo's Cathedral, was in 1432 still named for and dedicated to St. John the Baptist, and the Dedication of the Altarpiece occurred on a Feast Day of St. John the Evangelist. Thus all the religious figures which appear on the exterior can be accounted for in practical and traditional terms, yet Van Eyck wove them together to create a unified theme in the exterior panels, the theme of prophecy. The prophets and sibyls foretell the coming Christ in their pre-Christian contexts. The angel greets the Virgin with news that she has been chosen to bear the Christ child, St. John points to the Lamb of God, and finally, it is St. John the Evangelist who wrote the Book of Revelation in which Christ's triumphant return is foretold. Each fulfills a prophetic role.

Van Eyck includes the Cumaean and Erythraean Sibyls along with the prophets Micah and Zachariah. The Sibyl on the viewer's left, who was formerly identified as the Erythraean Sibyl, has recently been correctly recognized by Penny Jolly as the Cumaean Sibyl⁽³¹⁾. As Jolly has pointed out, she was an appropriate choice in this Marian context, and the line chosen is appropriate to the moment of Incarnation, its references to wind and breath being consistent with the theological concept, popular during the early fifteenth century, that the Conception occurred through the Virgin's ear⁽³²⁾. The Virgilian source is from one of the best known sections of the Aeneid and underscores the importance attached to Virgil, who appears prominently among the group of forerunners in the central panel of the Adoration of the Lamb. The Sibyl's banderole reads:

Nil mortale sonans afflata est numine celso;
(Virgil, Aeneid, VI, 50, slightly altered)

This line describes the Sibyl as she is affected by the god and prepares to begin her enraptured prophecy.

The passage containing this line has been translated by C. Day Lewis as:

The Sibyl cried: «for, lo! the god is with me.» And speaking,
There by the threshold, her features, her colour were all at once
Different, her hair flew wildly about; her breast was heaving,
Her fey heart swelled in ecstasy; larger than life she seemed,
More than mortal her utterance: the god was close and breathing
His inspiration through her:

If the beginning of the Sibyl's prophecy is vivid, the end is equally so, for on Line 98-100 we read, again in Lewis' translation:

(31) Cf. JOLLY, *Op. cit.*, n. 3. Jolly cites J. de Baets as having been the first to point out that the identification of the sibyls should be reversed on the basis of their texts. A catalogue of earlier appearances of the Cumaean and Erythraean Sibyls in support of Jolly's contention that they are unusual in this context is given in her n. 14.

(32) Cf. P. JOLLY, *Antonello da Messina: St. Jerome in His Study, An Iconographical Analysis*, in *Art Bulletin*, 65, (1983), p. 250. Also cf. E. JONES, *The Madonna's Conception Through the Ear*, in *Essays in Applied Psychoanalysis*, Vol. II, London, 1951.

Thus from her sanctum spoke the Cumaean Sibyl, pronouncing
Riddles that awed them; her voice booming out of the cavern,
Wrapping truth in enigma: she was possessed ...⁽³³⁾.

This last line *obscuris vera involvens*—wrapping truth in enigma—underscores an attitude toward prophecy. Prophecy, because its origins were not mortal, was appropriately enigmatic, puzzling, mysterious. It does not belong to the natural world but to the numinous world of the spirit.

In discussing third and fourth century Christian cryptograms found on walls near the tomb of St. Peter under the High Altar in St. Peter's Basilica, the archaeologist, Margherita Guarducci speaks of the role of mystery in the Christian religion as follows:

The religious importance and also the practical value attributed by Christianity to the element of mystery can be seen, if we look closely, in the Gospels, where Christ uses the symbolic veil of parables to hide His highest teaching. This tendency grew stronger little by little, and finally gave birth, from the third to the fifth centuries, to the so called *disciplina arcani* (a term which did not come into use until the seventeenth century). This is the system set up by the Church to keep certain truths of Faith and certain liturgical actions (particularly those of Baptism and the Eucharist) hidden from the eyes of the uninitiated, under a veil of reserve and silence, since it was believed that a gradual learning was more useful than a flash of revelation. As we approach the fourth century the desire for secrecy becomes more lively and takes a particular form. The beauty of mystery begins to be enjoyed in itself, and the idea arises that veils of secrecy give nobility to the thoughts and actions they cover. This idea reaches its full development about the end of the fourth and beginning of the fifth century. It is shown clearly by the great Doctor of the Church, St. Augustine, who more than once in his writings praises the providential obscurity of the Bible and, at the same time, the veils with which the Church conceals the most important and delicate actions of its liturgy⁽³⁴⁾.

The idea of wrapping truth in enigma is underscored again with the inclusion of the sibyl on the viewer's right, the Erythraean Sibyl, for she is directly associated with acrostic poetry, and more specifically with an acrostic poem by St. Augustine himself. She has written on her banderole the words:

Rex adveniet per secla futurus scilicet in carne.

These words come from the first few lines of an acrostic which was shown to St. Augustine in its original Greek and then rendered by him into Latin and included in *De Civitate Dei* (XVIII, 23)⁽³⁵⁾. In the Greek version the first letter of each line could be used to spell out the anagram:

Iesous Xreistos Theou Uios Soter

Further, using the first letter of each of these words, one can form the word IXTHUS, the word and symbol used by the early Christians to signify Christ. Augustine maintained the anagrammatic form in his translation.

(33) VIRGIL, *Aeneid*, trans. C. D. LEWIS, New York, 1952, Book VI, line 100, p. 133.

(34) M. GUARDUCCI, *op. cit.*, p. 98-99.

(35) AUGUSTINE, *De Civitate Dei*, XVIII, 23. Augustine wrote that the poem he translated into acrostic Latin from Greek is by «this sibyl, whether Erythraean or, as some prefer to believe, Cumaean.» Cf. H. W. PARKE, *op. cit.*, p. 170.

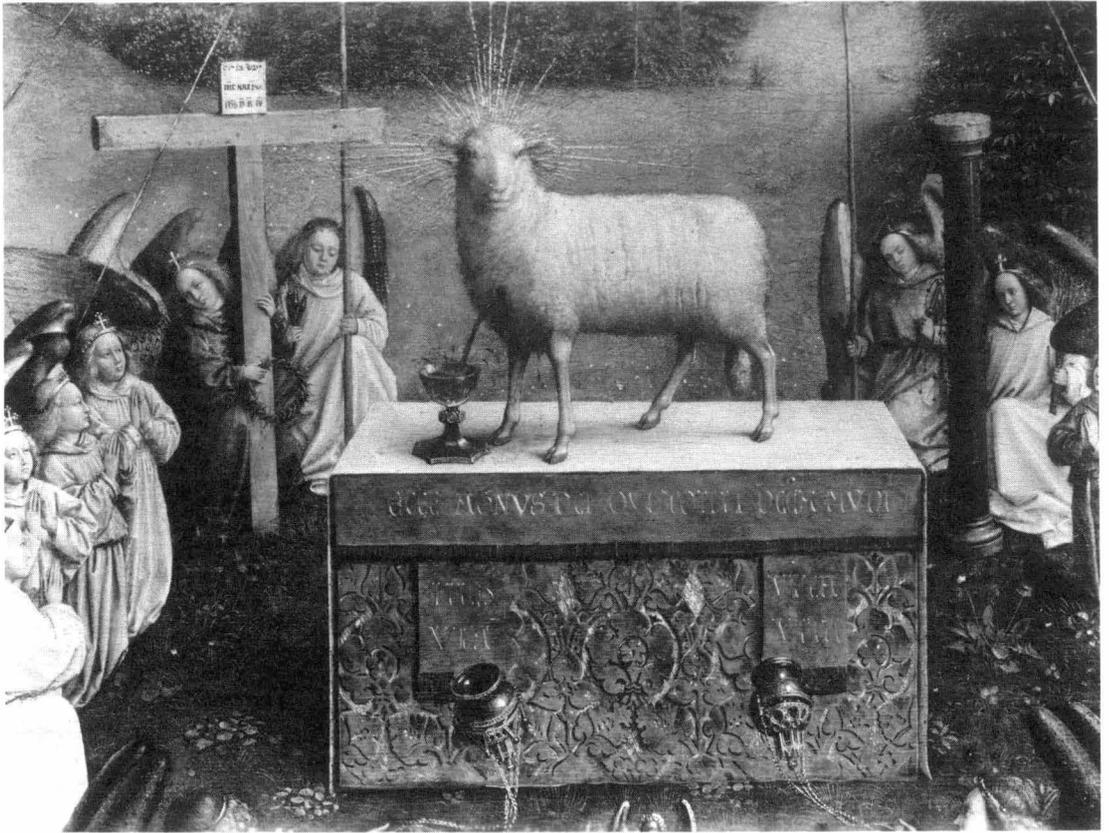


Fig. 7. Hubert and Jan Van Eyck. Ghent Altarpiece, 1432. Adoration of the Lamb. Detail.
 (Copyright A.C.L., Brussels).

W. H. James Weale, the great turn-of-the century archivist of Van Eyck materials, recognized the words on the banderole as coming from Augustine and further identified an Advent context for them, in an « acrostic prose song which was sung in many churches at Christmas Eve »⁽³⁶⁾.

Iudicii signum. Tellus sudore madescet
 E caelo *Rex adveniet per saecula futurus*
Scilicet in carne presens ut iudicet orbem :
 Vnde Deum cernent incredulus atque fidelis
 Celsum cum sanctis aevi iam termino in ipso.

In the first case the Virgilian banderole text refers to the moment of Incarnation, and compares the Virgin to the Sibyl at the prophetic moment. In the second case the authority cited is Augustine rather than Virgil, and the acrostic poem is given as the vehicle for « wrap-

(36) W. H. J. WEALE, *op. cit.*, p. 54.

ping Truth in enigma.» The chronogram line provides a further illustration of truth wrapped in enigma. With the intellectual play involved in the composition of the chronogram is coupled a love of intellectual and theological richness, a sense of play, and an intensity of religious devotion consistent with the mystical fervor of the altarpiece itself. The texts used on the sibyls' banderoles do not point to the chronogram, nor does it point to them; rather, all the texts point in the same direction. The prophetic words of the sibyls, prophets, saints and angel on the exterior point toward the unfolding of sacred history completed within the Altarpiece. Whether read «Plow, O, Lord» or «Lord, here is your Altar» or «Lord, You are the Altar,» the text of the chronogram line contains an ancient Christian invocation and prayer. The artist gives it into the care of the Church of St. John but also gives it to the Lord. When the Altarpiece is opened, what the viewer sees is the Lamb on the Altar surrounded by the splendor of the Heavenly City (fig. 7).

ABSTRACT: Sator Ara Te: The Ghent Altarpiece Cryptogram

The Ghent Altarpiece by Jan and Hubert Van Eyck bears a four line dedication on its frame. The fourth line is a Latin chronogram which reads:

Vers V seXta MaI. Vos CoLLoCat aCta tVerI.

This gives the date of the dedication, the 6th of May, and the year, 1432, in Roman numerals. If the Roman numerals are eliminated, there remain enough of the letters S, A, T, O, R and E, to construct the cruciform framework for an Early Christian wordsquare based on the word SATOR, and its interlocked mirror image. A second cross bar is formed by the word ARA and TE.

SATOR ARA TE translate «*Lord, here is Your Altar.*» As the focus of the painting is on the Mystic Lamb, seen in the central panel standing on His altar, the words appear to serve as the artist's personal prayer of dedication and as a protective charm, for the SATOR wordsquare, probably developed as a secret sign of recognition among persecuted Christians, was used throughout the Middle Ages and into the Renaissance, and over the years it had developed a talismanic character. It is known, for example, that in the late Middle Ages it was placed on buildings for protection against fire.

It is well-known that Jan Van Eyck loved mirrors, mirror images and various kinds of verbal puns and codes. He often used them in his paintings and embellished his frames with them. Van Eyck's practice of constructing inscriptions to include hidden texts, seen in the chronogram line and in his other paintings as well, is analogous to his use of objects as symbols in his work. In both cases the subject is in plain sight, carrying its obvious meaning, but it also carries a hidden subtext known only to a few.

The wordsquare in the chronogram performs several functions. It reinforces the dedicatory character of the quatrain, serves as a talisman, and provides an enriching commentary on the hidden and mysterious nature of prophecy. The mysterious character of prophetic speech is further underscored by the choice of the two sibyls on the exterior, as both are associated with anagrammatic texts. Finally, and perhaps most importantly, the deciphered cryptogram reinforces the centrality of the Eucharistic Lamb on His altar, and the artist's devotion to Him.

Ch.E.

NOUVELLES RECHERCHES SUR LE MAÎTRE DE L'ADORATION KHANENKO, SON ÉVOLUTION, SON CATALOGUE ET SA PERSONNALITÉ (*)

Didier MARTENS

Le « Maître de l'Adoration Khanenko »⁽¹⁾ est l'une des nombreuses « créations » de Max Friedländer. Dès 1926, l'historien allemand avait proposé de reconnaître dans le diptyque de l'Adoration des Mages de l'ancienne collection Khanenko à Kiev (fig. 1), conservé aujourd'hui au Musée d'Art occidental et oriental de cette ville, l'œuvre d'un peintre gantois influencé par Van der Goes⁽²⁾. Le même peintre, selon lui, aurait également réalisé les Vierges à l'Enfant de

(*) Ce m'est un agréable devoir de remercier ici celles et ceux qui m'ont fourni photographies et/ou renseignements : mes anciens professeurs à l'Université de Bruxelles Paul Philippot et Catheline Périer-D'Ieteren, Victor I. Stoichita (Fribourg), mon frère François-René Martens et mes amis Bruno Bernaerts et Thierry Lenain, ainsi que Mesdames Müller (Mönchengladbach), Hélène Mund (Bruxelles), Renate Trnek (Vienne) et Suzanne Urbach (Budapest), Messieurs Hubacek (Mönchengladbach) et Frank Günter Zehnder (Cologne). Une version abrégée de ce travail a été présentée au IV^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique (Liège, 20-23 août 1992).

(1) Abréviation : FRIEDLÄNDER = M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, I-XIV, Leyde-Bruxelles, 1967-1976.

La bibliographie consacrée au Maître de l'Adoration Khanenko a fait l'objet d'un inventaire détaillé dans M. COMBLEN-SONKES, *Guide bibliographique de la peinture flamande du xv^e siècle*, Bruxelles (1984), p. 90-91. On complétera cet inventaire par les références suivantes :

– W. KERMER, *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei von den Anfängen bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts*. Mit einem Katalog (thèse), Tübingen (1967), I, p. 148 ; p. 275, note 17 ; II, p. 152-153, n° 154 (diptyque de Kiev).

– B. VÖLKER-HÄNSEL, *Die Entwicklung des erzählenden Halbfigurenbildes in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts* (thèse), Göttingen (1975), p. 39-42 (diptyque de Kiev).

– F. O. BÜTTNER, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin (1983), p. 32, note 34 (diptyque de Saint-Omer) et p. 198 (triptyque de Budapest).

– D. DE VOS, dans H. LIEBAERS et alii (éd.), *L'art flamand des origines à nos jours*, Paris (1985), p. 134.

– N. NICOLINE, *Niederländische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in sowjetischen Museen*, Saint-Petersbourg (1987), p. 7 et pl. 46-48 (diptyque de Kiev).

– M. L. LIEVENS-DE WAEFGH, *Le Musée National d'Art ancien et le Musée National des Carreaux de Faïence de Lisbonne*, I (= Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au xv^e siècle, 16), Bruxelles (1991), p. 250-252.

(2) Ce sont les rapports étroits existant entre Van der Goes et le Maître de l'Adoration Khanenko qui ont fait classer ce dernier comme un peintre gantois. Jean-Pierre DE BRUYN, dans le catalogue de l'exposition *Genl. Duizend jaar kunst en kultuur* [Gand, Musée des Beaux-Arts (1975), p. 127-129], observe toutefois qu'une très forte influence « goesienne » se rencontre aussi chez des peintres indiscutablement brugeois, comme les



Fig. 1. Maître de l'Adoration Khanenko. *Adoration des Mages*.
Kiev, Musée d'art occidental et oriental. Phot. RKD, La Haye.

la Staatsgalerie de Stuttgart (fig. 2) et du Château de Dessau (fig. 3), ainsi que le triptyque de l'Épiphanie de l'ancienne collection Chaix d'Est-Ange, passé au Musée des Beaux-Arts de Saint-Omer (fig. 4). Friedländer justifia son groupement en observant que ces différentes peintures comportent toutes un type identique d'effigie mariale, caractérisé par le même « large disque irrégulier du visage » (3). En 1926, la production du maître se signalait en effet par une remarquable cohérence dans les types physiologiques féminins, suggérant une personnalité plutôt limitée.

Maîtres des Légendes de sainte Lucie ou de sainte Ursule. Il considère de ce fait comme téméraire de vouloir localiser à Gand, sur la base de simples parentés stylistiques, l'activité du Maître de l'Adoration Khanenko. Les historiens de la miniature flamande regroupent les productions gantoises et brugeoises des années 1500 sous l'étiquette commune d'« école brugeo-gantoise ». De manière conséquente, Jean-Pierre de Bruyn propose d'appliquer la même dénomination à plusieurs peintres de la fin du xv^e siècle traditionnellement considérés comme gantois tels le Maître de 1499, le Maître de l'Adoration Khanenko et Juan de Flandes.

(3) M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, IV. *Hugo van der Goes und Josse van Gent*, Berlin (1926), p. 77.



Fig. 2. Maître de l'Adoration Kha-
nenko. *Vierge à l'Enfant*. Stuttgart,
Staatsgalerie. Phot. ACL, Bruxelles.

La publication par Ivan Fenyö en 1969 d'une nouvelle Adoration des Mages due au maître (fig. 5) (4) invite toutefois à réviser un tel jugement. Le triptyque, qui se trouve aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Budapest (5), nous livre un type de Vierge tout à fait différent (fig. 6): le visage étroit et allongé de la Mère de Dieu tranche nettement sur les représentations analogues de Kiev, de Saint-Omer et de Stuttgart. L'effigie de Gaspard (sur le volet gauche) et celle de Balthazar (sur le volet droit) (6) sont, elles aussi, sans précédent dans la production du

(4) I. FENYÖ, *Ueber ein Gemälde des Meisters der Khanenko-Anbetung*, dans *Miscellanea I. Q. van Regteren Allena*, Amsterdam (1969), p. 24-26.

(5) N° d'Inv. WR 76.5; huile sur bois. Le triptyque a été transformé au xviii^e siècle en un tableau rectangulaire. Dimensions actuelles: 34,5 × 49 cm.

(6) Les historiens éprouvent parfois un certain embarras à nommer les Rois. Selon une tradition mentionnée par le pieux compilateur du xiv^e siècle Petrus de Natalibus (11, 48), au moment de l'Épiphanie, Melchior avait 60 ans, Balthazar en avait 40 et Gaspard 20 (cf. *Reallexikon für deutsche Kunstgeschichte*, IV, col. 479).



Fig. 3. Maître de l'Adoration Khanenko. *Virgo in sole*. Dessau, Staatliches Museum Schloss Mosigkau. Phot. Bildarchiv, Marbourg.

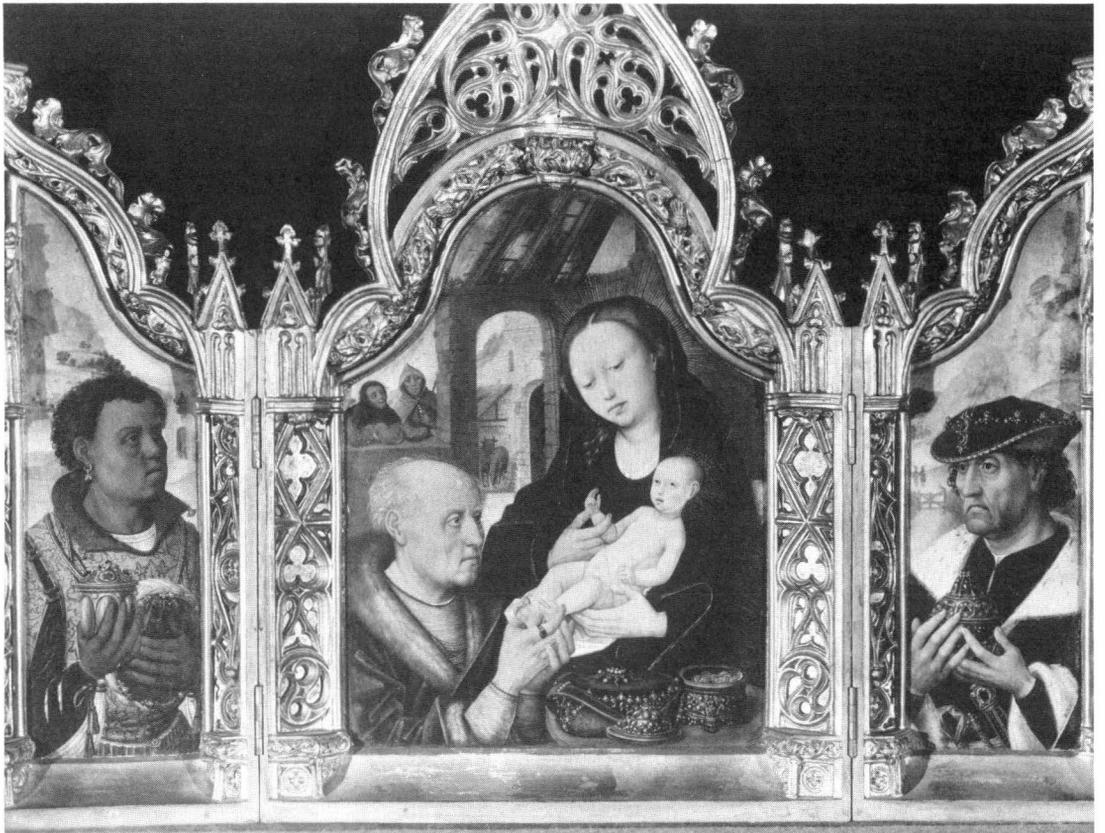


Fig. 4. Maître de l'Adoration Khanenko. *Adoration des Mages*. Saint-Omer, Hôtel Sandelin, Musée des Beaux-Arts. Phot. ACL, Bruxelles.



Fig. 5. Maître de l'Adoration Khanenko. *Adoration des Mages*. Budapest, Musée des Beaux-Arts. Phot. Musée.

peintre. Et pourtant, l'attribution du triptyque de Budapest au Maître de l'Adoration Khanenko convainc immédiatement. On remarquera en particulier les parentés existant avec l'Adoration des Mages de Saint-Omer : la figure de Melchior (sur le panneau central) et l'architecture de la grange, avec ses deux arcades vues en enchaînement, sont visiblement issues d'un même moule.

L'Épiphanie de Budapest constitue un enrichissement substantiel de notre connaissance du peintre, enrichissement dont l'historien hongrois ne semble pas avoir eu pleinement conscience. En effet, la restitution de ce triptyque au Maître de l'Adoration Khanenko permet non seulement de reconstruire avec une certaine vraisemblance son évolution formelle mais rend en outre possibles trois nouvelles attributions. Elle éclaire ainsi d'un jour nouveau à la fois l'itinéraire stylistique du peintre et l'image qu'il convient de se faire de sa production.

Le Maître de l'Adoration Khanenko a dû suivre cette tradition, comme le suggère le fait que sur le diptyque de Kiev (volet gauche), le Roi le plus jeune (noir) porte sur le col l'inscription IASPER tandis que sur le triptyque de Budapest (volet droit), l'inscription BAL(T)ASAR figure sur la manche du Roi d'âge mûr.

L'évolution d'un anonyme

Les historiens de l'art des anciens Pays-Bas se sont jusqu'ici peu préoccupés de reconstituer la chronologie relative des maîtres à nom d'emprunt. Ce type de questionnement est pourtant fréquent pour les peintres identifiés par voie documentaire et ce, même lorsque l'on ne possède aucune œuvre datée (pensons, notamment, au cas de Van der Goes). C'est pourquoi on ne saurait exclure a priori la possibilité de reconnaître une évolution dans la production d'un peintre anonyme. La simple logique y invite : les maîtres à nom d'emprunt, contrairement à un préjugé tenace, ne sont pas moins « réels » que ceux qui nous sont connus par les documents ou qui signèrent à l'occasion leurs œuvres. La production des anonymes a certes été reconstituée sur la seule base de rapprochements stylistiques mais il en va de même — on tend trop souvent à l'oublier — pour la plupart des « Primitifs flamands » identifiés nommément. Comme le proposait dès 1959 Nicole Veronee-Verhaegen, on fera donc bien d'admettre aussi pour les maîtres à nom d'emprunt « la possibilité d'une longue évolution allant jusqu'à trente, quarante ans ou plus, soumise aux influences considérables qui baignent toute vie humaine : voyages, maladies, progrès ou dégénérescence, influence de techniques étrangères, nécessités commerciales, proximité d'un créateur plus fort, crises morales... » (7).

En ce qui concerne le Maître de l'Adoration Khanenko, il semble que l'on puisse reconstituer le passage progressif d'un type de proportions trapu à un canon beaucoup plus élancé. Déjà Fenyö opposait fort justement le visage « rond, en forme de cœur et plutôt charnu » de la Madone de Kiev (fig. 1) à celui « étroit, allongé et d'une distinction tranquille » de la Vierge de Budapest (fig. 6) et suggérait d'interpréter ces différences en termes chronologiques : selon lui, le diptyque Khanenko daterait du début de la carrière du peintre (je proposerais : vers 1490) tandis que l'Adoration de Budapest correspondrait à une phase plus tardive (vers 1520 ?). Quant au triptyque de Saint-Omer (fig. 4), qui comporte une effigie mariale d'un type intermédiaire, il se situerait, toujours selon Fenyö, à mi-chemin entre ces deux pôles chronologiques. C'est au même moment qu'il convient selon moi de placer la Madone de Stuttgart (vers 1500 ?) (fig. 2).

L'allongement des proportions ne se limite d'ailleurs pas aux seules représentations du visage marial. Le phénomène caractérise de manière générale la production de maturité du maître. Si l'on compare les trois Adorations des Mages qui, jusqu'ici, ont pu lui être attribuées avec quelque certitude, on constatera que cette tendance à la verticalisation affecte également les figures de Melchior, de Gaspard et du Christ, certains éléments du décor architectural comme l'arche de la grange et peut-être même le format des panneaux (8).

(7) N. VERHAEGEN, *Le Maître de la Légende de sainte Lucie. Précisions sur son œuvre*, dans *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine artistique*, 2 (1959), p. 73-82 (p. 73). Thierry Lenain fait justement remarquer à propos de cette citation qu'elle « fait état de toutes les déterminations possibles, sauf celle du développement d'une problématique esthétique interne » et s'étonne de l'absence de « ce facteur central » (lettre à l'auteur, août 1990).

(8) On ne peut toutefois exclure que, suite aux manipulations dont les triptyques de Budapest et de Saint-Omer firent l'objet, les dimensions originales des panneaux aient été altérées.



Fig. 6. Maître de l'Adoration Khanenko. *Adoration des Mages (détail)*. Budapest, Musée des Beaux-Arts. Phot. Musée.



Fig. 7. Maître de l'Adoration Khanenko. *Auguste et la Sibille*. Upton House (Banbury), Bearsted Collection. Phot. RKD, La Haye.

C'est précisément le caractère systématique de ces transformations — même si toutes les figures n'y participent pas au même degré — qui suggère à l'historien une explication chronologique. Il est difficile d'imaginer la coexistence au même moment, chez un peintre de la fin du Moyen Âge, de plusieurs systèmes de proportion différents. Il faudrait alors supposer que le Maître de l'Adoration Khanenko souffrait d'une sorte de schizophrénie ayant occasionné le dédoublement de sa personnalité stylistique ! L'explication de ces variations en termes d'évolution spontanée, « naturelle », dispense l'historien d'avoir recours à un modèle causal aussi peu conciliable avec ce que nous croyons deviner des normes esthétiques en vigueur dans le Nord à l'aube de la Renaissance. En effet, pour autant qu'on puisse en juger sur la base de l'œuvre reconstitué des peintres de cette époque, un maître de quelque renom possédait une identité stylistique relativement unitaire et stable. Dans ces conditions, seule une transformation lente et régulière du style personnel, s'effectuant dans le long terme et par le biais d'une évolution « naturelle », apparaît concevable.

Si la découverte du triptyque de Budapest permet de jeter les fondements d'une chronologie relative de l'œuvre du peintre, elle enrichit aussi les contours du profil stylistique qui, depuis Friedländer, se trouve associé à la dénomination conventionnelle de « Maître de l'Adoration Khanenko ». Le triptyque contient en effet certains types faciaux que l'historien n'aurait

certainement pas mis en relation avec ce dernier s'il les avait rencontrés isolément. C'est notamment le cas de figures de Marie et du Mage Balthazar. Toutefois, comme on ne peut discerner à l'intérieur de l'œuvre aucune rupture de style qui autoriserait à attribuer ces têtes à une autre main, force est bien de les considérer comme dues au Maître de l'Adoration Khanenko. Du même coup, le champ de référence de cette appellation convenue se trouve accru, de sorte que de nouvelles attributions deviennent virtuellement possibles.

Toute nouvelle attribution, pour autant qu'elle soit fondée, peut théoriquement en susciter d'autres. Il suffit que l'œuvre nouvellement découverte contienne un « chaînon manquant » — ce peut être un personnage, un paysage, une physionomie — permettant d'établir une relation d'« homographie » entre les œuvres déjà reconnues et un tableau non encore attribué (ou faussement attribué). Or, comme nous allons le voir, les figures de Marie et de Balthazar sur le triptyque publié par Fenyö nous livrent deux de ces « chaînons manquants ».

Auguste et la Sibylle : un problème d'attribution

Un petit panneau cintré représentant Auguste et la Sibylle, conservé à Upton House, dans la collection Bearsted (fig. 7) ⁽⁹⁾, a été associé à plusieurs reprises à l'œuvre du Maître de l'Adoration Khanenko, sans jamais avoir pu lui être formellement attribué. Il fut publié par Friedländer dans la première édition de son *Altniederländische Malerei*. Le savant allemand voyait en lui « sinon un original de Van der Goes, du moins l'œuvre d'un excellent disciple, dont on aurait pour le reste perdu toute trace » ⁽¹⁰⁾.

C'est en 1953 que le tableau fut pour la première fois rapproché du Maître de l'Adoration Khanenko. Dans un article aussi souvent cité qu'attaqué ⁽¹¹⁾, Karel Boon proposa de considérer les œuvres regroupées sous ce nom d'emprunt comme la production de jeunesse d'un peintre hollandais du début du xvi^e siècle, le Maître de la Crucifixion de Turin ⁽¹²⁾. Le panneau d'Upton House revêtait une importance particulière dans le cadre de cette hypothèse. Pour Boon, il constituait en effet le chaînon manquant permettant de réunir les deux groupes d'œuvres. « C'est surtout ce tableautin, écrivait-il, qui incite à se demander s'il ne faudrait pas attribuer au même peintre (le Maître de la Crucifixion de Turin) le petit nombre de panneaux que Friedländer a rattachés au Maître de l'Adoration Khanenko » ⁽¹³⁾.

En 1964, dans sa monographie consacrée à Van der Goes, Winkler revint sur le panneau Bearsted : tout en contestant l'attribution à ce peintre que Friedländer n'avait en fait pro-

(9) N° d'inv. 154 ; huile sur bois, 29,1 × 21,5 cm.

(10) M. J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.* n. 3, p. 73. L'œuvre est attribuée sans commentaire à « Hugh van der Goes » dans *The Bearsted Collection from Upton House, Banbury*. Catalogue, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1955, n° 71.

(11) K. G. BOON, *Meester van de Khanenko-Aanbidding of Meester van de Kruisiging te Turijn?*, dans *Oud Holland*, 68 (1953), p. 209-215.

(12) Sur le Maître de la Crucifixion de Turin, voir G. J. HOOGWERFF, *De Noord-Nederlandsche schilderkunst*, III, La Haye (1939), p. 209-213.

(13) K. G. BOON, *op. cit.* n. 11, p. 214. Dans son compte rendu de la monographie de Winkler sur Van der Goes [*Oud Holland*, 80 (1965), p. 200], Boon s'est distancié de l'hypothèse qu'il avait émise douze ans plus tôt.



Fig. 8. Maître de l'Adoration Khanenko. *Auguste et la Sybille*. Upton House (Banbury), Bearsted Collection. Phot. RKD, La Haye.



Fig. 9. Maître de l'Adoration Khanenko. *Adoration des Mages* (détail). Budapest, Musée des Beaux-Arts. Phot. Musée

noncée que du bout des lèvres, il notait que « comme composition à grandes figures dans le style du maître gantois, (le tableau) se situe à un niveau remarquable » (14). L'auteur connaissait l'article de Boon qu'il cite dans une note (15) mais ne prit pas position sur son contenu. Les conclusions de Boon trouvèrent en revanche un écho favorable dans la réédition du catalogue des peintures d'Upton House, publiée elle aussi en 1964 (16). Dans la notice consacrée à la « Vision de l'Empereur », il est en effet question d'« analogies » existant avec la Madone de Stuttgart. On peut même lire que « si l'hypothèse de Boon est correcte, (le tableau) pourrait fort bien être une œuvre de jeunesse du Maître (de la Crucifixion de Turin) », ce qui revenait implicitement à proposer son attribution au Maître de l'Adoration Khanenko. Ce dernier rapprochement dut toutefois sembler quelque peu téméraire à l'auteur de la notice puisque la « Vision de l'Empereur » demeura classée dans le catalogue d'Upton House comme œuvre d'un « proche imitateur de Van der Goes ». On se rappellera que c'était l'attribution avancée naguère par Friedländer.

(14) F. WINKLER, *Das Werk des Hugo Van der Goes*, Berlin (1964), p. 291.

(15) *Ibidem*, p. 291, note 5.

(16) *Upton House. The Bearsted Collection: Pictures*, Londres (1964), p. 47-48.



Fig. 10. Maître de l'Adoration Khanenko. *Vierge à l'Enfant* (détail). Stuttgart, Staatsgalerie. Phot. ACL, Bruxelles.

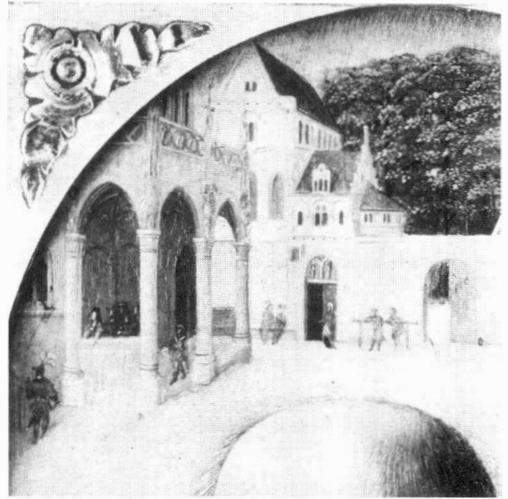


Fig. 11. Maître de l'Adoration Khanenko. *Auguste et la Sibylle*. Upton House (Banbury). Bearsted Collection. Phot. RKD, La Haye.

Enfin, en 1969, Fenyö mentionna brièvement l'hypothèse de Boon pour la rejeter tout aussitôt. Selon l'historien hongrois, l'auteur du panneau Bearsted « n'est identique à aucun des deux maîtres (= le Maître de l'Adoration Khanenko et le Maître de la Crucifixion de Turin) et rien que d'un point de vue qualitatif, leur est déjà supérieur ». Fenyö ne contestait néanmoins pas que la Vision d'Auguste d'Upton House « soit très proche du Maître de l'Adoration Khanenko ».

Comme Fenyö, j'estime que l'identification proposée par Boon ne saurait être acceptée. La possibilité existant aujourd'hui, grâce au triptyque de Budapest, de reconstituer l'évolution stylistique du Maître de l'Adoration Khanenko rend d'ailleurs caduque toute tentative de faire de la production de ce dernier l'hypothétique « œuvre de jeunesse » d'un autre peintre. En revanche, il est difficile de suivre le même Fenyö quand il affirme que l'auteur du panneau Bearsted ne saurait être confondu avec celui du triptyque de Budapest.

On se convaincra du contraire en plaçant côte à côte la photo de l'empereur d'Upton House (fig. 8) et celle du Balthazar de Budapest (fig. 9). Comme on peut le constater, en dépit de différences dans le type capillaire — Auguste a le front dégarni et porte barbe et moustache,



Fig. 12. Maître de l'Adoration Khanenko. *Adoration des Mages* (détail). Budapest. Musée des Beaux-Arts. Phot. Musée.

tandis que Balthazar, imberbe, est pourvu d'une abondante toison bouclée —, c'est exactement le même dessin qui a servi de modèle pour les deux visages. Les pommettes saillantes, la large bouche aux lèvres charnues, la forme si caractéristique du nez qui s'achève en pointe sont en effet identiques. Par le biais de quelques modifications de détail, le peintre aura donc tiré d'une même étude un empereur romain et un mage oriental...

D'autres éléments encore plaident pour l'attribution du tableau d'Upton House au Maître de l'Adoration Khanenko. On retrouve par exemple, à l'arrière-plan de la Madone de Stuttgart, une maison (fig. 10) comparable à celle qui borde le fond de la place servant de cadre à la Vision de l'Empereur (fig. 11). Ces deux constructions pseudo-romanes jaillies de l'imagination d'un architecte dilettante présentent les mêmes proportions élancées, le même type de pignon, la même série de trois baies aveugles, les mêmes bandes lombardes et l'angle sous lequel sont vues les deux demeures est semblable. On remarquera aussi que le collier d'Auguste est constitué d'une triple chaînette qui a été enroulée sur elle-même de façon à former une tresse métallique. Un collier rigoureusement identique figure sur le panneau central du triptyque de Budapest — autour du cou de Melchior (fig. 12) — et sur le panneau gauche du diptyque Khanenko — autour du cou de Gaspard (fig. 1). On le retrouve aussi sur le Melchior de Saint-Omer (fig. 4).

Le Maître de l'Adoration Khanenko recourait volontiers à des solutions figuratives qu'il avait déjà expérimentées précédemment. Chez lui, les mêmes physionomies et les mêmes accessoires passent sans difficultés d'un personnage à l'autre. Ainsi, comme nous l'avons vu, c'est le

même modèle qui, par le truchement de la même étude (l'angle de vue est identique) a prêté ses traits à l'empereur Auguste et au Mage Balthazar. De manière analogue, pour citer un autre exemple, la chaînette triple à maillons rectangulaires que porte Melchior sur le diptyque de Kiev (fig. 1) se retrouve aussi sur les épaules de Gaspard à Saint-Omer (fig. 4) et sur celles de Balthazar à Budapest (fig. 5). À l'instar d'un metteur en scène, le Maître de l'Adoration Khanenko construisait donc ses personnages à l'aide d'un matériel humain limité — les quelques modèles qui posèrent pour lui — et d'un ensemble réduit d'accessoires. Il combinait ces données à sa guise en fonction des traditions figuratives existantes.

Un pendant marial

Friedländer a supposé que le panneau Bearsted constituait le volet droit d'un diptyque. Sous sa forme primitive, l'œuvre devait donc ressembler à l'Adoration Khanenko, dont les deux volets jumeaux présentent la même forme cintrée. La figure de l'empereur avait certainement pour pendant une représentation de la Madone (17). En tout cas, il n'existe pas, dans la peinture des anciens Pays-Bas, de représentations de la vision d'Auguste omettant la Vierge et l'Enfant, objet de cette vision. C'est pourquoi l'état actuel de l'œuvre, sans son complément marial, aurait certainement surpris le spectateur « historique », d'autant plus que le cadre néo-gothique à pinacles dont elle fut pourvue lui donne l'apparence d'une œuvre complète. La peinture du xv^e siècle connaissait certes les compositions narratives vues en gros plan (*close-up*) mais le fragment de scène isolé par le peintre devait obligatoirement permettre de contempler les acteurs principaux du drame, c'est-à-dire, en règle générale, la Vierge et le Christ. Une représentation peinte ne donnant à voir que les seuls spectateurs d'une vision ou d'une apparition, aussi éminents soient-ils, eût été impensable à cette époque.

Il faut attendre le xvii^e siècle pour rencontrer des apparitions divines, cadrées de telle manière que l'objet de la vision se trouve rejeté en dehors des limites du tableau : sa visualisation incombe alors à la subjectivité du spectateur. Ribera et Zurbarán, par exemple, nous ont laissé plusieurs représentations de figures ayant une vision qu'il nous faut imaginer, totalement ou en partie (18). C'est précisément à cette lecture « complétante » de la représentation qu'invite de manière pour le moins anachronique l'état actuel du panneau Bearsted... Une semblable « subjectivisation » de la présence divine n'aurait toutefois guère eu de sens dans la peinture du xv^e siècle. En effet, celle-ci se targuait de pouvoir offrir au regard des types figuratifs dont la validité se trouvait confirmée par une longue tradition — c'est là la raison fondamentale du conservatisme « typologique » des peintres flamands, notamment dans les représentations de la Vierge à l'Enfant (19) — et parfois même par des miracles. En outre, l'*auctoritas* de certaines

(17) M. J. FRIEDLANDER, *op. cit.*, n. 3, p. 73.

(18) Cf. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ/N. SPINOSA, *L'opera completa di Ribera* (= *Classici dell'Arte*, n° 97), Milan (1978), n° 295 (Saint François recevant les stigmates); M. GREGORI/T. FRATI, *L'opera completa di Zurbarán* (= *Classici dell'Arte*, n° 69), Milan (1973), n° 280 (Vision du Frère Pedro de Salamanque), n° 307 (Saint François recevant les stigmates).

(19) Voir, à ce sujet, D. DE VOS, *De Madonna-en kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende flemalteske voorlopers*, dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, 13 (1971), p. 60-161.

effigies sacrées avait, croyait-on, été avalisée de la bouche même du Pape, lequel avait promis des indulgences considérables à ceux qui prononceraient devant elles certaines prières⁽²⁰⁾. Dissimuler au regard humain des images en relation apparemment si étroite avec leurs prototypes transcendants eût été purement et simplement absurde...

Selon toute probabilité, le complément marial du panneau Bearsted était une *Virgo in sole*, c'est-à-dire un type figuré à la vénération duquel s'attachait justement une promesse d'indulgence papale⁽²¹⁾. Les peintres des anciens Pays-Bas associaient en effet la *Virgo in sole* à la vision d'Auguste, bien que cette préfigure céleste de Marie n'ait en réalité été aperçue que par l'auteur de l'*Apocalypse* (12,1)⁽²²⁾. L'identification aura été suggérée par les ressemblances existant entre les deux visions, qui l'une et l'autre combinent une figure féminine et soleil⁽²³⁾.

Les premières occurrences du thème de la vision d'Auguste dans la peinture des anciens Pays-Bas — deux miniatures des Frères de Limbourg⁽²⁴⁾ — proposaient déjà cette *interpretatio apocalyptica*. La plupart des peintres du xv^e siècle y souscrivirent. C'est pourquoi il est fort probable que, sur le diptyque fragmentaire d'Upton House, le Maître de l'Adoration Khanenko avait fait de même. Nous possédons d'ailleurs deux Vierges au croissant qui peuvent lui être attribuées, celle de Dessau (fig. 3) et celle, inédite, appartenant au musée de l'Abteiberg de Mönchengladbach (fig. 13). Le type de la Madone pourvue des attributs de la Femme de l'*Apocalypse* était donc familier au maître. Aucune de ces œuvres, toutefois, ne peut avoir été le pendant marial du panneau Bearsted : ni les dimensions, ni le format ne concordent.

(20) Sur les promesses d'indulgence associées à la vénération de certaines images, voir S. RINGBOM, *From Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Doornspijk [1984² (1965)], p. 23-30.

(21) Sur le thème de la *Virgo in Sole*, voir mon article *Une Maria in Sole inédite par le Maître du retable de saint Barthélémy*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 50 (1989), p. 313-319 (avec bibliographie).

(22) Sur l'iconographie de la Vision d'Auguste dans les anciens Pays-Bas, voir *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, I, col. 1272-1274; F. BECKETT, *En nederlandske Allertavle i Hesselager Kirke paa Fyn*, dans *Kunstmuseets Aarskrift* (1929-1931), p. 143-152 (p. 151-152); P. VERDIER, *A Medaillon of the « Ara Coeli » and the Netherlandish Enamels of the Fifteenth Century*, dans *Journal of the Walters Art Gallery*, 24 (1961), p. 9-37; J. BRUYN, *Een drieluik van Aertgen van Leyden*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Antwerpen* (1961), p. 113-126; E. KNAUER, *A cubiculo Augustorum. Bemerkungen zu Rogier van der Weydens Bladelin-Altar*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 33 (1970), p. 332-339; H. APPuhn, *Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland*, Darmstadt (1980), p. 22; G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 4, 2, Gütersloh (1980), p. 215-216; E. G. GRIMME et alii, *Die Schenkung Peter und Irene Ludwig für das Suermondt-Museum [= Aachener Kunstblätter*, 51 (1982)], p. 24-25; R. TRNEK, *Das « Sibyllenlichtlein » in der Wiener Akademiegalerie*, dans *Alle und Moderne Kunst*, 188 (1983), p. 1-8 (p. 7).

(23) *Apocalypse*, 12,1 [*Novum Testamentum Latine*; Éd. NESTLE, Stuttgart (1971¹¹) (1906), p. 634] : « Et signum magnum apparuit in caelo : mulier amicta sole... » ; *Légende dorée*, VI, *De divinitate domini* (Éd. GRAESSE, 1890, p. 44) : « ...in die media circulus aureus apparuit circa solem et in medio circuli virgo pulcherrima... ».

(24) M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourg and Their Contemporaries*, New York (1974), fig. 397 (miniature des « Belles Heures ») et fig. 557 (miniature des « Très Riches Heures »).



Fig. 13. Maître de l'Adoration Khanenko. *Maria in sole*.
Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg. Phot. Musée.



Fig. 14. Maître de l'Adoration Khanenko. *Maria in sole* (détail). Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg. Phot. G. Martens-Berger, Bâle.



Fig. 15. Maître de l'Adoration Khanenko. *Adoration des Mages* (détail reproduit en sens inversé). Budapest, Musée des Beaux-Arts. Phot. Musée.



Fig. 16. Maître de l'Adoration Khanenko. *Maria in sole* (détail). Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg. Phot. G. Martens-Berger, Bâle.

La Madone de l'Abteiberg

La Madone conservée dans les réserves du musée de l'Abteiberg de Mönchengladbach (Madone Kühlen) ⁽²⁵⁾ se présente aujourd'hui dans un état pour le moins médiocre. Il n'est plus guère aisé de reconnaître, sous les nombreux surpeints, le travail original du peintre. La partie supérieure du panneau, à partir de la couronne de la Vierge, a d'ailleurs été entièrement refaite. L'examen du revers permet de constater qu'un restaurateur peu scrupuleux a substitué au biseau supérieur — dont on reconnaît encore le départ — une planchette de trois centimètres et demi de hauteur, sur laquelle il a prolongé la couronne, les cieux luminescents et les nuées du panneau original. Le style « baroque » de ces nuages modernes diffère nettement des nuées en ruban caractéristiques des peintres nordiques de la fin du Moyen Age. Cette interpolation apparaît clairement dès que l'on confronte la partie supérieure de la composition (moderne) avec l'angle inférieur gauche. Là, les nuages ont conservé leur caractère ornemental originel (ceux de l'angle inférieur droit ont en revanche été refaits). L'intervention du restaurateur aura contribué à donner au tableau une curieuse inflexion « rubénienne », que le flou des chairs, encombrées de repeints, ne fait que renforcer.

La confrontation de la Madone Kühlen avec le triptyque de Budapest permet de fonder son attribution au Maître de l'Adoration Khanenko. Sans doute ce visage marial au front dégagé, aux lourdes paupières baissées, à la mine boudeuse et à l'expression mélancolique prémonitoire se retrouve sur d'autres œuvres du peintre. Mais les proportions étirées nous ramènent directement à l'effigie de Marie figurant sur le panneau central du triptyque de Budapest, comme le montre la juxtaposition photographique des deux visages (fig. 14-15) (celui de la Madone de Budapest se trouve reproduit en sens inversé). La parenté « génétique » apparaît clairement, que ce soit dans la forme générale de la face, le dessin du menton ou la morphologie des yeux. On remarquera aussi la légère excroissance pointue correspondant à l'une des arcades sourcilières. Cette particularité semble caractéristique du maître.

D'autres comparaisons peuvent s'opérer. Ainsi, le drapé de la Vierge de Mönchengladbach présente des points de contact avec celui de la Madone de Stuttgart (fig. 2). La distribution des plis du manteau à la hauteur des cuisses est en effet très semblable. De même, le visage du Christ (fig. 16) est proche non seulement de celui de l'Enfant de Stuttgart mais aussi de celui du Roi noir de Saint-Omer (fig. 4) : le nez en trompette et la bouche légèrement ouverte indiquent clairement que ces trois figures sont issues d'un même moule. L'anatomie des deux nourrissons, en outre, est identique — on observera en particulier la forme du ventre et du nombril. Enfin, le *pulto* visible en haut à droite sur le panneau de Mönchengladbach possède un quasi-frère jumeau dans l'Enfant Jésus de la Madone de Dessau (fig. 3). La parenté « génétique » demeure reconnaissable, en dépit du fait que les angelots ont été partiellement repeints. Le rendu du nez avec les deux narines étrangement ramenées vers l'avant, la position générale du visage ainsi que la morphologie de l'oreille et des cheveux se répètent sur les deux têtes.

Les proportions allongées du visage de Marie, ainsi que le format étroit du panneau invitent à faire du tableau du musée de l'Abteiberg une œuvre de la seconde période du maître. La

(25) N° d'inv. 1189 (avec attr. à Adriaen Ysenbrant) ; huile sur bois ; 42,2×26,5 cm. Inédit. Légé en 1924 à la ville de Mönchengladbach par l'éditeur Oskar Kühlen.

parure Renaissance des *putti* plaide également pour une datation avancée dans la carrière du peintre. Elle montre en outre que celui-ci n'était pas totalement fermé aux modes nouvelles, même si, à l'inverse de certains de ses contemporains du début du xvi^e siècle, il demeure dans l'ensemble un peintre soucieux de préserver la tradition figurative des « Primitifs » contre les interpolations « modernes ».

Signe de ce conservatisme, la pose de l'enfant Jésus s'inspire directement d'un prototype célèbre que l'on attribue à Roger de la Pasture et qui nous est connu par un dessin — apparemment autographe — du musée Boymans de Rotterdam (fig. 17) ⁽²⁶⁾. Cette figure du Christ connu à Bruges une postérité remarquable : on la rencontre notamment chez le Maître de la Légende de sainte Lucie et chez Hans Memling ⁽²⁷⁾. Il est frappant de constater qu'elle fut fréquemment associée à l'effigie de *Maria in Sole* : c'est par exemple le cas sur le diptyque de Chantilly, dû à un disciple de Roger ⁽²⁸⁾, sur une représentation de la Vision d'Auguste par le Maître de la Légende de sainte Madeleine à Bruxelles ⁽²⁹⁾, sur une Madone d'après Schongauer à Leipzig ⁽³⁰⁾ et sur une composition brugeoise du début du xvi^e siècle à Brighton ⁽³¹⁾. Il existait visiblement une tradition iconographique privilégiant cette figure du Christ pour les représentations de la Vierge en Femme de l'*Apocalypse*.

On notera que le Maître de l'Adoration Khanenko a inversé le modèle weydien. Cette modification, due peut-être à la présence d'un volet droit avec l'effigie de l'évangéliste Jean, de l'empereur Auguste ou d'un donateur en prière, obligeait à supprimer le geste de bénédiction effectué par le Christ. L'Enfant, sinon, aurait dû bénir de la main gauche ! Le peintre qui, visiblement, souhaitait altérer le moins possible le schéma inventé par son illustre prédécesseur, s'est efforcé de laisser le bras dessinant un V de l'Enfant dans sa position originale. Mais il fallait donner à ce bras plié une nouvelle raison d'être ! C'est pourquoi le Maître de l'Adoration Khanenko a imaginé le détail amusant du Christ qui, ayant remarqué au-dessus de sa tête la présence de l'un des angelots stéphanophores, cherche à agripper de la main gauche la pièce d'étoffe attachée aux hanches de celui-ci ⁽³²⁾. On imaginerait difficilement usage plus astucieux de la polysémie intrinsèque des gestes humains.

(26) M. J. FRIEDLANDER, *A Drawing by Roger van der Weyden*, dans *Old Master Drawings*, 1 (1926), p. 29-32 ; M. COMBLEN-SONKES, *Dessins du xv^e siècle. Groupe Van der Weyden*, Bruxelles (1969), p. 29-33 ; EAD., dans *Rogier Van der Weyden. Rogier de le Pasture* (cat. exp.), Bruxelles, Musée communal (1979), n° 20 ; E. BERMEJO MARTINEZ, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, I, Madrid, 1980, p. 133, n° 33 ; M. MEDICA, dans *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano* (cat. exp.), Milan, Museo Poldi Pezzoli (1991), n° 79.

(27) Les exemples ont été rassemblés par DE VOS, *op. cit.* n. 19, p. 120-123.

(28) FRIEDLÄNDER, II, n° 88.

(29) FRIEDLÄNDER, XII, n° 21a.

(30) E. BUCHNER, *Martin Schongauer als Maler*, Berlin (1941), p. 158-161 ; A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, VII, Berlin (1955), p. 23 (n° 2) et *Idem, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, II, Munich (1970), n° 90 ; repr. en couleur dans *Meisterwerke der Renaissance und des Barock aus dem Museum der Bildenden Künste Leipzig* (cat. exp.), Hokkaido, Musée d'Art moderne (1985), n° 16.

(31) F. WINKLER, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Strasbourg (1913), p. 77 ; R. WILENSKI, *Flemish Painters 1430-1830*, Londres (1960), p. 104 et pl. 249.

(32) Je suis redevable de cette observation à Victor I. Stoichita (Fribourg).



Fig. 17. Roger de la Pasture. *Vierge à l'Enfant*. Rotterdam, Boymans-Van Beuningen Museum. Phot. ACL, Bruxelles.



Fig. 18. Maître de Flémalle (?). *Maria in sole*. Malibu, Paul Getty Museum. Phot. ACL, Bruxelles.

La Madone Kühlen appartient à cette catégorie de représentations, très répandue dans la peinture nordique du xv^e siècle, qui conviait le spectateur à convertir en termes de discours théologique la quasi-totalité de la réalité dénotée en image. Le propriétaire de l'œuvre pouvait ainsi faire l'expérience — sans nul doute gratifiante pour un amateur pieux — de la résorption, dans la sphère du sens, d'un fragment de nature représenté. Marie apparaît tout à la fois en tant que « Femme de l'Apocalypse » et « Madone de l'Humilité ». Le croissant et la couronne d'une part, la position assise d'autre part, sont en effet des signes qualifiant respectivement la Vierge comme *immaculata* et *humilis*. Cette combinaison en une seule figure de deux épithètes mariales traditionnelles n'est pas rare au xv^e siècle mais, en général, la Madone est alors assise à même le sol, un croissant métallique posé à ses pieds, comme c'est par exemple le cas sur une composition due sans doute à Robert Campin (fig. 18) ⁽³³⁾. Plus curieuse est la solution retenue par le Maître de l'Adoration Khanenko : il a représenté Marie agenouillée sur le croissant métallique, dans une position qui est aussi instable qu'inconfortable et dont l'artificialité trahit

(33) FRIEDLÄNDER, II, Add. 151.



Fig. 19. Maître de la Parenté. *Retable du comte Gumprecht von Neuenahr* (détail). Cologne, Musée Wallraf-Richartz. Phot. Rheinisches Bildarchiv, Cologne.

EPITOME IN DIVAE PARTHENICES MARI
AE HISTORIAM AB ALBERTO DÜRERO
NORICO PER FIGURAS DIOES
TAM CVM VERSIBVS ANNE
NIS CHELIDONII



Fig. 20. Albrecht Dürer. *Maria in sole*. Cycle de la « Vie de Marie ».

immédiatement le caractère de collage conceptuel de la composition. On remarquera d'ailleurs que, pour adapter le schéma de la Madone de l'Humilité à l'espace pour le moins restreint du croissant apocalyptique, le peintre a été obligé de redresser la figure de Marie. Cette manipulation apparaît clairement, dès que l'on compare les deux Vierges « humbles » de Stuttgart (fig. 2) et de Mönchengladbach : l'une est représentée assise sur le sol, comme le veut normalement l'usage ; l'autre semble plutôt agenouillée.

La représentation peu fréquente de Marie flottant dans les airs, accroupie sur un croissant, est aussi attestée dans la peinture colonaise, notamment chez le Maître de la Vie de la Vierge (34) et chez celui de la Parenté (fig. 19) (35), ainsi que chez Albrecht Dürer (fig. 20) (36). Si

(34) Cf. G. GOLDBERG - G. SCHEFFLER, *Alldeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland* (= *Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alle Pinakothek München. Gemäldekataloge*, XIV), Munich (1972), p. 348-352, pl. 70 et p. 352-363, pl. 75.

les solutions adoptées par les deux premiers cités se rapprochent beaucoup de celle du Maître de l'Adoration Khanenko, Dürer, en revanche, a souhaité donner à sa composition une plus grande vraisemblance. Dans ce but, il a considérablement augmenté les dimensions du croissant, en a tapissé l'intérieur de gazon et a offert à Marie un coussin. La « Reine des Cieux » dispose désormais d'une assise stable, tandis que l'édredon imaginé par le peintre la protège des arêtes tranchantes de son véhicule céleste...

La conversion par le spectateur en termes de discours théologique du fragment de réalité suggéré par l'image ne se limite toutefois pas à la simple reconnaissance d'épithètes mariales conventionnelles. Elle peut aussi déboucher sur la mise en évidence d'une sorte de « cartographie » sacrée sous-jacente à la composition. Au même titre que la lune ou que le motif de l'agenouillement, le type de drapé et la couleur des vêtements de la Vierge et des anges sont en effet susceptibles d'être assumés en termes de symboles. Marie est revêtue de la robe bleue et du manteau rouge traditionnels, les anges d'une tunique bleue et d'une pièce de drap rosé enroulée autour de la taille. En passant du centre à la périphérie de l'image, on assiste donc à un renversement des rapports chromatiques : si, chez la Vierge, le rouge enferme le bleu, en revanche, chez les anges, c'est le bleu qui enferme le rouge. En outre, Marie est habillée de lourdes étoffes, tandis que les anges en portent de plus fines, et le rouge de sa robe est bordeaux, alors que celui des « ceintures » angéliques se rapproche du rose. Cette modification des rapports chromatiques dans le sens d'une dominance du bleu, mais aussi l'allègement et l'éclaircissement des étoffes que revêtent les personnages peuvent suggérer, par analogie, le passage du matériel au spirituel, du Règne terrestre au Règne céleste. Par sa couleur comme par sa texture, l'habit renverrait ainsi dans l'image à la sphère métaphysique particulière dont relèvent respectivement la Mère de Dieu et les anges : il évoquerait les Cieux dans le cas des anges, la Terre dans le cas de Marie (37).

Le tondo Rothan

Je n'ai pu examiner *de visu* la troisième œuvre que je propose de restituer au Maître de l'Adoration Khanenko et pour cause : on ne l'a plus revue depuis 1890 ! Cette année-là, elle fut illustrée dans le catalogue de la Vente Rothan (fig. 21) (38), à Paris. Je reproduis ci-après le texte accompagnant la photogravure, lequel a valeur de document puisque l'auteur a dû avoir l'original sous les yeux.

(35) Cf. le retable du Comte Gumprecht von Neuenahr [F. G. ZEHNDER, *Katalog der Altkölner Malerei* (= *Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums*, XI), Cologne, (1990), p. 275-280].

(36) *Albrecht Dürer. Das gesamte graphische Werk* (Rogner und Bernhard), Munich (1971), n° 1550 : *Christus und Maria. Menschensohn und Gottesmutter* (cat. exp.), Berlin, Staatliche Museen (1980), n° 76. M. MEISS (*The Madonna of Humility*, dans *Art Bulletin*, 18 (1936), p. 435-464) mentionne aussi deux miniatures des anciens Pays-Bas (p. 450, note 49, et fig. 20) combinant la position assise de la *Domina de Humilitate* au type de la *Virgo in Sole* en suspension dans les cieux.

(37) Voir, à propos de cet effet de sens, mon article (*op. cit.* n. 21), p. 315 et note 9.

(38) Huile sur bois ; diamètre 21 cm. Cf. *Catalogue de tableaux anciens des écoles flamande, hollandaise, française, espagnole, italienne et allemande formant l'importante Collection de M. G. Rothan*, Paris (29-30-31 mai 1890), n° 38.



Fig. 21. Maître de l'Adoration Kha-
nenko. *Vierge à l'Enfant*. Localisation
actuelle inconnue. Phot. d'après cat.
Vente Rothan (Paris, 1890).

« La Vierge Marie est vue jusqu'à la ceinture (*sic!*), en robe bleue et manteau rose bordé d'une ganse d'or. Les tresses ondulées de sa chevelure blonde encadrent l'ovale du visage. Elle porte son divin Fils et le contemple avec amour. L'Enfant a les yeux levés vers le ciel; sa main droite s'avance pour bénir, la gauche se pose sur celle de sa mère. À droite, un ange joue du luth; à gauche, un ange joue de la harpe. Le fond est doré ».

Le format rond semble original⁽³⁹⁾. Les deux petits anges, quoique représentés debout, arrivent en effet à la hauteur du front de Marie. Cette anomalie plaide en faveur d'un champ pictural dès l'origine circulaire dans lequel les figures furent agencées de manière à occuper la plus grande partie de l'espace disponible. On remarquera à ce propos que le peintre a opté pour une solution classique, puisqu'il a construit son image suivant le schéma de l'étoile de David. C'est ainsi que les contours du corps de Marie correspondent à un premier triangle redressé, tandis que les têtes des anges et le coude droit du Christ en constituent un second la pointe en bas. Dans le catalogue de 1890, le médaillon était attribué à Van der Goes. C'est là un nom sous lequel se sont dissimulées de nombreuses œuvres du Maître de l'Adoration Khanenko. Le tondo Rothan, à mon sens, en est une. Le visage de Marie, quoique dénaturé par une restauration assez gauche de l'arête du nez, est analogue à ceux des Vierges de Budapest (fig. 15) et de

(39) Voir, sur les tondi flamands des xv^e et xvi^e siècles, J. S. HELD, *A Tondo by Cornelisz Engebrechtsz*, dans *Oud Holland*, 67 (1952), p. 233-237.

Mönchengladbach (fig. 14) (on remarquera notamment la saillie en pointe vers l'extérieur de l'une des arcades sourcilières). Quant à l'Enfant, il possède un air de famille avec le *pulto* de droite du panneau Kühlen (fig. 13). Les proportions allongées indiqueraient une production tardive. Le motif de l'ange luthiste et de l'ange harpiste flanquant la Vierge dérive vraisemblablement de la Madone dans l'abside du Maître de Flémalle⁽⁴⁰⁾.

Une invention iconographique ?

Au terme de cet examen détaillé de trois nouvelles attributions, quelques observations générales concernant le Maître de l'Adoration Khanenko me semblent pouvoir être faites. Elles auront trait à ses choix esthétiques et thématiques, ainsi qu'au jugement critique qu'il convient de porter sur son œuvre.

Dans les solutions qu'il adopta pour la mise en page des sujets sacrés traditionnels, le Maître de l'Adoration Khanenko s'avère être un peintre plutôt hors du commun. Ainsi, son traitement du miracle de l'*Ara Coeli* est sans exemple : tous les auteurs qui se sont intéressés au panneau Bearsted l'ont souligné. Et même si, vu l'état lacunaire du corpus, la prudence est de rigueur, il est difficile de ne pas penser que le Maître de l'Adoration Khanenko eut, le premier, l'idée de convertir l'épisode de l'apparition de l'Autel céleste en un *Andachtsbild* au sens typologique du terme, c'est-à-dire en une représentation sacrée scénique vue en gros plan (*close-up*)⁽⁴¹⁾. Quelques décennies plus tard (vers 1535-1537, selon Josua Bruyn), il fut suivi par Aertgen van Leyden, qui reprit la formule sur le volet gauche d'un triptyque conservé à Anvers⁽⁴²⁾.

Les Adorations à mi-corps constituaient en revanche un type figuré plus commun, créé selon toute probabilité par Hugo van der Goes⁽⁴³⁾. Le Maître de l'Adoration Khanenko reprit donc une formule déjà constituée. Il l'a toutefois enrichie de connotations nouvelles. Le recours à la forme du triptyque pour une scène de l'histoire sacrée vue en gros plan constitue en effet un trait nouveau : si le triptyque Braque de Roger de la Pasture⁽⁴⁴⁾ est bien un *Andachtsbild* en forme de triptyque, il ne s'agit toutefois pas d'une représentation narrative au sens strict, renvoyant au récit — et au temps — des Évangiles, mais bien d'une scène « intemporelle » d'intercession. Le couplage du triptyque domestique avec la narration à mi-corps, qui confère à celle-ci une part de l'aura sacrée du retable d'autel à panneaux mobiles, est le résultat d'une évolution tardive : les premiers exemples que l'on mentionne d'ordinaire ne datent que de

(40) Voir, sur cette œuvre et sur sa remarquable postérité dans la peinture des anciens Pays-Bas, LIEVENS-DE WAEGH, *op. cit.* n. 1, p. 106-127.

(41) Sur la limitation qu'a apportée RINGBOM au sens originel de ce concept panofskien, voir la postface de la seconde édition d'*Icon to Narrative* (*op. cit.* n. 20), p. 212-219.

(42) N° d'inv. 977-979, (repr. dans BRUYN, *op. cit.* n. 22, p. 116).

(43) Cf. les Adorations des Mages à mi-corps de Bath (FRIEDLÄNDER, IV, n°21a-b) et de New York (*ibidem*, n°22a-b). Ces œuvres ont été notamment étudiées par WINKLER, *op. cit.* n. 14, p. 207-209 (Bath) et p. 114-119 (New York) ainsi que par RINGBOM, *op. cit.* n. 20, p. 100-103.

(44) FRIEDLÄNDER, II, n°26.

l'extrême fin du xv^e siècle ou sans doute même déjà du début du xvi^e et sont donc contemporains de l'Épiphanie de Saint-Omer (fig. 4). Citons notamment une Descente de croix d'inspiration weydienne jadis sur le marché d'art londonien et un triptyque de même sujet, dû à un disciple de Memling, au Palazzo Durazzo à Gênes ; le triptyque Bernatsky attribué à Colyn de Coter⁽⁴⁵⁾ ou l'*Ecce Homo* du Maître du Saint-Sang (Madrid, Prado)⁽⁴⁶⁾ remontent sans doute déjà à la seconde décennie du xvi^e siècle, moment à partir duquel les occurrences commenceront à se multiplier.

Salvation et identification

Les options thématiques du Maître de l'Adoration Khanenko appellent aussi, de par leur limitation, quelques commentaires. La fréquence particulière de la *Virgo in Sole* — pensons ici aux Madones de Dessau (fig. 3) et de Mönchengladbach (fig. 13) ainsi qu'au pendant disparu du panneau Bearsted — s'explique certainement par l'engouement dont a joui cette représentation à la fin du xv^e siècle. La promesse de salvation qui se trouvait associée à la récitation des prières adéquates devant ce type figuré fit en effet la fortune de nombreux peintres et graveurs au nord des Alpes. Faut-il rappeler ici qu'Albrecht Dürer grava dans le cuivre pas moins de quatre versions différentes de la Vierge en l'homme de l'*Apocalypse*? Ces feuilles, destinées à être vendues à la pièce, répondaient certainement à une demande du public⁽⁴⁷⁾.

Le thème de l'Adoration des Mages ne possédait certes pas la même légitimité sotériologique. Il présentait toutefois un attrait particulier, à la fois comme sujet dévotionnel et comme sujet pictural, d'où sa popularité considérable. Les représentations de l'Épiphanie recèlent pour le spectateur des possibilités gratifiantes d'identification. Comme l'écrit Frank Büttner, qui a consacré une étude détaillée aux modèles de comportement véhiculés par les représentations narratives au xv^e siècle, « (en peinture), les Rois mages remplissaient une fonction d'exemple : les fidèles reproduisaient dans leur propre attitude dévotionnelle l'hommage rendu par les Rois, ils pouvaient s'imaginer eux-mêmes dans le rôle des Mages adorant l'Enfant ou lui apportant des cadeaux »⁽⁴⁸⁾. On ajoutera que l'assimilation de l'observateur aux acteurs humains du drame sacré se trouve grandement facilitée lorsque la scène est vue en plan rapproché⁽⁴⁹⁾, comme c'est le cas sur les trois Épiphanies du Maître de l'Adoration Khanenko : la distance entre acteurs et spectateurs devient alors quasi imperceptible.

(45) RINGBOM, *op. cit.* n. 20, fig. 79, 87, 106.

(46) *Primitifs flamands anonymes* (cat. exp.), Bruges, Groeningemuseum (1969), n° 33.

(47) Cf. W. HÜTT, *op. cit.* n. 36, n°s 1883, 1886, 1891, 1892. Le thème de la *Virgo in Sole* était aussi demandé en sculpture et présente notamment une fréquence remarquable dans la production du Maître d'Elsloo (Jan van Oel?), un sculpteur limbourgeois de la première moitié du xvi^e siècle [cf. *Laat-gotische beeldsnij kunst uit Limburg en Grensland* (cat. exp.), Saint-Trond, Provinciaal Museum voor religieuze kunst (1990), n° 57 (p. n.43. *Albrecht Dürer, op. cit.* n. 36, n° 1883)].

(48) BÜTTNER, *op. cit.* n. 1, p. 30.

(49) *Ibidem*, p. 32, n. 34.

Sur la version de Kiev (fig. 1), les deux baies du palais en ruine qui séparent Marie des trois Rois répètent exactement, projetée dans la profondeur simulée de l'image, la morphologie du diptyque et de ses deux panneaux cintrés. Gaspard et Balthazar ainsi que, d'une certaine façon, Melchior, semblent ainsi contempler la Vierge et l'Enfant à travers le même diaphragme que l'observateur extérieur. Celui-ci se trouve donc doublement invité à s'identifier aux Rois, non seulement parce qu'il partage avec eux une même situation d'« adorants-spectateurs » mais aussi parce qu'il « voit » Marie comme eux la virent : la « Mère de Dieu » occupe en effet le volet droit du diptyque, de la même manière que, dans la perspective des Rois, elle se trouve assise derrière la baie de droite du palais.

Signes extérieurs de richesse

L'intérêt particulier du thème de l'Adoration des Mages ne s'épuise cependant pas dans ces possibilités d'identification. Le caractère pour le moins attrayant de l'horizon social évoqué sur les Épiphanies du Gothique finissant aura certainement aussi contribué à leur succès. En effet, le thème permet non seulement une exhibition de luxe ostentatoire mais aussi l'invention d'objets précieux inconnus et ce, en dehors de toute limitation d'ordre matériel ou financier. On ne peut qu'être frappé à ce propos par la quantité énorme d'Adorations des Mages qui, dans le premier tiers du xvi^e siècle, quittèrent les ateliers des Pays-Bas — en particulier ceux d'Anvers —, surtout si on la compare au nombre plus réduit d'Adorations des Bergers. Celles-ci, pourtant, offraient des possibilités analogues d'identification⁽⁵⁰⁾. Mais il devait être plus gratifiant pour le spectateur contemporain de s'identifier à un Roi qu'à un berger...

Dans son traitement du thème de l'Épiphanie, le Maître de l'Adoration Khanenko avait clairement opté pour la surenchère en matière de faste et de pompe. Tant le diptyque de Kiev que les triptyques de Saint-Omer (fig. 4) et de Budapest (fig. 5) se signalent par une véritable débauche d'hermine, de brocart et d'orfèvrerie précieuse⁽⁵¹⁾. Le recours à la composition en gros plan permettait d'ailleurs de concentrer l'attention sur les Rois et leurs somptueux atours. Semblable focalisation de l'intérêt apparaît clairement dès que l'on confronte ces œuvres aux Adorations des Mages en pied réalisées par Van der Goes, telles celles figurant sur le retable de Montforte ou sur le triptyque de Vaduz⁽⁵²⁾. Le point de vue rapproché rend possible un étalage de richesses occupant plus de la moitié du champ pictural, là où la vue à distance n'autorise qu'une évocation diffuse de l'opulence des Rois.

Ce désir de concentrer en image le plus grand nombre possible de « signes extérieurs de richesse » est également sensible sur le panneau Bearsted (fig. 7). La robe de brocart recouverte de bijoux que porte la Sibylle se différencie nettement des formules vestimentaires beaucoup plus simples adoptées pour ce personnage par les pères fondateurs du naturalisme néerlandais.

(50) Le thème de l'Adoration des Bergers fait aussi l'objet d'un chapitre dans *ibidem*, p. 33-41.

(51) Dans son ouvrage *Gemalte Goldschmiedearbeiten. Kostbare Gefässe auf den Dreikönigsbildern in den Niederlanden und in Deutschland 1400-1530. Ein typologischer Beitrag zur Goldschmiedekunst* [Berlin (1985)], Wolfgang SCHEFFLER mentionne brièvement les orfèvreries peintes de l'Adoration Khanenko (p. 44 et p. 235).

(52) FRIEDLÄNDER, IV, n° 17 et n° 9.

Le costume des Sibylles tiburtines peintes par Jan van Eyck (sur le triptyque de Warwick ⁽⁵³⁾) ou par Roger de la Pasture (sur le triptyque Bladelin ⁽⁵⁴⁾) semble d'un dépouillement presque ascétique, comparé à celui de leur consœur d'Upton House ! La robe en brocart, la coiffe ornée de perles et le lourd collier parent en revanche déjà la Sibylle figurant sur un panneau de Francfort dû à un disciple de Dieric Bouts (vers 1480-1495 ⁽⁵⁵⁾). On retrouvera un peu plus tard ces mêmes attributs sur le volet gauche du triptyque du Maître du Saint-Sang à l'église Saint-Jacques de Bruges ⁽⁵⁶⁾ ou sur le *Tüchlein* anversois de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne (fig. 22) ⁽⁵⁷⁾. Le goût du Maître de l'Adoration Khanenko pour l'exhibition de luxe vestimentaire correspondait donc à une mode qui se répandit dans les ateliers des anciens Pays-Bas dès la fin du xv^e siècle ⁽⁵⁸⁾.

Ces observations ne prennent toute leur signification que lorsque l'on considère que, dans sa majorité, la clientèle du peintre devait appartenir à la bourgeoisie marchande, dont le mode de vie quotidien n'avait certes que peu de rapports avec les déploiements de faste qui se donnent cours sur les Adorations de Kiev, de Saint-Omer et de Budapest ou sur la Vision d'Auguste d'Upton House. Regarder ces images présentait de ce fait un caractère de compensation sociale : leurs propriétaires pouvaient s'immerger dans la réalité sociale des princes et des rois. Grâce à un simulacre peint, ils prenaient ainsi part à la vie de la Cour ⁽⁵⁹⁾...

La « fortune critique » du Maître de l'Adoration Khanenko

Les trois nouvelles attributions proposées sont-elles à même de modifier le jugement critique qui, jusqu'ici, a été porté sur le Maître de l'Adoration Khanenko ? La restitution au

(53) FRIEDLÄNDER, I, pl. 59a.

(54) FRIEDLÄNDER, II, n° 38.

(55) FRIEDLÄNDER, IV, n° 74 et p. 41 (pour la datation).

(56) FRIEDLÄNDER, IX, n° 195.

(57) TRNEK, *op. cit.* n. 22.

(58) Dans son analyse du diptyque de Kiev, B. VÖLKER-HÄNSEL, (*op. cit.* n. 1) souligne aussi l'impact de cette mode sur le Maître de l'Adoration Khanenko, lorsqu'elle remarque que, par rapport aux modèles goesiens, on peut reconnaître dans le costume du Roi noir « eine leichte Anpassung an die Vorliebe für Schmuckreichtum und phantasievolle Kostüme » (p. 40).

(59) Cet aspect de compensation sociale offerte par l'image constitue un principe d'explication auquel, ces dernières années, de nombreux historiens se sont reportés. Ainsi, Lyckle DE VRIES [Jan van der Heyden, Amsterdam (1984), p. 36] explique par exemple le goût pour les représentations de demeures seigneuriales dans la *veduta* hollandaise du xvii^e siècle par le fait que « tout le monde ne pouvait se payer une propriété à la campagne avec, éventuellement, le titre nobiliaire qui y était attaché » tandis qu'« une représentation de domaine était évidemment plus accessible ». De même, Anthony SNODGRASS [La Grèce archaïque. Le temps des apprentissages, Paris (1986), p. 158 ; éd. originale *Archaic Greece. The Age of Experiment*, Londres-Melbourne-Toronto (1980), p. 193] reconnaît dans les options thématiques des peintres attiques à figures rouges de la fin de l'époque archaïque un « net exclusivisme social ». « Peu d'Athéniens, écrit-il, avaient le temps et les moyens de fréquenter le gymnase, les écoles de lutte ou les banquets, d'engager des musiciens et des rhapsodes, d'entretenir des courtisanes ou de faire la cour aux beaux jeunes gens ; peu d'entre eux également possédaient des chevaux ou servaient dans la cavalerie (ou même en fait dans l'infanterie lourde). Et pourtant, ce sont les thèmes qui apparaissent le plus souvent sur les vases de l'époque, alors même que la clientèle qui les achetait représentait un éventail de catégories sociales beaucoup plus large ».



Fig. 22. Anonyme anversois, 1^{er} quart du xvi^e siècle. *Auguste et la Sybille*.
Vienne, Akademie der bildenden Künste. Phot. Musée.

peintre du panneau Bearsted s'avère, de ce point de vue, fort intéressante, dans la mesure où l'œuvre, à la différence de la Madone Kühlen restée inédite, possède une « fortune critique ». Or, cette « fortune » est nettement meilleure que celle des peintures rassemblées par Friedländer sous l'étiquette de « Maître de l'Adoration Khanenko ». L'historien allemand qui, comme nous l'avons vu, envisageait même de donner la Vision de l'Empereur à Van der Goes⁽⁶⁰⁾, loua particulièrement l'originalité et la finesse du tableau. Par contre, à ses yeux, le Maître de l'Adoration Khanenko méritait tout au plus le qualificatif quelque peu péjoratif de « *liebenswürdig* » (gentil). Winkler aussi, dans sa monographie sur Van der Goes, jugea de manière différente l'auteur du panneau Bearsted et le Maître de l'Adoration Khanenko. Pour le premier, il parle d'« un excellent disciple de Goes », pour le second d'« un bon disciple de notre maître »⁽⁶¹⁾. Fenyö, enfin, devait encore approfondir le fossé que, sans s'en apercevoir, la critique avait creusé au beau milieu de la production autographe du peintre. Pour l'historien hongrois, en effet, la Vision de l'Empereur d'Upton House est « qualitativement supérieure » aux tableaux rassemblés autour du diptyque de Kiev et c'est d'ailleurs sur cette prétendue différence de qualité qu'il fonda son refus d'intégrer l'œuvre au corpus des productions autographes du peintre.

Le fait que des tableaux dus à une même main aient pu être jugés de manière aussi dissemblable invite à s'interroger sur les critères en fonction desquels l'évaluation a été opérée. Il me semble que le jugement flatteur dont peut se targuer le panneau d'Upton House tient essentiellement au caractère inhabituel (« *beispiellos* » écrit Friedländer) de la composition. Celle-ci, comme nous venons de le voir, constitue incontestablement une rareté typologique. En revanche, la série des Adorations produites par le maître le fait plutôt apparaître comme un praticien n'éprouvant aucun scrupule à réutiliser des solutions qu'il avait précédemment élaborées et ne cherchant en aucune façon à produire à chaque fois une œuvre nouvelle. C'est ainsi que Winkler qualifia l'Adoration de Saint-Omer de « pâle répétition » du diptyque de Kiev.

Les rapports de dépendance existant entre les trois Épiphanies attestent, dans la démarche productive du maître, une sorte de « narcissisme » iconique⁽⁶²⁾. On pourrait même parler d'une tendance systématique à faire de ses propres œuvres, une fois achevées, le prototype de celles à venir. S'y ajoutent l'emploi des mêmes schémas sur différents tableaux et l'utilisation d'un type de visage marial standardisé. On devinera aisément que la conception, héritée du Romantisme, de l'œuvre d'art comme création à part entière n'est guère susceptible de rendre justice à une praxis à ce point répétitive. Or, l'esthétique romantique constitue toujours le fondement, inconscient sans doute mais ô combien agissant, de la plupart des jugements de valeur opérés en histoire de l'art. C'est pourquoi je serais enclin à penser que c'est cet élément de ressassement dans la production du Maître de l'Adoration Khanenko qui aura induit les historiens à la juger de manière aussi sévère. La valorisation extrême du

(60) FRIEDLÄNDER, *op. cit.* n. 3, p. 133.

(61) WINKLER, *op. cit.* n. 14, p. 291 : « ... ein ausgezeichnete Nachfolger Goes' » ; « Unter der Bezeichnung « Meister der Khanenko-Anbetung » hat Friedländer vier Werke eines guten Nachfolgers unseres Meisters vereinigt ».

(62) Je reprends ici le terme utilisé par Wolfgang SCHÖNE [*Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin-Leipzig (1938), p. 72] pour caractériser l'état d'esprit qui a suscité le développement de la copie dans les anciens Pays-Bas.

panonceau d'Upton House s'expliquerait fort bien dans cette perspective : son caractère exceptionnel devait nécessairement plaire à une critique érigeant inconsciemment en norme absolue, « transhistorique », la notion moderne de « création ».

Qu'il puisse être dangereux d'aborder avec de semblables préjugés la peinture des anciens Pays-Bas apparaît clairement au vu du cas que je viens d'analyser. Alors que Fenÿo disposait dès 1969 de tous les indices permettant de reconnaître comme œuvre du Maître de l'Adoration Khanenko le panonceau de la collection Bearsted, il ne put se convaincre qu'un peintre aussi répétitif avait pu réaliser une œuvre aussi originale.

ABSTRACT : New Research on the Master of the Khanenko Adoration : Development, Catalogue and Personality

The Master of the Khanenko Adoration is one of the numerous Flemish painters « created » by Max J. Friedländer (*Die altniederländische Malerei, IV. Hugo van der Goes und Josse van Gent*, Berlin, 1926, p. 77). He is thought to have worked in Ghent about 1490-1520. Hugo Van der Goes exerted a powerful influence on him ; indeed many of his works were erroneously attributed to Van der Goes. The anonymous painter owes in his name to a diptych with the Adoration of the Magi formerly in the Khanenko Collection (now in Kiew, Museum of Western Art). In 1969, I. Fenÿo published a Flemish triptych belonging to a Hungarian private collection (now in the Budapest Museum of Fine Arts), as a work of the Master of the Khanenko Adoration. This discovery has significantly increased our knowledge of the painter's own style. In my opinion, it makes possible to recognize three other works of the Master of the Khanenko Adoration :

1. the Vision of Emperor Augustus (Upton House, Bearsted Collection) — the Emperor appears to be a double of the Budapest Gaspard ;
2. the « Virgo in Sole » (Mönchengladbach, Museum Abteiberg) — Mary's face is quite similar to that on the Budapest Adoration ;
3. the Virgin with Child (formerly Paris, Rothan Collection) — Mary's face is similar to that on the Budapest Adoration.

Friedländer himself had considered an attribution of the Vision of the Emperor to Van der Goes. This work throws new light on the Master of the Khanenko Adoration and reveals an original painter who was eager to display his virtuosity. D.M.

UN PAYSAGISTE À REDÉCOUVRIR : CORNELIS VAN DALEM (ANVERS, AVANT 1534 ? — BAVEL, 1573).

Dominique ALLART

(PRIX SIMONE BERGMANS 1992)

Révéle par Burchard en 1924, Cornelis Van Dalem est l'un des peintres les plus captivants du xvi^e siècle. Des attributions proposées hâtivement ont cependant terni le prestige qui s'attachait à son nom. Il a dès lors paru opportun de repréciser son apport, en soumettant le matériel réuni à ce jour à un examen critique rigoureux (1). Quelques tableaux méritent un intérêt tout particulier, en raison de leur iconographie extrêmement originale. Évoquant la vie des premiers hommes, ils rendent compte de la nostalgie primitiviste dont s'est parfois teinté le sentiment de la nature à la Renaissance. Ils traduisent des intérêts proprement humanistes.

Biographie

Les données relatives à la biographie de Cornelis Van Dalem se sont longtemps limitées à une double mention dans les registres de la gilde de Saint-Luc à Anvers, et à quelques lignes du *Schilderboeck* de Van Mander. Ce dernier fait allusion à Van Dalem dans une rubrique consacrée à des peintres mineurs, avouant qu'il ne sait pratiquement rien de lui ; il évoque aussi Van

(1) La présente étude est issue d'une thèse de doctorat : D. ALLART, *La peinture de paysage anversoise dans l'orbite de Bruegel. Contribution à l'étude de la thématique paysagiste au xvi^e siècle* (Université de Liège, 1991-1992). Je remercie Messieurs les Professeurs Pierre Colman, Walter S. Gibson et Carl Van de Velde, ainsi que Mademoiselle Jacqueline Folie, pour le soutien et les conseils qu'ils m'ont prodigués dans mon travail. Depuis l'article de L. Burchard (*Der Landschaftsmaler Cornelis Van Dalem*, dans *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 46, 1924, p. 66-71), la vie et l'œuvre de Van Dalem ont fait l'objet d'une abondante bibliographie. Liste sélective : Fr. WINKLER, *Nachtrag zu Cornelis van Dalem*, dans *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 46, 1925, p. 255-258 ; L. DEMONTS, *Un paysage de Cornelis van Dalem au Musée du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, LXV 111, 1926, p. 66-71 ; Ch. STERLING et O. BENESCH, *Neue Gemälde des Cornelis van Dalem*, dans *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 64, 1933, p. 123-126 ; *De Helse en de Fluweelen Brueghel en hun invloed op de kunst in de Nederland*, Amsterdam, Galerie P. de Boer, 1934, en particulier p. 12-15 (article de L. BURCHARD) ; Fr. GROSSMANN, *Cornelis Van Dalem Re-examined*, dans *The Burlington Magazine*, XCVI, 1954, p. 42-51 ; Ch. STERLING, *Cornelis van Dalem et Jan van Wechelen*, dans *Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida*, Londres, 1959, p. 277-288 ; E. BROCHHAGEN, *Zu Hans van Wechelen und Cornelis van Dalem*, dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Künste*, 14, 1963, p. 93-104 ; G. T. FAGGIN, *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Florence, 1968, p. 75-76 ; C. VAN DE VELDE, *Archivalia over Cornelis van Dalem*, dans *Miscellanea Josef Duverger. Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, 1, Gand, 1968, p. 238-345 ; H. G. FRANZ, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Graz, 1969, vol. 1, p. 222-229, vol. 2, ill. 389-400 ; J. LAUTS, *Cornelis van Dalem und Jan van Wechelen. Landschaft mit Nomadenfamilien*, Karlsruhe, 1970.

Dalem dans la notice qu'il consacre au prestigieux élève de celui-ci, Bartholomeus Spranger. Si l'on en croit l'historiographe, Van Dalem était un gentilhomme anversois, féru d'histoire et de poésie. Il pratiquait la peinture en guise de passe-temps. Paysagiste, il excellait dans la représentation des sites rocheux ; en revanche, il faisait appel à des collaborateurs pour les étoffages (2). Ce portrait ne laisse pas de surprendre : le type de l'artiste dilettante est inattendu dans le milieu mercantile que formaient les « petits maîtres » anversois de l'époque.

Des données d'archives publiées par Carl Van de Velde fournissent d'utiles précisions. Elles nous apprennent que la famille Van Dalem était originaire de Tholen, en Zélande ; depuis 1468, elle détenait un fief à Vosmaer (3). Le père de Cornelis, Peter Corneliszoon Van Dalem, marchand de draps, avait épousé Quirina Van der Goes. Le couple s'était établi à Anvers. Peter Corneliszoon Van Dalem y fut doyen de la chambre de rhétorique *De Olijflak*, en 1552-1553 (4). Un document révèle que Cornelis Van Dalem avait un frère cadet, prénommé Lodewijk (5). Tous deux devinrent peintres, après avoir été initiés au métier par Jan Andriaensens. Inscrit comme apprenti en 1544-45, Lodewijk accéda à la maîtrise en 1553-54, ce qui invite à situer sa date de naissance au plus tard en 1534 (6). Dès lors, on dispose d'un *terminus post quem* approximatif pour fixer celle de Cornelis : il aurait vu le jour avant 1534 (7).

C'est en 1545 qu'il entra en apprentissage chez Jan Andriaensens. Nous n'avons conservé aucune œuvre de ce dernier, mais nous pouvons toutefois soupçonner ses ambitions artistiques : il avait fait décorer la façade de sa demeure d'un relief de Willem van den Broecke (alias Gulielmus Paludanus) représentant une allégorie de la peinture, flanquée des portraits de Jan Van Eyck et de Dürer. Une inscription identifiait le premier comme « Belgarum Splendor » et le second comme « Germanorum Decus » (8). Van Dalem fut long à accéder à la maîtrise : ce ne fut chose faite qu'en 1556. Ce délai inhabituel s'explique sans doute par le fait que l'artiste était absorbé par d'autres activités. Van Mander avait raison lorsqu'il laissait entendre que la peinture n'était pas la principale activité de Van Dalem. De nombreux documents anversois le présentent comme « coopman » ou « marchand » (9).

(2) K. VAN MANDER, *Hel Schilder-Boeck*, Harlem, 1604, fol. 268v^o-269r^o. Il y a lieu de croire que les informations livrées par van Mander lui ont été communiquées par Spranger, avec lequel il entretenait des contacts.

À ce sujet, voir H. E. GREVE, *De bronnen van Carel Van Mander voor « Hel leven der doortuchtighe nederlandsche en hoogduytsche schilders »* ; La Haye, 1903, p. 159.

(3) C. VAN DE VELDE, *op. cit.* n. 1, p. 237.

(4) *Ibidem*, p. 237-238.

(5) *Ibidem*, p. 243, document 1.

(6) Ph. ROMBOUTS & Th. VAN LERIEUS, *De Liggeren*, I. Anvers, 1872, p. 151 et 183.

(7) C. VAN DE VELDE, *Op. cit.* n. 1, p. 238.

(8) Jan Andriaensens est mentionné à plusieurs reprises dans la gilde de Saint-Luc, en qualité de doyen en 1545 (Ph. ROMBOUTS & Th. VAN LERIEUS, *Op. cit.* n. 6, p. 152), et à l'occasion de l'inscription de ses apprentis : Lodewijk Van Dalem, le frère de Cornelis, en 1544 (*Ibidem*, p. 154) ; Cornelis lui-même, en 1545 (*Ibidem*, p. 154) ; Cornelis Priers, en 1549 (*Ibidem*, p. 167). Il est également cité comme le maître d'un peintre prénommé Hans, qui accéda à la maîtrise en 1555 (*Ibidem*, p. 193). Son nom apparaît enfin dans le relevé des cotisations pour l'exercice 1585-86, avec la précision « oudt deeken » (*Ibidem*, p. 302). Sur le relief de Paludanus qui décorait l'entrée de la maison d'Andriaensens : voir *Antwerps Gouden Eeuw, Kunst en Kultuur ten tijde van Plantin*, Anvers, 1955, n^o 151.

(9) Ph. ROMBOUTS & Th. VAN LERIEUS, *Op. cit.* n. 6, p. 197.

Cornelis Van Dalem épousa Beatrijs van Liedekercke, fille de Laureys van Liedekercke et Heylwich 's Vogeleren ; le contrat de mariage fut rédigé le 21 janvier 1556⁽¹⁰⁾. De toute évidence, le peintre vécut dans l'aisance. En 1562, il acheta une maison de la *Lange Nieuwstraat*, à Anvers, à l'enseigne « Het Hesp », et une « hof van plaisancen », à Berchem. Le 4 juin 1565, il acquit une autre maison dans la *Lange Nieuwstraat*⁽¹¹⁾. Il allait pourtant quitter la métropole scaldienne, à la fin de cette même année, pour aller s'établir dans le Nord. Le 9 novembre, il devint propriétaire d'un domaine appelé « de Ypelaar », situé à Bavel, non loin de Bréda⁽¹²⁾. La demeure qu'il y fit construire a existé jusqu'au siècle dernier. On y a retrouvé une pierre de façade portant l'inscription « Cornelis van Dahlem 1566 », avec les armes de la famille⁽¹³⁾. On y a aussi découvert une ardoise de la toiture sur laquelle un texte gravé révélait qu'un certain Jan de Weese avait été hébergé là en 1566. Se référant à des pièces d'archives anversoises, Van de Velde a pu montrer que ce personnage, adepte de la secte anabaptiste, avait été banni d'Anvers en 1566⁽¹⁴⁾. Sans doute est-ce en raison de ses convictions religieuses que Cornelis Van Dalem lui-même s'était expatrié. Une fois installé à Bavel, il eut d'ailleurs à faire face à des accusations d'hérésie⁽¹⁵⁾. Sa femme venait de donner le jour à un fils, prénommé Vredevorst lorsqu'il décéda, peu avant la fin de l'année 1573⁽¹⁶⁾.

Œuvre

En 1924, Burchard donnait le coup d'envoi à la recherche concernant Van Dalem. Il publiait deux tableaux du maître : un *Paysage avec ferme*, qui faisait alors partie de la collection Böhler à Munich (cat. I.5, fig. 1), et un *Paysage rocheux avec fuite en Égypte*, que le Musée de Berlin avait acheté deux ans plus tôt chez un marchand (cat. I.1, fig. 2). Le premier était daté de 1564 et portait un monogramme complexe, que Burchard eut bien du mérite à déchiffrer, car à cette époque, rien ne laissait augurer que l'obscur maître de Spranger pût un jour émerger de l'oubli. Lors d'une restauration, le second tableau révéla le même monogramme, ainsi que la date de 1565. Le tableau Böhler entra par la suite dans les collections de l'*Alle Pinakothek* de Munich. Le tableau de Berlin, par contre, disparut dans l'incendie de la ville en 1945 ; nous ne le connaissons plus que par une photographie.

La perspicacité dont Burchard avait fait preuve n'allait pas se démentir. Une dizaine d'années plus tard, il acquérait un fragment de tableau fort proche de celui du musée de Berlin, et il en retrouvait un autre fragment dans une collection privée. Il y avait reconnu deux parties d'un paysage qui figurait dans la collection Van der Geest au xvii^e siècle, et que

(10) C. VAN DE VELDE, *Op. cit.* n. 1, p. 238.

(11) *Ibidem*, p. 239.

(12) *Ibidem*.

(13) Elles figurent dans J. B. RIETSTAP, *Armorial général*, I. 1884, p. 504.

(14) C. VAN DE VELDE, *Op. cit.* n. 1, p. 240.

(15) *Ibidem*, p. 241, 244-245, document IV.

(16) Le testament de Van Dalem fut enregistré par les échevins de Bréda le 31 décembre 1573 (C. VAN DE VELDE, *Op. cit.* n. 1, p. 242, 245, document V). Concernant la date de naissance de Vredevorst : *Ibidem*, p. 242 et n. 34.



Fig. 1. C. V. D. 4. *Paysage avec ferme*, 1564, Munich, Alte Pinakothek.
Copyright Bayer. Staatsgemäldesammlungen.

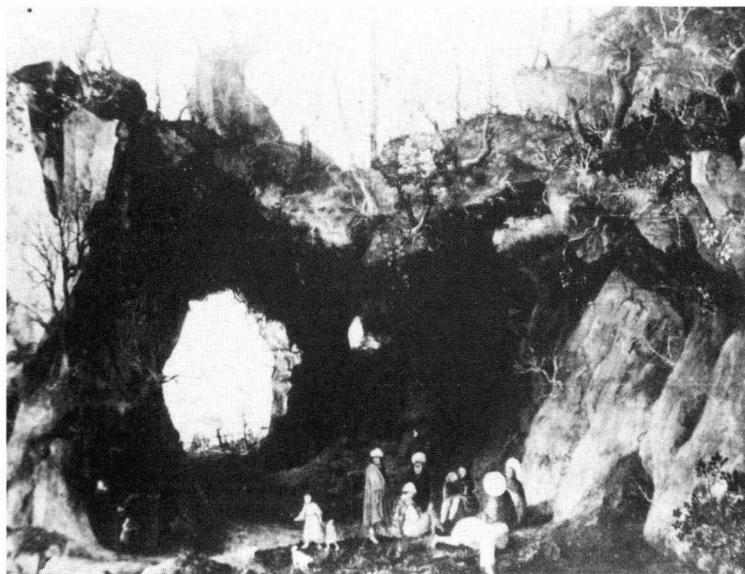


Fig. 2. Cornelis VAN DALEM et Jan VAN WEHELEN, *Paysage avec suite en Égypte*, 1565. Autrefois à Berlin, *Staatliche Museen*, détruit en 1945. Photographie d'après H. G. FRANZ, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Graz, 1969, n° 394.



Fig. 3. Willem VAN HAECHT, *La visite des archiducs Albert et Isabelle au cabinet de Van der Geest*, 1628, Anvers, Rubenshuis, détail. D'après H. G. FRANZ, *Op. cit.*, n° 391.

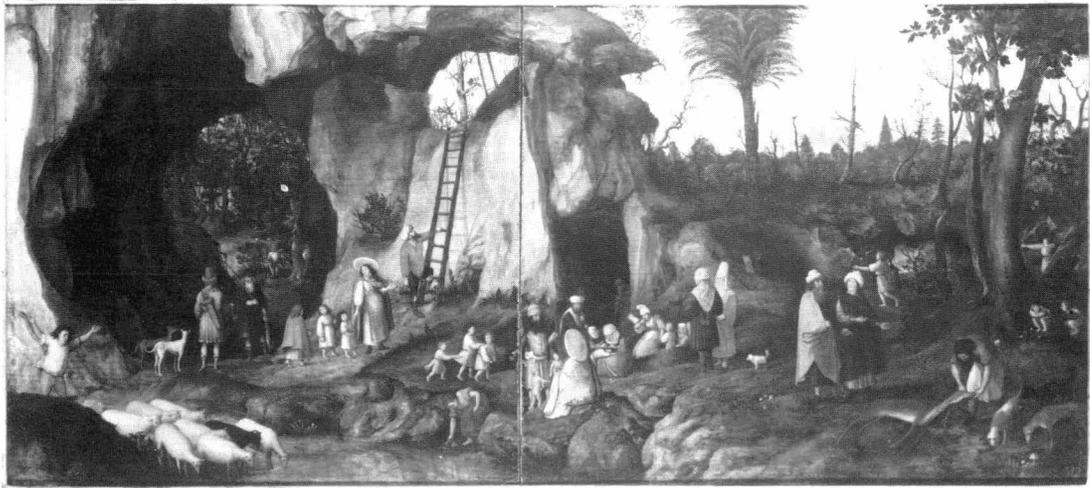


Fig. 4. Cornelis VAN DALEM et Jan VAN WECHELEN, *Paysage avec famille de nomades* (deux fragments rassemblés), Carlsruhe, Kunsthalle. Copyright Kunsthalle de Carlsruhe.

reproduisait le tableau de Willem Van Haecht représentant les archiducs Albert et Isabelle en visite chez le collectionneur (Anvers, *Rubenshuis*) (fig. 3)⁽¹⁷⁾. Les deux fragments se trouvent aujourd'hui réunis au Musée de Carlsruhe (cat. I.3, fig. 4).

(17) L. BURCHARD, dans *De Helsche en de Fluweelen Bruegel...*, expo. Amsterdam, 1934 (*Op. cit.* n. 1), p. 12-15.

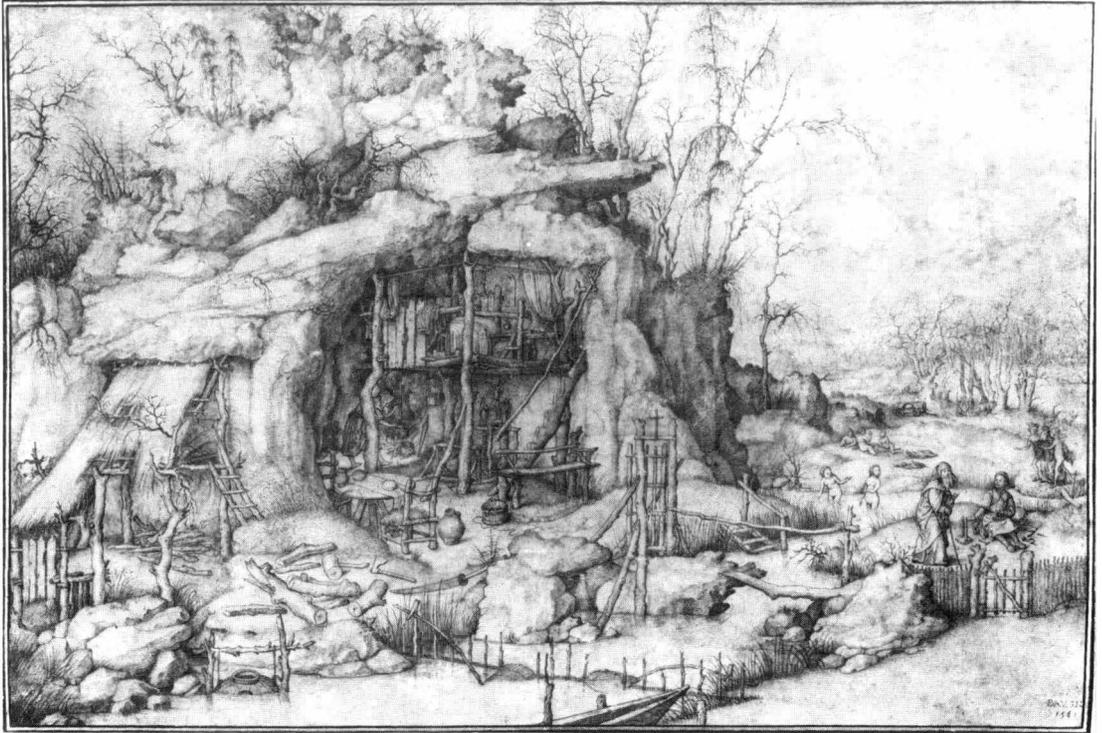


Fig. 5. Cornelis VAN DALEM, *Paysage avec la tentation de saint Antoine*, dessin à la plume, Francfort, Städelsches Kunstinstitut. Copyright Städelsches Kunstinstitut.

Entretemps, d'autres chercheurs s'étaient intéressés au cas de Van Dalem ; très vite, trois attributions supplémentaires furent solidement établies : un dessin du *Städelsches Kunstinstitut* de Francfort (fig. 5), et deux tableaux, l'un conservé au Louvre (cat. I.6, fig. 6), l'autre au Prado (cat. I.4, fig. 7). Aucune de ces œuvres ne portait le monogramme, mais l'ensemble reconstitué se révélait d'une cohérence indéniable, confirmant la qualité et l'originalité de l'art du paysagiste. Tel était l'état des connaissances en 1934. Depuis lors, deux peintures seulement ont été légitimement ajoutées au catalogue : bien que dépourvues, elles aussi, du monogramme, elles présentent toutes les caractéristiques attendues (cat. I.2 et fig I.8, fig. 8 et 9).

Les autres attributions sont contestables. La plupart d'entre elles résultent d'une démarche heuristique pour le moins hasardeuse. Elles ont pour point de départ la redécouverte de Jan Van Wechelen, un peintre actif à Anvers dans la sixième décennie du xvi^e siècle⁽¹⁸⁾. On

(18) Van de Velde a retrouvé un document permettant de situer sa naissance en 1537 (*Op. cit.* n. 1, p. 241, et doc. 11). Van Wechelen enregistra un élève, un certain Hans de Boeys, à la gilde de Saint-Luc en 1557 (Ph. ROMBOUITS & Th. VAN ROMBOUITS, *Op. cit.* n. 6, p. 204). Dans son étude de 1963 (*Op. cit.* n. 1, p. 99), Brochhagen envisageait de l'identifier à un artiste prénommé Hans, qui est mentionné dans les *Liggeren* comme l'apprenti de Jan Andriaensens (voir ici-même, n. 8) : ce n'est là qu'une hypothèse gratuite.

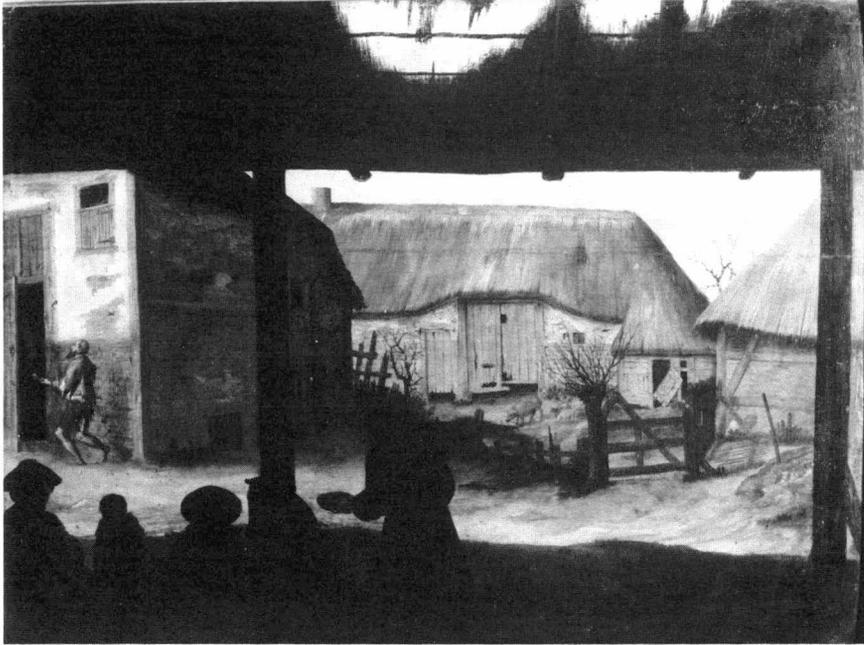


Fig. 6. Cornelis VAN DALEM (et Gillis MOSTAERT ?), *Cour de ferme avec mendiants*, Paris, Louvre. Copyright Réunion des Musées nationaux, Paris.

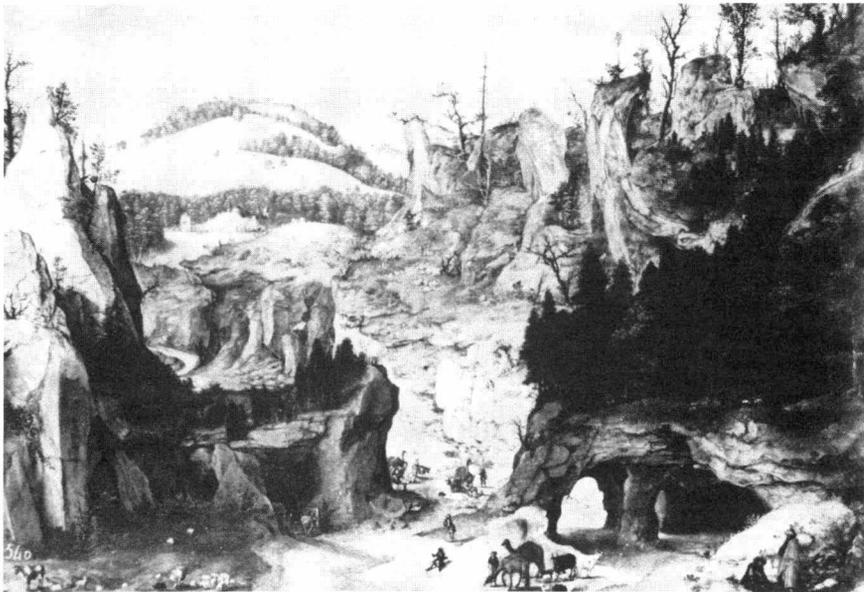


Fig. 7. Cornelis VAN DALEM, *Paysage rocheux*, Madrid, Prado. D'après H. G. FRANZ, *Op. cit.*, n° 395.



Fig. 8. Cornelis VAN DALEM et Jan VAN WEHELEN, *Paysage avec évocation de la vie primitive*, Brussum, coll. G. P. A. Bouvy. Photographie du propriétaire.

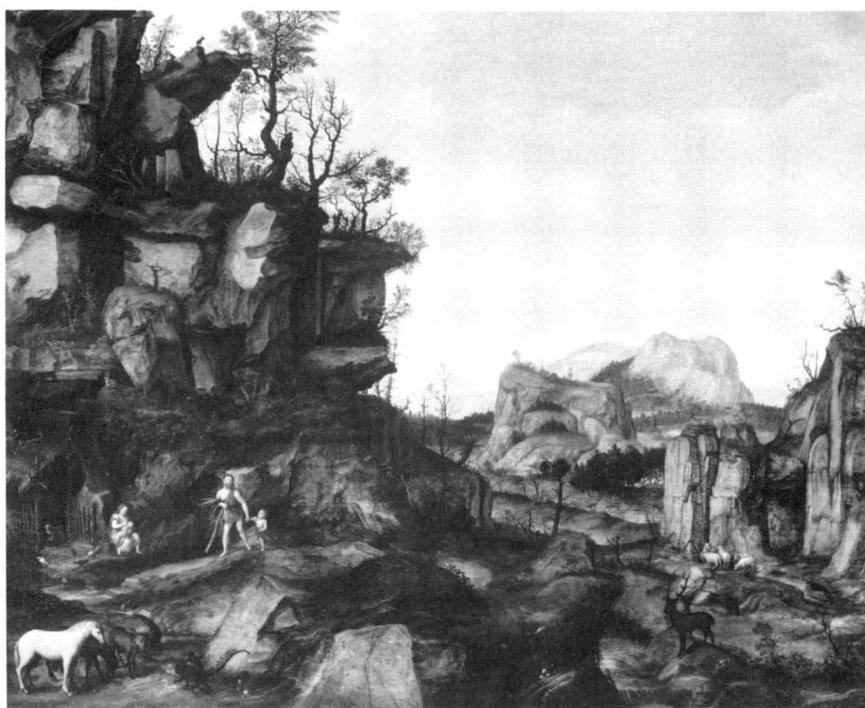


Fig. 9. Cornelis VAN DALEM et Jan VAN WEHELEN, *Paysage avec Adam et Ève*, Stanford, University Museum of Art. Copyright Stanford University.

a déchiffré un reste de la signature de ce dernier sur l'un des deux fragments de Carlsruhe (cat. I.3). Comme l'attribution du paysage à Van Dalem était dûment établie par comparaison avec le tableau de Berlin (cat. I.1), on a conclu que Van Wechelen y avait apposé sa signature en qualité d'auteur des figures. Ce peintre se révélait donc avoir été l'un des collaborateurs de Van Dalem. D'aucuns ont estimé que c'était là un indice pour repérer d'autres œuvres du paysagiste : il suffisait donc de se mettre en quête de tableaux où était intervenu Van Wechelen ! C'est dans ce sens que Sterling et Brochhagen ont mené leurs investigations. Ils se sont acharnés à déceler le style de Van Dalem dans des œuvres où les figures leur semblaient être de la main de Jan Van Wechelen. Ainsi furent données au paysagiste deux vues urbaines servant de cadre à des représentations de l'*Ecce Homo*, sous prétexte que l'une d'elles était signée par Van Wechelen (cat. III.11 et III.2, fig. 10 et 11)⁽¹⁹⁾. Il en fut de même pour une *Fête paysanne*, également signée par Van Wechelen (cat. II.10)⁽²⁰⁾. Or, ces œuvres n'évoquent en rien le style de Van Dalem⁽²¹⁾. Deux autres paysages, attribués à l'artiste selon les mêmes arguments, ont depuis lors été restitués à un autre maître (cat. III.2 et III.5). Sterling était allé jusqu'à attribuer à Van Dalem un intérieur d'église à la façon de Hendrick Van Steenwijck (cat. III.3, fig. 12), ainsi que le cadre d'une scène de genre (cat. III.4, fig. 13). Pourtant, aucune ressemblance flagrante avec des traits mis en évidence dans les œuvres sûres n'y était perceptible. De plus, rien ne laisse supposer que Van Dalem se soit essayé à d'autres genres que le paysage.

De toute évidence, depuis la prise en compte de Van Wechelen, la confusion règne en ce qui concerne Van Dalem. Il est temps de démêler les deux questions. Remarquons d'abord que Jan Van Wechelen ne fut pas le collaborateur exclusif du paysagiste (à ce sujet, cf. *infra*). Il n'y a donc pas lieu de focaliser les recherches sur lui, comme l'ont fait Sterling et Brochhagen. Il est urgent, en revanche, de repréciser l'image propre de Van Dalem, dont tant les chercheurs que le grand public se sont détournés à la suite de tous ces errements.

On laissera de côté une série d'attributions non moins fantaisistes que les précédentes (cf. catalogue, rubrique des attributions rejetées). Il reste cependant à examiner des cas plus problématiques. Au Musée Boymans-Van Beuningen de Rotterdam se trouve un tableau dont le style et l'iconographie évoquent irrésistiblement Van Dalem ; et pourtant, il ne présente pas le degré de qualité des œuvres authentiques (cat. III.17, fig. 14). Que le paysagiste ait conçu la composition fait peu de doute, mais il ne paraît pas responsable de l'exécution. Probablement sommes-nous en présence d'une copie. Par sa facture et ses couleurs, l'œuvre est proche d'une réplique du tableau de Carlsruhe, récemment localisée sur le marché de l'art bruxellois (attributions rejetées, 7). Toutes deux semblent dues à une même main, et il est tentant d'y voir des productions d'atelier. Un autre problème se pose en ce qui concerne deux versions peintes d'après une célèbre gravure de Dürer, la *Navité*, de 1504 (cat. II.2, III.1 et III.6)⁽²²⁾. L'attribution de l'une d'elles, conservée au Musée Granet à Aix-en-Provence, fut proposée par

(19) Ch. STERLING, *Op. cit.* n. 1, p. 277-279.

(20) E. BROCHHAGEN, *Op. cit.* n. 1, p. 93-94.

(21) H. G. FRANZ avait déjà formulé des réserves à cet égard en 1969 (*Op. cit.* n. 1, p. 229).

(22) La gravure de Dürer (BARTSCH 2) est reproduite chez Fr. WINKLER, *Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupfer-siche und Holzschnitte*, Stuttgart, Berlin, Leipzig, s.d., p. 126.



Fig. 10. Jan VAN WEHELEN (et paysagiste non identifié ?), *L'Ecce homo au cheval gris*, Indianapolis, John Herron Art Institute. Copyright John Herron Art Institute.

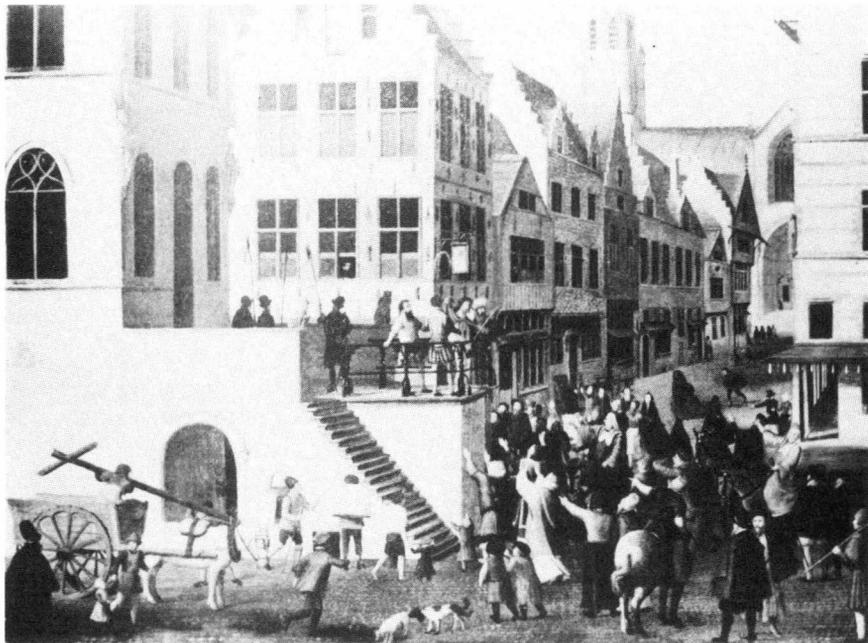


Fig. 11. Jan VAN WEHELEN (et paysagiste non identifié ?), *L'Ecce homo au cheval blanc*, Londres, Sotheby's 31-12-1973, n°36. D'après la photographie du catalogue de vente.

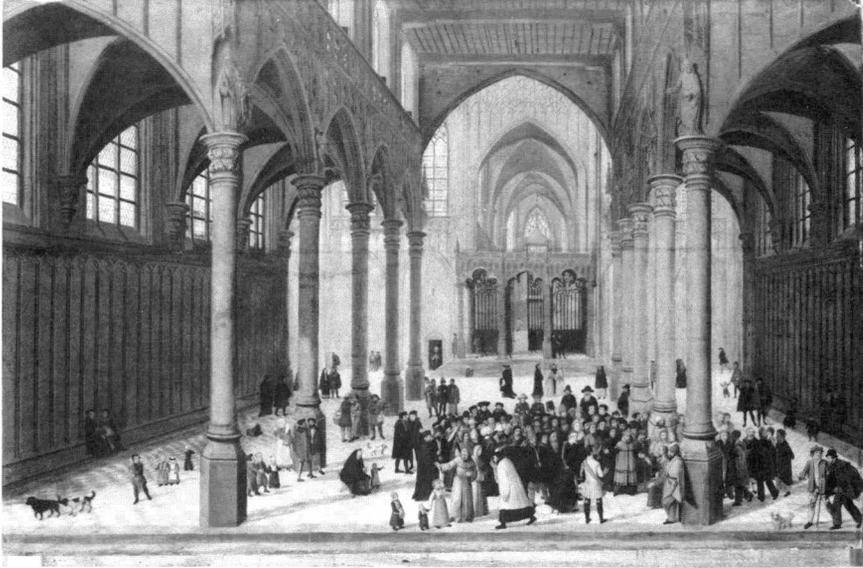


Fig. 12. Anonyme, *Scène de prédication dans un temple*, Amsterdam, Rijksmuseum. Copyright Rijksmuseum-stichting.



Fig. 13. Anonyme, *La cuisine des fêtes*, Amsterdam, Rijksmuseum. Copyright Rijksmuseum-Stichting.

Demonts en 1926 (cat. III.1, fig. 15)⁽²³⁾. Elle est mal établie : la technique ne paraît pas être celle de Van Dalem. De son côté, Grossmann avait repéré, chez Nystad à La Haye, une seconde version, plus susceptible, selon lui, d'être rendue à Van Dalem (cat. II.2)⁽²⁴⁾. L'œuvre n'étant plus localisée à l'heure actuelle, il n'est pas possible d'approfondir la question. L'hypothèse selon laquelle Van Dalem aurait copié Dürer est en tout cas fort intéressante ; elle pourrait justifier certaines particularités de son style, comme Burchard lui-même l'avait déjà remarqué. Une autre attribution, proposée autrefois par Brochhagen, reste en suspens pour les mêmes raisons. Il s'agit d'un tableau intitulé *La visite du médecin*, qui se trouvait dans la collection Jacob van Merlen, à Anvers (cat. II.1).

En tout état de cause, on en arrive à un total de sept tableaux sûrs, dont un ne nous est plus connu que par une photographie. S'y ajoute le dessin de Francfort, qui peut être considéré comme une œuvre autonome, tant par sa conception que par son degré de finition. Ce bilan paraît définitif, dans l'état actuel des connaissances. En effet, le matériel réuni jusqu'à ce jour sous l'étiquette de l'école flamande du xvi^e siècle n'offre, semble-t-il, aucune ressource susceptible d'enrichir le catalogue. Seule la réapparition d'œuvres inédites pourrait venir alimenter la recherche.

Il est un aspect de l'activité de l'artiste qui, en revanche, appellerait des investigations supplémentaires. Van Dalem aurait édité une estampe d'après Bruegel, le *Combat naval dans le détroit de Messine*. Son adresse figurerait sur une épreuve conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris, avec la même date, 1561, que celle de l'édition bien connue de Hieronymus Cock⁽²⁵⁾. Le paysagiste eut-il une activité occasionnelle d'éditeur ? La question reste ouverte. Elle contribue en tout cas à convaincre, si besoin en est encore, de ce que Van Dalem fut, dans le milieu des petits maîtres anversois, une personnalité hors norme.

Et justement, cette personnalité est tellement exceptionnelle qu'on serait en droit de se montrer perplexé. En ce qui concerne Van Dalem, tout semble miraculeux, même la suite de coïncidences qui a présidé à sa « résurrection ». Mais comme pour dissiper les doutes que l'on pourrait concevoir face à cet état de choses, une dernière découverte est venue corroborer les données admises : Oberhuber a retrouvé deux tableaux des débuts de Spranger, dont on sait qu'il avait été l'élève de Van Dalem. Il s'agit de deux paysages qui trahissent effectivement l'influence de notre peintre. Leur authenticité ne soulève aucune objection ; l'un d'eux est signé et daté de 1569, soit de quatre ans après que Spranger ait quitté Anvers pour se rendre en France et en Italie, où sa carrière allait prendre une orientation nouvelle (fig. et 17)⁽²⁶⁾.

(23) *Op. cit.* n. 1, p. 64.

(24) *Op. cit.* n. 1, p. 48, ill. 14.

(25) R. VAN BASTELAER, *Les estampes de Peter Bruegel L'Ancien*, Bruxelles, 1908, n° 96. L'estampe éditée par le paysagiste est signalée dans une note manuscrite de L. Burchard, jointe au dossier « Van Dalem » au *Rubensianum* à Anvers.

(26) K. OBERHUBER, *Op. cit.* n. 1. Les deux tableaux sont conservés à la *Kunsthalle* de Carlsruhe. L'un d'eux représente un *Paysage avec ermite* (P., 46,5 × 70 cm, inv. 2449). L'autre, considéré comme une *Allégorie de la Charité*, est en fait un *Paysage avec évocation de la vie primitive* (P., signé et daté 1569, 45 × 67 cm, inv. 2446). Concernant ces œuvres, voir aussi H. G. FRANZ, *Op. cit.* n. 1, p. 227-228, avec reproduction en couleurs du second tableau (pl. 31).



Fig. 14. D'après Cornelis VAN DALEM, *Adam et Ève pleurant sur la dépouille d'Abel*, Rotterdam, Musée Boymans-Van Beuningen. D'après H. G. FRANZ, *Op. cit.*, n° 396.



Fig. 15. Anonyme, *La Nativité* (d'après une gravure de Dürer), Aix-en-Provence, Musée Granet. Copyright Musée Granet.



Fig. 16. Bartholomeus SPRANGER, *Paysage avec ermite*,
Carlsruhe, Kunsthalle. Copyright Kunsthalle - Carlsruhe.



Fig. 17. Bartholomeus SPRANGER, *Paysage avec établissement primitif*,
1569, Carlsruhe, Kunsthalle. Copyright Kunsthalle - Carlsruhe.

Mentions des œuvres dans les sources

Les mentions d'œuvres dans les inventaires et textes anciens doivent être accueillies avec circonspection. En effet, plusieurs artistes ont porté des noms semblables à celui du paysagiste qui nous intéresse. Ainsi, un petit paysage de « Van Daele » cité dans l'inventaire de la collection du marchand anversois Herman de Neyt, en 1642⁽²⁷⁾, pourrait être, non pas l'œuvre de notre artiste, mais celle d'un certain Jan Van Daele, ou encore celle d'un autre Cornelis Van Daelen, tous deux actifs à Anvers au début du xvii^e siècle⁽²⁸⁾. Les mêmes réserves doivent être formulées à propos d'une peinture représentant une église, relevée par Brochhagen dans le catalogue d'une vente organisée à Bruxelles en 1738 ; elle y est attribuée à « Van Dalen », assisté de Bruegel pour les figures⁽²⁹⁾. Il est douteux que Pieter Bruegel l'Ancien ait prêté son concours à un paysagiste. En revanche, son fils, Jan Brueghel de Velours, était coutumier de ce genre de collaboration. Dès lors, le paysagiste concerné serait plutôt l'un des deux peintres évoqués plus haut⁽³⁰⁾.

Une troisième mention concerne cette fois notre artiste, contrairement à ce qu'on a cru jusqu'ici. Elle figure dans l'inventaire de la prestigieuse collection de l'Anversois Pieter Stevens, dressé en 1668 : elle fait état d'un paysage rocheux de Van Daele, étoffé par Rubens d'une chasse de saint Hubert⁽³¹⁾. Marie-Louise Hairs, se référant à des mentions ultérieures de l'œuvre dans les archives Forchoudt, avait catégoriquement exclu qu'il pût s'agir d'une œuvre de notre artiste⁽³²⁾. Or une note manuscrite consignée par Pieter Stevens lui-même dans son exemplaire du *Schilder Boeck* de Van Mander (*Hertziana*, Rome) prouve qu'il est bien question du peintre qui nous intéresse : elle apparaît en marge du passage consacré à ce dernier. Stevens

(27) J. DENUCE, *Les galeries d'art à Anvers aux xv^e et xvii^e siècles. Inventaires*, Anvers, 1932, p. 106.

(28) Sur Jan Van Daele, voir THIEME-BECKER, VIII, 1913, p. 293. Sur Cornelis Van Daelen, voir M.-L. HAIRS, *Dans le sillage de Rubens. Les peintres d'histoire anversois au xvii^e siècle*, Liège, 1977, p. 22-23.

(29) E. BROCHHAGEN, *Op. cit.* (n. 1), p. 97.

(30) À ce sujet, voir G. MARLIER, *Pierre Brueghel le Jeune*, édition posthume mise au point et annotée par J. FOLIE, Bruxelles, 1969, p. 28.

(31) « De Corneille van Dale. Num. 61. Un Paysage & un Rocher, embelly de la Chasse de S. Hubert avec des Chevaux & Chiens, par Messire Rubbens » (J. BRIELS, « *Amator Pictoriae Artis* ». *De Antwerpse kunstverzamelaar Pieter Stevens (1590-1668) en zijn Constkammer*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen, 1980, p. 137-226, voir en particulier p. 225). L'inventaire de la collection Stevens était connu bien avant sa publication par Briels. Burchard y faisait déjà allusion dans le catalogue de l'exposition tenue chez De Boer à Amsterdam, en 1934 (*Op. cit.* n. 1). Il en communiqua des extraits à Sterling, comme celui-ci l'indique dans son article de 1959. Grossmann, de son côté, en avait au moins une connaissance partielle, comme il ressort de son étude de 1954 où il cite, entre autres, la mention qui nous intéresse ici. Et enfin, Speth-Holterhoff en donna un aperçu global dans son ouvrage sur *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au xvii^e siècle* (Bruxelles, 1957, p. 18-19).

(32) M.-L. HAIRS, *Op. cit.* n. 28, p. 22-23. Grossmann est le seul auteur à avoir envisagé que ce « Van Daele » soit le paysagiste qui nous intéresse. Le tableau en question pourrait avoir appartenu à Rubens, pensait-il. Il proposait de l'identifier avec un « Paysage de Artus de Hollander, avec l'histoire de St Hubert » mentionné dans l'inventaire de la collection de Rubens en 1640 (*Op. cit.* n. 1, p. 46, n. 17). Ce rapprochement paraît cependant aléatoire.

y fait clairement allusion au tableau, en précisant qu'il en est le propriétaire. Il donne une date : 1564, qui selon toute vraisemblance figurait sur l'œuvre⁽³³⁾. Cet exemple insolite d'un paysage du xvi^e siècle agrémenté d'un étoffage de Rubens semble hélas avoir disparu. Stevens ajoute qu'il connaît une autre œuvre de Van Dalem, représentant une mesure ; il la localise dans la collection de Christoffel Van Volden à Bruges⁽³⁴⁾.

Étrangement, Pieter Stevens ne fait aucune allusion à un tableau dont on trouve pourtant mention dans l'inventaire de sa collection. Certes, l'œuvre en question, qui représente « La conversation des Égyptiens sur un rocher » y est citée sous le nom de Jan Van Wechelen⁽³⁵⁾. Sans doute s'agit-il du paysage dont deux fragments nous sont parvenus (cat. I.3, fig. 4). L'un de ceux-ci porte effectivement un reste de la signature de Van Wechelen. Quant à la scène représentée, elle fait intervenir un rassemblement de Bohémiens, lesquels étaient considérés, au xvi^e siècle, comme des Égyptiens exilés (cf. *infra*). Peut-être Stevens ne possédait-il pas encore l'œuvre quand il a rédigé ses annotations, ou peut-être n'y avait-il pas reconnu la manière de Van Dalem. On se rappellera que les fragments de Carlsruhe ont aussi été rapprochés d'un paysage qui appartenait à Cornelis Van der Geest (fig. 3). On peut donc tenter de reconstituer le cheminement de l'œuvre au xvii^e siècle, de la collection Van der Geest à celle de Stevens⁽³⁶⁾.

Le tableau du Louvre (cat. I.6, fig. 6), enfin, est identifiable à l'un de ceux que possédait le Parisien Evrard Jabach à la fin du xvii^e s. La description très précise qui en est donnée dans un inventaire rédigé en 1696 ne laisse aucun doute à cet égard, bien que l'œuvre y soit attribuée à Bruegel⁽³⁷⁾.

Au terme de cet examen des sources, deux constatations s'imposent. Au xvii^e siècle, des paysages de Van Dalem trouvèrent place dans les plus prestigieuses collections anversoises ; l'un d'eux fut assez prisé pour que Rubens lui-même s'applique à le parachever. Mais à cette époque déjà, le nom de leur auteur commençait à s'effacer des mémoires.

(33) « Tot Antwerpen by Pieter Stevens een Steenrotse van ditto van Daelen, daer P. paulo Rubens een St. Huybrechts in heeft gemaect, gesigneert by ditto Van Daele 1564, seer wtneemende net ende curieux gedaen » (note manuscrite de Pieter Stevens dans son exemplaire du *Schilder-Boeck* de Van Mander, édition de 1618, conservé à la Biblioteca Hertziana, à Rome, en regard du passage relatif à Van Dalem, dans la notice sur Spranger, fol. 128^v). Briels, qui a publié les annotations de Stevens, n'a pas transcrit correctement le passage en question (« P. paulo Rubens » est transcrit sous la forme « populo Ralkens » (*Op. cil.* n. 31, p. 209).

(34) « Noch is tot Brugge by S. Christoffel Van Volden een groot stuck van ditto Van Daelen, wesende en shuere » (*Ibidem*). Briels propose d'identifier cette œuvre au tableau de Munich (cat. I.5), mais ce rapprochement reste hasardeux.

(35) J. BRIELS, *Op. cil.* n. 31, p. 225.

(36) Telle était la position de Grossmann (*Op. cil.* n. 1, p. 45-46). Admise par Lauts (*Op. cil.* n. 1), elle prévaut aujourd'hui au musée.

(37) « n° 234. Cinq personnes, dans une grande obscurité, sous un méchant toit, qui mangent derrière une maison, où on donne l'aumône à un pauvre homme. Sur bois, du vieil Bruegel, 18 liv. » (Cité par L. DEMONTS, *Deux Primitifs néerlandais au Musée du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1919, p. 1-20, voir p. 17-18). Le n° d'inventaire de l'œuvre dans cette collection figure toujours au revers du panneau.

Le paysage chez Van Dalem

Les sources d'inspiration. « Fraye schilder van rotsen » (agréable peintre de rochers) : ainsi Van Mander qualifie-t-il Van Dalem. Parmi les sept tableaux sûrs du maître, cinq sont effectivement des paysages rocheux. Le tableau du Prado (cat. I.4, fig. 7) montre un vaste panorama dans l'esprit des œuvres de Henri Bles ou des *Grands paysages* gravés d'après Bruegel. Les quatre autres (cat. I.1 ; I.2 ; I.3 ; I.7 ; fig. 2, 4, 8, 9) sont des vues plus intimistes : des parois rocheuses disposées frontalement masquent les lointains. On trouve la même formule chez Lucas Van Valckenborch, mais ce dernier y est venu plus tard, si du moins on s'en réfère aux œuvres conservées⁽³⁸⁾. Il y a aussi quelques précédents : citons certaines compositions de l'*Album Errera*, par exemple celles qui figurent aux fol. 26, 107, 132⁽³⁹⁾, ainsi qu'un dessin de Bruegel, de 1559, conservé à l'*Albertina*, à Vienne⁽⁴⁰⁾. Il faut également évoquer un tableau anonyme de l'*Alte Pinakothek* de Munich. Le massif rocheux s'y dresse en un plan certes éloigné du spectateur, mais le parti compositionnel anticipe sur celui qui nous intéresse⁽⁴¹⁾.

Franz avait mis ce tableau anonyme en rapport avec une peinture célèbre de Jan Mostaert, *Paysage avec scène de guerre dans une peuplade primitive*, conservée au *Frans-Hals-Museum* (fig. 18)⁽⁴²⁾. Or cette dernière peut aussi être considérée comme un modèle susceptible d'avoir influencé Van Dalem. Sterling avait déjà postulé une influence du peintre de Harlem. Il supposait que Gillis Mostaert avait servi d'intermédiaire, ce qui est peu vraisemblable, les liens de parenté entre Gillis et Jan Mostaert n'ayant jamais été établis⁽⁴³⁾. Mais depuis les découvertes de Van de Velde concernant les origines septentrionales de la famille Van Dalem, on peut soutenir que notre paysagiste a vu des œuvres de Jan Mostaert. Des arguments d'ordre iconographique viendront étayer l'hypothèse.

Le Paysage avec ferme de Munich (cat. I.5, fig. 1) et *La Cour de ferme avec mendiants* du Louvre (cat. I.6, fig. 6) relèvent d'une tout autre veine, encore exceptionnelle à l'époque : ce sont des évocations de la réalité rurale. Parmi les antécédents immédiats de cette forme d'inspiration, citons les suites gravées du Maître des Petits paysages, éditées par H. Cock en 1559 et 1561⁽⁴⁴⁾. La production graphique allemande offre également des modèles susceptibles d'avoir

(38) Lucas Van Valckenborch évolue peu à peu vers cette formule entre 1575 et 1580. Les jalons significatifs à cet égard sont des paysages rocheux avec établissements industriels : le premier, daté de 1576, se trouve au *Victoria & Albert Museum* ; un autre, daté de 1577, se trouve au Prado ; un troisième enfin, daté de 1580, se trouve au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne (A. WIED, *Lucas und Marten Van Valckenborch (1535-1597 und 1534-1612)*. *Das gesamtwerk mit kritischem Ewrekatalog*, Freren, 1990, cat. n°27, 30 et 40).

(39) Reproductions chez H. G. FRANZ, *Op. cit.* n. 1, n°66-68.

(40) L. MÜNZ, *Bruegel. The Drawings, a complete edition*, Londres, 1961, n°27.

(41) Anonyme, 1^{ère} moitié du XVI^e siècle, *Paysage rocheux avec la chasse de saint Hubert*, P., 58,5 × 84,3 cm. On trouvera une reproduction chez H. G. FRANZ, *Op. cit.* n. 1, n°41.

(42) *Ibidem*, n° 40. Voir aussi Ch. D. CUTTLER, *Errata in Netherlandish Art: Jan Mostaert's « New World » Landscape*, dans *Simiolus*, 19/3, 1989, p. 191-197.

(43) Ch. STERLING, *op. cit.* n. 1, p. 283.

(44) Concernant cette suite de gravures et l'identification de leur auteur, voir les démonstrations contradictoires d'E. HAVERKAMP-BEGEMANN, *Joos Van Liere*, dans *Pieter Bruegel und seine Welt. Ein Colloquium*, éd. O. VON SIMSON et M. WINNER, Berlin, 1979, p. 17-28 et R. LIESS, *Die kleinen Landschaften Pieter Bruegels d. Ä. im Lichte seines Gesamtwerkes*, étude publiée en trois parties successives dans *Kunsthistorisches Jahrbuch*

influencé Van Dalem. On songera notamment à la gravure de Dürer représentant le *Fils prodigue*, où l'on voit des bâtiments ruraux délabrés⁽⁴⁵⁾. Mais dans celle-ci, les motifs occupent le fond, et ils sont légitimés par les besoins d'une iconographie traditionnelle. Chez Van Dalem, comme chez le Maître des Petits paysages, ils sont traités pour eux-mêmes. Une sensibilité très particulière aux ruines se fait jour ainsi. Nous ne sommes pas en présence de vestiges prestigieux, comme ceux auxquels Cock avait consacré une suite de gravures en 1558⁽⁴⁶⁾. Même les ruines dans lesquelles les Maniéristes anversoïses situaient leurs *Adorations des Mages* évoquaient le souvenir d'édifices jadis grandioses. En définitive, le seul exemple comparable que révèle la peinture flamande est le tableau de Bruegel représentant le *Dénombrement de Bethléem* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts), avec le motif extraordinaire du village abandonné qui occupe la partie supérieure droite. Tout comme dans le *Paysage avec ferme*, la source d'inspiration est un site familier et désolé, dont la poésie a été vivement ressentie et exaltée par l'artiste. L'œuvre vit le jour en 1566, soit deux ans après celle de Van Dalem. À la suite du Maître des Petits paysages, ce dernier semble donc avoir été, dans le domaine flamand, l'explorateur d'un registre d'inspiration tout nouveau. Plus tard, l'image d'un habitat délabré apparaîtra souvent dans l'art hollandais. Elle y sera, semble-t-il, investie d'une signification morale. Dans un dessin célèbre, Jacques De Gheyn l'a associée à la représentation de paysans en train de flâner : il blâmait ainsi la paresse, en montrant ses conséquences fâcheuses⁽⁴⁷⁾. Le tableau de Van Dalem semble aussi véhiculer un message moralisateur, mais sur un mode moins démonstratif. La mort a établi son empire sur le paysage, détruisant les œuvres d'un passé lointain (les ruines gothiques, au fond), celles d'un passé plus proche (la chaumière à gauche), et la nature elle-même (le saule éventré, au premier plan). La vie, cependant, dérisoire mais têtue, a repris ses droits : des jeunes pousses surgissent sur les murs en ruines et sur le tronc du saule, les oiseaux ont trouvé ici un site hospitalier, et des paysans vaquent à leurs tâches dans la ferme à droite. Toute une philosophie, bien propre aux milieux intellectuels de l'époque, s'exprime ainsi. Mais si la clé la plus pertinente pour l'interprétation des paysages flamands réside dans les réflexions néo-stoïciennes sur la grandeur vertigineuse du cosmos, Van Dalem se singularise en proposant une méditation sur le temps⁽⁴⁸⁾. Celle-ci est sous-jacente à la plupart de ses œuvres, on le verra.

Graz, 15-16 (1979-1980), p. 1-117 ; 17 (1981), p. 35-150 ; 18 (1982), p. 79-165. L'influence de ces planches sur la production des paysagistes flamands de la génération de Bruegel a été sous-estimée. À ce sujet, voir D. ALLART, thèse de doctorat (*Op. cit.* n. 1, p. 351-365, et passim) ; W. S. GIBSON, « *Pleasant Places* » : *some Dutch Landscape Drawings in the Cleveland Museum of Art and their Antecedents*, dans *Drawing*, XI/2, 1990, p. 25-29).

(45) BARTSCH 28. Illustration chez Fr. WINKLER, *Op. cit.* n. 22. Burchard avait déjà proposé ce rapprochement dans son article de 1924 (*Op. cit.* n. 1).

(46) *Precipua aliquot Romanae Antiquitalis Ruinarum Monumenta...* : Th. RIGGS, *Hieronymus Cock (1510-1570), Printmaker and Publisher at the Sign of the Four Winds*, Ann Arbor, Michigan, 1972, p. 256, n° 1-25.

(47) Dessin à la plume signé et daté de 1603, 195 × 311 mm, Amsterdam, *Rijksprentenkabinet*. Sur l'interprétation à donner à cette œuvre, voir J. BRUYN, *Toward a Scriptural Reading of Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting*, dans P. C. SUTTON (dir.), *Masters of the 17th Century Dutch Landscape Painting*, expo. Amsterdam, Toronto, 1987-1988, p. 86 et fig. 2.

(48) Sur l'idéal stoïcien de contemplation de l'immensité cosmique, et sur son impact dans la peinture de paysage flamande au XVI^e siècle, voir J. MÜLLER-HOFSTEDT, *Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaftl.*

Le style. Un réflexe propre à ceux qui étudient la peinture de paysage flamande du xvi^e siècle consiste à évaluer, dans chaque tableau envisagé, la distance qui s'étend entre le plan de perception et les éléments qui occupent le fond du champ pictural. Dans les paysages de l'époque, cette distance est souvent vertigineuse : les vastes panoramas, propres à frapper l'imagination, sont particulièrement en faveur. Il y a cependant des exceptions, beaucoup plus nombreuses qu'on ne l'a cru. La plupart des tableaux de Van Dalem en sont. Seul le tableau de Madrid (cat. I.4, fig. 7) montre un vaste panorama. Encore celui-ci est-il fermé par un massif montagneux. Dans les autres tableaux et dans le dessin de Francfort, l'espace paraît s'être résorbé autour du spectateur. L'artiste dispose presque toujours des motifs formant écran sur les plans proches, de telle manière que les lointains soient partiellement voire totalement masqués. Il met ainsi l'accent sur un plan intermédiaire entre l'horizon et le spectateur. Dans le tableau de Munich (cat. I.5, fig. 1), l'espace pictural tend à se rapprocher davantage encore, du fait de la présence d'une butte à l'avant-plan, où les détails sont quasiment palpables. Le procédé de la butte arborée formant une coulisse-repoussoir au premier plan est certes très courant à l'époque, mais il intervient d'habitude de manière plus artificieuse, comme contrepoint d'une vue panoramique. Ici il communique une présence saisissante au paysage. Dans le tableau du Louvre (cat. I.6, fig. 6), un plan immédiat contribue de la même manière à rapprocher le champ pictural du spectateur. La formule adoptée — une grange à contre jour s'ouvrant sur la cour d'une ferme — est tout à fait unique en son genre, et d'une conception étonnamment moderne pour l'époque.

Chez Van Dalem, les motifs sont presque toujours disposés parallèlement au plan du tableau. À cet égard, l'artiste est plus proche de Patinier que de ses contemporains. Chez lui, la dynamique spatiale propre au maniérisme est absente. La perspective n'intervient pratiquement pas. Dans tous les paysages que l'on a conservés de lui, on ne repère que deux éléments en raccourci : la mesure qui occupe la partie gauche du paysage de Munich (cat. I.5, fig. 1), et le corps de logis dans le tableau du Louvre (cat. I.6, fig. 6). Encore ces bâtiments paraissent-ils écrasés et, ici comme ailleurs, les axes prédominants sont horizontaux.

La frontalité alliée au statisme est propre à créer une ambiance mystérieuse, où le temps semble suspendu : les choses figées vues de face paraissent investies d'une valeur emblématique immuable. Chez Van Dalem, ce sont des rochers, de modestes chaumières et des ruines qui sont traités de la sorte. L'impression est d'autant plus intense que ces éléments sont dotés d'une évidence presque tangible. C'est là une autre caractéristique à souligner : l'artiste s'est plu à rendre l'épiderme des choses avec une précision analytique sans comparaison chez les autres paysagistes. Or ce n'était pas un effet « au goût du jour » : à l'époque, la tendance était plutôt à la synthèse et à la suggestion. Comme l'ont suggéré Burchard et Grossmann, l'influence des œuvres de Dürer a pu être déterminante à cet égard⁽⁴⁹⁾.

À juste titre, on a vanté la palette du paysagiste, toujours sobre, réduite à des tons sourds, mais infiniment nuancée. Les couleurs de base sont celles que privilégient nombre de paysagis-

Ästhetischer Landschaftsbegriff und stoische Weltbetrachtung, dans *Pieter Bruegel und seine Welt, Ein Colloquium*, éd. O. VON SIMSON et M. WINNER, Berlin, 1979, p. 73-142; W. S. GIBSON, « *Mirror of the Earth* », *The World Landscape in Sixteenth Century Flemish Painting*, Princeton, 1989, p. 48-59.

(49) L. BURCHARD, *Op. cit.* n. 1, p. 70; GROSSMANN, *Op. cit.* n. 1, p. 45.

tes de l'époque, mais leur distribution n'a rien de stéréotypé, comme c'est d'habitude le cas. Les subtils accords que Van Dalem en tire n'appartiennent qu'à lui seul. Ils sont toujours un peu tristes : sur une dominante de gris tantôt dur, pierreux, tantôt tendre, mêlé de rose, ou encore glauque et laiteux, se répartissent des verts sombres, couleur de mousse ou d'émeraude, des ocres éteints, des bruns ternes. Le tout est traité en petites touches légères et fluides, fondues les unes dans les autres. Comme le veut la tradition, les notes les plus vives viennent des étoffages. Dans ceux de Van Wechelen, les rouges et les blancs forment un contraste appuyé avec les tonalités de l'environnement. Dans ceux du tableau de Munich (cat. I.5) interviennent aussi des teintes plus typiquement maniéristes : bleu clair et jaune acide. Dans le tableau du Louvre (cat. I.6), au contraire, les figures ressortent beaucoup moins.

La production de Van Dalem s'étend sur moins de vingt ans. Il est vain de prétendre discerner une évolution sur un laps de temps aussi court. La tentative de Heinrich Gerhart Franz, fondée sur les propriétés du rendu spatial, est hasardeuse. L'auteur suppose qu'un tableau panoramique comme celui de Madrid est antérieur aux paysages intimistes, d'apparence plus novatrice à nos yeux⁽⁵⁰⁾. Mais il suffit de se référer à la chronologie des œuvres de Bruegel pour se convaincre que l'évolution du rendu spatial, dans les paysages du xvi^e siècle, ne s'est pas produite de manière régulière et continue. Au contraire, on observe de fréquents revirements dans le choix des formules compositionnelles⁽⁵¹⁾.

Les étoffages

Attributions. D'après Van Mander, Van Dalem ne peignait pas les figures de ses tableaux ; il recourait aux services de Gillis Mostaert et de Joachim Bueckelaer. Il est possible que les personnages du tableau de Munich (cat. I.5, fig. 1) et de celui de Paris (cat. I.6, fig. 6) soient de Mostaert, mais il est hasardeux de se prononcer fermement, car ils sont peu typés⁽⁵²⁾. Les figures des tableaux de Berlin, Bussum, Carlsruhe et Stanford (cat. I.1, I.2, I.3, I.7 ; fig. 2, 4, 8, 9) sont dues à un seul et même artiste. Le reste de signature qui figure sur un des fragments de Carlsruhe indique qu'il s'agit de Jan Van Wechelen. Cette attribution se trouve confirmée par comparaison avec d'autres œuvres signées de cet artiste⁽⁵³⁾. Le style figuré de Van Wechelen est assez reconnaissable. On l'a parfois confondu avec celui du Monogrammiste de Brunswick

(50) Franz propose la chronologie suivante : le tableau du Prado, le tableau disparu dont celui de Rotterdam serait la réplique, le dessin de Francfort (la date de 1561, figurant sur celui-ci, lui paraît crédible, bien que non originale), le tableaux de Munich (1564), celui de Berlin (1565), les tableaux de Paris et de Carlsruhe (même époque, selon lui) (*Op. cil.* n. 1, p. 222-227).

(51) Cf. D. ALLART, thèse de doctorat (*Op. cil.* n. 1), *passim*.

(52) Sur Gillis Mostaert (né à Hulst, à une date incertaine — maître à la gilde de Saint-Luc à Anvers en 1554 — décédé à Anvers en 1598), voir : G. T. FAGGIN, *Gillis Mostaert als landschapschilder*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten - Antwerpen*, 1964, p. 89-106 et D. ALLART, thèse de doctorat (*Op. cil.* n. 1), p. 185-202, 524-548 et *passim*. Gillis Mostaert semble avoir entretenu de bonnes relations avec Van Dalem : c'est sur son conseil que Spranger aurait fait son apprentissage chez ce dernier, si l'on en croit Van Mander (*Op. cil.* n. 2, fol. 268^r-269^v°).

(53) Autres œuvres signées de Van Wechelen : un *Ecce homo* repéré sur le marché de l'art (ici cat. III.12, fig. 11), et le *Paysage avec fête paysanne* de Hohenaltheim (cat. III.10).

voir cat. III.2 et III.5). Comme celles du maître anonyme, les figures de Van Wechelen sont en effet d'un canon assez trapu. Mais chez lui, point de gestes gracieux, point de contreposes. Les attitudes sont figées. Quant aux visages, ils n'ont pas la beauté classique de ceux du Monogrammiste ; les types sont plus populaires.

Les figures du dessin de Francfort (fig. 5) évoquent celles de Van Wechelen, mais il est probable qu'elles ont été exécutées par Van Dalem : personnages et paysage semblent de la même main.

Iconographie. Dans les paysages de Van Dalem, les sujets figurés sont bien plus que des étoffages conventionnels. Ils participent pleinement au sens des œuvres ; ils forment, avec le cadre où ils prennent place, un tout indissociable. L'originalité des scènes représentées, la cohérence d'esprit qu'elles révèlent, et enfin, leur évidente complémentarité avec le paysage, invitent à y voir les produits de l'*inventio* de Van Dalem lui-même, même si, en pratique, celui-ci en confiait généralement l'exécution à d'autres peintres.

Deux types de sujets sont nettement privilégiés : ceux qui évoquent la vie humaine primitive, d'une part, et ceux qui mettent en scène des Bohémiens, d'autre part⁽⁵⁴⁾. Dans le dessin de Francfort, Van Dalem représente la retraite solitaire de saint Antoine (fig. 5). Peut-être la vie d'ermite constituait-elle aussi un thème qu'il affectionnait particulièrement : il est significatif que Spranger, son élève, l'ait lui-même traité dans un des deux tableaux de jeunesse signalés plus haut (fig. 16)⁽⁵⁵⁾. Dans le dessin de Francfort, le traditionnel cortège des démons menaçant saint Antoine est absent : seules les tentations de la chair sont évoquées, discrètement du reste, dans la partie droite de la composition. Le saint s'avance vers un personnage assis, occupé à façonner une souricière ; ce piège avait en effet la réputation de permettre la capture du diable⁽⁵⁶⁾. Mais ce qui a surtout retenu l'attention du paysagiste, c'est le mode de vie rudimentaire auquel l'ermite s'astreignait, et son installation dans une caverne équipée d'un mobilier fruste. D'une certaine façon, le dessin de Francfort s'apparente donc aux tableaux représentant les débuts de la civilisation. Deux d'entre eux illustrent des passages de la Genèse. C'est le cas du tableau de Stanford, où l'on voit Adam et Ève devant la grotte qu'ils avaient aménagée pour abriter leur famille (cat. I.7, fig. 9). C'est aussi le cas du tableau de Rotterdam qui représente le meurtre d'Abel dans un environnement comparable (cat. III.17, fig. 14) ; on a vu que cette œuvre pouvait être considérée comme la copie d'un original de Van Dalem. Le tableau de Bussum (cat. I.2, fig. 8, 19, 20) montre la vie des premiers êtres humains, mais cette fois d'après des sources antiques. Son iconographie se révèle par là-même d'un intérêt exceptionnel. Aussi fera-t-elle l'objet d'une analyse détaillée dans une rubrique distincte (cf. *infra*).

Deux œuvres ont pour thème la vie des nomades. Le paysage qui se trouvait jadis aux *Staatliche Museen* de Berlin (cat. I.1, fig. 2) et les fragments de Carlsruhe (cat. I.3, fig. 4) montrent une peuplade faisant étape à l'ombre d'un massif rocheux. À leurs vêtements, et

(54) Je laisse ici de côté l'iconographie du tableau de Madrid. L'identification du sujet reste ici problématique.

Sterling et Benesch envisageaient qu'il pût s'agir de l'« Exode des Juifs », ou de « Moïse frappant le rocher » (*Op. cit.* n. 1, p. 123 et n. 6). La question doit encore être approfondie.

(55) *Paysage avec ermite*, Carlsruhe, *Kunsthalle* (cf. supra, n. 26).

(56) Sur le symbolisme de la souricière, cf. M. SCHAPIRO, « *Muscipula Diaboli* », *the Symbolism of the Merode Altarpiece*, dans *The Art Bulletin*, XXVII, 1945, p. 184.

surtout à leurs coiffures (turbans pour les hommes et chapeaux à larges bords pour les femmes), on reconnaît des Bohémiens tels que les artistes les ont régulièrement représentés au xvi^e siècle (57). Les Tziganes qui affluaient en Europe occidentale à l'époque se disaient Égyptiens ; ils prétendaient qu'ils avaient quitté leur patrie pour accomplir un long pèlerinage (58). Sans doute Van Dalem a-t-il voulu les figurer dans leur contrée d'origine (59). Dans les fragments de Carlsruhe, la représentation d'un palmier a pour fonction manifeste d'apporter une touche d'exotisme. Il semble donc légitime de rapprocher ce tableau démembré de celui que l'inventaire de la collection Stevens désigne sous le titre : « La conversation des Égyptiens sur le rocher » (cf. *supra*).

Dans le tableau de Berlin, le paysage lointain que l'on entrevoit par la percée rocheuse sert de cadre à la Fuite de la Sainte famille en Égypte. Ici, l'épisode religieux n'a peut-être pas pour seule fonction de conforter l'identification du lieu. Selon d'anciennes traditions, les Bohémiens justifiaient leur « pèlerinage » en invoquant la faute commise par leurs prétendus ancêtres égyptiens, lesquels n'avaient pas accueilli les saints personnages comme il se devait. C'est par de telles fables qu'ils se firent accepter dans les contrées occidentales, à la fin du Moyen Âge (60). Il est possible que le tableau de Van Dalem comporte, outre la représentation de l'émigration des Égyptiens, une allusion à l'inhospitalité de ce peuple vis-à-vis de la Sainte Famille.

À juste titre, Grossmann a relevé la ressemblance entre les personnages représentés dans ces paysages, et ceux qui figurent dans le tableau du Louvre (cat. 1.6, fig. 6). Le large chapeau que ceux-ci portent ne laisse aucun doute : il s'agit à nouveau de Bohémiens. Mais, comme le suggérait déjà Grossmann, les tziganes sont cette fois représentés tels qu'ils vivaient en Europe au xvi^e siècle, à une époque où ils avaient perdu tout crédit auprès des populations autochtones, où ils suscitaient la méfiance, se voyaient chassés des cités et condamnés à la mendi-

(57) Ainsi Pieter Bruegel, dans la *Montée au calvaire* du *Kunsthistorisches Museum* de Vienne (1564), ou dans la *Prédication de Jean-Baptiste*, du Musée des Beaux-Arts de Budapest, et Jacob Grimmer, dans le *Paysage avec château* des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. Voir aussi Ch. D. CUTLER, *Exotics in 15th century netherlandish art: comments on oriental and gypsy costume*, dans *Liber Amicorum Herman Liebars*, Bruxelles, 1984, p. 419-434.

(58) À ce sujet, cf. H. M. G. GRELLMANN, *Histoire des Bohémiens ou tableau des mœurs, usages et coutumes de ce peuple nomade*, traduit de l'allemand par M. J., Paris, 1810, notamment p. 249, et F. DE VAUX DE FOLETIER, *Mille ans d'histoire des Tziganes*, Paris, 1970, p. 41-42. Selon ces auteurs, l'idée remonte à l'époque où les Bohémiens firent leur apparition en Europe occidentale (début du xv^e s.). Grellmann croyait qu'elle ne trouva aucune sanction dans les écrits avant le xvii^e siècle. Il se trompait : Breydenbach, qui avait vu des Bohémiens au cours de son voyage, racontait déjà que ceux-ci provenaient d'Égypte, et au xvi^e siècle, certains auteurs, comme Münster et Belon, s'inscrivirent en faux contre cette tradition (DE VAUX DE FOLETIER, *Op. cit.*, p. 42 et p. 142). En revanche, dans le *Recueil de la diversité des habits* de F. Desprez (Paris, 1567), l'assimilation persiste encore : c'est le vêtement d'une Bohémienne qui est présenté comme le costume traditionnel des Égyptiennes.

(59) L'idée remonte à Grossmann (1954, p. 47).

(60) Grellmann cite le témoignage d'un certain Aventinus : « Dieu a frappé le pays des Bohémiens (l'Égypte) de stérilité, ce qui explique leurs pérégrinations. Les Bohémiens supposaient que ce châtiment leur avait été infligé à cause du péché que leurs ancêtres avaient commis en refusant de recevoir l'enfant Jésus lors de la fuite de la sainte famille en Égypte » (*Op. cit.* n. 58, p. 217). Voir aussi DE VAUX DE FOLETIER, *Op. cit.* n. 58, p. 40.

cité (61). Il y a loin entre ces pauvres hères et les nobles Égyptiens dépeints dans les tableaux de Berlin et de Carlsruhe. C'est en vain, du reste, que le Bohémien est allé quérir l'aumône, dans une ferme misérable et délabrée.

Des œuvres de Van Dalem émane ainsi une impression de mélancolie, soit qu'elles évoquent la désolation du temps présent, soit qu'elles restituent l'image d'une ère de félicité irrémédiablement révolue, celle d'un « paradis perdu ».

Le tableau de Bussum. Le désir d'un retour aux sources correspondait à une remise en cause de la notion même de civilisation. Panofsky a démontré l'éveil d'une nostalgie primitiviste au *Quattrocento*, en Italie (62). Il en existe aussi des témoignages au xvi^e siècle (63). Parmi ceux-ci, le tableau de Van Dalem qui se trouve dans la collection Bouvy, à Bussum, (cat. I.2 ; fig. 8, 9, 20) est de loin le plus intéressant (64). Pour expliquer son iconographie, on a jusqu'ici fait appel au passage où Vitruve évoque les débuts de l'architecture (65). Panofsky avait déjà démontré l'impact de ce texte sur l'« esprit de la Renaissance ». Il fut effectivement mis à l'honneur par Boccace, qui le cita *in extenso*, et il donna lieu à des représentations très évocatrices, sous forme d'illustrations gravées et de tableaux (66). L'extrait suivant, en particulier, était de nature à frapper les imaginations :

« Certains, en cette société naissante, commencèrent à fabriquer des toits de feuillage, d'autres à creuser des cavernes au flanc des collines ; quelques-uns, à l'exemple des nids d'hirondelle, se construisirent des abris de boue et de branches. Puis, à force de découvrir de nouveaux gîtes et multiplier les inventions grâce à leur faculté de penser, ils bâtirent, avec le temps, de meilleurs logis » (67).

On a supposé que ces propos, ou les gravures qu'ils inspirèrent, avaient influencé Van Dalem (68). L'idée est très plausible ; elle permet de justifier l'apparence que le paysagiste confère aux premiers habitats. Cependant, aucune explication n'a été avancée jusqu'ici pour la

(61) GROSSMANN, *Op. cit.* n. 1, p. 47. Concernant le rejet dont les Bohémiens firent l'objet dès les xvi^e siècle, voir DE VAUX DE FOLETIER, *Op. cit.* n. 58, p. 77 et *passim*. Dans un tableau de Van Wechelen, le *Paysage avec fête paysanne* de Hohenaltheim, les Bohémiens sont aussi représentés comme de pauvres mendiants en haillons (ici, cat. III.10).

(62) E. PANOFSKY, *Essais d'iconographie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, texte traduit par Cl. HERBETTE et B. TEYSSEDE, Paris, 1967, p. 54-85.

(63) On en relève aux Pays-Bas. À ce sujet, voir H. VAN DE WAAL, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding 1500-1800. Een iconologische studie*, 2 vol., La Haye, 1952, en particulier, vol. 1, p. 80-83.

(64) Je remercie le Dr G. P. R. A. Bouvy pour sa bienveillante collaboration et pour les documents qu'il m'a aimablement communiqués.

(65) *De Architectura*, livre 2, chapitre 1.

(66) Parmi les tableaux, ceux de Piero di Cosimo sont célèbres depuis que Panofsky s'est penché sur leur iconographie (*Op. cit.* n. 62). Les éditions de Vitruve pourvues d'illustrations significatives du point de vue qui nous intéresse ici (Côme, 1520 ; Paris, 1547 ; Nuremberg, 1548) ont été citées par Panofsky (*Ibidem*, pl. 18-19) et par Van de Waal (*Op. cit.* n. 63, pl. 28). Il faut aussi mentionner l'influence du texte de Vitruve sur des gravures illustrant la Genèse, et notamment sur la suite de Sadeleer d'après Marten de Vos (VAN DE WAAL, *Ibidem*, p. 42, note 3, pl. 29).

(67) PANOFSKY, *Op. cit.* n. 62, p. 58-59.

(68) GROSSMANN, *Op. cit.* n. 1, p. 47.

scène figurée. Or elle n'est pas un pur produit de l'imagination de l'artiste : celui-ci a voulu illustrer (ou plutôt faire illustrer) un des textes-clés du *corpus* des théories anciennes relatives à la prime histoire des hommes, à savoir le livre V du *De Natura Rerum* de Lucrèce. L'auteur romain y expose sa théorie concernant la naissance du monde. Il décrit ensuite l'apparition des êtres vivants, puis les premiers stades de l'évolution de l'humanité. Pour lui, le stade le plus heureux est celui qui voit la première forme d'organisation sociale :

« Dans la suite, les hommes connurent les huttes, les peaux de bêtes et le feu ; la femme unie à l'homme devint le bien d'un seul, les plaisirs de Vénus furent restreints aux chastes douceurs de la vie conjugale, les parents virent autour d'eux une famille née de leur sang : alors le genre humain commença à perdre peu à peu sa rudesse. En effet, le feu rendit les corps plus délicats et moins capables d'endurer le froid sous le seul abri du ciel ; et Vénus énerva leur vigueur, et les enfants par leurs caresses n'eurent pas de peine à fléchir le caractère farouche des parents. Alors aussi l'amitié unit pour la première fois des voisins, qui cessèrent de s'insulter et de se battre ; et ils se recommandèrent mutuellement les enfants ainsi que les femmes, faisant entendre de la voix et du geste qu'il était juste d'avoir pitié des faibles (...) Ce sont ensuite les sons variés du langage que la nature poussa les hommes à émettre, et le besoin assigna un nom à chaque chose ; c'est à peu près ainsi que l'enfant est conduit au geste par l'impuissance à s'exprimer avec des mots : il montre du doigt tout ce qui s'offre à ses yeux ».

Lucrèce poursuit ensuite sa description du processus de civilisation, mais il ne s'interdit pas de revenir en arrière pour fournir certaines précisions :

« Des peaux cousues servirent de vêtement avant l'étoffe tissée (...) La première idée de l'ensemencement et le principe de la greffe, c'est la nature elle-même qui les donna, elle, la créatrice de toutes choses. En effet, les baies et les glandes tombées des arbres produisaient à leur pied, dans la saison, un essaim de jeunes pousses. De là vint l'idée de confier aux branches des rejetons et de faire des boutures dans les champs ; puis chacun alla d'essai en essai dans son petit domaine ; on vit les fruits sauvages s'adoucir par la vertu d'une terre bien soignée et cultivée avec tendresse (...) Le ramage facile des oiseaux fut imité avec la bouche bien avant qu'on sut unir à l'harmonie des vers celle des chants, et par leur accord, charmer les oreilles. Et le sifflement du zéphyre dans les tiges des roseaux apprit aux hommes des champs à enfler un chalumeau. Puis insensiblement s'exprimèrent les douces plaintes que fait entendre la flûte animée par les doigts des joueurs, cette flûte découverte dans les profondeurs des bois et des forêts, dans les pâturages, parmi les solitudes chères aux pâtres, pendant les loisirs de la vie au grand air »⁽⁶⁹⁾.

On ne peut qu'être frappé de la concordance des détails du tableau de Bussum avec ce texte. Prenons — les suivant l'ordre adopté par Lucrèce. Nous sommes bien à l'ère où les hommes « connaissent les huttes, les peaux de bêtes et le feu ». Une anfractuosité du rocher, à droite de l'*arco naturale*, abrite un foyer (fig. 19). Des liens sociaux unissent les êtres entre eux : l'accent est mis sur la famille et sur les relations de bon voisinage (fig. 20). Le geste reste encore très présent dans la communication, même si le langage verbal est déjà utilisé (les gens conversent). Les vêtements tissés n'existent pas encore ; ils sont faits de fourrures animales. La nature s'est montrée singulièrement prolifique à proximité de l'habitat humain, et l'on soupçonne que les hommes ont déjà entrepris de forcer son rendement. La musique a fait son

(69) Cité d'après l'édition GF-Flammarion, Paris, 1964 (traduction, introduction et notes par H. CLOUARD), p. 183-184 et p. 191-192.

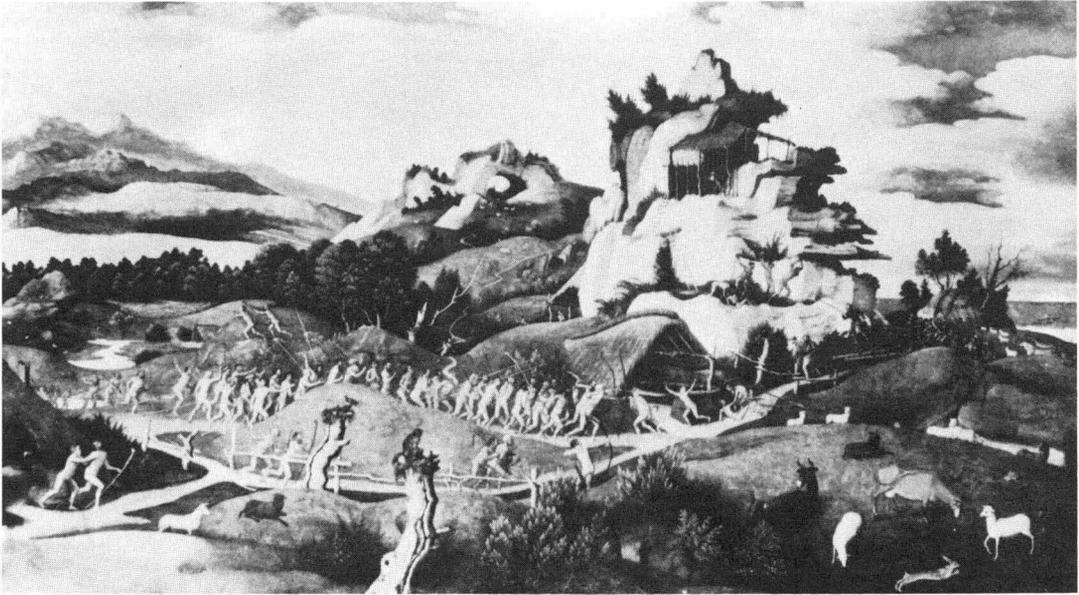


Fig. 18. Jan MOSTAERT, *Paysage avec scène guerrière dans une peuplade primitive*, Haarlem, Frans-Hals-Museum. D'après H. G. FRANZ, *Op. cit.*, n° 40.

apparition « parmi les solitudes chères aux pâtres » : on repère un berger jouant de la flûte au sommet du rocher, en haut à droite (fig. 20).

Pareille congruence ne peut être fortuite : Van Dalem connaissait le cinquième livre du *De natura rerum*. Il en a extrait la description idyllique de la vie que menèrent les hommes après la découverte du feu (perçue comme le début de la civilisation par les auteurs antiques) et avant celle des métaux (phase critique de l'évolution, selon Lucrèce, laissant présager le déclin)⁽⁷⁰⁾. Il a voulu que son tableau en soit la parfaite illustration. À cet égard, l'œuvre prend, à nos yeux, valeur de témoignage exceptionnel : on connaissait certes l'influence du *De natura rerum* sur les mentalités de la Renaissance ; on devinait son impact sur l'éveil d'une nostalgie primitiviste « pré-rousseauiste », mais jamais on n'avait relevé de rapport aussi médiat, aussi explicite⁽⁷¹⁾.

On a vu que le *Paysage avec scène guerrière dans une peuplade primitive* de Jan Mostaert, conservé au *Frans Hals-Museum* à Harlem (fig. 18), annonçait les œuvres de Van Dalem, par son style. Il constitue aussi un précédent du point de vue iconographique. L'identification de son sujet a fait l'objet de nombreux débats. Celle qu'a récemment proposée Cuttler est sans

(70) Sur le primitivisme chez Lucrèce, voir A. O. LOVEJOY & G. BOAS, *Primitivism and related ideas in Antiquity*, New York, 1980, p. 239-243 (les auteurs montrent également comment les conceptions de Lucrèce ont été remises à l'honneur par Jean-Jacques Rousseau).

(71) Van de Waal n'a pas relevé de témoignage de son influence directe. Aussi concluait-il : « De abstracte natuurfilosofie van Lucretius — het ligt voor de hand — heeft niet veel aan uitbeelding aanleiding gegeven ».



Fig. 19. Cornelis VAN DALEM et Jan VAN WECHLELEN, *Paysage avec évocation de la vie primitive*, détail. Bussum, coll. Dr. G. P. A. Bouvy. Photographie du propriétaire.

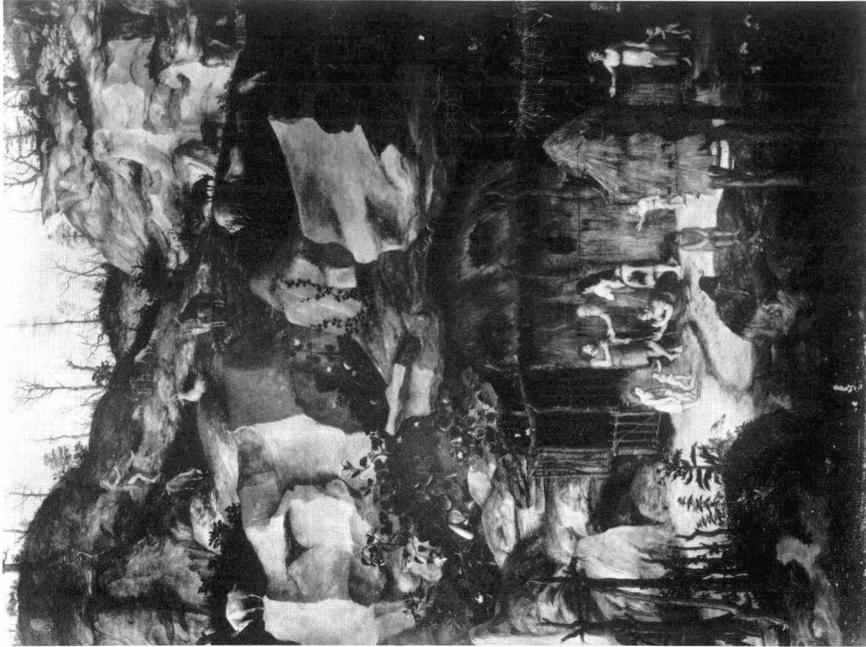


Fig. 20. Cornelis VAN DALEM et Jan VAN WECHLELEN, *Paysage avec évocation de la vie primitive*, détail. Bussum, coll. Dr. G. P. A. Bouvy. Photographie du propriétaire.

doute la plus convaincante⁽⁷²⁾. Selon cet auteur, il s'agit, non pas d'une scène précise de la conquête du Nouveau Monde, comme on l'admettait traditionnellement, mais d'une scène de confrontation entre un peuple « avancé » dans le processus de civilisation et un autre demeuré plus « primitif ». Pourvus d'armes à feu et conscients de leur force, les hommes « civilisés » se comportent en agresseurs. Et dans cet éden qu'ils viennent dévaster, ce sont eux qui font figures de barbares. La parenté d'esprit avec l'œuvre de Van Dalem est évidente. On y retrouve la même conviction selon laquelle les premiers hommes menaient un mode de vie agréable et paisible, dont la civilisation eut ensuite raison. Il est tentant de croire que Van Dalem vit le tableau de Harlem ou, à la rigueur, un autre de Mostaert, qui aurait présenté des traits analogues, tant sur le plan stylistique que sur le plan iconographique.

Une autre œuvre s'inscrit dans la même lignée : c'est précisément l'un des deux tableaux de jeunesse de Spranger mentionnés plus haut, celui qui porte la date de 1569 (fig. 17). Son sujet n'a pas reçu l'attention qu'il méritait. Van De Waal a fait allusion à Vitruve, certes, comme il se devait. Mais il a supposé que la femme penchée sur son enfant, au premier plan à gauche, était Ève, et que l'ensemble de la représentation évoquait la vie des premiers parents après la chute⁽⁷³⁾. Oberhüber a admis cette interprétation⁽⁷⁴⁾. Or, elle n'est pas satisfaisante : dans les représentations canoniques, Adam et Ève sont seuls ou entourés de leurs fils, et non de toute une petite communauté, comme c'est le cas ici. Un examen attentif révèle du reste que les hommes ont atteint un stade de développement relativement avancé : ils ont des animaux domestiques ; ils utilisent des outils ; leur habitat est équipé d'un mobilier élaboré. Des détails visibles au loin — une construction dans la montagne et une route — évoqueraient peut-être même une architecture en matériaux durs. De toute évidence, nous sommes à l'âge du fer. Lucrèce croyait, en effet, que les vêtements tissés étaient apparus avec ce métal, le seul qui permettait, selon lui, de fabriquer les outils délicats requis pour la confection des étoffes. Tel qu'il le concevait, l'âge du fer était assurément celui de la décadence, celui de la guerre. Pourtant, ici, les effets n'en sont pas encore perceptibles : les hommes vivent paisiblement. Spranger prend ainsi quelque liberté par rapport à la théorie exposée par Lucrèce. Sans doute ne cherche-t-il pas à l'illustrer textuellement, mais à évoquer, de manière plus libre, une de ces « ambiances » qui faisaient rêver son maître. Chez ce dernier, l'image de la famille heureuse était un cliché indispensable à la représentation d'un mode de vie idéal. Spranger l'a repris à son tour : telle est la signification du groupe situé au premier plan⁽⁷⁵⁾.

Des trois tableaux passés en revue, celui de Van Dalem mérite d'être épinglé, non seulement pour son exceptionnelle précision documentaire et archéologique, mais aussi parce qu'il trouve place dans une production révélant une indéniable cohérence d'esprit. Par le sentiment élégiaque qu'il traduit dans tous ses paysages, Van Dalem se hisse au niveau des maîtres vénitiens de l'époque, annonce Le Lorrain, et anticipe même sur certaines composantes du goût romantique.

(72) Ch. D. CUTTLER, *Errata in Netherlandish Art: Jan Mostaert's « New World » Landscape*, dans *Simiolus*. 19/3, 1989, p. 191-197. L'article comporte un résumé des diverses interprétations avancées jusqu'ici.

(73) *Op. cit.* n. 63, p. 83 ss.

(74) *Op. cit.* n. 1, p. 176.

(75) Cette identification paraît plus plausible que celle de Franz qui, suite à une réflexion émise par Oberhüber (*Op. cit.* n. 1, p. 176), y voyait une allégorie de la *Caritas* (H. G. FRANZ, *Op. cit.* n. 1, p. 227).

CATALOGUE

LES PEINTURES

I. Attributions retenues

N.B. Les abréviations bibliographiques renvoient aux titres cités à la note 1.

1. *Paysage avec fuite en Égypte* (fig. 2).
monogrammé et daté 1565, en bas à gauche, sur la porte de l'abri (N.B. Inscription mise en évidence lors d'une restauration).
Berlin, *Staatliche Museen, Gemäldegalerie*, autrefois.
Détruit en 1945.
Provenance : Berlin, Galerie Van Diemen, où il fut acquis par le musée en 1922.
Bibliographie : BURCHARD 1924, p. 66-71 ; WINKLER 1925, ill. 1 ; STERLING & BENESCH 1933 ; p. 123 ; GROSSMANN 1954, p. 45 et 47, ill. 7 ; FRANZ 1969, p. 225 et 229, ill. 394.
Les personnages semblent dus au pinceau de Van Wechelen.
2. *Paysage avec évocation de la vie primitive* (fig. 8).
P. (chêne), 88 × 165 cm.
Bussum, coll. Dr G. P. R. A. Bouvy.
Provenance : Belgique, coll. de Marcourt jusqu'au début du XIX^e siècle ; Eindhoven, famille Huysmans.
Exposition : *Het landschap in de Nederlanden 1550-1630. Le paysage aux Pays-Bas de Bruegel à Rubens*, Bréda, Gand, 1961, n° 26.
Bibliographie : FAGGIN 1968, p. 75, et ill. n° 219 ; FRANZ 1969, ill. n° 393 ; T. GERSZI, *Les antécédents du tableau de Jan Brueghel « Paysage rocheux avec saint Antoine » et son influence*, dans *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, 1977, 48/49, p. 107-122, ill. 88.
La scène figurée peut être attribuée à Van Wechelen.
3. *Paysage avec famille de nomades* (fig. 4),
signé sur la partie gauche, en bas, à gauche : *W^ech^t*
partie droite : P., 29,5 × 35,5 cm.
partie gauche : P., 29,9 × 32 cm.
Carlsruhe, *Kunsthalle*. Tableau partiellement reconstitué à partir de deux fragments : inv. 2509 (= partie droite) et 2595 (= partie gauche).
Provenance : Au XVII^e siècle, le tableau dont les deux fragments sont issus semble s'être trouvé dans la collection Van der Geest, si l'on s'en réfère à la peinture de Willem Van Haecht, *Les archiducs Albert et Isabelle visitant la collection Van der Geest* (1628, Anvers,

Rubenshuis). Certes, on observera que le tableau Van der Geest était manifestement plus grand que celui dont proviennent les fragments de Carlsruhe. Mais dans les représentations de cabinets d'amateurs, pareilles modifications du format des œuvres reproduites ne sont pas rares. On peut aussi rapprocher les fragments de Carlsruhe d'une œuvre figurant « La conversation des Égyptiens sur un rocher », mentionnée sous le nom de Van Wechelen dans l'inventaire de la collection de Pieter Stevens (Anvers, 1668 ; Cf. J. BRIELS, *Op. cit.*, n. 31, p. 225).

Un troisième fragment du tableau de Van Dalem est apparu sur le marché de l'art (Londres, *Christie's*, 14-3-1952, n° 113) avant d'être acquis par Ferraris à Milan. Il correspond à la partie supérieure gauche de la composition initiale : on y voit le sommet du rempart rocheux. Ce fragment a été transformé en une composition autonome par l'adjonction d'un étoffage : une *Tentation de saint Antoine* dans l'esprit de Teniers (C'est d'ailleurs sous le nom de celui-ci qu'il fut mis en vente chez *Christie's*). Il est donc possible que la fragmentation du panneau original remonte au xvii^e s.

La partie droite fut repérée par Burchard, sur une indication de Benesch, dans la collection Miethke à Vienne (12/19-6-1933, n° 107). Elle serait ensuite passée dans une collection polonaise (?), avant d'être acquise par la *Kunsthalle* de Carlsruhe, sur le marché de l'art allemand, en 1964.

En 1934, Burchard était en possession de la partie gauche, qui passa ultérieurement dans la collection Van Bergh à New York (vente chez Sotheby à Londres, le 25-6-1969, sous le n° 104). La *Kunsthalle* de Carlsruhe en fit l'acquisition en 1970.

Bibliographie : BURCHARD, dans *Expo Amsterdam 1934*, p. 12 ss. ; GROSSMANN 1954, p. 45-46, fig. 11-12 ; STERLING 1959, p. 282 ; FRANZ 1969, n°s 390-392 ; LAUTS 1970.

Il existe une copie ancienne de la composition dans son ensemble. Elle est d'un format analogue à celui du tableau reconstitué (catalogue des attributions en suspens, 2).

4. *Paysage rocheux avec scène non identifiée* (fig. 7).

P., 47 × 68 cm.

Madrid, Prado, inv. n° I 856 ; cat. 1990, n° 1540.

Provenance : le tableau est repris dans les inventaires du xix^e siècle sous une attribution à Lucas Valckenburg.

Bibliographie : STERLING & BENESCH 1933, p. 123-126 ; GROSSMANN 1954, p. 48 ; FRANZ 1969, ill. n° 395 et p. 224 (attribution admise sans réserve).

On notera que les figures ont des proportions exceptionnellement réduites par rapport au paysage.

5. *Paysage avec ferme* (fig. 1).

monogrammé  et daté 1561 sur les murs de l'édifice gothique.

P. (chêne), 103 × 127,5 cm.

Munich, *Alte Pinakothek*, inv. 12044, cat. 1983, p. 158-159.

Provenance : Munich, collection Böhler en 1909 ; Munich, collection Brückmann ; acquis de celle-ci par le musée en 1954.

Bibliographie : BURCHARD 1921, p. 67-71 ; DEMONTS 1926 ; GROSSMANN 1954, p. 45-47, fig. 6 ; L. VAN PUYVELDE, *La peinture flamande au siècle de Bosch et de Bruegel*, Paris, 1962, p. 249 et ill. 31 ; FAGGIN 1968, p. 75 et ill. 221 ; FRANZ 1969, p. 223, et pl. coul. 30.

Les figures pourraient être dues au pinceau de Gillis Mostaert.

6. *Cour de ferme avec mendiants* (fig. 6).

P. (deux planches inégales, de taille grossière), 38 × 51 cm.

Paris, Louvre, inv. R.F. 2217, cat. 1979, p. 45.

Provenance : Paris, collection Jabach, en 1696, n° 234, sous le nom de Bruegel (le n° d'inventaire figure toujours au revers). Offert au Louvre par Camille Benoit en 1918.

Bibliographie : L. DEMONTS, *Deux Primitifs néerlandais au Musée du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 15, 1919, p. 1-20, en particulier p. 17-20 (ill. p. 19) ; WINKLER 1925, p. 255 ; DEMONTS 1926, p. 59-64 ; GROSSMANN 1954, p. 45 ; FAGGIN 1968, p. 75, ill. 220 ; FRANZ 1969, p. 224, ill. 399.

Demonts publia l'œuvre sous une attribution à Bruegel : il se référait à l'inventaire Jabach. La révélation de Cornelis Van Dalem par Burchard l'incita à changer d'avis : il avança une attribution à cet artiste. Entretemps, et de manière tout à fait indépendante, semble-t-il, Winkler en était arrivé aux mêmes conclusions.

Les figures pourraient être de la main de Gillis Mostaert.

7. *Paysage avec Adam et Ève* (fig. 9).

P., 75,7 × 90,6 cm.

Stanford (Californie), *University Museum of Art* ; inv. 59.72.

Provenance : autrefois à New York, chez Harry Sperling ; offert au musée par M. Prentis Cobb Hale.

Bibliographie : STERLING 1959, p. 280-282, fig. 4 ; annonce dans *The Art Journal*, XXI, 1962, p. 198, ill. 19.

Les figures reflètent le style de Van Wechelen.

II. Attributions en suspens

1. *La visite du médecin*.

P., 65 × 51 cm.

Anvers, collection Jacobs van Merlen autrefois.

Provenance : acquis en vente publique en 1950.

Bibliographie : BROCHHAGEN 1963, p. 95, ill. 3.

Exposition : *Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVI^e siècle*, Bruxelles, 1963, n° 87.

L'œuvre n'est plus localisée actuellement. Il est hasardeux de se prononcer sur la seule base du document photographique. L'auteur de la notice du catalogue de 1963 émettait des réserves, et suggérait une date plus tardive.

2. *La Nativité*,

date au déchiffrement problématique : 155(?)8.

P., 81 × 59 cm.

Autrefois à La Haye, chez Nystad (vers 1954).

Provenance : Comte Damandolx Dedons. Selon des informations recueillies par Grossmann, l'œuvre portait une étiquette attestant qu'elle fut exposée à l'« Exposition catholique, Art chrétien », à Marseille en 1935, sous le nom de Van Hemessen ; elle serait reproduite dans le catalogue de la vente Sipriot à Marseille daté du 27-4-1909, n° 334, comme œuvre de Lucas de Leyde.

Exposition : cf. *supra*.

Bibliographie : GROSSMANN 1954, p. 48 et note 27, ill. 14 ; STERLING 1959, p. 279 et note 9.

Copie d'après une gravure de Dürer, de 1504 (Bartsch 2).

Les figures sont de Gillis Mostaert, pour autant qu'il soit possible d'en juger d'après la photographie que publia Grossmann, lorsque l'œuvre se trouvait chez Nystad. Monsieur S. Nystad n'a pu me donner aucune information.

Deux autres versions sont à signaler (catalogue des attributions rejetées, 1 et 6). Le présent exemplaire est le plus susceptible d'être attribué à Van Dalem, semble-t-il.

III. Attributions rejetées

1. *La Nativité* (fig. 15),

P., 83,7 × 56,4 cm.

Aix-en-Provence, Musée Granet, inv. 860-1-427.

Provenance : donation Bourguignon de Fabregoules, 1860.

Bibliographie : DEMONTS 1926, p. 64 ; STERLING & BENESCH 1933, p. 126, n. 2 (réserves) ; STERLING 1959, p. 279, n. 9 (attribution rejetée).

Sterling rejeta l'attribution suite à la publication de la version Nystad (catalogue des attributions en suspens, 2). Effectivement, l'œuvre ne présente pas le degré de qualité attendu de la part de Cornelis Van Dalem.

2. *Paysage avec Montée au calvaire*.

P., 33 × 47 cm.

Amsterdam, coll. de Boer.

Provenance : Berlin, Van Diemen, en 1933 ; Berlin, vente Graupe, janvier 1935, n° 9.

Bibliographie : STERLING 1959, p. 277-279 (Van Wechelen) ; BROCHHAGEN 1963, p. 99 (Van Dalem et Van Wechelen) ; M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, XII, Bruxelles, Leyde, 1975, n° 231 et pl. 124 (Monogrammiste de Brunswick) ; D. SCHUBERT, *Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten*, Cologne, 1970, cat. n° 2, ill. 6, 8, 9 (Monogrammiste de Brunswick, vers 1525-1530 ; avec complément d'indications bibliographiques) ; W. S. GIBSON, « *Mirror of the Earth* ». *The World Landscape in Sixteenth Century Flemish Painting*, Princeton, 1989, p. 24, p. 98, note 56, et ill. 2.28 (Monogrammiste de Brunswick).

Exposition : *Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVI^e siècle*, Bruxelles, 1963, n° 239 (Van Wechelen).

L'attribution proposée par Brochhagen est sans fondement. Le paysage n'a rien en commun avec ceux de Van Dalem. Il évoque ceux du Monogrammiste de Brunswick ; le style des figures plaide aussi pour cette attribution, comme Gibson l'a réaffirmé récemment.

3. *Scène de prédication dans un temple* (fig. 12).

P., 59 × 93 cm.

Amsterdam, *Rijksmuseum*, inv. 4159.

Bibliographie : STERLING 1959, p. 280.

Cette attribution, proposée par Sterling, est dépourvue de tout fondement. Elle prévaut cependant au musée.

4. *La cuisine des têtes* (fig. 13).

P., 30 × 39,5 cm.

Amsterdam, *Rijksmuseum*, inv. A4293.

Bibliographie : STERLING 1959, p. 285-287.

Evocation d'une légende populaire flamande, ayant donné lieu à de nombreuses illustrations à la fin du XVI^e siècle, si l'on en croit Sterling. L'auteur considérait le présent tableau comme une copie d'après Van Dalem et Van Wechelen. C'est sous le nom de ces deux maîtres que l'œuvre est inventoriée au musée. Pourtant, rien n'autorise à postuler l'intervention de Van Dalem dans une telle composition.

5. *Paysage avec montée au calvaire*.

P. (chêne), 29,5 × 39 cm.

Bâle, *Kunstmuseum*, fondation Bachofen-Burckhardt, inv. n° 1343.

Exposition : *Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVI^e siècle*, Bruxelles, 1963, n° 255 (notice de S. Bergmans : attribution au Monogrammiste de Brunswick).

Bibliographie : L. VON BALDASS, *Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXXIV, 1918, p. 111-157, voir p. 137 (attribution au Monogrammiste de Brunswick); BROCHHAGEN 1963, p. 101-102, ill. 10 (Van Wechelen et Van Dalem ?); L. VAN PUYVELDE, *La peinture flamande au siècle de Bosch et de Bruegel*, Paris, 1962, p. 193 (Monogrammiste de Brunswick), M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, XII, Bruxelles, Leyde, 1975, n° 232 (Monogrammiste de Brunswick); D. SCHUBERT, *Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten*, Cologne, 1970, cat. n° 4, ill. 13 (Monogrammiste de Brunswick, années 1530' ; à consulter pour un complément d'indications bibliographiques); R. GENAILLE, *Au temps d'Érasme et de Luther : l'œuvre de Jan Van Amstel, le Monogrammiste de Brunswick*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1974-1980, p. 65-96, voir p. 93 (œuvre rejetée du catalogue du Monogrammiste de Brunswick ; figures proches de celles du *Calvaires* de Bles, mais exécution postérieure à 1565); W. S. GIBSON, « *Mirror of the Earth* ». *The World Landscape in Sixteenth Century Flemish Painting*, Princeton, 1989, p. 23 et ill. 2.29 (Monogrammiste de Brunswick).

L'attribution reste problématique, mais une certitude s'impose : le paysage n'évoque en rien ceux de Van Dalem.

6. *La Nativité.*

P., 36,5 × 25 cm.

Bruxelles, galerie Robert Finck, novembre 1960 (cat. n° 2; avec ill. coul.).

Cette version paraît assez proche de celle du Musée Granet, à Aix (voir catalogue des attributions rejetées, 1).

7. *Paysage avec famille de nomades.*

P. (parqueté, portant au revers la main d'Anvers et les tours du Steen), 55 × 77 cm.
Bruxelles, Galerie Adriaen de Weerdt, 1991.

Provenance : Galerie A. Finck, à une date non précisée (années 1970) : 7^e exposition, *Tableaux de maîtres flamands du XV^e au XVIII^e siècle*, n° 8.

Réplique du tableau Van der Geest (voir catalogue des attributions admises, 3). On remarque quelques différences mineures dans la disposition des personnages dans la partie droite. Par ailleurs, les enfants qui, dans l'original, se trouvaient derrière la fileuse, sont devenus ici des jeunes filles vêtues de voiles légers. D'une exécution moins subtile que l'original, tant en ce qui concerne le paysage que les figures, il semble pouvoir être attribué à la même main que le tableau de Rotterdam (catalogue des attributions rejetées, 17).

8. *Paysage avec chasseurs.*

P. 52, 5 × 70,6 cm.

Copenhague, *Statens Museum för Kunst*, inv. 4879.

Provenance : Londres, coll. Fischmann.

Bibliographie : GROSSMANN 1954, p. 51 et fig. 22 (attribution à Van Dalem); A. ZWOLLO, *Pieter Stevens, ein vergessener Maler des rudolfischen Kreises*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 64, 1968, p. 119-180, voir p. 155, n. 66 et ill. 207 (attribution à Pieter Stevens).

L'attribution à Pieter Stevens a été retenue. Les rapports avec Van Dalem étaient du reste fort superficiels.

9. *Paysans autour d'un feu.*

P., 36 × 49 cm.

Francfort, Vente R. von Werdt, 4-6-1912, n° 10.

Bibliographie : BROCHHAGEN 1963, p. 95, fig. 2 (Van Dalem et Van Wechelen, original ou copie ?).

Ce tableau montre un rassemblement d'une vingtaine de mendiants dépenaillés autour d'un feu, au pied d'un massif rocheux percé d'un tunnel. À l'arrière, on distingue un paysage brumeux, qui semble enneigé. Au loin se profilent une ville et un moulin à vent. L'attribution à Van Dalem est dépourvue de fondement. Pour autant que l'on puisse en juger sur la photographie de 1912, les personnages ont des types physiques qui évoquent ceux de Gillis Mostaert. Leur canon est plus allongé que chez van Wechelen.

Il existe une autre version de cette composition, de moindre format, que Georges Marlier attribuait à Pieter Bruegel le Jeune (*Pierre Brueghel le Jeune*), édition posthume mise au point et annotée par J. FOLIE, Bruxelles, 1969, p. 330-331, fig. 197). L'auteur avait remarqué que certains personnages de ce tableau étaient inspirés de détails d'un tableau de Pieter Baltens.

10. *Paysage avec fête paysanne*,

signé en bas à gauche : « HANS VAN WECHELEN ».

P., 38,1 × 52,1 cm (tronqué sur tous les côtés).

Hohenaltheim, coll. du comte Öttingen-Wallerstein (récemment passé dans une collection suisse ?).

Provenance : dans les collections de la maison Öttingen-Wallerstein depuis 1776 au moins (suivant Brochhagen, mention, à cette date, de l'achat d'un cadre pour ce tableau).

Exposition : *Von Brueghel bis Rubens. Das Goldene Jahrhundert der flämischen Malerei* (éd. E. MAI et H. Vlieghe), Cologne, Anvers, Vienne, 1992-1993, catalogue Cologne, 1992, n° 20.1 (notice d'A. WIED).

Bibliographie : BROCHHAGEN 1963, p. 93-91, ill. 1 et 9 (Van Wechelen et Van Dalem); FAGGIN 1968, p. 76, et ill. 222 (Van Wechelen seul); FRANZ 1969, p. 229, ill. 400 (Van Wechelen seul).

Aucun indice ne permet l'attribution du paysage à Van Dalem. Paysage et figures semblent d'une même main, comme le suggérait Franz.

11. *L'Ecce homo au cheval gris* (fig. 10).

P., 28 × 47,5 cm.

Indianapolis, *John Herron Art Institute*, inv. 54.13.

Exposition : *Pictures of Everyday Life, Genre painting in Europe 1500-1800*, Pittsburgh, 1954, n° 11.

Bibliographie : STERLING 1959, p. 277-279, ill. n° 2 (Van Wechelen et Van Dalem); FAGGIN 1968, p. 76, et ill. n° 221.

Ainsi intitulé pour le distinguer d'un autre tableau de même sujet, où le cheval, au premier plan, est blanc (catalogue des attributions rejetées, 12). Il n'est pas exclu que les figures soient de Van Wechelen, mais rien ne permet d'attribuer le paysage urbain à Van Dalem.

12. *Ecce homo au cheval blanc* (fig. 11),

signé « Wechelen »

P., 39,8 × 51,7 cm.

Londres, *Bonham's*, 28-3-1973.

Provenance : Coll. Fielding L. Marshall. Exposé comme tel au *Virginia Museum of Art* de Richmond; Londres, *Sotheby's*, 31-12-1973, n° 36.

Bibliographie : STERLING 1959, p. 277-279, fig. 1; BROCHHAGEN 1963, p. 93, note 2; FRANZ 1969, p. 229 (attribution sans fondement); annonce dans *The Burlington Magazine*, mars 1974, p. cvi.

Œuvre proche de celle d'Indianapolis (catalogue des attributions rejetées, 11), mais composition inversée.

13. *Montée au calvaire.*

signée Van Wechelen (d'après le catalogue de vente).

P., 29,8 × 49 cm.

Londres, *Christie's*, 10-7-1981, n° 76 (comme œuvre de Van Wechelen et Van Dalem).

Rien ne permet de soutenir une attribution à Van Dalem. Il n'est pas exclu, en revanche, que les figures soient de Van Wechelen.

14. *Paysage rocheux avec prédication de Jean-Baptiste.*

P., 46 × 59 cm.

Londres, *Solheby's*, 11-7-1973 (Cornelis Van Dalem).

Vendu comme une œuvre de Van Dalem, avec un certificat de Friedländer. L'attribution paraît sans fondement. Par son ordonnance, le paysage s'apparenterait plutôt à ceux de la génération de Bles.

15. *Paysage avec la muse Calliope et la transformation des Macédoniennes en oiseaux.*

P., 29 × 56,5 cm.

New York, *Solheby's*, 6-6-1985, n° 70 (comme Cornelis Van Dalem et Frans Francken le Vieux).

Provenance : Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, vente Fernand Stuyck, 1964 ; collection Gillion Crowet ; New York, *Solheby's*, 12-4-1978, n° 10 (Lucas Van Valckenborch).

Sujet tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, V, 660-678.

L'œuvre aurait présenté le monogramme de Lucas Van Valckenborch et la date de 1598, d'après le catalogue de 1978 ; le catalogue de 1985 ne fait plus état de cette inscription.

Ni l'attribution à Lucas Van Valckenborch, ni l'attribution à Van Dalem — proposée par Jacques Foucart, selon le catalogue de 1985 — ne sont convaincantes. Les particularités d'écriture de Van Dalem dans le rendu des rochers et des végétations ne sont pas perceptibles ici (même si l'on tient compte de l'usure manifeste de la couche picturale). La composition est sans équivalent dans l'œuvre de Van Dalem.

16. *Rue animée.*

P., 23,3 × 31 cm.

Paris, Palais d'Orsay, MM. Ader Picard Tajan, 8-12-1977, n° 43 (Cornelis Van Dalem).

Attribution dépourvue de tout fondement. Tableau modeste du début du xvii^e siècle.

17. *Adam et Ève pleurant sur la dépouille d'Abel* (fig. 14).

P., 51,7 × 70,7 cm.

Rotterdam, Musée Boymans-Van Beuningen.

Provenance : acquis en 1937.

Bibliographie : GROSSMANN 1954, p. 47 et ill. 8 (d'après Van Dalem, œuvre d'atelier) ; STERLING 1959, p. 282 (d'après Van Dalem, peut-être Hans de Boeys ?) ; FRANZ 1969, pp. 224-225, ill. 396 (atelier de Van Dalem).

Que l'œuvre reflète une invention de Van Dalem ne fait pas de doute : le style et l'iconographie sont caractéristiques. L'exécution, cependant, est moins fine ; les couleurs

sont moins subtiles. Il devrait s'agir d'une œuvre d'atelier ou d'une copie ancienne. La parenté d'exécution entre le présent tableau et une copie du tableau Van der Geest (catalogue des attributions rejetées, 7) ferait pencher en faveur de la première hypothèse.

LA PRODUCTION GRAPHIQUE

1. *Paysage rocheux avec la tentation de saint Antoine* (fig. 5),

signé et daté « BRVEGEL 1561 » (apocryphe).

Dessin à la plume et à l'encre brune, 27,5 × 41,9 cm.

Francfort, *Städelsches Kunstinstitut*, inv. 763.

Bibliographie : WINKLER 1925 ; GROSSMANN 1954, p. 42 ; FRANZ 1969, p. 225 et n° 397 ; T. GERSZI, *Les antécédents du tableau de Jan Brueghel « Paysage rocheux avec saint Antoine » et son influence*, dans *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, 51, 1978, p. 107-122, voir p. 111 ; K. ERTZ, *Jan Brueghel der Ällere 1568-1625, die Gemälde mit kritischem Œvrekatalog*, Cologne, 1979, p. 107-108, et ill. 101.

L'attribution à Van Dalem fait l'unanimité. Œuvre d'une qualité technique remarquable.

ABSTRACT: **A landscapist to be discovered: Cornelis Van Dalem.**

Cornelis Van Dalem, Bartolomeus Spranger's teacher, was rediscovered in 1924 by Ludwig Burchard. He was praised by many scholars as one of the most fascinating landscapists of the sixteenth century.

He was born in Antwerp, probably before 1534. He became a free master round 1555. Actually painting was not his main activity. According to Van Mander, he was well versed in literature. Archival material published by Carl Van de Velde proves that he was also a prosperous businessman. He lived in Antwerp up to 1565, then he moved to the North Netherlands, probably for religious reasons. He settled in Bavel, near Breda, where he died in 1573.

Very few of his works of his hand have come down to us. A critical revision of the catalogue is necessary : many attributions are doubtful or erroneous. Only seven paintings and one drawing can be authentically verified. They consist of rustic or rocky landscapes where the traditional « bird-eye-view » is abandoned in favour of more realistic and intimate depiction. Staffages are not from Van Dalem but from collaborators, such as Jan Van Wechelen or Gillis Mostaert (Van Mander also cites Joachim Bueckelaer). The choice of the subject-matters displays humanist interests. One painting (Bussum, coll. Bouvy) depicts literally Lucrece's account of the history of the beginning of mankind (*De Natura rerum*, chapter V). It is one of the best examples of the primitivist tendencies that flourished during the Renaissance.

D.A.

MISCELLANEA

Enkele 19de-eeuwse prijsmedailles van de Diestse tekenacademie

Tijdens de Franse tijd werd zowel te Diest — in het begin van het jaar V (1796) — als te Leuven, Dendermonde, Lier en Aalst een *école de dessin et d'architecture* opgericht (1). De geschiedenis van de Diestse academie kreeg tot nog toe weinig aandacht (2). Uit de schaarse gepubliceerde gegevens blijkt niet alleen een relatieve bloei maar ook een niet aflatende belangstelling vanwege het stadsbestuur. Hiervan getuigt onder meer het feit dat tot aan de Eerste Wereldoorlog de stadsarchitect in principe tevens directeur van de academie was.

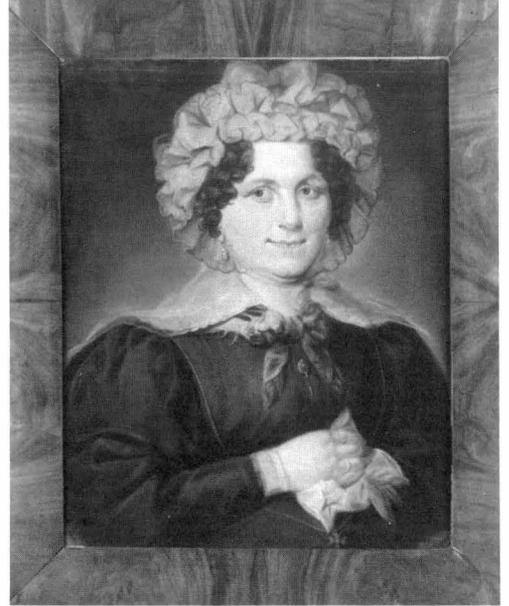
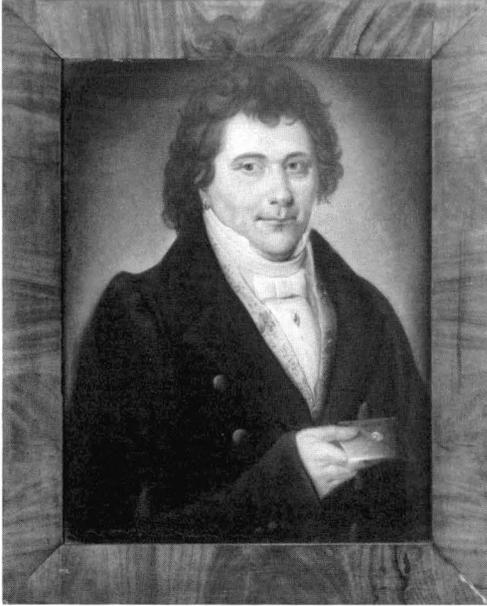
De groep medailles, die hier gepubliceerd wordt, vormt om verschillende redenen een eerder uitzonderlijk ensemble. Medailles uitgereikt door academies waren meer dan eens het voorwerp van onderzoek. De aandacht ging hierbij echter vooral uit naar de 18de eeuw (3). Deze voorkeur is vanuit esthetisch standpunt beslist te begrijpen. De fraaie, geslagen medailles van Theodoor Van Berckel staan immers in sterk contrast met de gegraveerde voortbrengselen van de Franse en de Hollandse tijd.

Hoewel de Franse overheid in een aantal gevallen de oprichting van academies in kleinere steden stimuleerde, ging haar belangstelling niet zover dat zij, in navolging van de Oostenrijkse bestuurders, typemedailles ter beschikking stelde voor de bekroning van verdienstelijke leerlingen. Dit gebeurde evenmin tijdens het Hollands bewind. Het werd aan de plaatselijke autoriteiten overgelaten of en welke medailles uitgereikt werden. Deze decentralisatie, gekoppeld aan een democratisering van dit type kunstonderwijs, had als gevolg dat de prijsmedailles van heel wat academies geleverd werden door plaatselijke edelsmeden met beperkt talent.

Minder goeude laureaten beschouwden hun medaille niet zelden als een bescheiden vorm van subsidie zodat deze meestal vrij snel tegen goed geld bij een edelsmid ingeleverd werd. Homogene reeksen medailles, die zich over een langere periode uitstrekken, zijn dan ook relatief zeldzaam. Dit bemoeilijkt een studie van de evolutie in stijl en opvatting.

Het ensemble, dat hier onderzocht wordt, vormt de spreekwoordelijke uitzondering op de regel. Samen met twee portretten in pastel, elk c. 66,5 × 56 cm, bleven zij gedurende verschillende generaties tot op heden in familiebezit (4). De familietraditie en een vervaagd, bijgewerkt opschrift op de

- (1) A. PINCHART, *Recherches sur l'histoire et les médailles des Académies et des écoles de dessin, de peinture, de sculpture, d'architecture et de gravure en Belgique*, in: *Revue de la numismatique belge* 4, 1848, blz. 254.
- (2) F. LOIX, *De geschiedenis van de Diesterse akademie voor teken- en bouwkunst*, in: *Oost-Brabant. Heemkundig tijdschrift voor het Hageland en omgeving* 18, 4, 1981, blz. 230-241.
- (3) Y. KENIS, *Les médailles des académies des beaux-arts dans les Pays-Bas autrichiens*, in: *Revue belge de numismatique et de sigillographie* 134, 1988, blz. 153-166 geeft een gedeeltelijke stand van zaken maar vertoont enkele belangrijke lacunes omdat o.m. de verzameling van de Rijksuniversiteit van Gent niet geraadpleegd werd.
- (4) Volgens het opschrift op de keerzijde van het portret van Maria Catharina (° 1800 (?) - † 4 december 1845) werden tijdens 18 jaar huwelijk met Jean François 8 kinderen geboren. De oudste medaille van de reeks werd klaarblijkelijk aan Jean François toegekend. Bij de aangifte van de geboorte van Louis François (30 april 1833), die klaarblijkelijk naast de medaille van 1849 ook een niet gedateerde medaille ontving, was hij 35 jaar en oefende het beroep van huisschilder uit. Het gezin kwam mogelijk pas in het begin van de 19de eeuw te Diest wonen.



1. Zelfportret in pastel door Jean François Lambrechts; oorspronkelijk glas en kader in mahoniehouten fineer, c. 1833.

2. Portret van Maria Catharina Das, pastel door J. F. Lambrechts; oorspronkelijk glas en kader in mahoniehouten fineer, c. 1833.

(E. DANIELS, *Munt- en Penningkabinet van de provincie Limburg*, Tongeren)

keerzijde van de portretten identificeert hen als Jean François Lambrechts en Maria Catharina Das en dateert de tekeningen uit 1833 (fig. 1-2). Volgens het opschrift op de rug van het portret van Maria Catharina werd het vervaardigd door Jean François. Het andere is dus een zelfportret van deze talentvolle huisschilder. Ook het teken talent van zoon Louis werd te Diest naar waarde geschat. Dit blijkt onder meer uit zijn aanstelling in 1860 tot tekenleraar aan de academie. Wanneer hij deze betrekking verliet, kon voorlopig niet achterhaald worden als gevolg van een lacune in de stadsrekeningen. In 1886 was hij nog steeds in dienst. Zijn naam komt echter niet meer voor op de loonlijst van 1891.

Eén medaille hoort om familiale redenen tot het lot. Zij werd door de Brusselse schuttersvereniging Willem Tell aan de voorzitter van de Diestse Sint-Jorisschutterij geschonken. Typologisch sluit deze medaille, vervaardigd door de Brusselse zilversmid J. L. Boudewijn, nauw aan bij de academiemedailles⁽⁵⁾.

Wij hebben niet geprobeerd de genealogische knoop van de Diestse familie(s) Lambrechts te ontwarren. Verschillende leden van dezelfde generatie droegen klaarblijkelijk een identieke naam zodat het onmogelijk was binnen het bestek van deze bijdrage een gedetailleerd overzicht van de familiebanden te geven. Via Virginia Vliegen, echtgenote Lambrechts en haar zuster Maria-Jozefina Vliegen, echtenote Leën, kwam het geheel uiteindelijk in bezit van de Hasseltse drukkersfamilie Leën.

(5) R. STUYCK, *Belgische zilvermerken*, Antwerpen & Weesp & Brussel 1984, merk 1884. Tot nog toe werd geen volledige lijst van voorzitters van de Sint Jorisschutterij gepubliceerd. D. TULKENS, *1333-1983. 650 jaar Sint Joris schuttersgilde*, Diest 1983 vermeldt (blz. 77) dat de vereniging in 1811 officieel heropgericht werd maar geeft nauwelijks details.

De Diestse stadsrekeningen van de 19de eeuw bleven onvolledig bewaard maar zij geven toch enig idee van de frequentie, de prijs en de herkomst van de prijsmedailles van de academie.

1837-1842

De oudste vermelding treft men aan in 1837. Dat jaar werd 86,- betaald aan de Diestse edelsmid J. A. B. Fonderie voor 6 zilveren prijzen, ongetwijfeld medailles. Hij vervaardigde deze waarschijnlijk echter niet zelf maar kocht ze te Leuven of te Brussel ⁽⁶⁾.

Het jaar nadien — 1838 — betaalde het stadsbestuur 68,47 aan weduwe Groetaers voor het leveren van prijzen. Hoewel ook ditmaal niet gespecificeerd wordt dat het om medailles gaat, mag men opnieuw zonder twijfel aannemen dat inderdaad medailles aangekocht werden.

In 1839 kocht men bij zilversmid Ph. Janssens niet nader beschreven prijzen met een waarde van 44,-.

In de rekeningen van 1840 en van 1842 ontbreekt elk spoor van betalingen voor prijzen.

In 1841 kocht men echter opnieuw prijzen bij Fonderie, ditmaal voor 50,-.

De rekeningen, met uitzondering van deze van 1837, geven geen details over het aantal medailles dat geleverd werd. Uit prijsvergelijkingen het aantal proberen af te leiden wordt sterk bemoeilijkt omdat deze globale prijzen niet alleen gelden voor de kost van de medailles maar ook voor de gravure en draagoog en -lint. De grote prijsverschillen schijnen er wel op te wijzen dat niet elk jaar hetzelfde aantal medailles gekocht werd.

Na 1850

Een lacune in de rekeningen belet ons de evolutie tussen 1842 en 1850 te volgen.

1850 levert een bijzonder gedetailleerde vermelding. Aan Fonderie werd 30,- betaald *pour confection d'anneaux à suspension aux médailles* en nogmaals 12,50 *pr. gravure d'inscriptions de médailles* en J. Lambrechts ⁽⁷⁾ kreeg 2,20 *pour fourniture de rubans pr. i{dem}*. Klaarblijkelijk kocht of kreeg de stad Diest dat jaar de medailles afzonderlijk — deze konden niet teruggevonden worden in de rekeningen — en liet deze vervolgens gebruiksklaar maken door een plaatselijke edelsmid en van een draaglint voorzien door Lambrechts. Uit deze vrij ingewikkelde procedure mag geconcludeerd worden dat Fonderie in 1850 de medailles in geen geval zelf maakte noch leverde. De medailles van dat jaar waren dus waarschijnlijk van het soort dat voor 1849 bewaard bleef, namelijk een typemedaille met portret van Leopold I door Braemt.

Stammen de draaglinten van de bewaarde exemplaren van J. Lambrechts? Hun volkomen uniformiteit over de jaren heen doet hierover sterke twijfel rijzen, ook al omdat verder in de rekeningen meermaals sprake is van *rubans* geleverd door de edelsmid Troost (1862, 1869, ...). De bewaarde linten werden dus later in de 19de eeuw toegevoegd.

- (6) Eén exemplaar van deze medailles wordt bewaard in het Munt- en Penningkabinet te Brussel (inv. MB 1837 D). Gegraveerde medaille, dunne centrale plaat gevat in een dikke (5 mm) holle gedreven en geciseleerde rand; diam. 48 mm (oog & draagring 20 mm), gewicht 22,7 g. De rand is op de voorzijde versierd met een bladmotief en op de keerzijde met een stermotief.

Vz. In het veld: ACADEMIE / DE / DIEST

Kz. In het veld: 2^{ME} / PRIX / D'ARCHITECTURE / 1837

Bovenaan het keurmerk voor klein zilverwerk (zwaard) en een vierkant meesterteken met een V en erboven twee niet-identificeerbare letters of tekens. Het draagoog en de ring zijn gemerkt met het keurmerk voor klein zilverwerk (zwaard). Voor de opschriften werd één lettertype gebruikt. Het meestermerk komt niet overeen met één van de merken van Fonderie zoals gesignaleerd bij Ступак, *op. cit.* Het is waarschijnlijk echter identiek met het moeilijk interpreteerbare meesterteken op de medaille van 1856.

- (7) Is deze J. Lambrechts de *knaep* op *d'academie* in 1838 en volgende jaren en is hij dezelfde als J. Lambrechts, concierge van de academie rond het midden van de 19de eeuw?

In 1851 werd aan *bijoutier* Troost 55,- betaald *pour confection de médailles* en in 1852 werd 67,50 voor hetzelfde uitbetaald aan Fonderie. Uit het gebruik van het woord *confection* mag niet afgeleid worden dat het hier gaat om medailles uit zilverblik van eigen makelij. Dezelfde uitdrukking werd immers ook gebruikt gedurende de jaren waarvan geslagen medailles bewaard bleven, zoals 1857, 1859, ...

Van 1853 tot 1855 kocht het stadsbestuur jaarlijks medailles bij Isidore Troost. Na één jaar onderbreking — 1856 — ten voordele van Fonderie, bleef hij ononderbroken medailles leveren tot 1861 ⁽⁸⁾.

In 1861 volgde een laatste grote bestelling. Troost leverde 7 medailles van 10,- en één medaille van 12,- evenals één van 15,- samen goed voor een bedrag van 107,-. Nadien treedt hij niet meer op als voornaamste leverancier van medailles. Hij blijft wel voor de gravure en de afwerking — *rubans et anneaux* — zorgen maar de medailles worden elders gekocht. Uit de rekeningen blijkt dat meestal de directeur of een leerkracht de prijzen — medailles — ging kopen te Leuven (1866) of Brussel (1882). De medailles, die nog door Troost geleverd worden ⁽⁹⁾, zijn ondergeschikt aan de andere prijzen. Zo koopt Micheels in 1871 voor 78,90 prijzen terwijl Troost datzelfde jaar slechts drie medailles met tekst en draagoog mag leveren tegen 45,-. In 1879 koopt L. Lambrechts voor 100,- prijzen en mag Troost één medaille graveren en van een draaglint voorzien, samen goed voor 7,-.

Hoewel er een constante behoefte aan medailles bestond ter bekroning van de leerlingen van de academie en anderen, voelde het stadsbestuur van Diest in de 19de eeuw klaarblijkelijk niet de

(8) 1853 ...	61,90	1857 ...	81,-
1854 ...	79,50	1858 ...	75,75
1855 ...	84,60	1859 ...	55,- (3 medailles)
1856 ...	76,50	1860 ...	60,21

(9) Er is een lacune in de rekeningen tussen 1886 en 1891. De rekeningen van na deze datum werden niet meer onderzocht.

1862 ...	13,96	(gravure van 4 medailles)
1863 ...	—	(geen medailles gekocht noch gegraveerd)
1864 ...	—	(geen gravure)
1865 ...	12,-	(gravure)
1866 ...	—	(geen gravure)
1867 ...	15,-	(1 medaille)
1868 ...	—	(geen gravure)
1869 ...	56,40	(3 medailles à 11,33 met gravure en lint)
1870 ...	[68,-]	(6 medailles met toebehoren, geschrapt!)
1871 ...	45,-	(3 medailles met draagoog en gravure)
1872 ...	31,-	(3 medailles, één met gravure en draagoog)
1873 ...	—	(geen gravure)
1874 ...	42,50	(4 medailles, twee met gravure)
1875 ...	25,-	(2 medailles à 8,50 met gravure en draagoog)
1876 ...	46,50	(2 medailles met toebehoren)
1877 ...	9,40	(draagoog en lint)
1878 ...	—	(geen gravure)
1879 ...	7,-	(één gravure en draaglint)
1880 ...	9,50	(draaglinten etc.)
1881 ...	3,90	(één gravure en één draagoog)
1882 ...	8,-	(gravure)
1883 ...	4,-	(gravure?)
1884 ...	5,75	(gravure?)
1885 ...	—	(geen gravure)
1886 ...	13,40	(gravure?)

behoefte om hiervoor een eigen stadsmedaille te gebruiken. De redenen hiervoor blijven ongekend⁽¹⁰⁾. Uit de cijfers van de stadsrekeningen valt, net als in de vorige periode, niet op te maken hoeveel medailles jaarlijks uitgereikt werden. Hiervoor is een uitgebreider onderzoek, waarin andere bronnen betrokken worden, nodig. Wel blijkt de sterk afnemende belangstelling voor aankoop bij plaatselijke leveranciers. Isidor Troost heeft tot 1861, gedurende een tiental jaren bijna het monopolie. Nadien levert hij merkkelijk minder om vanaf 1877 nog uitsluitend graveerwerk te verrichten. Mogelijk hangt deze omschakeling voor een deel samen met het verdwijnen van zijn voornaamste leverancier: de Gentse graveur Joseph Pierre Braemt, die in 1864 overleed.

Typologie

1. *Gegraveerde medailles*

Technisch gezien zijn beide types gegraveerde medailles nauw aan elkaar verwant. Zij werden in principe vervaardigd door edelsmeden en zijn vaak van plaatselijke makelij. Zij bestaan uit een centrale gegraveerde plaat, gevat in een rand. Vooral deze laatste ondergaat in de loop der jaren een evolutie, die toelaat twee types te onderscheiden.

a. Gegraveerde medailles met volle rand

De medailles van de academies waren bedoeld als publieke eerbetuiging voor goede studies. Het tastbare karakter van deze eerbetuiging uitte zich onder meer in de hoeveelheid edel metaal, die aan de gelauwerde toebedeeld werd. Een medaille voor de eerste prijs woog niet alleen figuurlijk maar ook letterlijk zwaarder dan deze van de tweede prijs. Zeker bij de prijsmedailles uitgereikt door academies in kleinere steden bleef dit aspect lang doorspelen. Dit gold trouwens niet alleen voor academiemedailles maar ook b.v. voor sportmedailles. Een gouden medaille was tijdens de eerste decennia van de 19de eeuw inderdaad volledig uit goud⁽¹¹⁾.

De Diestse medailles uit de Hollandse tijd en de periode volgend op de Belgische onafhankelijkheid illustreren dit type treffend. Een stevige, gegraveerde centrale plaat werd gevat in een weliswaar bescheiden maar volle zilveren rand.

b. Gegraveerde medailles in zilverblik

In de loop der jaren verschoof het financiële element naar de achtergrond. De eerbetuiging werd hoger geacht dan het financiële voordeel. Daarmee werd het terrein geëffend voor indrukwekkende maar relatief lichte medailles in zilverblik. Bij dit type medaille is trouwens niet alleen de rand van zeer dun metaal vervaardigd maar ook de gegraveerde centrale plaat is dunner en in een aantal gevallen zelfs vervangen door twee extra dunne plaatjes. Bij de Diestse prijsmedailles

(10) Het stadsbestuur liet ter gelegenheid van de Nationale Feesten van 1880 wel 25 medailles vervaardigen door Michaux tegen 3,50 per stuk en droeg tevens de kosten van de aanmaak van de aangepaste matrijs (75,-). Vermits de stadsrekeningen geen voornaam geven is het niet duidelijk of Robert (1824-1901) dan wel zoon Alphonse Michaux (1860-1928) bedoeld is. De medaille is niet opgenomen in *Souvenirs numismatiques du cinquantième anniversaire de l'indépendance de la Belgique*, Bruxelles 1885 en is evenmin vermeld in de necrologie door V. TOURNEUR, *Alphonse Michaux*, in: *Revue numismatique et de sigillographie* 80, 1928, blz. 150-151. De oudste gesigioneerde medaille die er vermeld staat, dateert van 1888. Maar vermits Alphonse reeds in 1878 in de Koninklijke Munt werkte, is een creatie uit 1880 niet uitgesloten.

(11) Vergelijk b.v. met de gouden medaille uitgereikt als eerste prijs bij een paardenwedren te Sint-Truiden op 2 september 1828; zie S. SCHEERS & J. VAN HEESCH & R. VAN LAERE, *Uitmuntend goud. Catalogus gouden munten van het Munt- en Penningkabinet van de Provincie Limburg, Tongeren*, Brussel 1991, blz. 268. De graveur van deze gouden medaille werd niet geïdentificeerd. Wellicht mag het meesterteken toegewezen worden aan de Brusselse graveur C. Hoosemans, zie STUYCK, *op. cit.*, nr. 2029, die spijtig genoeg onvoldoende chronologische gegevens vermeldt.

dateert de oudste medaille van dit type uit 1860. De Brusselse medaille uit 1842 hoort eveneens tot deze groep. De Diestse medailles van deze groep lijken alle gesigneerd met het vierkante merk IT met eronder een hamertje (?). Dit meesterteken hoort toe aan de Diestse edelsmid Isidore Troost⁽¹²⁾. Hij vervaardigde tevens de soms erg ingenieuze bevestigingssystemen van de geslagen medailles.

2. Geslagen medailles

Gedeeltelijk parallel met de medailles van zilverblik winnen de geslagen zilveren medailles vanaf het midden van de 19de eeuw volop veld. Ongetwijfeld duurder dan de blikken tegenhangers hebben de geslagen exemplaren het voordeel dat hun intrinsieke waarde hoger is en dat zij vanuit esthetisch standpunt aantrekkelijker zijn. Het fraaie vorstenportret van Braemt⁽¹³⁾ was erg geliefd in die dagen en droeg ongetwijfeld bij tot de populariteit van dit type en verleende er een nationaal karakter aan, dat in het nog jonge België zeker op prijs gesteld werd.

De Diestse edelsmid Isidore Troost kocht de medailles als half afgewerkt produkt. Hij moest niet alleen het opschrift graveren maar er ook voor zorgen dat de medaille gedragen kon worden. In de loop der jaren evolueerde de wijze van het bevestigen van het draagoog sterk. Indien de medaille van 1849 eveneens door hem afgewerkt werd, dan vergenoegde hij zich aanvankelijk met een schroefje. Later (1855 en s.d. op naam van L. F. Lambrechts) werd dit vervangen door een gesoldeerde stift. Uiteindelijk (1857, 1859 en 1861) paste hij een zeer verfijnd systeem toe, waarbij de medaille gevat werd in een uiterst dunne zilveren band, waaraan een draagoog gesoldeerd was. Dit systeem liet hem daarenboven toe op de kant zijn eigen meesterteken aan te brengen. Wellicht werd hij hiervoor geïnspireerd door de medaille van 1856, die door edelsmid Fonderie geleverd werd⁽¹⁴⁾. Medailles waren onder bepaalde voorwaarden vrijgesteld van keur- en meestermerk. Indien een edelsmid slechts een draagoog bevestigde dan bestond er weinig reden en daarenboven nauwelijks mogelijkheid om het werk op een goed zichtbare wijze te merken. Door een zilveren band rondom de medaille aan te brengen bestond deze mogelijkheid en wettelijke verplichting wel. Dit subtiel gebruik van het meesterteken liet waarschijnlijk een bij de leek gewilde verwarring ontstaan over het auteurschap van de medaille.

Catalogus

Alle medailles zijn van zilver en hebben een 19de-eeuws maar niet oorspronkelijk bordeauxkleurig lint dat klaarblijkelijk bedoeld was om de medailles op een uniforme wijze in een kader te bevestigen. Wanneer dit lint niet zonder beschadiging kon verwijderd worden bij het wege dan wordt het gewicht bij benadering gegeven.

- (12) De merken zijn op sommige medailles zeer slecht herkenbaar. Het is zelfs niet duidelijk of steeds hetzelfde meesterteken gebruikt werd. In enkele gevallen is men geneigd LL te lezen. Ondanks de twijfel, die soms blijft, willen wij al deze medailles toch aan Troost toewijzen. Of hij deze medailles van dit type inderdaad zelf vervaardigde staat niet boven alle twijfel. Het is immers niet uitgesloten dat hij ze bij een grossist uit Leuven of Brussel kocht en toch van zijn eigen meesterteken voorzag. De vrij sobere afwerking wijst echter eerder op eigen produktie.
- (13) De voorzijde werd door Braemt waarschijnlijk gecreëerd voor een medaille uitgegeven ter gelegenheid van de invoering van de spoorwegen op 5 mei 1835; zie J.-L. GUICHOT, *Histoire numismatique de la révolution belge...*, Hasselt 1844, pl. XXVIII, nr. 224. De krans op de keerzijde getuigt van weinig originaliteit en werd waarschijnlijk met meerdere voorzijden gecombineerd.
- (14) Zie noot 6 voor het probleem van het meesterteken van deze medaille.



3. Medaille van 1819: voor- en keerzijde en een detail van het meesterteken (catalogus 1).

1. Gegraveerde medaille, centrale plaat gevat in een dunne rand; diam. 48 mm (draagoog en ring 13 mm), gewicht 21,0 g.
 Vz. In het veld: ACADEMIE / DES BEAUX ARTS / DE DIEST / 1819
 Op de rand, links van het draagoog, het keurmerk voor klein zilverwerk (tak) en een ruitvormige meesterteken met cursieve G
 Kz. In het veld: 2^{ME} PRIX / DE LA PREMIERE CLASSE / D'ARCHITECTURE / OBTENU PAR / J F LAMBRECHTS
 Onderaan twee gekruiste palmtakken.
 Slordig en met spelfouten op de keerzijde: *clas* i.p.v. *classe* en *obtenu* i.p.v. *obtenu*; *premiere* wel correct met accent grave.

2. Gegraveerde medaille, centrale plaat gevat in een volle rand met versierde kant; diam. 55 mm (draagoog 10 mm), gewicht c. 19 g.
 Vz. In het veld: ACADEMIE / DE / DIEST / 1836
 Op het draagoog werd een meesterteken aangebracht waarvan nog slechts de letter B, getopt door een niet geïdentificeerd voorwerp, zichtbaar is.
 Kz. In het veld: 2^{ME} PRIX / FIGURE / J^{ME} CLASSE
 Onderaan twee gekruiste lauwertakken.
 Onderaan op de centrale plaat en op de rand, vlak onder het draagoog, het keurmerk voor klein zilverwerk (zwaard).
 Deze medaille is merkbaar beter afgewerkt en gegraveerd dan de vorige. Op de voorzijde werden twee lettertypes alternerend gebruikt. De 1 in de vorm van .J, op de keerzijde, komt reeds in het midden van de 18de eeuw voor en geeft een archaische indruk.

3. Geslagen medaille; diam. 36 mm (draagoog en ring 13 mm), gewicht 23,4 g. Het draagoog is aan de medaille bevestigd door middel van een schroefje.
 Vz. Buste van Leopold I naar links, onderaan rechts gesigneerd BRAEMT. F.
 Legende: LEOPOLD PREMIER / ROI DES BELGES
 Kz. Bloemen- en lauwerkrans, boven- en onderaan een rozet.
 In het veld de gegraveerde tekst: 1^{ER} PRIX / FIGURE / 2^{EME} CLASSE / L F LAMBRECHTS / LE 18. 8^{BBE} 1849
 Voor de gegraveerde tekst werden twee lettertypes gebruikt.



4. Medaille van 1836; voor- en keerzijde en een detail van het meesterteken (catalogus 2).

4. Geslagen medaille; diam. 36 mm (draagoog en ring 13 mm), gewicht 23,9 g. Het draagoog is aan de medaille bevestigd door middel van een stift en vervolgens gesoldeerd.
 Vz. Buste van Leopold I naar links, onderaan rechts gesigneerd BRAEMT F.
 Legende: LEOPOLD PREMIER / ROI DES BELGES
 Kz. Bloemen- en lauwerkrans, boven- en onderaan een rozet.
 In het veld de gegraveerde tekst: ORNEMENT / 2^m CLASSE / 1^{er} PRIX / F LAMBRECHTS / DE / DIEST / 1855
 Ondanks het feit dat voor de gegraveerde tekst twee lettertypes gebruikt werden geeft de tekst een minder verzorgde indruk. Deze wordt versterkt door een spelfout op de tweede lijn — 2^m i.p.v. 2^m — en de onbeholpen gravure van de naam. Er is geen keurmerk noch meesterteken voorhanden. Volgens de stadsrekeningen werd de medaille geleverd door Troost.
5. Geslagen medaille; diam. 50 mm (draagoog en ring 20 mm); gewicht 42,9 g (zonder band). De medaille is gevat in een zeer dunne zilveren band, waaraan het draagoog bevestigd is. Deze band is voorzien van het keurmerk voor klein zilverwerk (zwaard) en van een vierkant meesterteken waarin slechts vage sporen van één letter zichtbaar zijn, waarschijnlijk V. Volgens de stadsrekening werd de medaille geleverd door Fonderie.
 Vz. Buste van Leopold I naar links, onderaan rechts gesigneerd BRAEMT F.
 Legende: LEOPOLD PREMIER / ROI DES BELGES
 Kz. Bloemen- en lauwerkrans, boven- en onderaan een rozet.
 In het veld de gegraveerde tekst: 1^{er} CLASSE / ORNEMENT / 1^{er} PRIX / FR: LAMBRECHTS / DE / DIEST / 1856.
 Voor de tekst op de keerzijde werden drie lettertypes gebruikt. Het geheel maakt een zeer verzorgde indruk.
6. Geslagen medaille; diam. 36 mm (draagoog en ring 13 mm), gewicht c. 25 g. De medaille is gevat in zeer dunne zilveren band, waaraan het draagoog bevestigd is. Deze band is voorzien van het keurmerk voor klein zilverwerk (zwaard) en van het vierkante meesterteken van Isidore Troost.



5. Medaille van 1856; voor- en keerzijde (catalogus 5).



6. Medaille van 1860; voor- en keerzijde (catalogus 8).



7. Medaille van 1861; voor- en keerzijde (catalogus 10).

- Vz. Buste van Leopold I naar links, onderaan rechts gesigneerd BRAEMT F.
Legende: LEOPOLD PREMIER / ROI DES BELGES
- Kz. Bloemen- en lauwerkrans, boven- en onderaan een rozet.
In het veld de gegraveerde tekst: 2^M CLASSE / TÊTE / D'EXPRESSION / 1^R PRIX / F. LAMBRECHTS
Tussen de voorlaatste en de laatste lijn werd op onhandige wijze het jaartal 1857 ingekrast. Ondanks het feit dat voor het opschrift drie lettertypes gebruikt werden, geeft het geheel een slordige indruk. Deze wordt versterkt door de spelfout in de eerste lijn — 2^m i.p.v. 2^{me}. Op de tweede lijn werd *tête* echter wel correct geschreven. De graveur beschikte in dit geval klaarblijkelijk over een onvolledig tekstvoorbeeld en maakte slechts fouten waar hij zelf moest vervolledigen, namelijk bij de klas en op andere exemplaren mogelijk ook bij de vermelding van de prijs.
7. Geslagen medaille; diam. 50 mm, geen sporen van een draagoog, gewicht 44,7 g. Mogelijk was deze medaille oorspronkelijk eveneens in een dunne zilveren band gevat zoals deze van 1857; de stadsrekeningen bevestigden dit echter niet expliciet.
Vz. Buste van Leopold I naar links, onderaan rechts gesigneerd BRAEMT F.
Legende: LEOPOLD PREMIER / ROI DES BELGES
Kz. Bloemen- en lauwerkrans, boven- en onderaan een rozet.
In het veld de gegraveerde tekst: 1^{RE} CLASSE / FIGURE / ACADEMIQUE / 1^R PRIX / 1859 / F. LAMBRECHTS.
Voor de tekst op de keerzijde werden drie lettertypes gebruikt.
8. Gegraveerde medaille, dunne centrale plaat gevat in een dikke (7 mm) holle, gedreven en geciseleerde rand; diam. 57 mm (oog en ring 20 mm), gewicht c. 26 g.
Vz. ACADÉMIE / DE / DIEST / 1860.
Kz. ORNEMENS / 1^{ERE} CLASSE / 1^{ER} PRIX / G. LAMBRECHTS / DE / DIEST
Onderaan het keurmerk voor klein zilverwerk (zwaard) en het vierkante meestersteken van Isidore Troost.
Op de voorzijde werd *Académie* correct met accent aigu gegraveerd en werden enkele siermotieven aan het opschrift toegevoegd, net als op de keerzijde. Er werden in totaal vier soorten schrift gebruikt.
9. Gegraveerde medaille, dunne centrale plaat gevat in een dikke (7 mm) holle, gedreven en geciseleerde rand; diam. 50 mm (oog en draagrings 20 mm), gewicht c. 15 g.
Vz. ACADÉMIE / DE / DIEST / 1860
Kz. ORDRES D'ARCHITECTURE / 3^{ME} CLASSE / 1^{ER} PRIX / F. LAMBRECHTS / DE / DIEST
Onderaan het keurmerk voor klein zilverwerk (zwaard) en het vierkante meestersteken van Isidore Troost.
Zelfde opmerking als voor nummer 8, die door dezelfde hand gegraveerd werd.
10. Gegraveerde medaille, dunne centrale plaat gevat in een dikke (6 mm) holle, gedreven en geciseleerde rand; diam. 50 mm (oog en draagrings 20 mm), gewicht c. 18 g.
Vz. Binnen een open lauwerkrans: ACADÉMIE / DE / DIEST
Kz. COURS SPECIAL / PERSPECTIVE / 1^{ER} PRIX / F. LAMBRECHTS / DE / DIEST / 1861
Onderaan het keurmerk voor klein zilverwerk (zwaard) en het vierkante meestersteken van Isidore Troost.
Zelfde opmerking als voor nummer 8.
11. Geslagen medaille; diam. 50 mm (draagoog en ring 20 mm), gewicht c. 45 g. De medaille is gevat in een zeer dunne zilveren band, waaraan het draagoog bevestigd is. Deze band is voorzien van het keurmerk voor klein zilverwerk (zwaard) en van het vierkante meestersteken van Isidore Troost.



8. Medaille van c. 1849; voor- en keerzijde en een detail van het meestersteken (catalogus 12).

Vz. Buste van Leopold I naar links, onderaan rechts gesigineerd BRAEMT F.

Legende: LEOPOLD PREMIER / ROI DES BELGES

Kz. Bloemen- en lauwerkrans, boven- en onderaan een rozet.

In het veld de gegraveerde tekst: COURS / D'ARCHITECTURE / 1^{re} CLASSE / 1^{er} PRIX / F. LAMBRECHTS / DE DIEST / 1861

Voor de tekst op de keerzijde werden drie lettertypes gebruikt.

12. Gegraveerde medaille, dunne centrale plaat gevat in een volle geciseleerde rand; diam. 50 mm (draagoog 15 mm), gewicht c. 18 g.

Vz. In het veld, op een grondlijn, het gekroonde wapenschild van Diest, gehouden door twee griffoenen.

Legende: (bovenaan) ACADEMIE DE (onderaan) DIEST

Links van het woord DIEST werd het vierkante meestersteken van Isidore Troost aangebracht. Op de rand, bovenaan links van het draagoog, werd dit meestersteken nogmaals ingeklopt.

Kz. 1^{er} PRIX / D'ORNEMENTS / 1^{re} CLASSE / A / LF, LAMBRECHTS.

Het keurmerk voor klein zilverwerk (zwaard) werd vlak onder het draagoog aangebracht.

Er werden in totaal twee lettertypes gebruikt op deze medaille. Een kleine fout in de gravure van het woord *ornements* werd vakkundig hersteld. De medaille dateert van rond het midden van de 19de eeuw, mogelijk van vlak vóór 1849.

13. Geslagen medaille; diam. 50 mm (draagoog en ring 20 mm), gewicht c. 43,7 g. Het draagoog is aan de medaille bevestigd door middel van een stift en vervolgens gesoldeerd.

Vz. Buste van Leopold I naar links, onderaan rechts gesigineerd BRAEMT F.

Legende: LEOPOLD PREMIER / ROI DES BELGES

Kz. Bloemen- en lauwerkrans, boven- en onderaan een rozet.

In het veld de gegraveerde tekst: 1^{er} CLASSE / ETUDE / ACADEMIQUE / 1^{er} PRIX / L.F. LAMBRECHTS.

Op de keerzijde van deze niet gemerkte medaille werden twee lettertypes gebruikt. De medaille dateert van het midden van de 19de eeuw, waarschijnlijk van vlak na 1850.

14. Gegraveerde medaille, dunne plaat gevat in een volle geciseleerde rand; diam. 50 mm (draagoog en ring 20 mm), gewicht c. 24 g.

Vz. Randschrift: HOMMAGE A LA SOCIÉTÉ DE St GEORGES,

In het veld: DE DIEST / LE PRÉSIDENT / LAMBRECHTS



9. Brusselse medaille van 1842; voor- en keerzijde (catalogus 14).

Kz. Randschrift: PAR LA SOCIÉTÉ DE GUILLAUME TELL,

In het veld: DE / BRUXELLES / LE 25 7^{ME} / 1842.

Op de kant, naast het oog, werd het keurmerk voor klein zilverwerk (zwaard) aangebracht evenals het vierkante meesters teken dat een B binnen een «paternoster» toont.

Op de medaille werden twee lettertypes gebruikt. De accenten werden correct geplaatst en op de keerzijde werden enkele ornamenten aangebracht.

Raf VAN LAERE

De tentoonstelling « Tover van de Middeleeuwen. Miniaturen voor Jan Van Eyck » te Leuven. — L'Exposition « Splendeur du Moyen Âge. La miniature avant Jan van Eyck » à Louvain.

In 1953 publiceerde Erwin Panofsky zijn *Early Netherlandish Painting* (1). Hierin gaat hij op zoek naar het wezen van de Zuidnederlandse paneelschilderkunst die met de gebroeders van Eyck en de Meester van Flémalle/Robert Campin (?) een aanvang nam. Op zoek naar de roots van die schilderkunst nam Panofsky een lange aanloop via enkele regionale scholen die rond 1400 op het gebied van de miniatuurkunst actief waren. Panofsky besloot zijn pre-Eyckiaanse zoektocht met de vaststelling: « Its (de pre-Eyckiaanse schilderkunst) importance should not be overestimated, but neither should it be minimized. If the indigenous tradition did not provide the seeds for the great Flemings' garden it did provide its soil ». Hiermee herhaalde hij een opvatting die in enkele schaarse artikels reeds vóór de *Early Netherlandish Painting* gepubliceerd waren. Verdienstelijk werk had bijvoorbeeld Frederik Lyna al verricht met zijn studie van de *Ci nous dit* in de Koninklijke Bibliotheek in Brussel (2). Ook daar wordt gewezen op het belang van dergelijke vroeg 15 eeuwse manuscripten. Maar toch zouden ze een onvoldoende basis bieden om de gouden eeuw van de Vlaamse Primitieven te kunnen verklaren. Overigens werd de Vlaamse miniatuurkunst als minderwaardig t.o.v. Parijse aangezien en werd benadrukt dat de meeste getalenteerde miniaturisten, zoals bijvoorbeeld Jan Boudolf in Parijs werkten.

Hiermee werd een beeld van discontinuïteit geschapen waardoor de indruk gewekt werd dat de kunst vóór de Vlaamse Primitieven te verwaarlozen is en dat hun schilderkunst zelf a.h.w. uit het niets ontstaan was.

De doelstelling van de tentoonstelling « Tover van de Middeleeuwen. Miniaturen vóór Jan van Eyck » is precies aan te tonen dat de artistieke ontwikkelingen in Vlaanderen vanaf de late 14de eeuw tot en met de eerste primitieven eerder continu verliepen. Het beeld van continuïteit is ontstaan op basis van het onderzoek dat doorgevoerd werd aan het Studiecentrum Vlaamse Miniaturisten (K.U. Leuven). Het corpus van verluchte pre-Eyckiaanse manuscripten werd op een spectaculaire wijze uitgebreid. Dit leidde tot belangrijke nieuwe gezichten zowel op het niveau van de stijl als op dat van de iconografie. De stijlanalyse leverde een precies beeld van de artistieke eigenheid van de Vlaamse miniatuurkunst en van haar relatie tot de werkelijkheid. In het verlengde hiervan situeert zich de paneelschilderkunst van de primitieven. Door het iconografisch onderzoek werd duidelijk hoe intens de beeldtaal rond 1400 vernieuwd werd: nieuwe thema's ontstonden en oude werden compleet herdacht.

Belangrijk voor de kennis van de verluchte handschriften was ook het onderzoek van de context waarin de produktie en consumptie ervan plaatsvond. Het fenomeen situeert zich binnen stedelijke structuren, tijdens de omschakeling van de lakenindustrie naar de produktie van luxegoederen en in een netwerk van internationale handelsrelaties. Het groeiende individualisme van de vroege 15de eeuw werkte de produktie van handschriften voor privé-devotie zeker nog in de hand.

Van alle handschriften uit de pre-Eyckiaanse periode zijn de getijdenboeken het grootst in aantal. Men vindt ze in alle formaten en sommige zijn van snel geschilderde, andere van uiterst minutueus uitgewerkte miniaturen voorzien. De grote vraag naar getijdenboeken zette aan tot rationalisatie van het produktieproces zodat op kortere tijd meer handschriften konden afgeleverd worden.

Verder is het aanbod van literaire en astrologische werken en van allerlei traktaten bijzonder belangrijk. Vaak zijn deze van uitzonderlijk originele beeldcycli voorzien. Van de meer dan tweehonderd ontdekte handschriften zullen er een zestigtal op de tentoonstelling te zien zijn. Zij bieden een weldoordachte staalkaart van de volledige produktie zowel wat de genres als de stijl betreft. Er

(1) E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), 1953.

(2) F. LYNÄ, *Les miniatures d'un manuscrit « Ci nous dit » et le réalisme préeyckien*, in *Scriptorium*, 1968-47, p. 106-118.

zullen handschriften te zien zijn, verlucht in grote centra als Brugge, Gent en Doornik evengoed als in meer provinciale Brabantse en Zuidvlaamse steden.

Het artistiek fenomeen wordt in een didactisch onderdeel gesitueerd in een ruime spirituele, sociale en economische context.

Een uitgebreide wetenschappelijke catalogus beschrijft en analyseert alle handschriften en een begeleidend tentoonstellingsboek schetst het ruim historisch kader.

* * *

C'est en 1953 qu'Erwin Panofsky publiait son *Early Netherlandish painting* (1). Dans cet ouvrage, il tente de cerner les caractéristiques essentielles de la peinture de chevalet dans les anciens Pays-Bas méridionaux dont les premiers jalons sont posés par les frères Van Eyck et le Maître de Flémalle/Robert Campin (?). A la recherche des origines de cette peinture, Panofsky passe en revue quelques écoles régionales où l'activité de miniaturistes est attestée vers 1400. Il conclut son analyse de la production pré-Eyckienne par le constat suivant : « Its importance (celle de la peinture pré-Eyckienne) should not be overestimated, but neither should it be minimized. If the indigenous tradition did not provide the seeds for the great Flemings' garden it did provide its soil ». Panofsky reprenait à son compte une thèse défendue dans quelques rares articles publiés avant la parution d'*Early Netherlandish Painting*. Ainsi, une contribution non négligeable à l'étude de l'art pré-Eyckien avait déjà été fournie par F. Lyna, dans son article sur le *Ci nous dit* de la Bibliothèque Royale de Bruxelles (2). F. Lyna y met l'accent sur l'importance des manuscrits du début du 15^e siècle. Toutefois, ces derniers ne peuvent suffire à expliquer l'émergence du siècle d'or des Primitifs flamands. Du reste, la miniature flamande est généralement considérée comme inférieure à l'enluminure parisienne et on se plaît à souligner que les miniaturistes les plus talentueux, comme par exemple Jan Boudolf, ont été employés à Paris.

Ces idées reçues ont créé une impression de discontinuité et ont contribué à développer la thèse selon laquelle l'art précédant les Primitifs flamands était insignifiant, leur peinture elle-même n'ayant pas de précédents.

L'objectif de l'exposition « Splendeur du Moyen Âge. La miniature avant Jan van Eyck » est justement de montrer que les courants artistiques en Flandre — de la fin du 14^e siècle jusqu'à l'émergence de la première génération de primitifs — ont suivi un processus évolutif continu. Cette idée de continuité s'est imposée à la suite des recherches effectuées au Centre d'Etude des Miniaturistes Flamands (K. U. Leuven). Le corpus de manuscrits pré-Eyckien a été étendu de façon tout à fait spectaculaire, ce qui a permis de développer des conceptions nouvelles, tant sur le plan du style que de l'iconographie. L'analyse stylistique a permis de dégager une image précise des caractères artistiques propres à la miniature flamande et de sa relation au réel. La peinture de chevalet des primitifs se situe dans le prolongement de ces tendances nouvelles. L'étude iconographique a, quant à elle, clairement mis en évidence le caractère profondément innovateur du langage pictural aux alentours de 1400 : de nouveaux thèmes se font jour tandis que d'anciens motifs sont entièrement repensés.

Une « compréhension » globale des manuscrits enluminés supposait également que soit étudié le contexte de production et d'utilisation des manuscrits. Le phénomène apparaît en contexte urbain — au moment où l'industrie drapière passe à la production d'articles de luxe — dans le cadre d'un réseau de relations commerciales internationales. La progression des tendances individualistes au début du 15^e siècle a sans aucun doute contribué à stimuler la production de manuscrits destinés à la dévotion privée.

Le livre d'heures est incontestablement le best-seller de la production de manuscrits pré-Eyckiens. On en trouve de tous les formats. Certains trahissent une certaine rapidité d'exécution,

(1) E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), 1953.

(2) F. LYNNA, *Les miniatures d'un manuscrit « Ci nous dit » et le réalisme préeyckien*, in *Scriptorium*, 1968-47, p. 106-118.

d'autres sont pourvus de miniatures d'une facture extrêmement minutieuse. La demande croissante de livres d'heures a entraîné une rationalisation du processus de production permettant, dans un laps de temps plus court, de livrer un nombre plus important de manuscrits.

Soulignons également l'étendue de la gamme d'ouvrages littéraires et astrologiques, ainsi que de traités de tous genres. Ces livres sont souvent pourvus de cycles d'images extrêmement originaux. Près de soixante manuscrits d'un corpus qui en comporte plus de deux cent seront présentés à l'exposition. Ils donneront un aperçu complet de l'ensemble de la production, tant sur le plan typologique que stylistique. Le visiteur y trouvera des *codices* produits dans des centres importants tels que Bruges, Gand et Tournai, de même que dans des villes d'allure plus provinciale du Brabant et de la Flandre du sud.

Un volet didactique mettra en lumière le phénomène artistique en le situant globalement dans son contexte spirituel, social et économique.

Tous les manuscrits exposés seront décrits et analysés dans un catalogue scientifique détaillé. Enfin, un guide évoquant le cadre historique général sera également disponible.

K.U. Leuven Studiecentrum Vlaamse Miniaturisten

COMPTES RENDUS - RECENSIES

Architecture rurale de Wallonie. Ardenne herbagère. Liège, éd. Mardaga, 1992, 300 p., 245 ill. n/bl. 8 ill. coul., 25 cartes, 23 × 24,5; relié toile. Prix: 2.202 FB.

La zone envisagée dans cet ouvrage s'étend de la frontière allemande à la route d'Aywaille vers Bastogne et de la frontière du Luxembourg à la vallée de la Vesdre. C'est en fait le haut pays de Liège limité par les plateaux des Hautes Fagnes, aride et peu peuplé, et celui de Herve.

Les fermes en longueur sont basses et le plus souvent ouvertes au sud par une série de portes qui donnent accès à la cuisine, à l'étable et à la remise. Dans les régions les plus exposées aux vents froids, des haies de charme forment écran. Les jolies fermes à colombages, les habitations couvertes en cherbain (schiste), en ardoises et en tuiles attestent de méthodes diverses introduites par les régions voisines de la Meuse. Le mobilier fixe est parfois de très belle qualité, sculpté et mouluré d'après les modèles liégeois dans le bon chêne du plateau de Herve.

Le livre est composé scientifiquement, peut-être plus que les volumes précédents. Les plans, les coupes et les croquis sont nombreux. L'étude des matériaux utilisés et des détails architecturaux permettent de dégager la typologie sous-régionale de ces fermes. Leur plan simple avec une circulation intérieure et une longue façade bien exposée les rendent attrayantes pour les citadins. Puisse l'ouvrage sensibiliser les habitants des belles fermes de cette région afin qu'ils préservent leur patrimoine et le nôtre.

M. VAN DE WINCKEL

Frans BAUDOIN, *Schilderijen van Rubens en Van Dyck in het bezit van Filips Godines en Sebilla vanden Berghe en enkele aantekeningen over Alexander Adriaenssen en Joos van Craesbeeck.* «Academia Analecta. Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten», Jg. 51, Nr. 1, Brussel 1991, p. 61-82, 6 afb.

In deze bijdrage benut de auteur gegevens waarop hij terloops stootte bij het bestuderen van de archivalia i.v.m. Rubens' hoogaltaar van de kerk der Geschoeide Karmelieten te Antwerpen (zie: Frans BAUDOIN, *Het door Rubens ontworpen hoogaltaar in de kerk der Geschoeide Karmelieten te Antwerpen*, ibidem, pp. 19-60, 25 afb.) en meer speciaal i.v.m. de opdrachtgevers daarvan: het Portugees-Vlaamse echtpaar Philippo (Felipe) Godines (1603-1633) - Sebilla vanden Berghe (1601-1661).

Deze gegevens betreffen het uitvoeren van heraldisch schilderwerk door de stilleven schilder Alexander Adriaenssens en het huren van een pand op de hoek van de Klooster- en Lepelstraat, in 1631, door de genreschilder Joos van Craesbeeck, maar in de eerste plaats de aanwezigheid in Godines' bezit van een *Geboorte van Venus* door P. P. Rubens, te identificeren met het thans (nog) spoorloos inv. nr. 7599 van de schilderijenverzameling die van 1764 tot 1942 permanent te zien is geweest in de Bildergalerie van Schloss Sanssouci te Berlijn (Potsdam). Tijdens het laatstgenoemde jaar geëvacueerd naar Schloss Rheinsberg en in 1945 in handen gevallen van het Rode Leger, keerde deze verzameling nadien slechts gedeeltelijk naar Sanssouci terug. Het inv. nr. 7599, destijds gecatalogiseerd als «Rubens-Werkstattausführung, *Die Geburt Venus*», behoort tot de sindsdien vermiste stukken.

De auteur staft deze identificatie niet enkel via het libellé van het schilderij in Philippo Godines' nalatenschapsinventaris (19 mei 1633, Rijksarchief Antwerpen, Familiepapieren, Varia, nr. 2856), maar ook via een vermelding in procespapieren betreffende het juridisch geschil waarbij, in de jaren 1652-1659, Godines' weduwe haar schoonzoon opponeerde (Stadsarchief Antwerpen, Processen, Suppl. nr. 5337, Sebilla vanden Berghe versus Charles-Ghislain de Fiennes). Op stilistische gronden werd het ontstaan van het inv. nr. 7599 van de Sanssouci-schilderijenverzameling destijds met overtuiging steeds in de jaren 1613-1619 geplaatst. Deze datering stemt wonderwel overeen met de vroegste vermelding van *De Geboorte van Venus* van de Godines-verzameling: vrijwel zeker is het inderdaad ditzelfde schilderij dat in 1617, kort beschreven, reeds opgetekend werd in de nalatenschapsinventaris van de dat jaar op 18 mei overleden Isabella da Vega, echtgenote van Emmanuel Ximenez, evenals Philippo Godines prominent lid der Portugese natie te Antwerpen (zie: E. DUVERGER, *Antwerpse Kunstinventarissen...*, I, Brussel 1984, p. 404). Na het verblijf in het bezit der Familie Godines blijkt het stuk, vermoedelijk na 1669, in de Antwerpse kunsthandel te zijn geplaatst en daar in 1677 te zijn gekocht door prins Willem III van Oranje, zoals opgetekend door diens secretaris, Constantijn Huyghens d. J. Dertig jaar later, in 1707, bevond het zich, naar uit een inventaris blijkt, in het Paleis Honselaersdijk, en in 1741, toen de nalatenschap der Oranjes werd verdeeld, verhuisde het naar Berlijn waar het van 1764 af in de Sanssouci-galerie ondergebracht was.

Philippo Godines' nalatenschapsinventaris (zie supra) vermeldde ook nog « twee groote contrefeytsels van den aflyvigen en syne huysvrouwe », zonder auteursnaam. Weer zijn het de papieren van het proces tussen Godines' weduwe en Ch.-Gh. de Fiennes (zie supra), die bij een nieuwe vermelding van deze doeken, opheldering brengen: alleszins reeds in 1652 wordt *Van Dyck* genoemd als de naam van hun schilder. Studie der archivalia toont overigens aan dat beide portretten, na de dood der geportretteerden, samen, via het bezit van de Antwerpse groothandelaar Ghishbert van Colen, door verkoop in 1698 overgingen in de handen van Keurvorst Max Emanuel van Beieren. In 1976 identificeerde Ulla Krempel (in: *Kurfurst Max Emanuel von Bayern und Europa um 1700*, I, Munchen 1976, p. 230) deze archivalisch vermelde portretten met resp. de Inv. Nrs. 995 en 201 der Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, te Munchen, twee portretten die tot dusver in de catalogi, op basis van een 18de-eeuwse vergissing en zij het met twijfel, vaak aangegeven werden als de mogelijke portretten van Hertog Charles-Alexandre de Croy en zij echtgenote, Yolande de Ligne, zonet als van onbekende personages.

De auteur neemt de gelegenheid te baat om tal van biografische gegevens betreffende het echtpaar Godines-vanden Berghe, zijn voorgeschiedenis en zijn familiale en sociale samenhangen, samen te lezen, hierbij dat wat reeds bekend was (H. POHL, *Die Portugiesen in Antwerpen (1567-1648). Zur Geschichte einer Minderheit*, in: « Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Beihefte », nr. 63, Wiesbaden 1977) wezenlijk aanvullend met nieuwe elementen uit Antwerpse parochieregisters, notarisakten en de neerslag van juridische geschillen (Stadsarchief Antwerpen). Philippo, zoon van Francisco Godinez († 1627), de ten laatste sedert 1591 te Antwerpen gevestigde welvarende Portugese suikerimportateur en vastgoedhandelaar, herhaaldelijk consul der Portugese « natie » zette de handelsbedrijvigheid van zijn vader verder maar was bovendien « Receveur Général des finances de sa Majesté » en werd na 1627 Heer van Cantecroy, Mortsel en Luithagen. Zijn portret en dat van zijn vrouw moeten ontstaan zijn tijdens Van Dycks zogeheten « Tweede Antwerpse periode », d.w.z. tussen 1627 en 1632. Al bij al gaat het hier om een belangrijke scherpstelling van de corpus-gegevens betreffende drie niet onaanzienlijke items uit de oeuvres van resp. Rubens en Van Dyck.

A. MOERMAN

Belgique terre d'accueil. Écrivains et artistes étrangers édités en Belgique. Bruxelles, 1992, in-4, broché, 80 p., ill. Prix: 500 FB.

Ce catalogue a été publié à l'occasion d'une exposition organisée par la Société Royale des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique à la Bibliothèque Royale Albert Ier du 9 au 31 octobre 1992.

J.-M. Duvosquel esquisse dans l'introduction le but poursuivi par les organisateurs : éclaircir le rôle joué par notre pays comme lieu d'impression ou d'édition d'auteurs étrangers et cela uniquement par les collections des membres. Une sélection de 133 numéros en est le résultat. Le livre le plus ancien qui a été montré date de 1474, le plus récent de 1975. Le tout est complété par quelques notices biographiques sur des éditeurs et imprimeurs mentionnés, par un index des auteurs et des relieurs et par une bibliographie sommaire. Les descriptions des livres sont de la main des propriétaires. Ceci a donné lieu à des notices de qualité très inégale. Apparemment les bibliophiles ne sont pas toujours des bons catalographes. On peut se demander à quel public les textes s'adressent. D'une part les notices sont trop brèves pour contenir de l'information destinée au spécialiste et d'autre part elles ne peuvent pas charmer le simple mortel qui se voit confronté avec un type d'information qu'il a du mal à situer dans un contexte historique ou culturel plus large. Certains phénomènes tel que les contrefaçons des XVIII^e et XIX^e siècles auraient gagné beaucoup avec un commentaire, même succinct. En dépit du fait que J.-M. Duvosquel précise dans son introduction (p. 6) qu'« impression et édition ne se confondent pas » on a beau chercher par qui la plupart des livres décrits ont été imprimés. Ce manque inexplicable me semble difficile à justifier. Cette plaquette ne sera donc rien d'autre qu'un souvenir d'une exposition remarquable qui aurait mérité mieux.

R. VAN LAERE

Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Catalogue, Musée du Louvre, Paris, 3/11/1992-1/2/1993. In-4, relié sous jaquette, 531p., 400 pièces illustrées en n. et bl. et en coul., fig. de comparaison. Prix : 490 FF.

L'art byzantin est bien représenté en France. On le savait déjà par les pièces qui figurèrent à des expositions, en France et à l'étranger, où qui sont reproduites dans divers ouvrages. Mais jamais encore un regroupement d'ensemble n'avait été tenté. Quoique le catalogue ne se présente pas comme un corpus et n'inclue pas les collections privées — qui ont souvent été dispersées et dont nombre de pièces sont d'ailleurs entrées dans les musées —, il comporte quatre cents numéros, ce qui est en soi une véritable révélation. Il a été fait appel à plus de quarante musées, trésors d'églises et même dépôts d'archives répartis dans toute la France : beaucoup d'œuvres sont ainsi sorties de l'ombre. Pour la plus importante institution, le Musée du Louvre, le fait de réunir les pièces conservées dans des départements séparés a été aussi d'un apport très positif. Et la confrontation de toutes ces œuvres, par époque et par technique, a été l'occasion, comme dans toute bonne exposition, de faire avancer les connaissances scientifiques, tout en procurant au visiteur un plaisir esthétique souvent intense.

Cet énorme travail de sélection et de recherche est l'œuvre d'une importante équipe de spécialistes dont il faut détacher Jannic Durand (Louvre), commissaire général, et les autres membres du commissariat : Irène Aghion (Cabinet des Médailles), Danielle Gaborit-Chopin (Louvre), Marie-Odile Germain (Bibliothèque Nationale), Marielle Martiniani-Reber (Musée de Genève) et Cécile Morrisson (C.N.R.S.), qui ont également assuré la rédaction de nombreuses introductions et notices. D'autres ont été rédigées par divers spécialistes — tous français — trop nombreux pour être énumérés ici. Les œuvres réunies couvrent toutes les époques et toutes les techniques sauf la peinture monumentale (représentée uniquement par la tête d'ange en mosaïque de Torcello, au Louvre) et la peinture d'icônes dont figurent seulement quelques exemples, la plupart postbyzantins. Il a paru justifié de replacer ces œuvres dans l'histoire. L'ouvrage est donc subdivisé suivant les grandes périodes : Les origines, de Constantin à l'Iconoclisme (p. 24-173) ; L'empire iconoclaste (p. 174-205) ; L'empire des Macédoniens et des Comnènes (p. 206-407) ; L'empire latin et l'empire des Paléologues (p. 408-500). Elles sont introduites par des textes historiques, utiles pour replacer les œuvres dans leur contexte mais dont on peut estimer qu'ils souffrent, sur le plan d'une synthèse de la civilisation byzantine, de

l'absence des monuments d'architecture et de la peinture monumentale et d'icônes, dans un catalogue essentiellement consacré aux arts somptuaires — encore que la sculpture n'en soit pas absente. À l'intérieur de ces divisions, les œuvres sont regroupées suivant les techniques.

On constatera que ce sont les première et troisième périodes qui sont le mieux représentées. Ces périodes ont eu la production la plus riche, certes, mais la présence des œuvres en France s'explique aussi par diverses circonstances dont traite Jannic Durand dans son Introduction : historiques, par les contacts entre souverains et l'apport des croisades, ou personnels, par le goût des collectionneurs. On remarquera qu'on ne peut guère cerner une situation analogue à celle qui se développa dans le royaume germanique sous les Ottoniens, notamment à l'époque de Théophano (voir e.a. mon article *The Art of Byzantium and its Relation to Germany in the Time of the Empress Theophano*, à paraître dans les *Acta* du Colloque de Hernen 1991, Cambridge, 1994). Il faut espérer que l'Allemagne, qui est fort riche en œuvres byzantines, établira un recensement analogue, par une publication sinon une exposition. Pour la Belgique, rappelons, outre *Splendeur de Byzance* (Bruxelles, 1982), mon étude sur *L'art byzantin en Belgique en relation avec les croisades* (R.B.A.H.A., LVI, 1987, p. 13-47). L'exposition était très bien présentée, en opérant des regroupements d'intérêt scientifique, mais en mettant aussi en valeur les œuvres les plus belles. Sur le plan proprement de l'histoire de l'art, les pièces les plus importantes sont les manuscrits et les ivoires, mais les orfèvreries et les textiles leur cèdent de peu en nombre et en qualité. L'ouvrage se termine par une Chronologie très développée des événements politiques mis en relation avec l'économie, la société et la culture ; un Glossaire ; une Bibliographie des ouvrages cités abondante et excellente, suivie d'une liste des expositions ; un « Index sommaire » néanmoins fort utile ; les Crédits photographiques. La qualité d'édition est très bonne, quoique les reproductions en couleur ne soient pas toujours parfaites — ce qui est hélas souvent le cas, et non seulement dans les catalogues d'expositions. Cela sert admirablement l'apport scientifique de ce livre désormais indispensable dans le domaine concerné.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE

PICO CELLINI, *Falsi e restauri. Oltre l'apparenza*. (Arte e Storia, 1). Archivio Guido IZZI, Rome 1992, in-8, broché sous jaquette, 228 p., 22 + 20 pl. Prix : Lit. 48.000.

L'auteur, né à Rome en 1906 et issu d'une famille d'artistes, s'est révélé être un extraordinaire connaisseur des formes, des matières et des techniques, ce qui lui permit de démasquer des faux célèbres et de procéder à de remarquables analyses et restaurations. Les écrits ici rassemblés, de 1943 à 1989, sont liés à ses activités d'expert et de restaurateur, tandis qu'un prochain volume sera consacré à des écrits proprement d'histoire de l'art.

L'ouvrage est divisé en deux parties : huit chapitres sur des faux et dix sur ses restaurations, rédigés d'une plume de conteur et où il fait intervenir de nombreux personnages, surtout italiens et américains (sa description de l'examen d'un tableau par Berenson est particulièrement savoureuse). Il insiste, d'entrée de jeu mais aussi à diverses occasions, sur l'expérience, notamment artisanale, l'acuité du regard, les connaissances historiques et artistiques, l'utilisation des méthodes scientifiques pour arriver à distinguer le vrai du faux, ainsi que la finalité des œuvres. Dans la première partie, il n'hésite pas à fustiger les pratiques de certains marchands et les modes parfois suscitées par des expositions, mais aussi l'entêtement de certains spécialistes et conservateurs de musée, notamment Gisela Richter et le Musée de St. Louis pour les États-Unis. Les exemples de faux qu'il considère sont une « stèle attique » exposée au Palazzo Venezia où il décela la patte d'un habile sculpteur moderne ainsi qu'un marbre peu conforme ; une statue « étrusque » en terre cuite de Diane où il reconnut une œuvre d'Alceo Dossena ; les kouroi du Musée Getty et du Metropolitan Museum et les colosses étrusques de ce dernier musée ; le trône de Boston, inspiré du trône Ludovisi ; le casque « grec » de St. Louis ; le Prisonnier dace de Boston ; la fibule de Manios à Rome ; la Madonna della Palma dite de Raphaël à Urbino ; le sultan turc attribué à Titien de Venise, en réalité Abdul Hamit Ier.

A propos de ses restaurations, il émet certains principes, notamment qu'un artiste peut évoluer au cours de son activité, et il distingue trois phases : observation de l'état de l'œuvre et sa consolidation, nettoyage mettant en évidence les parties conservées et celles qui sont endommagées, mise en valeur scrupuleuse, et souligne l'importance de l'utilisation des rayons X. Il s'agit du Saint Luc de Raphaël à Rome, de la fresque d'Isaïe du même peintre à Sant'Agostino, des fresques du Dominicain dans la chapelle Polet à Saint-Louis-des-Français, de deux médaillons en or de facture palermitaine d'une collection privée, de sculptures en marbre comme l'Hercule de Canova et le guerrier de Capestrano à Chieti, de l'icône de S. Francesca Romana (S. Maria Nova) à propos de laquelle il fournit d'intéressantes données techniques et historiques (il ne semble cependant pas connaître les plus anciennes icônes du Sinaï, également peintes à l'encaustique, et l'image reproduite sur la jaquette porte la date erronée du v^e siècle au lieu du vii^e). Quant aux icônes de la Vierge à Sainte-Marie-Majeure et à Spolète, il en donne une intéressante description, surtout pour la première dont il estime qu'elle était assise à l'origine.

La bibliographie qui accompagne les différents articles est le plus souvent ancienne. Il est dommage qu'elle n'ait pas été mise à jour, mais cela aurait supposé un travail que les éditeurs n'ont sans doute pas eu la possibilité d'entreprendre. Toutes les œuvres sont reproduites (1).

J. LAFONTAINE-DOSOGNE

(1) Sur le problème des faux et la façon de les considérer, et sur celui des restaurations, voir ici même les comptes rendus de l'ouvrage de C. PÉRIER-D'ETEREN, *La restauration en Belgique...*, et du catalogue *Vrai ou faux?*, p. 166-168 et 174.

Maurice CULOT - Éric HENNAUT - Marie DEMANET - Caroline MIEROP, *Le bombardement de Bruxelles par Louis XIV et la reconstruction qui s'ensuivit 1695-1700*. Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1992, 294 p., nomb. ill. n/bl. et en coul., broché. Prix : 1.950 FB.

Ouvrage collectif qui présente néanmoins une remarquable unité d'esprit et de style, le livre se lit très agréablement. Il nous restitue le contexte historique du fameux bombardement de Bruxelles par le maréchal Villeroy en 1695. Les auteurs nous rappellent comment fut décidée — finalement par Louis XIV lui-même — cette opération militaire qui se voulait une simple manœuvre de diversion destinée à desserer l'étau autour de Namur où les Français étaient assiégés par les armées des coalisés. Le bombardement réussit mieux que prévu : le temps fut trop beau, la pluie tomba trop tard, tout fut consumé et le centre de la ville réduit en cendres... Namur tomba quand même quelques semaines plus tard, la haine du Français s'ancra dans les cœurs, et les ministres des puissances coalisées jurèrent de venger Bruxelles. La défaite des armées de Louis XIV allait être fêtée à Bruxelles, le 21 juillet 1698, dans une ville en reconstruction où la joie était revenue.

Le Prince-électeur Maximilien-Emmanuel de Bavière, prince passionné d'architecture, vit, dans le malheur de la ville, l'occasion de reconstruire Bruxelles selon un plan moderne au tracé régulier. Une biographie du prince nous montre l'image d'un homme éclairé qui souhaitait faire de la Grand'Place une place à programme en groupant les maisons derrière des façades unitaires avec des rues droites pour y accéder. Il rencontra l'opposition des puissantes corporations qui édifièrent leurs somptueuses maisons de la Grand'Place. La ville conserva ses anciens tracés. Seuls quelques alignements furent possibles et la *rue de Bavière* fut la seule à être nouvellement ouverte (c'est l'actuelle rue de Dinant, hélas bien détériorée tout au long du dernier demi-siècle). Les conditions de la reconstruction furent arrêtées par les règlements relatifs au relèvement de la ville, élaborés dès le premier des trois jours du bombardement et jusqu'en 1697. Les corporations durent partager le travail avec des artisans étrangers. Les matériaux furent exonérés des taxes d'entrée et les archives furent reconstituées. Tous les projets de façades devaient être soumis au Magistrat.

L'ouvrage est bien illustré de cartes, de gravures, de portraits, de médailles, de frontispices, de pièces d'archives et de photographies d'immeubles. Soulignons-en aussi la qualité typographique. Le livre se termine par les notes, la bibliographie et l'index permettant une consultation rapide et l'accès aux sources exploitées par les auteurs. On appréciera le dépliant joint au livre avec une carte du centre de Bruxelles et des notices explicatives accompagnées de petites photos pour guider nos promenades-découvertes au cœur de la capitale.

M. VAN DE WINCKEL

Catherine DE BRAEKELEER, *Laurent-Benoît Dewez*. Mons, éd. R. Dufour, 1992, broché, 138 p. 57, ill. n/bl. Prix : 500 FB.

Madame Catherine de Brackeleer tente en une centaine de pages de sortir de l'ombre l'œuvre et la biographie de L. B. Dewez, architecte mésestimé qui, soit dit en passant, partage ce triste privilège avec son rival Claude Fisco. *La carrière professionnelle de L. B. Dewez* et *L'art de Dewez*, les deux chapitres principaux, constituent une synthèse et une tentative de cerner les éléments qui introduisirent le néo-classicisme dans nos provinces. L'auteur insiste sur le caractère rigoureusement symétrique, la hiérarchie des composantes, le caractère enveloppant de l'architecture de Dewez. Affinant son approche, elle tente de dégager les manières spécifiques aux trois périodes de sa carrière. Apport fort intéressant qui permet en même temps de décrypter l'architecture dewézienne et d'autres réalisations de cette époque en Belgique. *Le bouleversement des mentalités au XVIII^e siècle* (le premier chapitre) est un survol rapide qui ne s'écarte pas du sujet mais pêche peut-être par un manque d'information sur les traditions architecturales du siècle précédent. Dans la *Biographie* (chapitre 2), l'auteur insiste peut-être trop sur l'influence italienne subie par Dewez. Tenter de démêler ses sources d'inspiration est une gageure. Dewez a largement puisé dans les traités d'architecture et particulièrement dans les ouvrages de Blondel. La toute première illustration, un dessin qui copie exactement le modèle de « commodité à soupape » de Blondel en est un exemple. (Un peu malheureux d'ailleurs d'entrer en matière par cette commodité qui, en architecture comme dans les ouvrages qui en traitent, est généralement reléguée aux annexes).

L'auteur a réalisé un joli travail de vulgarisation. Emportée par son sujet, elle en a parfois oublié le contexte architectural. Dewez était un créateur de son temps, perméable à toutes les influences mais précis jusqu'à la minutie. Ciseler le style, choisir le terme exact, corriger les épreuves sont mangeurs de temps ... et il semble que l'auteur n'en ait pas pris assez. La table des illustrations avec leurs références est absente et un index des noms propres assurerait une utilisation plus aisée de l'ouvrage. Nous y trouvons une bonne bibliographie et un choix judicieux d'illustrations qui nous invitent à redécouvrir l'œuvre de Laurent-Benoît Dewez. Nous insisterons, plus que l'auteur, sur la valeur de sa propre maison et sur le château de la Motte, construit pour ses beaux-parents, qui reflètent, mieux que les travaux de commande, le goût personnel et le génie créateur de l'artiste.

M. VAN DE WINCKEL

Bernard DORIVAL, *Jean-Baptiste de Champaigne. La vie, l'homme et l'art*. Paris, chez l'auteur, Distributeur Léonce Laget, 1992, 31 × 23 cm, 108 p. + 82 ill. dont 5 en coul.

Comme l'écrit l'auteur dans son Avant-propos, Jean-Baptiste de Champaigne, quasiment oublié au XIX^e siècle, a, depuis une soixantaine d'années, refait timidement surface. Neveu de Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste, injustement délaissé au profit du peintre de Richelieu, a sans doute souffert de cet illustre héritage. L'important ouvrage que vient de lui consacrer Bernard Dorival comble une regrettable lacune. L'auteur retrace la vie du peintre, né à Bruxelles en 1631, appelé dès l'âge de dix ans à Paris par son oncle Philippe qui avait eu la douleur de perdre son fils unique, et qui

en fit son élève puis son collaborateur. Brûlant du désir de se rendre en Italie, Philippe de Champaigne l'y autorisa, mais Jean-Baptiste n'y résida qu'une année en 1658-1659. De retour à Paris, il collabore avec son oncle à la décoration du pavillon du roi au château de Vincennes. C'est au cours d'un séjour à Bruxelles en 1660-1661 qu'il peint *L'Assomption de la Vierge* pour l'église Sainte-Gudule et, sans doute à la même époque, le *Saint Grégoire* de l'église Saint-Michel à Gand. En 1663 il est admis à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. En 1667 il collabore avec son oncle à la décoration de l'appartement du Grand Dauphin au palais des Tuileries, et épouse Geneviève Jehan, nièce de Philippe de Champaigne. Peu de temps après, le roi Louis XIV lui confie la décoration de trois salons du palais de Versailles. Élu professeur à l'Académie royale en 1671, il y donnera sept conférences. Ayant perdu son oncle en 1674, il décède à son tour en 1681.

Outre la biographie bien documentée du peintre, l'auteur consacre plusieurs pages de son ouvrage à ses qualités d'homme, de chrétien janséniste et d'esthète avant d'étudier en détail son œuvre. » Dessinateur plus que coloriste, habile à assimiler et à pratiquer concurremment des leçons diverses, de Philippe de Champaigne, de Poussin, de Le Brun, écho, ainsi, des aspirations de son époque, il n'est pas étonnant que Jean-Baptiste de Champaigne ait obtenu de son vivant un franc succès. Au confluent de plusieurs courants artistiques, il sut en faire une synthèse et en élaborer du coup un art où il fut lui-même. »

Abondamment illustré de reproductions des œuvres de l'artiste et aussi de celles de ses maîtres (on y voit pour la première fois une reproduction en couleurs du *Saint Grégoire* de l'église Saint-Michel de Gand), l'œuvre maîtresse de Bernard Dorival sauve Jean-Baptiste de Champaigne d'un oubli immérité.

P. EECKHOUT

Bernard DORIVAL, *Supplément au catalogue raisonné de l'œuvre de Philippe de Champaigne*. Paris, chez l'auteur, Distributeur Léonce Laget, 1992, 31 × 23 cm, 136 p., 119 pl. dont 32 en coul.

Bernard Dorival publia en 1976 un important ouvrage consacré à *Philippe de Champaigne, sa vie, son œuvre et le catalogue raisonné de son œuvre*. Depuis lors, nombre de tableaux de ce peintre — ou attribués à lui — sont apparus dans les musées, les expositions et les ventes. L'auteur a donc jugé opportun, à juste titre, de faire paraître un supplément au *Catalogue raisonné*, répertoriant les découvertes faites depuis 1976. Les œuvres y sont classées sous quatre rubriques : I. Œuvres authentiques inconnues de l'auteur en 1976. II. Treize répliques ou copies apparues depuis. III. Quarante-neuf œuvres douteuses ou inauthentiques. IV. Quatre œuvres de découverte récente. En annexe sont encore mentionnées vingt-deux œuvres ayant changé de main depuis 1976.

Dans son Avant-propos, l'auteur rappelle ce qu'il avait déjà écrit dans son premier ouvrage, à savoir que ce serait un *contre-sens historique* que d'exclure du catalogue des œuvres dues à l'atelier du maître. « A quelques exceptions près, écrit-il, les créations sorties alors de l'atelier d'un peintre sont le fruit de la collaboration, plus ou moins étroite, entre son travail propre et celui — ne craignons pas le mot — de son « entreprise ». »

Relevons, parmi les œuvres authentiques les plus importantes révélées depuis 1976, un très beau *Saint Augustin* (connu par la gravure), au Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamsstown (Mass.), un *Christ au jardin des Oliviers* acquis récemment par le Musée de Rennes, *Joseph et la femme de Putiphar* au Art Museum Princeton University, ainsi que *La translation du corps de Saint Arnould*, la plus importante composition de Philippe de Champaigne qui ait été retrouvée depuis 1976, écrit Bernard Dorival, provenant de la Gilde des Brasseurs de Gand, exécutée vers 1656 et que nous avons longuement étudiée dans cette même Revue en 1985. Ces œuvres sont reproduites en couleurs dans le *Supplément*, de même que quelques très beaux *Portraits*, notamment ceux de *Jérôme II Lemaître* (coll. privée), *Nicolas Henin de Cuvillers* (coll. privée) et *Antoine Galland en costume turc* (vente Christie, Londres).

Parmi les œuvres inauthentiques, signalons un très intéressant *Portrait d'homme*, exposé en 1979 à la Royal Academy de Londres, par les Trafalgar Galleries, comme œuvre de Philippe de Champaigne, mais que l'auteur met en rapport avec le *Portrait de Lucas Van Uffel* de Van Dyck et donne « vraisemblablement » à l'école flamande.

En « Additif », l'auteur publie une version, inédite à ce jour, d'un *Souper d'Emmaüs* retrouvé par M. Daniel Ternois dans la Primatiale Saint-Jean de Lyon. L'œuvre est très proche du *Souper d'Emmaüs* du Musée des Beaux-Arts de Gand. L'auteur révèle que cette toile a dû appartenir à l'abbé Martin de Barcos qui l'avait reçue de Jean-Baptiste de Champaigne. Elle a ceci de particulier — une lettre de l'abbé de Barcos en fait foi — qu'elle est l'œuvre de Philippe de Champaigne en collaboration avec son neveu Jean-Baptiste, « la seule toile connue dont nous puissions dire avec certitude que l'oncle et le neveu y ont travaillé ensemble ».

P. EECKHOUT

Jean DUMOULIN (chanoine), Jacques ПУЧКЕ e.a., *La Grande Procession de Tournai (1090-1992). Une réalité religieuse, urbaine, diocésaine, sociale, économique et artistique.* (Tournai - Art et Histoire, 6). Cathédrale de Tournai et Université de Louvain-la-Neuve, 1992, in-4, relié, 128 p., 80 ill. en n. et bl. et en coul.

Cet ouvrage, qui fait partie d'une importante série consacrée à l'histoire et surtout à la cathédrale de Tournai, est consacré au neuvième centenaire de la Grande Procession, dont les aspects les plus divers — mentionnés dans le titre — sont examinés par les auteurs principaux avec la collaboration de quinze spécialistes. La Table des Matières détaillée ne comporte pas moins de trois pages et peut utilement servir d'Index. Après une Introduction, la matière s'organise en trois parties : Les origines, Une réalité multiforme, La Grande Procession depuis la Révolution. L'origine de la Procession se trouve dans une terrible épidémie, le « mal des ardents », qui fondit sur la riche et prospère cité en 1090, avec son cortège de panique, de mort et de misère. C'est l'évêque Radbod qui organisa une procession pénitentielle autour de la ville. Le fléau cessa et, en reconnaissance, la procession fut renouvelée chaque année.

Les différentes étapes historiques autour de la Procession sont bien étudiées en fonction des sources — parfois discutables —, des événements politiques et religieux connus ainsi que des œuvres d'art conservées. L'évolution au cours des siècles s'inscrit parfaitement dans ce cadre et permet une véritable étude des mentalités. Depuis la Révolution, qui tenta en vain de la supprimer, des archives plus abondantes permettent de retracer à l'époque moderne et jusqu'à nos jours, l'intéressante histoire de cette manifestation exceptionnelle et d'en analyser les divers aspects. L'ouvrage comporte de nombreuses notes qui en assurent l'assise scientifique ; une liste des publications citées en abrégé figure à la fin. La qualité d'édition est excellente. L'illustration abondante est bien choisie en fonction des sujets traités et rend très agréable la consultation du volume.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE

COR ENGELEN - Mieke MARX, *Middeleeuws erfgoed. Beelden voor Namen - Namen voor Beelden.* 7de Spijker, Hoogstraten, 1/05/93 tot 23/05/93, 1993, in-4, 112 p., ill.

Deze uitgebreide catalogus van genoemde tentoonstelling laat onmiddellijk uitschijnen dat er nog heel wat oude kunstwerken in privé-verzamelingen echt verborgen zitten. Spijtig dat er maar zelden vermeld word waar zij thans bewaard worden, wat de verdere bestudering van de stukken bemoeilijkt, daar zij hier niet zozeer kunsthistorisch worden benaderd, vermits voor de initiatiefnemers de feestdag, de attributen, het patronaat en de namen der heiligen als hoofddoel van hun opzet werd beschouwd. Van daar ook dat de bestaande literatuur bij bepaalde onderwerpen zelden wordt

geciteerd. Niettegenstaande biedt deze catalogus een rijke keuze van stukken van de 13de tot in de 16de eeuw, vooral afkomstig uit onze gewesten: Vlaanderen, Brabant, Limburg, het Maasland, maar ook uit Frankrijk, Duitsland, Engeland en zelfs Spanje. Zo worden o.m. een 16de-eeuws Antwerps retabel, diverse houten en gepolychromeerde heiligenbeelden, Mechelse madonna's, Franse en Mechelse albasten, houten en geschilderde panelen in volle daglicht gesteld. Dit uitzonderlijk ensemble van niet minder dan 106 in de catalogus beschreven en geïllustreerde stukken weerspiegelt de buitengewone esthetische en kunsthistorische waarde van dit aspect van ons cultureel patrimonium, dat ruime aandacht en een aanhoudende verzorging verdient.

H. JOOSEN

W. K. GNIRREP - J. P. GUMBERT - J. A. SZIRMAI, *Kneep en binding; een terminologie voor de beschrijving van de constructies van oude boekbanden*. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 1992, 126 blz., ill. Prijs: 40,- gulden.

Boekbanden genieten sinds enkele jaren een stijgende belangstelling. Steeds vaker maken ze integraal deel uit van tentoonstellingen of vormen ze het voorwerp van nader onderzoek. Het ontbreken van een algemeen aanvaarde nederlandse terminologie bemoeilijkt echter elke systematische benadering en veroorzaakt bij de niet-specialist dikwijls een onoverkomelijke begripsverwarring. Het Belgisch-Nederlands Bandengenootschap nam enkele jaren geleden het initiatief om een gedetailleerde terminologie op te stellen. Aanvankelijk wenste men zowel voor technische als voor stilistische aspecten een terminologie te ontwikkelen. Deze publikatie bleef uiteindelijk echter beperkt tot de technische elementen. Deze opsplitsing moet beslist betreurd worden, niet alleen omdat de gebruiker straks twee verschillende terminologische lijsten moet raadplegen maar ook omdat op deze wijze overlappingen onvermijdbaar zijn.

Hoewel noch in het Voorwoord noch in de Inleiding expliciet de doelgroep van deze publikatie vermeld wordt, ben ik van mening dat een terminologie zoals deze zich niet uitsluitend to specialisten mag richten. Van de niet-specialist, het weze een bibliothecaris, een archivaris, een conservator of een kunsthistoricus, mag geen voorkennis verwacht worden. Voor hem dient een terminologie een leidraad te zijn voor de correcte en ondubbelzinnige beschrijving van een oude boekband. Dit veronderstelt onder meer heldere en vlot leesbare definities. Daarbij dient in hoge mate aandacht geschonken aan de bestaande woordenschat, al was het maar om de gebruiker in staat te stellen oudere beschrijvingen beter te begrijpen. Het volstaat een blik te werpen op de Inleiding om vast te stellen dat aan geen van beide voorwaarden voldaan is. Het onsystematisch karakter van de bestaande terminologie werd als excuus gebruikt om met een hele reeks gangbare begrippen komaf te maken. Deze begrippen worden in het beste geval nog wel ergens aangehaald, zoals marokijn en andere zoekt men tevergeefs b.v. rotuleren. De argumenten ter verantwoording van deze keuze zijn niet overtuigend omdat in het werk zelf meer dan eens definities gegeven worden van fenomenen, die uiterst moeilijk herkenbaar zijn en dus evengoed aanleiding kunnen geven tot onzorgvuldig gebruik. Hieraan zijn de auteurs trouwens in een aantal gevallen zelf schuldig. Zo wordt « geschept papier » beter niet vertaald door Büttenpapier, dat staat voor lompenpapier (§ 13.1). Ook het woord « bord » als synoniem voor zwaar karton is beslist geen goede keuze (§ 13.3). Een te ver doorgedreven drang tot definiëren speelde de auteurs wel eens parten. Dit wordt best geïllustreerd door het feit dat zij het nodig vonden het begrip « hout » te omschrijven (§ 13.6). Hun definitie zal trouwens niet veel genade vinden in de ogen van plantkundigen. De meervoudsvorm « overstekken » van « overstek » ligt naar mijn gevoel grammaticaal wat moeilijk. Men verwacht « oversteken » en in dit geval zelfs « oversteek » als enkelvoud (§ 51.4). De definitie ervan zet mij er trouwens toe aan eerder te spreken van een « binnenrand ».

Dit brengt mij meteen op het tweede bezwaar tegen deze terminologie. De gezwollen stijl, waarvan het geheel van bij de Inleiding te lijden heeft, en de vaak overbodige toevoegingen (v.b.

§22.12) maken de raadpleging van dit werk bijzonder inspannend. Bij een tweede editie zullen ongetwijfeld een aantal termen moeten toegevoegd worden zoals:

- doosband (§52.4), band waarvan alle vrije randen zodanig omgezet zijn, dat de band in gesloten toestand op een doos lijkt
- staartveld (§55.12), rugveld dat het dichtst bij de staart van het boek gelegen is en dat vaak een afwijkend versiering en afmetingen heeft
- pronkband (§62.0), band met overvloedig decoratief beslag
- sluitlinten moeten zoveel mogelijk van sluitsnoeren onderscheiden worden (§61.10)

●ndanks deze negatieve kritiek mag niet uit het oog verloren worden dat de auteurs pioniersarbeid verricht hebben en dat is steeds een ondankbaar werk. De vertaling van de behandelde begrippen in het Frans, Duits en Engels is ongetwijfeld van groot nut, net als de vele tekeningen, die vaak een essentieel element van de definities vormen. Als deze terminologie aanleiding geeft tot de bewustwording bij een brede groep vorsers van de eigenheid en de specifieke problemen van de oude boekband, dan is het belangrijkste deel van de taak van deze publikatie vervuld. Hopelijk verschijnt de stilistische terminologie binnen niet al te lange tijd en zullen de auteurs ervan meer aandacht schenken aan de niet-specialist.

R. VAN LAERE

Craig HARBISON, *Jan van Eyck. The Play of Realism*. Reaktion Books Ltd, London, 1991, in-4°, 228 p., 132 ill.

Craig Harbison, professeur d'histoire de l'art à l'Université du Massachusetts à Amherst, nous offre ici un ouvrage original, passionnant même, qui relève davantage de l'essai que de l'étude classique d'histoire de l'art. Il s'agit essentiellement d'une approche nouvelle de l'œuvre de Jean Van Eyck en vue d'en sonder la dimension humaine, trop souvent négligée, et de mieux connaître les préoccupations sociales et spirituelles de l'artiste et de ses patrons à travers celles de leur environnement immédiat. L'auteur adopte délibérément cette attitude en réaction contre les interprétations trop restrictives ou littérales à son gré qui ne voient le plus souvent, dans l'iconographie des Primitifs flamands, qu'un subtil et complexe «symbolisme caché». Sans nier que certaines œuvres importantes comme le polyptyque de l'*Adoration de l'Agneau mystique* reflètent, même à l'évidence, la sagesse théologique médiévale, l'auteur pense que ce ne peut être le cas de la majorité des commandes privées, pour lesquelles aucun document ne prouve qu'elles répondent à un programme théologique déterminé. Craig Harbison tente en même temps d'éviter la séparation à son sens artificielle, anachronique, entre réalisme et symbolisme, qui ne rend pas compte de la complexité de la vie et de la culture au xv^e siècle. C'est pourquoi il analyse attentivement, sans idées préconçues mais en interrogeant les sources d'informations sur les mœurs et les habitudes religieuses du temps, la plupart des tableaux de Van Eyck, au premier chef ceux qui mettent en scène des personnages plus ou moins directement liés à la cour ducale (le marchand italien Giovanni Arnolfini, le chanoine séculier Georges van der Paele, le chancelier Nicolas Rolin). Il en ressort que si ces hauts personnages étaient visiblement préoccupés de leur rang social, ils l'étaient tout autant de leur religion, pratiquée surtout selon la Dévotion Moderne, basée sur la prière et la méditation personnelles, dont la Vierge est le plus souvent l'objet.

Des éléments de réflexion originaux éclairent certaines compositions d'un jour nouveau. Ainsi, l'auteur voit dans la *Vierge au chancelier Rolin* un tableau autobiographique, véritable confession du chancelier reflétée dans maints détails du tableau et confirmée par le geste de l'Enfant, transformé dès l'origine en un geste d'absolution. Il observe que les quatre *Vierges à l'Enfant assises* peintes entre 1434 et 1437 (Bruges, Francfort, Paris et Dresde) l'ont été pendant le Concile de Bâle (1435-39) au cours duquel la doctrine mariale fut particulièrement débattue; selon Craig Harbison, leur apparence souveraine, l'ample manteau rouge qui les drape et les versets du *Livre de la Sagesse* qui accompagnent deux d'entre elles montrent que Van Eyck et ses patrons ont pris position en faveur

de l'Immaculée Conception, finalement adoptée en 1439 contre l'avis du Pape. L'intérêt de Van Eyck pour les icônes, reflété dans ses deux *Virgines à l'Enfant* debout (Anvers, 1439, et Berlin) et dans la *Sainte Face* (1438), pourrait accréditer l'hypothèse selon laquelle l'artiste aurait fait partie de la délégation bourguignonne au Concile de Ferrare et Florence (1438-39), auquel participait l'Église orthodoxe. Quant à la *Vierge dans l'église* de Berlin, l'auteur y voit l'incarnation d'une statue de culte vénérée dans une église de pèlerinage qui s'inspirerait d'églises existantes sans en reproduire aucune ; il relève plus d'une dizaine d'églises de nos régions dont l'orientation nord-est/sud-ouest (la basilique de Tongres), nord-ouest/sud-est (la cathédrale de Tournai), nord/sud (huit églises de Tournai) et ouest/est (Saint-Quention de Tournai) montre que l'éclairage venant de gauche n'a pas nécessairement une signification symbolique. Le polyptyque de l'*Adoration de l'Agneau mystique* est, selon lui, unique chez Van Eyck en ce qu'il est conçu à l'évidence — peut-être sous l'impulsion d'un puissant patron — comme une œuvre d'art spectaculaire, une exposition publique de la doctrine de l'Église, à l'opposé des commandes privées, où il fait montre d'un certain scepticisme.

Un Commentaire bibliographique donne en fin d'ouvrage, chapitre par chapitre, l'essentiel de l'état des questions. Le large éventail de sources qui y correspond (quelque quatre-cents références) témoigne du souci de l'auteur d'élargir et d'étayer solidement son information. Cette approche concrète et vivante, mais éclairée, de tableaux qui ont déjà fait l'objet de tant d'exégèses fait de ce livre une somme de réflexions stimulantes qui ne manqueront pas d'éveiller des échos. La langue riche et nuancée de l'auteur rend parfaitement les subtilités d'une analyse qui ne cherche pas tant à démontrer qu'à enquêter pour mieux comprendre.

J. FOLIE

Timothy B. HUSBAND, *Corpus Vitrearum. USA. Checklist IV. Stained Glass before 1700 in American Collections: Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels* (Studies in the History of Art. 39. Monograph Series. 1). Washington, National Gallery of Art, 1991, 277 p., 8 ill. coul., ill. n. et bl.

William COLE, *Corpus Vitrearum Medii Aevi. Great Britain. Summary Catalogue. I. A Catalogue of Netherlandish and North European Roundels in Britain*. Londres, British Academy by Oxford University Press, 1993, 342 p., 2 ill. coul., ill. n. et bl.

Ces deux volumes publiés à peu de temps d'intervalle éclairent heureusement un aspect de l'art de la peinture sur verre, celui des rondels ou grisets moins connus et appréciés que les vitraux monumentaux. Chacun des auteurs est expert en la matière puisque William Cole inventorie et étudie les rondels depuis plus de trente ans et qu'il a publié, entre autres, plusieurs articles sur des peintures sur verre d'après Martin Van Heemskerck. T. Husband quant à lui, conservateur au Metropolitan Museum, est aussi un grand spécialiste des rondels et il prépare d'ailleurs une exposition sur ceux des anciens Pays-Bas, qui sera une véritable première. Les deux ouvrages sont publiés dans la collection du *Corpus Vitrearum* mais il ne s'agit pas des habituels volumes d'inventaires scientifiques. Celui des USA s'inscrit dans la série « Checklist », qui inventorie sommairement tout ce qui existe comme vitraux et peintures sur verre originaires d'Europe aux USA et qui précède les volumes d'études proprement dits ; le volume de Grande-Bretagne est aussi un « Summary Catalogue » et ce type de volume a également été adopté par d'autres pays comme la France pour sa série « Recensement ». Le *Corpus Vitrearum* s'est encore diversifié par la création, dans certains pays, de séries « Études » pour des thèmes particuliers ou des travaux plus synthétiques.

Revenons aux volumes sur les rondels ou grisets et précisons d'abord ce que sont ces derniers : des peintures sur petites pièces de verre, circulaires, rectangulaires ou ovales, à la grisaille, au jaune d'argent et plus tard aux émaux, et destinées à orner des fenêtres basses dans des églises, sacristies, cloîtres et des édifices civils, privés ou publics, comme on peut le voir dans certaines tableaux des primitifs flamands par exemple. Les deux auteurs commencent leur volume par une introduction

générale abordant plus ou moins les mêmes questions : définition, contexte général, origine et premiers exemples — et ici T. Husband cite certains fragments trouvés (mais non au cours de fouilles) au couvent des Dominicains de Gand⁽¹⁾, développement et évolution de cet art qui connut sa période faste pendant la première moitié du xvi^e siècle dans les anciens Pays-Bas surtout, lieux de conservation, technique, iconographie, centres de production, types de modèles dessinés ou gravés. L'introduction de T. Husband est plus complète et elle attire plus l'attention sur les grands centres de production, non seulement dans les anciens Pays-Bas, mais également en Allemagne par exemple. T. Husband aborde aussi plus largement le problème des copies tandis que W. Cole insiste sur l'importance de l'importation des rondels européens en Angleterre depuis le xviii^e siècle.

L'introduction accompagnée d'une bibliographie, raisonnée chez T. Husband, est suivie par le catalogue que les deux auteurs ne prétendent pas être complet, de nouvelles découvertes étant toujours possibles. Leurs inventaires devraient susciter, ils l'espèrent, des corrections et des informations complémentaires. Dans le volume américain il s'agit avant tout des rondels conservés dans les musées et les collections privées tandis que le volume anglais n'aborde pas les œuvres des musées, plus facilement connues, alors que tant de richesses insoupçonnées ornent d'obscures petites églises de campagne, et il se limite aussi aux œuvres importées. Le volume américain inclut également des œuvres plus diverses comme des panneaux germaniques, formés de plusieurs pièces de verre, des panneaux dont le grisé a heureusement conservé son encadrement décoratif etc.

Les catalogues sont organisés par lieux, pour les USA à l'intérieur de chaque état. Toutes les notices du volume américain sont illustrées et les reproductions sont de meilleure qualité que dans le volume anglais pour lequel l'auteur a été confronté à de nombreux problèmes techniques et où le format des photos, qui n'accompagnent pas systématiquement chaque notice, est parfois fort petit. Les notices pour chaque œuvre sont courtes et elles comportent dans un ordre différent l'identification de l'œuvre, l'identification éventuelle des armoiries, les inscriptions, les auteurs, la date, le lieu de réalisation, l'iconographie, les particularités techniques, les dimensions, l'état de conservation, la provenance et la bibliographie. S'agissant de catalogues rapides, on ne trouvera ici ni discussion critique, ni étude iconographique approfondie, ni illustrations de comparaison.

Les deux volumes sont complétés par les crédits photographiques et les index. Ces derniers sont accompagnés, dans l'ouvrage de W. Cole, d'un index des collections et d'une liste chronologique des panneaux datés, et chez T. Husband d'un glossaire des principaux termes techniques. Ces catalogues permettent de se rendre compte de l'énorme richesse de la production de rondels ou grisets, principalement depuis la fin du xv^e siècle, mais aussi de leur grande variété ; en effet on trouve des œuvres réalisées d'après de grands maîtres comme Pierre Coecke, Martin de Vos, Dürer, Lucas de Leyde, parfois d'une exceptionnelle qualité esthétique et iconographique, et d'autre part, des œuvres de série, populaires, simplifiées et répétitives ; on peut aussi parfois reconstituer des séries dispersées et comparer différents exemplaires réalisés d'après un même modèle. Les illustrations montrent souvent l'état de conservation peu satisfaisant de ces petites œuvres : corrosion, grisaille effacée, plombs de casse.

Ces catalogues sont le résultat de longues recherches — particulièrement en Grande-Bretagne où de nombreuses années de patiente investigation ont été nécessaires — pour rassembler cette documentation dont l'intérêt est inestimable pour tous ceux qui s'occupent non seulement de peinture sur verre mais aussi de gravure, de dessin, d'art pictural ; les relations entre la peinture sur verre et les arts graphiques sont effectivement incontestables et elles apportent de nouvelles données pour les problèmes des modèles et des modes de production des rondels. Dès lors il serait malvenu de critiquer telle ou telle localisation, datation ou attribution dans la mesure où les auteurs ne se targuent pas d'avoir résolu tous les problèmes. Réjouissons-nous donc de voir réunis ici tant de grisets qui éclairent remarquablement l'art de la peinture sur verre depuis la fin du Moyen Âge.

Y. VANDEN BEMDEN

(1) Antoine DE SCHRYVER, Yvette VANDEN BEMDEN et Guido BRAI, *Drôleries à Gand. La découverte de fragments de vitraux médiévaux au couvent des Dominicains*, Courtrai, 1991.

Les kiosques à musique. Collection *Héritages de Wallonie*, dirigée par M-L. Roggemans et L. Robberts, éd. du Perron, Aleur-Liège, 1992, 21 × 24 cm, 120 p., 103 ill., n./bl. et coul., cartes, plans et documents d'archives.

Chaque ouvrage de cette collection a pour but d'étudier et de comparer une catégorie spécifique de témoins du petit patrimoine de Wallonie. Le choix des exemplaires à protéger et à classer peut ainsi s'effectuer avec lucidité. L'ouvrage consacré aux kiosques à musique nous apprend que leur création hors des propriétés privées remonte à 1830. Les premiers étaient démontables jusqu'à la construction, en 1840, des kiosques fixes de Spa et de Bruxelles. À partir de ce moment et jusqu'en 1914, villes, villages, entreprises eurent les leurs. Ils représentaient un espace de convivialité dans un site agréable : centre de la place, parc... Ils furent aussi à l'origine d'une culture musicale populaire. Suit l'étude méthodique des matériaux utilisés : bois, fer, fonte, ciment armé, béton armé et tubes de métal ; de la typologie des kiosques permanents et non permanents où nous découvrons que le toit en parapluie existait déjà en 1852 et que le modèle pliant sur une remorque, imaginé par Pierre Lesire, date de 1903. Ce sont les ancêtres de nos modèles actuels.

Le kiosque en fête, petit chapitre intéressant, examine le rôle actuel de cet édicule toujours lié aux festivités villageoises. Le type de kiosque à danser fut fréquent dans la région d'Avesnes (Nord de la France), il est exceptionnel en Belgique (Bruly-lez-Couvin et Genappe). En forme de pré-conclusion, *Perspectives* souligne que tous les kiosques de Wallonie ne seront pas protégés, mais que les qualités architecturales, décoratives, acoustiques d'une vingtaine militent en faveur de leur classement même si le kiosque temporaire semble mieux approprié actuellement. Trois cartes permettent de visualiser la chronologie et de repérer les kiosques permanents et non permanents existant encore. Un inventaire photographique de ces kiosques fixes précède un index.

M. VAN DE WINCKEL

Santino LANGÉ, *L'héritage roman. La maison en pierre d'Europe occidentale.* Liège, Éd. Mardaga, 1992. Relié toile, in-4, 288 p. nomb. ill. n/bl et 47 ill. coul., cartes. Prix : 3.499 FB.

L'ouvrage comporte quatorze chapitres dont les quatre premiers présentent une synthèse des recherches. La période envisagée s'étend de l'an mille, époque de la christianisation des campagnes, jusqu'à l'apparition de la société industrielle au XVIII^e siècle. L'étude constitue un corpus de l'architecture vernaculaire dont les témoins disparaissent ou se transforment. Les régions étudiées doivent être comprises comme des ethnies et non comme des limites administratives. Le sous-titre annonce qu'il ne s'agira que des maisons en pierre, dites parfois italo-romanes. La carte générale en marque la limite de l'Irlande aux îles Ioniennes.

Le paysage rural résulte du développement de l'agriculture. La stabilité des sociétés paysannes assura une pérennité dans le mode de construction peu perméable aux développements techniques ou artistiques des villes proches. À partir de l'étude comparée des cellules familiales d'une part, des différents modes d'exploitation d'autre part, l'auteur prétend déduire l'organisation des habitations et la manière de vivre spécifique à chaque région. Le foyer, symbole de la famille régit une part importante du plan de la maison et lui confère extérieurement une silhouette particulière. Ce sont les progrès de l'exploitation des carrières et les chantiers d'églises qui développèrent l'art de construire en pierre. La qualité des pierres entraîna des modes de construction variés : le granit débité en gros blocs au Portugal et en Galice, exigeait une solidarité villageoise pour être amené à pied d'œuvre, tandis que les calcaires extraits en petits blocs étaient transportés par un seul homme qui les plaçait dans le mur tels qu'il les extrayait dans la carrière. La construction était œuvre familiale : dans le meilleur des cas, un maçon posait le soubassement, amorçait les chaînages et dressait les encadrements des baies.

Les dix chapitres consacrés aux différentes régions en examinent les particularités architecturales. Ils éveillent l'intérêt de l'amoureux des constructions rurales. Les explications sociologiques et historiques remontent parfois très loin — jusque dans la préhistoire — ce qui entraîne l'auteur à se répéter pour des régions fort éloignées les unes des autres. Voici les titres des chapitres qui permettent de circonscrire les apports de l'ouvrage et nous informent sur les affinités qui furent rencontrées par l'auteur dans des zones géographiques bien différentes de nos frontières politiques : *Finis terrae, ancienne frontière de l'Europe* : Portugal septentrional, Galice, Asturies, Léon ; *Le pivot entre le continent et la péninsule ibérique* : Castille du nord, Cantabrie, Pays Basque (espagnol et français) et Navarre ; *Les Pyrénées, charnière entre l'Atlantique et la Méditerranée* : Aragon, Catalogne, Ariège, Roussillon ; *La région Atlantique du nord* : Bretagne, Normandie, Iles Britanniques ; *Le cœur de l'Europe et de la France* : la Bourgogne et le Massif Central ; *La région des échanges* : Savoie, Dauphiné, Provence, Corse, Ligurie occidentale ; *Les voies apennines vers Rome* : Ligurie occidentale, Émilie, Toscane, Latium ; *L'Italie Centro-méridionale et les escales maritimes vers la Terre sainte* : Abruzzes, Molise, Pouilles, Sicile ; *La barrière alpine vers l'Europe centrale : échanges et différences* : Lombardie, Tessin, Trentin, Grisons ; *Les routes vers l'Orient* : Yougoslavie et Grèce.

Un regret : sans bien connaître les villages dont il est question, la lecture du livre ne pas permet de restituer, par l'esprit, la plupart des habitations citées. Il offre la possibilité de tester la méthode en d'autres lieux et d'en affiner les apports en complétant le texte par des plans, des croquis ou de bonnes photographies. Il resterait encore à dater les bâtiments en effectuant quelques recherches historiques ou en comparant avec des témoins bien connus. Prendre le livre dans ses bagages pour découvrir dans une des régions étudiées les échantillons qu'il nous signale suppose que l'on y fasse un séjour prolongé. La localisation précise des habitations traitées exige du candidat un talent de détective. Il découvrira sans doute d'autres exemples qui pourraient infirmer les thèses de Santino Langé.

Les photographies couleurs sont très belles tandis que les noires sont assez médiocres. Aucun renvoi aux illustrations dans le texte et les légendes sont trop sommaires. Cet énorme travail aurait mérité un effort supplémentaire de précision. Il en serait devenu un outil de référence pour d'autres recherches dans le domaine de l'architecture rurale s'il avait comporté plus que quelques axiomes. Une comparaison des plans, une synthèse typologique et un essai de chronologie auraient été bienvenus comme conclusion de l'étude.

M. VAN DE WINCKEL

Sabine G. MACCORMACK, *Art and Ceremony in Late Antiquity* (The Transformation of the Classical Heritage, 1). University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1990, in-8, broché, xvL + 418 p., 63 fig. Prix : \$ 14.95.

Il s'agit de l'édition « paperback » d'un livre paru en 1981, dans la même série. Quoique réimprimée sans compléments par rapport à la première édition, qui a déjà fait l'objet d'un certain nombre de comptes rendus, cette importante étude mérite toujours une présentation. Il s'agit en effet d'une recherche aussi originale qu'érudite sur les rapports entre les écrits des panégyristes, le cérémonial des empereurs romains puis byzantins — du III^e au début du VII^e siècle —, et de l'art qui s'y rattache. Une introduction consacrée aux panégyristes considère leur réaction face à leur métier, leur adaptation aux besoins de leur milieu, le choix d'une expression littéraire efficace pour communiquer un message. Trois longs chapitres sont consacrés à trois thèmes qui sont à la fois des événements historiques et des cérémonies, de la tradition classique à l'évolution marquée par la christianisation de l'empire, l'époque de la tétrarchie marquant une importante charnière : l'*Adventus*, la *Consecratio* (avec le problème des funérailles et celui de la divinisation de l'empereur) et l'Accession ou Couronnement. Ils sont étudiés des points de vue de leur fonction, de leur signification et du changement subi au cours des temps, ainsi que de leur relation avec l'art impérial, car l'art de l'antiquité tardive, comme l'avait déjà souligné André Grabar, est un langage d'images, et les schèmes iconographiques correspondent aux *topoi* de la littérature.

C'est là un sujet complexe, dont l'auteur fait bien ressortir la difficulté, d'autant plus que l'idéal de la vie politique exprimée par les panégyristes n'est pas aisé à mettre en relation avec les réalités de l'époque ou la personnalité réelle des empereurs. Les exemples figurés, qui vont d'un buste de Gallien aux mosaïques de Justinien et de Théodora à Saint-Vital de Ravenne, sont arrangés suivant les thèmes et de façon à « raconter leur propre histoire » ; certains sont peu connus, tous sont reconsidérés dans l'optique particulière que l'auteur y apporte au cours de sa démonstration.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE

Emil MAURER - Anton VON EUW, *Michel-Ange et la Sixtine*. Catalogue d'exposition à la galerie Point à Zurich, 1992, 67 p., ill. en n. et bl. et en coul.

Cet ouvrage débute par une introduction d'Emil Maurer consacrée à la chapelle Sixtine et à l'origine des plafonds peints et accompagnée de documents, dessins préparatoires et œuvres d'autres artistes ayant inspiré la création de Michel-Ange. Dans le chapitre suivant, Anton Von Euw rappelle la genèse du programme du plafond de la chapelle Sixtine et il étudie la décoration de cette dernière sous les papes Sixte IV et Jules II. L'auteur analyse les sources d'inspiration de Michel-Ange et décrit avec précision les différentes figurations de la voûte. Un plan de situation de chaque représentation et une double planche en couleur facilitent la compréhension du texte. Quelques notes sur les tapisseries de Raphaël et le jugement dernier de Michel-Ange complètent ce chapitre.

Une synthèse de l'antiquité, du moyen âge et de la renaissance en relation avec l'interprétation du plafond de la Sixtine et de son programme est l'objet d'un autre chapitre écrit par Von Euw. Emil Maurer achève cet ouvrage par une approche des problèmes soulevés par la « restauration du siècle » du chef d'œuvre de Michel-Ange. La qualité des illustrations est remarquable.

A. DE VALKENEER

Henry MAYR-HARTING, *Ottonian Book Illumination. An Historical Study*, I. *Themes*, II. *Books*. Harvey Miller Publishers, Londres, 1991. Deux volumes in-4 reliés sous jaquette, 272 p., 118 fig. in-texte, XXVI pl. coul., et 300 p., 142 fig in-texte, XXV pl. coul. Prix par volume : £ 48.

Cet ouvrage présente sous une forme développée les « Slade Lectures » données par l'auteur en 1987 à l'Université d'Oxford. Non seulement le sujet n'a jamais été traité dans son ensemble en anglais mais l'ampleur de l'étude et de la documentation qui l'accompagne constitue une remarquable mise au point de la culture ottonienne entre 950 et 1050, telle que la révèle sa production de livres. L'Introduction rappelle les circonstances historiques et politiques de la création du royaume germanique et son association avec ce qui allait devenir le Saint Empire romain, et tente d'en définir les particularités dans toute leur complexité. (A cet égard, remarquons que l'ivoire du couronnement d'Otton II et de Théophano par le Christ, au Musée de Cluny, fig. 1, suit certes un modèle byzantin mais a dû être exécuté en Italie). Dans ce cadre culturel, dominé par la religion et l'idéologie politique, il est difficile de préciser la place de l'art, et délicat de définir les symboles conventionnels.

Les chapitres offrent à la fois une étude et une réflexion sur les divers aspects examinés. Les origines de l'art ottonien sont considérées par les manuscrits de Gero et de Wittekindeus, ceux du cercle de la cour d'Otton I^{er}, l'art des initiales, les différences entre la France et la Germanie — le problème des parallèles avec l'Angleterre ayant été bien étudié. L'idéologie politique développe une iconographie centrée sur le Christ, particulièrement dans les années 980 et 990. La relation entre

L'empereur et le Christ est bien mise en évidence à l'époque de l'impératrice grecque Théophano, où l'influence byzantine se marque fortement (disons cependant que la *christomimesis* qui s'exprime dans l'effigie d'Otton III dans l'Évangélaire offert par Liuthar, fig. 28-29, outrepassa les formules byzantines). Cet art est imprégné du cérémonial impérial et de liturgie religieuse. (Il aurait fallu signaler que contrairement à Byzance, il n'y a pratiquement pas de production profane). Certains manuscrits contiennent des cycles christologiques, dont sont particulièrement étudiés les modèles, les milieux culturels et religieux qui les ont produits, les personnalités qui les ont influencés tels qu'Abraham de Freising et Bernward de Hildesheim, ainsi que l'interaction des buts iconographique, esthétique et religieux. L'impact de la religion et de la politique sur l'art ottonien s'impose à propos de trois thèmes : l'Entrée à Jérusalem, la Crucifixion, la Dormition et l'Assomption de la Vierge ; deux manuscrits sont à cet égard d'une signification particulière : l'Évangélaire d'Otton III et les Péricopes d'Henry II, dont les différences sont relevées. Deux excursus sont consacrés aux problèmes de Reichenau et de Byzance.

Ce volume se termine par des Notes réparties par chapitre, une utile Table chronologique des événements politiques, des Listes de manuscrits rangés par lieu de production, une abondante Bibliographie — à laquelle on ajoutera les ouvrages récents que l'auteur n'a pu utiliser mais qu'il mentionne à la p. 10, la Liste des illustrations, un Index iconographique, un Index des manuscrits et un Index général, qui contribuent à faire de l'ouvrage un excellent instrument de travail. Il conviendra d'y ajouter les publications récemment parues ou sous presse, en relation avec la commémoration du millénaire de la mort de Théophano en 1991 : *Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends*, herausg. von Anton von Euw und Peter SCHREINER, 2 vol., Schnütgen-Museum, Cologne 1991 ; *Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu*. Catalogue, Schnütgen-Museum, Cologne 1991 ; *Kunst im Zeitalter der Kaiserin Theophanu*, Acta du colloque de Cologne 1991, Cologne, 1993 ; *The Empress Theophano, Byzantium and the West: Europe at the End of the First Millenium*, Acta du colloque de Hernen 1991, sous presse. (J'ai collaboré à trois de ces publications pour le problème byzantin).

Le second volume examine en six chapitres des groupes de manuscrits issus de divers centres ainsi que leurs relations avec des personnalités. Bamberg et les manuscrits de l'an mille : l'Apocalypse de Bamberg et ses liens avec la tradition carolingienne et des manuscrits contemporains, de même qu'avec la peinture murale d'Italie ; l'évangéliste Luc dans l'Évangélaire d'Otton III ; les Commentaires de Bamberg ; le groupe des manuscrits de c. 1000 appartenant à Otton III et peut-être lié au Millénaire ; Leo de Vercell, qui composa en 998 un poème dans le cadre de la *Renovatio* de l'empire romain ; Poppon de Trèves qui fut en Italie comme chapelain d'Otton III ; la bibliothèque d'Henry II, y compris les possessions de la famille ottonienne, transférée à Bamberg. Les manuscrits d'Egbert de Trèves : il s'agit ici du patronage non plus impérial mais épiscopal car Egbert, à l'instar de Bernward d'Hildesheim, Sigebert de Minden ou Warmundus d'Ivrea, fit en sorte d'être considéré comme un patron des manuscrits — il fut le plus grand de la période ottonienne, aussi dans le domaine de l'orfèvrerie — avec son Psautier et son Codex, dont l'aspect de suite chronologique et de liturgie est souligné ; les liens entre l'art et la politique et notamment la situation à Trèves ; contrastes et analogies avec l'action de Willigis de Mayence, Warmundus et Sigebert. Cologne et le Codex d'Hitda : l'importante école de Cologne n'a pas de caractéristiques aussi nettes que celles de Reichenau, Fulda ou Regensburg, et s'ouvre à diverses influences, notamment byzantines. Fulda : le Sacramentaire de Göttingen ; des représentations de saints et de leur vie, finement analysées en fonction des préoccupations religieuses, ainsi que les Vitae de saints Kilian et Marguerite (à ce sujet, voir aussi mon *Cycle de saint Marguerite d'Antioche à la cathédrale de Tournai et sa place dans la tradition romane et byzantine*, dans *R.B.A.H.A.* LXI, 1992, p. 87-125) ; les peintres, scribes et orfèvres ; l'imagerie de l'Église ; la messe et les livres de la messe. Corvey : motifs ornementaux — pages d'initiales, canons — et dessins ; vie et martyre de saint Wenceslas à Regensburg, Mayence, et influence de Corvey à Prague. Quelques tendances du XI^e siècle : dans les bibles, les évangélares d'Echternach, en particulier le superbe Codex Aureus ; les *Moralia* en Job du pape Grégoire le Grand.

En conclusion, les manuscrits ottoniens révèlent une culture en soi et il serait peu prudent d'envisager l'influence qu'ils ont pu avoir par la suite. L'affirmation de l'auteur selon laquelle son étude de la datation est historique et codicologique, car il se méfie du style et même de l'iconographie, devrait être tempérée car tous les points de vue doivent être combinés pour une appréhension globale des œuvres. (À cet égard, il ne serait pas inutile de tenir compte des problèmes méthodologiques soulevés par John Lowden, *The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illumination*, Univ. Park, Pennsylvania, 1992, surtout p. 79 sqq.). L'Excursus I est consacré à la datation de l'Apocalypse de Bamberg et l'Excursus II à une « Retractatio » où sont discutés deux éléments du vol. I : le rôle de modèles qu'ont joué les péripécies antérieures et l'importance excessive qui avait été donnée à la fonction liturgique des illustrations de l'Évangélaire d'Otton III. Outre les Notes, viennent ensuite un stemma des Apocalypses du Haut moyen âge, une relation des sections du texte dans les Apocalypses de Bamberg et de Valenciennes, un relevé des mains dans le Sacramentaire de Fulda. Enfin, une Bibliographie, une Chronologie de l'histoire politique et un tableau des principaux manuscrits par lieu de production reprenant aussi ceux du vol. I, une Liste des illustrations, un Index des manuscrits et un Index général plus spécifiques.

Cet ouvrage très riche — et où les opinions émises sont largement discutées — mais dont les articulations ne sont pas toujours claires, a bénéficié d'une très bonne qualité d'édition, quoique les reproductions en noir et blanc soient souvent grisâtres. Mais les illustrations en couleur sont superbes et rendent entièrement justice à la splendeur des manuscrits ottoniens.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE

Mémoires de la Société royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, t. VI, 1989, 328 p., ill. et t. VII, 1992, 423 p., ill.

Succédant à la série des « Annales » de la même Société, terminée avec le tome XXV, 1977, cette nouvelle série de « Mémoires » continue avec succès la publication d'études à caractère scientifique qui éclairent un grand nombre de sujets très divers concernant le passé de Tournai. Sans entrer dans les détails, l'énoncé des articles, repris ci-après, fait déjà ressortir les particularités des recherches entreprises dans bien des domaines.

Le tome VI contient les études suivantes :

L. NYS, *Un relief tournaisien conservé au Musée des Beaux-Arts de Lille : la stèle funéraire de Guillaume Dufay († 1474), chanoine de Notre-Dame de Cambrai* ; J. RUYSSCHAERT, *La bibliothèque de Ferry de Clugny, évêque de Tournai (1473-1483). Un siècle de recherches érudites* ; C. DEPAUW, *La crise de 1565-1566 à Tournai, un témoin et son témoignage* ; J. L. VAN BELLE, *Le commerce de la pierre bâtarde de Tournai dans la seconde moitié du XVIII^e siècle* ; A. MILET, *Batailles et remous autour d'un séminaire ou les mésententes de l'évêque et du maire (1803-1808)* ; S. LE BAILLY DE TILLEGHEM, *Rozière critique d'art : un salon à Tournai en 1854* ; Ph. CATOIRE, *Approche de la pauvreté à Antoing à la fin du XIX^e siècle* ; J. DELTROT, *Tournai 1914-1918. Chronique d'une ville occupée. Édition des souvenirs d'Alexandre Carette-Dutoit* ; L. JARDEZ, *Les derniers jours de la Bibliothèque et des Archives de la ville de Tournai* ; Gh. PERRON, *Les voies publiques du faubourg Saint-Martin à Tournai*.

Au sommaire du tome VII on note successivement :

D. DUPRIEZ, *L'Hôpital capitulaire Notre-Dame de Tournai* ; F. BAPTISTE, *Le château César à Vaulx* ; L. NYS, *Documents pour servir à l'histoire de la fonderie de laiton et du commerce du cuivre à Tournai au XV^e siècle* ; A. MILET, *Pierre-André-Joseph Lestienne, révolutionnaire tournaisien et ses discours à la « Société des Amis de la Liberté et de l'Égalité de Tournay » (1793)* ; A. MILET, *Le procès Denis Detes - Mgr. Hirn et le sort des châsses de Saint-Eleuthère et de Notre-Dame à la cathédrale de Tournai (1804-1807)* ; Fr. FRÉDÉRIC, *La sécularisation de l'État civil à Tournai (1795-1815)* ; S. LE BAILLY DE TILLEGHEM, *Le Cercle artistique de Tournai. Un siècle au service de l'Art contemporain* ; J. DELROT, *Tournai 1914-1918. Chronique d'une ville occupée. Édition des souvenirs d'Alexandre Carette-Dutert (2)* ; P. VAN RUTTEN, *Le service « Marc » à Tournai, souvenirs d'espionnage*.

Avec des tables des matières de cette ampleur la Société royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai témoigne de son souci d'enrichir la connaissance du passé de la ville en publiant une série d'articles bien documentés, construits sur des bases scientifiques et s'étendant du moyen âge à l'époque contemporaine. L'histoire politique, économique, sociale, religieuse, l'histoire de l'art et l'archéologie, de même que la vie quotidienne, y défilent à tour de rôle. Ils forment une contribution importante pour l'histoire locale, tandis qu'un grand nombre de ces études contiennent des éléments susceptibles de s'insérer dans l'histoire générale. De la sorte la Société de Tournai remplit dignement le rôle que l'on est en droit d'attendre de la part de sociétés de ce genre. Ajoutons que la bonne qualité de l'impression de ces volumes et les illustrations, dont certaines sont un peu floues, rehaussent leur présentation.

H. JOOSEN

Yoko MORI, *Buryuugeruno kotowaza no sekei. Pieter Bruegel. Spreekwoorden en Volkstevan.* Tokyo, Hakuosha, 1992, in-8, xxvii-670 p., ill. (en japonais / in het Japans).

Chercheuse opiniâtre sur Bruegel dès ses études à Bryn Mawr et plus tard sous la direction du Professeur Hans Sedlmayer à Munich, auteur d'une monographie sur l'œuvre peint de l'artiste et de ses descendants publiée en japonais en 1988, Yoko Mori, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Meiji est, faut-il le dire, une passionnée de Bruegel. Le présent ouvrage, qui a déjà connu une deuxième édition en mars 1993, est le fruit de six années de recherches assidues menées en Allemagne, en Belgique et aux États-Unis. Ces quelque sept cents pages truffées d'innombrables images de proverbes puisées dans la peinture, la gravure ou la sculpture et couvertes de colonnes de caractères à la fine calligraphie — entrecoupées çà et là d'énoncés de proverbes flamands dans leur langue d'origine — tout ce petit livre dense est à la fois attirant et frustrant, impénétrable en tout cas à notre entendement. Aussi le fil conducteur que l'auteur a bien voulu me communiquer a-t-il été saisi avec gratitude. De son côté, Yoko Mori a eu recours aux lumières d'un linguiste flamand, le P. Willem A. Grootaers, chercheur au National Institute for Japanese Language Research, pour accéder aux sources littéraires néerlandaises relatives aux proverbes et au folklore flamands.

A la recherche des sources des « Proverbes flamands » de Bruegel, elle a consulté d'abord l'abondante littérature de l'époque traitant de la sagesse populaire. Ses investigations ont porté ensuite sur la figuration des proverbes dans les tapisseries flamandes, dans les miséricordes des stalles (Kampen, Aarschot, Hoogstraten), dans les gravures (Israël van Meckenen, Frans Hogenberg) et dans l'imagerie populaire du temps, ainsi que dans les manuscrits français de la fin du xv^e siècle où des proverbes mis en poèmes sont en outre illustrés. Une autre enquête a été menée dans le recueil de quelque trois cents proverbes et locutions publié à Anvers en 1606 par Donaes Idinau (pseudonyme du jésuite louvaniste Jan David) sous le titre *Lot van wijsheyd ende goed geluck*; cette source, encore proche du temps de Bruegel, s'est révélée particulièrement précieuse, car elle a permis à l'auteur d'identifier plusieurs locutions non encore élucidées. Un long poème flamand de Hans Liefferinck publié en 1560, donc tout-à-fait contemporain du tableau de Bruegel, a fourni la clé de la locution populaire « *de Hennetaster* » (littéralement « le tête-poule ») : celle-ci qualifie, non le coureur de jupons, mais le mari qui met sa femme en colère en s'occupant trop des affaires de la maison.

Yoko Mori a aussi recherché ce que la figuration des proverbes nous apprend sur la vie populaire du temps; un exemple tout simple : si les tabourets, les pots, les marmites, n'avaient souvent que trois pieds, c'était pour rester stables sur un sol inégal. Bien qu'elle ait relevé au Japon plusieurs proverbes similaires à ceux de chez nous, elle a jugé nécessaire d'expliquer certaines représentations qui ne sont pas familières aux lecteurs japonais. Elle a en outre élargi son enquête aux pays où les proverbes avaient la même signification, recherchant leurs mentions dans les œuvres littéraires de l'époque. Un dernier chapitre est consacré à une analyse structurale du tableau de Bruegel; l'auteur y décèle des séquences voulues, selon la signification des proverbes (les aptitudes, les comportements sages ou insensés, les inhibitions, etc.).

Un ouvrage aussi riche d'informations, puisant à tant de sources littéraires et iconographiques sur la vie et la sagesse populaires dans nos contrées de la fin du moyen âge à l'aube du xvii^e siècle, mériterait d'être rendu accessible au public curieux comme aux chercheurs occidentaux grâce à une édition française, néerlandaise ou anglaise. La qualité de la récolte vaut que tous en profitent.

J. FOLIE

Michel PAULY, *Luxemburg im späten Mittelalter. I. Verfassung und politische Führungsgeschichte der Stadt Luxemburg im 13.-15. Jahrhundert*. Luxembourg, 1992 (*Publications de la section historique de l'Institut grand-ducal de Luxembourg*, 107 | *Publications du CLUDEM*, 3), broché, 587 p., cartes. Prix : 2.200 L'FR.

L'étude publiée par M. Pauly se base essentiellement sur la première et la seconde partie d'un doctorat passé à l'Université de Trèves au printemps de 1990. La troisième partie sera publiée ultérieurement.

Depuis quelques années les historiens consacrent plus d'énergie à l'étude des villes moyennes. Autrefois, les modèles développés sur les origines et l'évolution de phénomènes urbains se limitaient aux résultats obtenus en étudiant des grandes villes comme Bruges, Gand etc. dont l'essor exceptionnel parlait beaucoup plus à l'imagination que l'évolution parfois obscure des moyennes et petites villes. Pendant le moyen âge la ville de Luxembourg ne jouait pas un rôle déterminant pour une région étendue. On cherchera en vain dans ce livre de nouvelles théories sur les origines et le développement des villes dans nos régions. M. Pauly s'est heureusement contenté de faire un travail, plus essentiel pour le moment, consistant à analyser en détail certains éléments de l'histoire institutionnelle, sociale et économique. Le livre se divise en deux parties.

Dans le premier chapitre (p. 17-83) l'auteur se concentre sur une analyse détaillée de la chartre de franchise accordée à la ville en 1244 par la comtesse Ermesinde. Puis il décrit l'évolution de l'organisation « politique » de la ville après la conquête par Philippe de Bourgogne en 1443. L'auteur insiste sur le rôle du souverain, qui souvent pour des motifs militaires prend lui-même l'initiative d'affranchir ses villes sans pour autant perdre complètement le contrôle de la gestion des centres urbains. Le second chapitre (p. 84-419) est en grande partie consacré à l'étude généalogique et prosopographique des septante familles qui ont livré la part du lion des échevins pendant deux siècles et demi. L'auteur donne de chaque famille autant que possible les liens familiaux entre les membres et avec les autres familles échevinales. Presque chaque notice est accompagnée d'une carte — malheureusement sans indication d'échelle — qui permet de situer les biens de chaque individu pris en considération. Ce procédé nous permet non seulement de suivre la carrière individuelle de plusieurs membres de chaque famille mais aussi l'évolution sociale des familles dans une société perpétuellement en mouvement. Les occupations professionnelles, les liens avec le souverain, l'anoblissement éventuel, les contacts avec le clergé ou les cloîtres, rien est négligé grâce à une abondance parfois étonnante des sources. Les conclusions du second chapitre (p. 420-483) n'apportent pas de nouveautés sensationnelles. L'auteur décrit avec prudence les grandes lignes et nous offre un schéma chronologique qui permet de distinguer plus clairement l'évolution du rôle des échevins. Au début ceux-ci semblent surtout se ranger au côté du souverain, plus tard ils consacrent plus d'attention au bien de la cité et ils sont confrontés avec un conseil des huit qui exerce un contrôle difficile à préciser. La prise de pouvoir des ducs de Bourgogne semble avoir provoqué une cassure au moins sur le plan personnel.

À la fin de ce volume impressionnant se trouvent des listes d'échevins, de juges, une bibliographie et un index des noms de lieux et des personnes.

R. VAN LAERE

Pecq. Un village du Hainaut tournaisien. Publications extraordinaires de la Société royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, t. V, 1992, 245 p., ill.

L'histoire locale peut, en de nombreux cas, fournir des enseignements fort utiles permettant de bâtir des travaux de synthèse concernant des régions et même le territoire national. C'est le cas pour le volume cité ci-dessus, qui ne prétent nullement se présenter comme une monographie achevée. Il contient cinq articles qui traitent de plusieurs sujets relatifs au passé de Pecq, dont l'église Saint-Martin est présentée en introduction par J. Jooris comme « *Notre Église* ». L'historique établi par Cl. DEPAUW, *Notes sur Pecq sous l'Ancien Régime* (p. 9-181), reprend comme fil conducteur la *Description des paroisses du diocèse de Tournai*, datant d'environ 1690. Les recherches dans les différents fonds d'archives et dans des ouvrages spéciaux ont permis de confirmer, d'explicitier et de continuer l'exposé de cette « description ». De ce fait l'étude en question englobe une longue période allant du xii^e siècle jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, avec quelques prolongements qui mènent à nos jours. C'est ainsi que l'on relève de nombreux détails sur les seigneuries et les seigneurs à Pecq, dont la baronnie fut vendue en 1804, sur les archives de Pecq et celles du chapitre de Tournai, sur l'évolution démographique, sur les ecclésiastiques, sur les activités économiques. En annexe : des éditions de documents de 1591, 1673 et 1690, ainsi que des éléments de toponymie et le relevé des sources et de la bibliographie.

Les contributions suivantes touchent particulièrement au domaine de l'archéologie et de l'histoire de l'art : L.-F. GÉNICOT, *Pecq, une église du Hainaut tournaisien* (p. 183-206) ; L. NYS et A. DE MOFFARTS, *Les deux monuments funéraires des « De Qinghien » à Saint-Martin de Pecq, œuvres probables de l'entourage du toubier tournaisien Jean Tuscap* (p. 207-226) ; J. ROUCHEUR et J. FROMENT, *Le Calvaire de l'église Saint-Martin de Pecq* (p. 227-233) ; H. BOUNAMEAUX, *Une copie du « Christ à l'éponge » d'Antoine Van Dyck à Saint-Michel à Gand, conservée en l'église Saint-Martin à Pecq* (p. 235-243). Ces quatre derniers articles couvrent une période partant du xiii^e siècle en ce qui concerne l'architecture de l'église et s'attachent à des sujets du xv^e siècle pour les gisants, du xvi^e siècle pour le calvaire et du xviii^e siècle pour la copie du tableau d'A. Van Dyck. L'ensemble de ces études forme une contribution positive pour la connaissance du passé de Pecq et de la valeur du patrimoine artistique de son église.

H. JOOSEN

Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture. Restauratie in België van 1830 tot heden. Schilderkunst, beeldhouwkunst, architectuur. Restoration in Belgium from 1830 to the Present. Painting, Sculpture, Architecture.* Liège, Pierre Mardaga, 1991, 191 p., 56 ill. Prix : 1.950 FB.

Avec la richesse de son patrimoine artistique, la Belgique se doit de compter parmi les nations les plus soucieuses de la sauvegarde de cet héritage. Depuis la Deuxième Guerre mondiale et le développement des médias, le public est tenu au courant des principales restaurations entreprises dans notre pays et participe parfois avec passion aux polémiques qu'elles soulèvent. Mais il ignore probablement — et bien des historiens de l'art avec lui — que des restaurations faisaient déjà l'objet de controverses en plein xix^e siècle ; il se doute encore moins de la vigilance et de la fermeté dont faisaient preuve les autorités officielles en un temps moins éclairé que le nôtre en matière de conservation. L'auteur, professeur à l'Université de Bruxelles et à la section Conservation et Restauration de l'École de la Cambre, s'est attachée à combler cette lacune en esbossant, en particulier à l'intention du grand public, une histoire de la restauration « telle qu'elle a été pensée, ressentie et appliquée dans notre pays » dans les domaines où elle s'est le plus nettement manifestée : la peinture, la sculpture et l'architecture.

Elle rappelle d'abord les événements qui ont joué un rôle majeur dans le développement de la restauration en Belgique : les restaurations consécutives au retour, en 1815, des tableaux et autres

œuvres d'art emportées par les armées républicaines en 1794 et la fondation, en 1835, de la Commission royale des Monuments et des Sites. Ainsi, dès le début du XIX^e siècle, les instances officielles prennent leurs responsabilités en instaurant un contrôle très strict sur les œuvres d'art. Les textes publiés révèlent que l'on concevait alors la restauration des tableaux comme un retour à leur état primitif, en oubliant l'évolution irréversible des matières. Mais en même temps, les responsables préconisent déjà des interventions minimales et réversibles, telles qu'en réalisa Étienne Le Roy (1808-1878). A la fin du siècle apparaissent les premières polémiques à propos du nettoyage des peintures, parallèlement à celles qui naissent en France et en Grande-Bretagne. Elles s'accroissent encore autour des restaurations entreprises à partir de 1927 par Joseph Vander Veken aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles à l'initiative de Léo Van Puyvelde, qui s'est vu contraint de justifier chacune de ces restaurations auprès de ses détracteurs. Ses positions à la fois courageuses et prudentes seront reprises par son successeur Paul Fierens, qui préconise, avec Cesare Brandi et les conservateurs du Louvre, de s'arrêter à la dernière couche de vernis. Un véritable dialogue de sourds se poursuivra cependant encore, alimenté par l'attitude intransigeante d'historiens de l'art comme Suzanne Sulzberger.

Mais un homme va imprimer une orientation nouvelle et décisive à la restauration dans notre pays : Paul Coremans, qui fonde la méthodologie sur une approche pluridisciplinaire de la conservation et sur l'exploitation des méthodes de laboratoire au bénéfice d'un diagnostic précis de l'état de l'œuvre et d'une connaissance objective de sa technique et même de son style. Cette approche nouvelle se concrétise dans l'institution qu'il a fondée dès 1946, devenue en 1957 l'Institut royal du Patrimoine artistique, et dans *L'Agneau mystique au laboratoire*, le premier ouvrage scientifique consacré à l'étude pluridisciplinaire d'une œuvre peinte. Un des apports majeurs de Paul Coremans au développement de la conservation a été de provoquer le dialogue, sur pied d'égalité, entre restaurateurs, chercheurs de laboratoire, archéologues et historiens de l'art et, pour ce faire, de promouvoir une formation rigoureuse et diversifiée des restaurateurs. Le rayonnement international de son action a fait de la Belgique un des pays pionniers en matière de conservation éclairée et critique. Cette situation privilégiée s'est confirmée par l'enseignement et les écrits de Paul Philippot, historien de l'art et théoricien de la restauration, qui prône le respect de l'œuvre originale telle qu'elle a évolué avec le temps. Le nettoyage devient dès lors « la recherche de l'équilibre actuellement réalisable qui soit le plus fidèle à l'unité originelle » et doit rester une proposition toujours réversible, et l'intégration des lacunes, une intervention qui tend à « rendre à la structure esthétique la clarté de lecture qu'elle avait perdue ». Ces principes, fondés sur ceux de Cesare Brandi, Paul Philippot les élabore au contact journalier des problèmes concrets de restauration vécus par son père, Albert Philippot, restaurateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts et de l'IRPA, qui poursuit d'ailleurs son action dans cette voie. Catheline Périer termine ce chapitre sur quelques réflexions à propos de la restauration des œuvres d'art contemporaines, qui soulève une multitude de problèmes totalement nouveaux.

L'auteur aborde ensuite la restauration de la sculpture polychromée. L'intérêt pour cette restauration, né beaucoup plus tardivement que pour celle de la peinture et resté l'apanage des spécialistes, n'a pas suscité de polémiques. La théorie dans ce domaine, élaborée par des historiens de l'art autrichiens et allemands, a orienté la réflexion et la pratique de la restauration scientifique des sculptures en Belgique. Celle-ci a été introduite à l'IRPA au cours des années soixante (et non cinquante, comme il est dit p. 120) par Agnès Ballestrem depuis l'Allemagne où elle s'était formée, tandis que Paul Philippot élaborait des concepts critiques nouveaux à propos de l'examen préalable à toute intervention, du dégagement des polychromies et de l'intégration des lacunes.

La restauration architecturale, quant à elle, a longtemps reflété chez nous les points de vue opposés de Viollet-le-Duc et de John Ruskin, de la restitution des parties manquantes dans le style original (le Baron de Béthune à Bruges) au refus de toute restauration, considérée comme une falsification (James Weale à Bruges, Charles Buls à Bruxelles), avec une nette prédominance des tenants de la première position, encore illustrée en 1974 par la restitution en style roman de l'avant-corps de la collégiale de Nivelles détruit en 1940. Depuis les années cinquante toutefois, les attitudes

évoluent nettement vers l'exploitation des possibilités scientifiques et techniques de préservation des matériaux originaux. Cette tendance nouvelle concorde avec la création de l'ICOMOS (Conseil international des Monuments et des Sites) et la rédaction, en 1964, de la *Charte de Venise*, auxquelles collaborent des spécialistes belges, en particulier Raymond Lemaire. Ce dernier réussit, dans la restauration du Grand Béguinage de Louvain (xvii^e siècle), une symbiose exemplaire entre techniques artisanales anciennes et formules architecturales modernes de logement. A son initiative encore, la Belgique se dote en 1976 d'un Centre d'Études pour la Conservation du Patrimoine architectural et urbain, de renommée mondiale. Le débat reste néanmoins ouvert en ce domaine où chacun se sent plus directement concerné qu'en tout autre.

Le texte est soutenu et animé tout au long de l'ouvrage par une illustration variée, aux images souvent percutantes, qui rend concrètes les solutions apportées à de multiples cas d'espèce vécus dans notre pays depuis la dernière guerre. Sauf pour l'architecture, cette illustration est tirée quasi exclusivement des dossiers de restauration de l'IRPA, ce qui n'apparaît clairement nulle part, et notamment pas dans les légendes (à l'exception de celles des fig. 5, 6 et 7). L'espace imparti était sans doute limité, notamment par le fait que l'ouvrage est trilingue, mais l'importance de l'information ne valait-elle pas une brève mention telle que «rest. IRPA», suivie du nom du restaurateur et de la date d'intervention? Cela aurait d'ailleurs permis d'éviter la référence erronée (p.46) au *Portrait de famille* de C. de Vos, du Musée de Gand, restauré par R. Guislain à l'IRPA en 1991-92, à propos d'un tableau du Musée de Bruxelles restauré par A. Philippot du temps de Paul Fierens.

Cela dit, cet ouvrage est une synthèse remarquable, précise et vivante à la fois, de l'évolution des mentalités vis-à-vis de la restauration dans notre pays. Il ne manquera pas d'éveiller la curiosité du public et de lui révéler en même temps la complexité et la gravité des défis auxquels les responsables de notre patrimoine sont journallement confrontés.

J. FOLIE

Ridders en Priesters. Acht Eeuwen Duitse Orde in Noordwest Europa, door U. ARNOLD, C. G. DE DIJN, M. VAN DER EYCKEN, J. MERTENS en L. DE REN. Tentoonstelling van de Landcommanderij Alden Biesen 12/09-13/12/92. Bilzen, Landcommanderij Alden Biesen. Turnhout, Brepols, 1992, xvi-299 blz. in-4, ill. (Ook Duitse versie).

In het steeds aangroeiend aantal binnen- en buitenlandse tentoonstellingscatalogi neemt het hier besproken werk een voorname plaats in. Het bestrijkt een tijdspanne van 800 jaar, gaande van het einde van de 12de eeuw tot op onze dagen, nl. vanaf 1190 met de stichting in het H. Land van de caritatief ingestelde hospitaalbroederschap van de Teutoonse Orde, die kort daarna met een strijdend ridderlijk ideaal werd aangevuld. Deze Orde groeide spoedig uit tot een over Europa verspreide instelling die een belangrijke rol speelde op politiek, economisch, sociaal, godsdienstig en cultureel gebied. Zo werden talrijke sporen van de aanwezigheid en de werking van de Duitse Orde in haar gewezen landscommanderijen en balijen bewaard. Zij gaven aanleiding tot het organiseren van een reeks herdenkingstentoonstellingen, nl. te Nürnberg (1990), Mainau (1991), Alden Biesen (1992) en later in Oostenrijk en Polen. Elk dezer exposities vertoont een ander uitzicht en draagt een eigen landsstempel die de hedendaagse staatsgrenzen overschrijdt. Wat onze gewesten betreft, worden hierbij de balijen Biesen, Utrecht, Koblenz, Westfalen en Lotharingen betrokken. Hieruit werden een 350-tal stukken geselecteerd, die nauw verbonden zijn met de geschiedenis van de Duitse Orde. Zij werden in de catalogus door een 90-tal bevoegde auteurs beschreven in een chronologische volgorde, aansluitend bij de inleidende hoofdstukken die de evolutie van de Duitse Orde op wetenschappelijke wijze en met de tot nu toe beschikbare documentatie weergeven. Zo komen successieff aan de beurt de ontwikkeling en de verspreiding van de Orde en haar economische betekenis in Noordwest Europa in de middeleeuwen en de Reformatie met het einde van het Oostzeegebied en het nieuwe begin in het Rijk (1525-1650). Voor de 17de en 18de eeuw worden o.a. voorname

personaliteiten, wonen en levenskunst, het religieuze caritatieve leven, het grondbezit van de Orde bestudeerd. De Orde na 1809 tot heden vormt een gepast sluitstuk.

De inleidende teksten over elke periode verschaffen een welgekomen «status quaestionis», die tot nog toe niet zo uitvoerig werd behandeld. De daarbij aansluitende beschrijvingen van een 350-tal geëxposeerde stukken belichten verschillende aspecten van de werking van de Duitse Orde in de loop der tijden. Zodoende levert deze catalogus een wetenschappelijk verantwoord studiewerk voor de historici, terwijl de amateurs en/of de toeristen er een verklarende gids in vinden. In het bijzonder vertoont deze catalogus een uitgesproken kunsthistorisch karakter met de uitstekende afbeelding van meer dan 300 wit-zwart illustraties en 50 in kleur, gepaard met gedetailleerde beschrijvingen van de originele getoonde voorwerpen, nl. geschreven en gedrukte documenten, verluichte handschriften, schilderijen waaronder talrijke portretten, beeldhouwwerk, kerkelijk goud- en zilverwerk, afbeeldingen van gebouwen, zegels. Dit alles, aangevuld met bibliografische gegevens, lijsten van grootmeesters en landcommandeers en een index met persoons- en plaatsnamen, maakt deze catalogus tot een nuttig en praktisch werkinstrument, dat de weg kan openen voor de verbreding van de kennis over de rol van de Duitse Orde.

II. JOOSEN

Rome et les églises nationales. VII^e-XIII^e siècles. Colloque de Malmedy, 2-3 juin 1988. Publications de l'Université de Provence, Aix-Marseille, 1991, broché, 21 × 15 cm, 156 p., ill. Prix : 120 FF.

Le volume regroupe les communications — suivies des discussions auxquelles elles ont donné lieu — qui furent présentées au premier colloque du Groupe universitaire de recherches sur la christianisation de l'Europe occidentale, tenu au Centre d'Études historiques de Malmedy. Dans son Avant-propos, le professeur Joris souligne l'intérêt «européen» du rassemblement d'historiens du Midi et du Nord pour une recherche sur l'«empreinte de Rome» sur les églises nationales, et évoque les grandes figures de saint Remacle (d'origine aquitaine) et de Wibald de Stavelot-Malmedy.

Jacques PAUL, *Une vue de Rome par Cimabue* (p. 7-31, 3 fig.). Une intéressante introduction souligne que les principes de la figuration médiévale dans les représentations de la ville paraissent très éloignées des catégories actuelles, et que la tradition antique a joué un rôle important dans l'élaboration de l'image médiévale de la ville, avec des exemples anciens concernant Rome. Suit l'analyse de la peinture de Cimabue sur la voûte de l'église supérieure d'Assise (1272-80) représentant, dans un contexte particulier, l'Italie (et l'Occident) par la ville de Rome. Par les monuments représentés, le peintre, qui a fait peu de cas de la topographie, a exalté le pape et le sénateur.

Claude CAROZZI, *Saint Pierre dans l'Au-delà* (p. 35-54). C'est surtout à partir du XI^e siècle que St Pierre est fréquemment représenté seul, clés en main, comme le portier du Paradis ou de la Jérusalem céleste; on y trouve cependant des allusions dans les textes dès le V^e siècle. La liaison avec le Paradis apparaît au IX^e dans les mosaïques de Sainte-Praxède à Rome, où il s'agit d'un Jugement dernier. L'auteur fait particulièrement état de la *Vision de Baruntus* (peu après 678-9) où celui-ci est accueilli par St Pierre à la 4^e porte du Paradis, à la suite d'un procès au cours duquel le saint frappe les démons de ses clés. A l'époque, il n'a cependant pas encore la place privilégiée qu'il occupera dans l'au-delà au XII^e siècle. L'examen des textes et des représentations permet de dire que les clés de St Pierre ont gardé longtemps leur sens symbolique abstrait.

Michel SOT, *Le mythe des origines romaines de Reims au X^e siècle* (p. 55-74). Dans le contexte de l'histoire agitée de la papauté du X^e siècle et de celle, complexe, de la royauté carolingienne, l'*Historia Remensis Ecclesiae*, rédigée au milieu du siècle par le chanoine Flodoard, est examinée ici. Flodoard élabore l'homologie entre Reims et Rome sur le plan littéraire et idéologique, comme une manifestation des liens unissant les deux cités. Dans l'antiquité, le nom de Reims viendrait de Rémus, les Rèmes ont aidé César, l'église de Reims est d'origine apostolique et romaine. L'auteur critique la lecture que Flodoard fait de César et souligne le fait que la vie de St Remi écrite par

Hincmar au ix^e siècle ne mentionne pas Rémus ni les envoyés de St Pierre qui auraient fondé l'église. L'œuvre se base sur des éléments typiques du x^e siècle mais les changements survenus dans l'empire rendent caduc l'idéal poursuivi par le rédacteur.

Marc SUTOR, *La lettre de l'Écclesia Leodiensis au pape L: attitude de Rome et de l'archidiocèse de Cologne face au catharisme au milieu du XI^e siècle* (p. 75-113). L'auteur démontre d'abord que le pape doit être Lucius II et récuse la possibilité d'une rédaction *sede vacante*, mais bien en l'absence d'Albéron. Cette lettre concerne l'hérésie cathare et les conseils que les chanoines liégeois requièrent de Rome pour la contrer. D'intéressants renseignements sont fournis sur le catharisme en nos régions, qui est difficile à cerner. L'emprise de Rome sur l'église locale se manifeste peu à cet égard ; ce n'est que plus tardivement que la papauté prendra une attitude ferme, qui culminera avec la « croisade » du XIII^e siècle.

André JORIS, *La renaissance du droit savant et le rôle de Wibald, abbé de Stavelot-Malmedy († 1158)* (p. 115-132). Il s'agit ici de recherches antérieures placées dans le contexte plus général du colloque. Le droit savant qui se développe au XI^e siècle — et vise à renforcer le pouvoir de l'Église, notamment par des nominations — est constitué du droit canonique et du droit romain. Pour ce dernier, la *Littera pisana* concernant le Codex de Justinien découvert à Pise en 1135, a joué un rôle important. Le problème de la chronologie de sa diffusion est revu, et le rôle de Wibald, qui avait une connaissance étendue du droit et avait participé au concile de Pise, est bien mis en valeur.

Philippe GEORGE, *Rome et Stavelot-Malmedy. Culte des saints et pèlerinages au Moyen-Âge* (p. 133-151, 5 fig.). Le culte des saints romains à l'abbaye de Stavelot-Malmedy est mis en relation avec les voyages à Rome de plusieurs abbés. St Remacle le fondateur (VII^e siècle) et son successeur Babolène en auraient rapporté des reliques. Les séjours romains de Poppon (XI^e siècle) et de Wibald (XII^e) sont mieux documentés — toutefois, les reliques du pape Alexandre I^{er} que Wibald déposa dans son chef-reliquaire conservé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles existaient depuis longtemps au monastère. Le culte de ces saints est révélateur d'une certaine idée de Rome qui est bien examinée à travers des sources diplomatiques, hagiographiques et liturgiques. La reproduction de quelques documents iconographiques montrant St Pierre est bienvenue.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE

J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, J. DIJKSTRA and R. VAN SCHOUTE, with the assistance of C. M. A. DALDERUP and J. P. FILEDT KOK, *Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1990, deel 41). Zwolle, Waanders Uitgevers, 1992, 328 p., 400 ill.

Il était tentant d'étudier par des moyens objectifs ceux des tableaux groupés sous les noms de Rogier van der Weyden et du Maître de Flémalle qui constituent trop souvent encore une pierre d'achoppement dans l'étude de la peinture flamande primitive. C'est chose faite maintenant, grâce aux efforts déployés depuis une quinzaine d'années par une équipe pluridisciplinaire entreprenante et décidée qui a étudié, à l'aide de la réflectographie dans l'infrarouge, le dessin sous-jacent d'une cinquantaine de tableaux (retables compris, cette recherche porte sur près d'une centaine de faces peintes) dans dix-neuf villes de neuf pays. Un projet d'étude, formulé en février 1979, fut soumis à la Nederlandse Stichting voor Zuiver Wetenschappelijk Onderzoek, et un subside fut accordé à l'équipe en juin 1980 pour une durée de trois ans.

Le but de l'étude était de vérifier dans quelle mesure le dessin sous-jacent contribuerait à départager les deux « écoles » de critique de style : celle qui voit dans certains de ces tableaux, groupés sous le nom d'emprunt de « Maître de Flémalle », des œuvres de jeunesse de Rogier van der Weyden, et celle qui considère ces mêmes peintures comme les créations d'un artiste distinct. Une telle étude technique se révélait d'autant plus utile qu'aucun document contemporain des tableaux ni aucune signature ne permettent d'établir leur attribution avec certitude. L'étude du dessin sous-

jacent des tableaux du groupe Flémalle révèle plus de différences que de similitudes : le noyau se limite, selon les auteurs, à la *Vierge à l'Enfant* de Francfort et à la *Vierge Salling* de Londres, auxquelles s'appartient la *Vierge d'humilité* de Berlin, la *Nativité* de Dijon et le *Triptyque de Mérode*. Les autres tableaux du groupe sont trop distants de ce noyau pour pouvoir être attribués sans hésitation à la même main, du moins si l'on se fonde sur le style du seul dessin sous-jacent. Entre-temps, l'un des membres de l'équipe, J. Dijkstra, a démontré que la petite *Annonciation* de Bruxelles est antérieure à celle du *Triptyque de Mérode*, dans laquelle seuls sont dessinés les éléments absents du tableau de Bruxelles, à l'exception de l'ange, dont le tracé préparatoire s'inspire directement de la peinture de l'ange sur l'*Annonciation* de Bruxelles. Les tableaux du groupe Roger van der Weyden, beaucoup plus nombreux que ceux du groupe Flémalle, se révèlent très divers dans leur dessin sous-jacent, ce qui s'explique par l'existence d'un atelier. En dépit de ces divergences, la « distance » qui sépare les dessins de ce groupe de ceux du groupe Flémalle est suffisante pour les en distinguer sans équivoque.

Le classement de ces tableaux en groupes et sous-groupes n'est pas toujours évident, du moins dans le détail, mais des observations importantes n'en ont pas moins été faites que les études futures ne pourront éluder. Ainsi, par-delà la surface peinte, des parentés de style apparaissent entre les dessins préparatoires de la *Descente de croix* du Prado et du *Diptyque de la Crucifixion* de Philadelphie (ici remis à sa juste place d'œuvre authentique de Roger), d'autres entre ceux du *Calvaire* de l'Escorial, du diptyque de Philadelphie et de la *Déploration* de La Haye (elle aussi réhabilitée), et ainsi de suite. Quant au *Retable de Sainte-Colombe*, il se différencie de toutes les autres œuvres par son dessin sous-jacent qui semble bien être d'une autre main, ce qui ne préjuge en rien de l'attribution de la peinture elle-même.

Cet ensemble de déductions s'appuie sur un important catalogue des tableaux examinés en réflectographie dans l'infrarouge, classés par groupes, qui forme la majeure partie de l'ouvrage. Chacune des notices comporte, outre la fiche signalétique de l'œuvre, son histoire, un résumé des opinions émises à son propos dans les principales publications, une description des réflectogrammes assortie d'un commentaire, une comparaison de ceux-ci avec les autres données techniques disponibles, enfin l'opinion personnelle des auteurs, le tout richement illustré. Il faut souligner l'excellente qualité de l'édition et surtout la finesse de définition des reproductions, en particulier des réflectogrammes. Grâce à l'image plus nuancée de toute cette production qui se dégage d'une telle étude, un grand pas est maintenant franchi dans la connaissance des tableaux groupés autour des deux fortes personnalités qui, avec Jean van Eyck, et parfois même avant lui, ont marqué les débuts de notre peinture.

J. FOLIE

Cecilia VANDERVELDE, *La nécropole de Bruxelles*. Éd. Commission d'Histoire de l'Europe, Bruxelles, 1991, 629 p., ill.

Compte tenu de l'abandon progressif des monuments funéraires par les familles et de leur destruction lorsqu'aucune demande de renouvellement de concession n'a été faite dans les délais légaux, Madame Vandervelde a souhaité attirer l'attention sur l'importance des monuments funéraires et des pierres tombales en tant que témoins archéologiques, historiques et sociologiques.

L'auteur brosse d'abord un aperçu de l'histoire des cimetières de la ville de Bruxelles et des problèmes entourant la création de la nécropole de Bruxelles à Evere dont la cérémonie d'ouverture eut lieu le 15 août 1877. Toutefois, suite à la translation de tombes de cimetières bruxellois désaffectés, celui de Bruxelles à Evere comporte quelques pierres du XVIII^e et du début XIX^e siècle.

L'ouvrage débute par une description du parc créé par la ville de Bruxelles et qui est remarquable tant par les perspectives que par les essences plantées. Ceci répondait au vœu du bourgmestre de l'époque, Jules Anspach. L'auteur étudie en détail les différents types de monuments funéraires visibles dans ce cimetière. Ils sont nombreux et variés, allant de la cippe romaine au

mausolée, l'obélisque, le sarcophage, la stèle, la chapelle etc. Elle souligne aussi tous les symboles et emblèmes utilisés au XIX^e siècle et au début du XX^e, et qui dépendent de l'iconographie chrétienne, laïque ou antique. Vient ensuite un inventaire très complet des tombes, chacune avec son numéro de situation, le nom du ou des défunts, de l'entrepreneur et des différents artistes ayant collaboré à la création. Une photographie et une brève description complètent cette nomenclature. L'ouvrage se termine par des index des personnes dites notables, des architectes auteurs d'œuvres funéraires, des artistes statuaires, des sculpteurs, médailleurs et ornementistes, ainsi que des fondeurs et maîtres verriers ayant travaillé à des œuvres funéraires dans la nécropole de Bruxelles à Evere.

Il serait souhaitable que d'autres inventaires se fassent avant que les destructions n'anéantissent à jamais un patrimoine qui ne demande qu'à être exploité. A ce titre, cet ouvrage aide à sauver la mémoire du passé et sera une source d'informations à exploiter.

A. DE VALKENEER

Frank VANDEWEGHE (†) - Bart OP DE BEECK, *Drukkersmerken uit de 15de en de 16de eeuw binnen de grenzen van het huidige België | Marques typographiques employées aux XV^e et XVI^e siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle*. Nieuwkoop, De Graaf Publishers bv, 1993 (Nationaal centrum voor de archeologie en de geschiedenis van het boek — Brussel / Centre national de l'archéologie et de l'histoire du livre — Bruxelles, V). ISBN 90-6004-422-3; 38 × 21,5 cm, XXI & 316 p., ill. Prix : 350 Fl (TVA non comprise).

Cet inventaire nous renseigne sur plus de 600 marques typographiques employées avant 1600 sur le territoire de la Belgique actuelle. Il remplace donc en grande partie l'inventaire publié autrefois par Van der Haeghen. Chaque marque est illustrée sans être décrite. Le format réel est toujours mentionné. Les auteurs ajoutent chaque fois au moins une référence bibliographique renvoyant à une édition dont ils fournissent une localisation dans une bibliothèque. Parfois des notes brèves donnent quelques précisions concernant l'historique du bloc de bois ou de la plaque de cuivre. Le tout est complété par des index extrêmement utiles. Le premier regroupe les noms des imprimeurs, des éditeurs et revendeurs de livres, le second leurs devises et le troisième leurs monogrammes. Le quatrième index est consacré aux monogrammes des graveurs. Puis suit une liste des marques regroupées selon leur format. Un index iconographique néerlandais et un autre en français précèdent une table de concordance avec quelques ouvrages de référence.

Dans ce genre d'inventaires plusieurs problèmes fondamentaux se posent dès le début. Définir clairement et sans ambiguïté une marque typographique des XV^e et XVI^e siècles est impossible. En cas de doute les auteurs ont préféré ajouter la marque. Le répertoire est donc autant que possible complet. Je n'oserai suggérer qu'une seule addition. Il s'agit d'un bois (12 × 81 mm) avec, dans un double cadre, la représentation du Bon Pasteur dont les pieds reposent sur un dragon et un lion, accompagnée d'un texte grec de trois lignes et d'un autre en latin (*SVPER OMNIA VINCIT VERITAS. | In brachio suo congregabit agnos & in sinu suo leuabit eos. | CONCVLCABIS LEONEM ET DRACONEM.*). Il se trouve à la fin des *Collationes quinque super Epistolam ad Romanos beati Pauli Apostoli ... Per Fratrem[m] Franciscum[m] Titelmannum...*, *Antuerpiae, apud Guilielmum Vorstermannum, Anno. M.CCCC.XXIX. Mense Maio.*

En parcourant cet inventaire on se rend parfaitement compte de la très grande richesse iconographique des marques typographiques. Souvent elles invitent à une étude plus attentive qui révèle des détails intéressants. C'est ainsi qu'on peut apercevoir au-dessus de l'écu avec la marque personnelle de Jacob Van Liesvelt (6, p. 155) le monogramme de Jan Lettersnijder (cf. p. 151). La marque 10 du même Jacob Van Liesvelt a connu un sort intéressant. Au cours du XVII^e siècle elle est passée à l'atelier de Gilles Monsieur, le premier imprimeur de Hasselt. Après sa mort en 1692, la marque reste à Hasselt puisqu'elle est reprise avec le reste de l'atelier par Ernest Stravius qui s'en sert au

moins une fois (cf. R. VAN LAERE, *Hasselt in boek en druk*, Hasselt 1982). Gillis van den Rade, comme d'autres, continue à se servir de sa marque après son émigration vers Franeker aux Pays-Bas.

Les auteurs dissipent certains doutes concernant la datation des marques de Servatius (I) Sassenus. Suite à une erreur dans le montage des illustrations 3 et 4 dans l'article de J. Dauwe dans les *Arca Lovaniensis* 2 (1973), on aurait cru pouvoir affirmer que la marque 2 était déjà en usage en 1546, ce qui est corrigé ici en 1548. L'article de Dauwe mentionne aussi des livres de 1549 (p. 245) et de 1567 (p. 249) avec la même marque et ajoute que Sassen est probablement décédé entre le 10 novembre 1556 et le 22 mars 1557. Dans le même article les légendes des illustrations 6 et 7 des marques de Servatius (II) Sassen sont elles-aussi interverties. Si on peut se fier à la légende 'restauration' la marque 1 de Sassen jr serait encore en usage en 1577, donc dix ans après la dernière référence donnée ici. Ou s'agit-il d'une autre faute typographique? Les auteurs donnent deux variantes de la marque 1 de Joannes Steelsius. Il en existe d'autres, p. ex. où le mot *CONCO/RDIA* est remplacé par *STEEL/SIVS* (cf. 3) et *IO. STEELS*. par *Concordia res | parue cresunt*. On trouve cette variante à la dernière page de *Valerius Maximus. Addito indice perbreui, ceu ad omneis Historias asylo tutissimo, Antuerpiae, in aedibus Ioan. Steelsij, M.D.XLIII*. où elle est combinée avec la marque 7 de Joannes Grapheus. La marque 5 de Steelsius est signée par une 'plume', juste au-dessous du monogramme de l'imprimeur. Cette plume ressemble fortement à celle que l'on trouve sur les marques 2 et 3 de Jan (I) Verwithagen. La marque 9 est certainement encore en usage en 1578 et la marque 11 se trouve dès 1565. Nous avons eu la chance de pouvoir regarder de près une bonne impression de la marque 1 de Rutgerus Velpius. Cela nous permet d'affirmer que cette marque est bel et bien signée avec le monogramme A (†?) et datée de 1564.

Une brochure informelle accompagnant l'exposition organisée par la Bibliothèque Royale Albert Ier à l'occasion de la parution de cet inventaire offre un choix d'informations complémentaires surtout iconographiques. Il serait très intéressant d'approfondir ce sujet en essayant de déchiffrer systématiquement le message de chaque marque et de comparer les données des Pays-Bas méridionaux avec celles d'autres centres. Il y a par exemple une très grande similarité entre les marques 8, 9 de Joannes Steelsius et une marque employée par Farreus (*Francisci Titelmanni hasselensis, Natralis philosophiae compendium, sive De consideratione rerum Naturalium. Lib. XII., Venetiis, Apud Ioann. Antonium Farreum, MDLXXII.*), Alciatus étant probablement la source d'inspiration commune. La présence des armes d'une ville, le plus souvent le lieu d'impression, plus ou moins intégrées ou cachées dans la marque typographique peut être significative e.a. dans le cas de Louvain: Joannes Bogardus (2, 5 et 6), Joannes Masius sr et jr (1), Ludovicus Ravescot (1), Johan Veldener (1), Rutgerus Velpius (1 et 2) et Hieronymus Welleus sr (4).

Seul l'index des graveurs pose quelques problèmes. Assez curieusement, on n'y retrouve pas l'unique (?) nom d'un artiste écrit en toutes lettres, celui de Petrus Van Der Boercht sur la marque d'Aert Peeters. A mon avis il manque aussi le «T» de la marque 2 de Joannes Crinitus que les auteurs considèrent comme une abréviation de *Temperantia* ce qui me paraît improbable. D'autre part je n'aurais pas repris, même pas avec un point d'interrogation, les lettres C.E.G.D. sur la marque de Henricus Baersius parce que ces lettres se trouvent beaucoup trop en évidence. Le monogramme «A» donne le plus de problèmes. Il est clair que sous ce vocable plusieurs monogrammes ont été mélangés. J'oserais suggérer de lire A+P au lieu de «A» pour tous les monogrammes sauf pour: Arnout Coninx (3), Gillis Steelsius (1? avec la date 1575), Peter van Tongheren (2) où il faudrait lire A+L. Ce monogramme est probablement à rapprocher du monogramme A V+L.

Feu Frank Vandeweghe et Bart Op de Beeck ont mis à la disposition des chercheurs un instrument de travail précieux. Leur inventaire sera consulté avec beaucoup de fruit non seulement par les historiens du livre mais aussi par tous ceux qui étudient l'histoire artistique et culturelle des Pays-Bas méridionaux du xvi^e siècle.

R. VAN LAERE

Vrai ou faux? Copier, imiter, falsifier. Bibliothèque Nationale, Cabinet des médailles, 6 mai - 29 octobre 1988. In-4, broché, 176 p., XXII pl. en n. et bl.

Il n'est pas trop tard pour rendre compte de ce catalogue d'une exposition inusitée dont les commissaires généraux étaient Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann, car le problème qu'il soulève garde tout son intérêt. D'entrée de jeu, la copie du *xix^e* siècle du Faune dansant de Pompéi reproduite en couverture donne le ton. Le problème est en effet subtil et suscite des approches différentes, car la collection d'objets proposés « incarne de façon frappante la séduction ou le péril de l'inauthenticité », comme l'écrit Emmanuel Le Roy Ladurie dans sa Préface. De nombreux collaborateurs y ont participé et, si la majorité des pièces appartiennent au Cabinet des médailles (notamment à ses réserves), d'autres ont été prêtées par plusieurs musées français et un collectionneur privé. Toutes sont copiées ou inspirées, depuis l'antiquité jusqu'à notre époque, d'œuvres antiques : des monnaies et des médailles — les plus nombreuses —, des céramiques, des bronzes, des ivoires, des bijoux, des inscriptions.

Ce furent les faux en numismatique qui les premiers attirèrent l'attention des collectionneurs sur l'activité des faussaires, ce qui se reflète dans la littérature dès les *xvi^e* et *xvii^e* siècles. L'époque actuelle bénéficie de plus grandes connaissances dans l'appréciation des conditions historiques des faux, dans la finesse de l'analyse stylistique et aussi dans les méthodes scientifiques d'analyses physico-chimiques. Il y a différents degrés du faux, de la copie innocente et de l'imitation à la tromperie caractérisée. Le problème du faux a souvent été évité par les spécialistes mais il est désormais reconnu et a fait l'objet de publications. Des faux se révèlent d'ailleurs d'un grand intérêt : certains reproduisent des œuvres disparues, les copies romaines d'œuvres grecques ont une inestimable valeur. La copie est quasi de règle dans l'antiquité et le moyen âge, c'est à la Renaissance que naît l'ambiguïté. La Renaissance et l'époque moderne pratiquèrent le faux pour répondre à la demande du public. Les types de faux sont souvent fonction de modes d'époque, en l'occurrence la nostalgie de l'antiquité ; toutefois leur production vise, certes au plaisir du faussaire, mais surtout à son profit. La restauration en fait aussi partie, le fait de distinguer les restaurations des parties authentiques est une conception moderne. Des circonstances comme les fouilles archéologiques, depuis le *xix^e* siècle, entraînent une véritable industrie du faux.

Au vu de l'historien d'aujourd'hui, le concept en est aussi étroitement culturel, ce qui nous vaut une riche réflexion, variant selon leurs auteurs : *Avant-propos* par Fr. HASKELL, *Vrai ou faux?* par M.-Chr. HELLMANN, *Le faux n'exite plus* par M. PASTOUREAU, *Copie et faux dans la sculpture* par Fr. QUEYREL, *Les camées et la nostalgie de l'antiquité* par E. VELJOVIC, *Les fausses inscriptions* par M.-Chr. HELLMANN, *Les doutes du Comte de Caylus* par I. AGHION. Ensuite, le Catalogue regroupe les pièces sous quatre rubriques : Copies (1-21), Recréation par changement de matière ou restauration (22-35), Faux véritables (36-50), Monnaies, médailles et armoiries, vraies et fausses (52-148), à chaque fois précédées d'une notice introductive.

L'ensemble de l'ouvrage, d'une haute érudition et pourvu d'une abondante bibliographie, fait véritablement le point sur les divers aspects des pièces considérées et sur leur signification — on peut dire qu'il s'en dégage une philosophie de la copie et du faux d'une dimension historique très actuelle. La plupart des œuvres sont reproduites. L'édition est d'une qualité modeste mais répond avec clarté à son objectif.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE

BIBLIOGRAPHIE
DE L'HISTOIRE
DE L'ART NATIONAL*

BIBLIOGRAFIE
VAN DE NATIONALE
KUNSTGESCHIEDENIS*

1991-1992

ET COMPLÈMENTS
D'ANNÉES ANTÉRIEURES

EN AANVULLINGEN
VAN VORIGE JAREN

SOMMAIRE — INHOUD

I. PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ
PREHISTORIE EN OUDHEID

177

II. MOYEN ÂGE ET TEMPS MODERNES
MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN

1. Études générales — Algemene studies	177
2. Architecture — Bouwkunde	180
3. Sculpture — Beeldhouwkunst	186
4. Peinture, enluminure, dessin, gravure — Schilderkunst, verlichting, teken- en graveer- kunst	189
5. Arts décoratifs — Sierkunsten	207
Arts du textile — Textiele kunsten	207
Arts du métal — Metaalkunsten	208
Céramique, verre, vitrail — Keramiek, glas en glasramen	210
Mobilier — Meubelkunst	211
6. Numismatique — Numismatiek	212
7. Musique — Muziek	212
8. Muséologie — Museologie	212
9. Iconologie	213

(*) 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 et Luc Serck.

III. ÉPOQUE CONTEMPORAINE — HEDENDAAGSE TIJDEN

1. Études générales — Algemene studies	214
2. Architecture — Bouwkunde	215
3. Sculpture — Beeldhouwkunst	217
4. Peinture, dessin, gravure — Schilderkunst, teken- en graveerkunst	218
5. Arts décoratifs — Sierkunsten	221
Arts du textile — Textiele kunsten	221
Arts du métal — Metaalkunsten	222
Céramique, verre, vitrail — Keramiek, glas en glasramen	222
Mobilier, décoration — Meubilair, decoratie	222
6. Numismatique — Numismatiek	222
7. Musique — Muziek	223
8. Muséologie — Museologie	223
9. Iconologie	223
10. Archéologie industrielle — Industriële archeologie	223

PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ PREHISTORIE EN OUDHEID

DE LA PRÉHISTOIRE
AU HAUT MOYEN ÂGE

VAN DE PREHISTORIE TOT
DE VROEGE MIDDELEEUWEN

Voir *Archeologie. Flanders Archaeological Bulletin* édité par la Stichting Archeologisch Patrimonium, v.z.w. et l'Institut voor het Archeologisch Patrimonium van de Vlaamse Gemeenschap.

Zie *Archeologie. Flanders Archaeological Bulletin* uitgegeven door de Stichting Archeologisch Patrimonium, v.z.w. en het Instituut voor het Archeologisch Patrimonium van de Vlaamse Gemeenschap.

II

MOYEN ÂGE ET TEMPS MODERNES MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN

1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

a) Généralités — Algemeenheden

1. *Arle Flamenga. Catalogo-Guia. Museu Nacional de Machado de Castro, Lisboa.* Coimbra, Instituto Português do Património Cultural, 1984, 8°, 48 p., 33 ill.
2. *Congrès de Namur. 18-21 VIII.1988. Actes. Handelingen. Akten (3^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique. XLIX^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Histoire et d'Archéologie de Belgique. XLIX^e Congres van de Federatie van Kringen voor Oudheidkunde en Geschiedenis van België. XLIX. Kongress des Verbandes von Vereinen für Archäologie und Geschichte Belgiens).* Namur, Soc. archéol. de Namur, 1988-1991, 4 vol. 8°, xxxvii-482, 295, 380, 277 p., ill.
3. a) N. DACOS-CRIFÒ, *Les artistes flamands et leur influence au Portugal (xv^e-xvi^e siècles)*, in *Flandre et Portugal. Au confluent de deux cultures.* Anvers, Fonds Mercator, 1991, 4°, p. 143-175, ill.
b) N. DACOS-CRIFÒ, *De Vlaamse kunstenaars en hun invloed in Portugal (15^{de}-16^{de} eeuw)*, in *Vlaanderen en Portugal...* Antwerpen, 1991, p. 143-175, ill.
4. a) A. DECKERS et D. DEPREEUW, *La Fondation Roi Baudouin et le patrimoine culturel*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 89, 1991, p. 3-69, 73 ill.
b) A. DECKERS et D. DEPREEUW, *De Koning Boudewijnslichting en het cultureel patrimonium*, in *Woonstede eeuwen heen*, 89, 1991, p. 3-69, 73 ill.
5. a) *Flandre et Portugal. Au confluent de deux cultures.* Introd. de J. EVERAERT et B. STOLS. (Europalia Portugal 91). Anvers, Fonds Mercator, 1991, 4°, 375 p., ill.
b) *Vlaanderen en Portugal. Op de golfslag van twee culturen.* Int. J. EVERAERT et B. STOLS (Europalia Portugal 91). Antwerpen, Mercatorfonds, 1991, 4°, 375 p., ill.
6. H. W. JANSON, *History of Art*, 4th Ed., revised and expanded by A. F. JANSON. New York, Harry N. Abrams, 1991, 4°, 856 p., 1182 ill., 19 maps.
7. a) P. JANSSENS et L. DUERLOO, *Armorial de la noblesse belge du xv^e au xx^e siècle.* Bruxelles, Crédit comm., 1992, 8°, ill.
b) P. JANSSENS et L. DUERLOO, *Wapenboek van de Belgische adel van de 15^{de} tot de 20^{de} eeuw.* Brussel, Gemeentekrediet, 1992, 8°, ill.

11. Joosen, *Kantlekeningen bij de 150^{de} verjaardag van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, 1842-1992*, in Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch. Rev. belge archéol. et hist. de l'art, 61, 1992, p. 75-78.
9. R. LEHR, *Chez les Princes de Chimay*, in L'Estampille. L'Objet d'Art, 245, 1991, p. 68-77, 8 ill.
10. M. P. J. MARTENS, *Lodewijk van Gruuthuse. Mecenas en Europees diplomaat, ca. 1427-1492*. (Brugge), Stichting Kunstboek, 1992, 4°, 207 p., ill.
11. L. MASSCHELEIN-KLEINER, *Le traitement des lacunes: un problème fondamental de la restauration des œuvres d'art*, in Bull. Musées roy. Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Sch. Kunsten van België, 1989-1991, p. 25-37, 5 ill. (= Miscellanea Henri Pauwels).
12. *Omgaan met ons erfgoed. Wellen, voorziening, richtlijnen*. Hasselt, Provinciebestuur - Sint-Truiden, Museum voor Religieuze Kunst, nrs. 1-4, 1985-1990, 30-32-40-30 p.
13. *Overzichtstentoonstelling. 30 jaar schenkingen aan Stedelijke Musea, Kortrijk*. Kortrijk, VZW De Vrienden van de Musea, 1991, 8°, n.p.
14. J. PHILIPPE, *Sur des chemins séculaires d'art et d'histoire*. Ans-Liège, Imprimerie-Éditions Frings-Ifa, 1991, 8°, 334 p., ill.
15. a) *Portugal en Vlaanderen. Europa in het verschiel (1550-1680)*. *Europalia 91 Portugal*. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Museum voor Oude Kunst, Brussel, 27 sept.-8 dec. 1991. Brussel, Stichting Europalia International, 1991, 4°, 259 p. ill.
b) *Portugal et Flandre. Visions de l'Europe (1550-1680)*. *Europalia 91 Portugal*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Musée d'Art ancien, 27 sept.-8 déc. 1991. Bruxelles, Fondation Europalia International, 1991, 4°, 259 p., ill.
16. P. SHEINGORN, (Compte rendu) *Jeffrey F. Hamburger, The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, in Art Bull., 74, 1992, p. 679-681.
17. J. C. SMITH, *Netherlandish Artists and Art in Renaissance Nuremberg*, in Simiolus, 20, 1990-91, 2-3, p. 153-167, 23 ill.
18. St. VANDENBERGHE, *Vlaamse kunst in de 15^{de} eeuw. Tentoonstelling van sculptuur, meubilair en kunstnijverheid uit de tijd van Lodewijk van Gruuthuse. Gruuthusemuseum en O.L.Vrouwkerk Brugge, 19 sept.-30 nov. 1992*. Brugge, De Vrienden van de Stedelijke Musea, 1992, 4°, 87 p., ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

19. [Antwerpen] W. AERTS, R. DE CEULAER en St. GRIETEN, *Beschermde cultuurpatrimonium in de provincie Antwerpen. Arrondissement Antwerpen*. Antwerpen, Provincie Antwerpen, 1990, 8°, 326 p., ill.
20. [Brabant] *In Buscoducis. 1450-1629. Kunst uit de Bourgondische tijd te 's-Hertogenbosch. De cultuur van late Middeleeuwen en Renaissance*. Maarsen - 's-Gravenhage, Garry Schwartz, 1990, 634 p., ill.
21. [Brugge] LOBELLE-CALUWE, *Beknopte historische van de Brugse O.C.M.W.-Collecties*, in Stad Brugge. Stedelijke Musea. Jaarboek 1989-90 (1991), p. 262-284, 19 ill.
22. [Brugge] a) V. VERMEERSCH (sous la dir. de) *Bruges et l'Europe*. Anvers, Fonds Mercator, 1992, 4°, 440 p., ill.
b) V. VERMEERSCH (o.l.v.), *Brugge en Europa*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1992, 4°, 440 p., ill.
c) English Ed.
d) Deutsche Ausg.
23. [Bruxelles-Brussel] a) J. FOLIE, *L'Institut royal du Patrimoine artistique*, in La dynastie et la culture en Belgique. Anvers, Fonds Mercator, 1990, p. 365-370, ill.
b) J. FOLIE, *Het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, in Dynastie en cultuur in België. Antwerpen, Mercatorfonds, 1990, p. 365-370, ill.
24. [Bruxelles-Brussel] a) *Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. Algemene gids met plan* (Inleiding van Fr. VAN NOTEN). Brussel, Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, (1991), 8°, 68 p., ill.
b) *Musées royaux d'Art et d'Histoire. Guide général et plan* (Introduction de Fr. VAN NOTEN). Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'histoire, (1991), 8°, 68 p., ill.

25. [Bruxelles-Brussel] a) P. DE RIDDER, *Sainte-Gudule. Histoire d'une cathédrale. Exposition aux Archives générales du Royaume du 25 novembre 1988 au 27 janvier 1989* (Archives générales du Royaume et Archives de l'État dans les provinces. Catalogues, 81). Bruxelles, Archives générales du Royaume, 1989, 4°, 72 p., ill.
Sint-Goedele. Het verhaal van een kathedraal. Tentoonstelling in het Algemeen Rijksarchief van 25 nov. 1988 tot 27 jan. 1989. (Algemeen Rijksarchief en Rijksarchief in de provinciën. Catalogussen, 80). Brussel, Algemeen Rijksarchief, 1989, 4°, 71 p., ill.
26. [Couillet] R. FOULON, *Couillet, un cœur qui bat en bord de Sambre*, in Hainaut Tourisme, 266, 1991, p. 105-108, 5 ill.
27. [Gent] *De Sint-Baafskathedraal van Gent. Een kunstkamer* (Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, 30), 1992, 39 p., ill.
28. [Gent] J. C. SMITH, *Philip the Good's Triumphant Entry into Ghent in 1458*, in Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque, I. Triumphant Celebrations and the Rituals of Statecraft (Papers in Art History from the Pennsylvania State University, VI), p. 255-290, 20 ill.
29. [Gent] A. VAN DEN KERKHOVE, *25 Jaar aanwinsten. Stad Gent, Bijlokemuseum, 1991*. Gent, Stadsbestuur - Bijlokemuseum, 1991, 4°, 144 p., ill.
30. [Herentals] J. JANSEN, *Hel kunstpatrimonium van het O.C.M.W.-Herentals* (Fotoinventaris van het Belgisch kunstbezit. Openbare Centra voor Maatschappelijk Welzijn. Provincie Antwerpen). Brussel, Ministerie van Wetenschapsbeleid. Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium - Herentals, Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn, 1992, 144 p., 92 ill.
31. [Lessines] R. DEBRUYN, *L'Hôpital Notre-Dame à la Rose de Lessines: 750 ans d'art, d'histoire et de culture*, in Hainaut Tourisme, 272, 1992, p. 99-107, 8 ill.
32. [Liège] B. LHOIST-COLMAN, *Un répertoire des effels de la Chapelle du Saint-Sacrement en la Collégiale Saint-Martin à Liège (1768)*, in *Leodium*, 75, 1990, p. 34-43, 1 ill.
33. [Lierneux] *Patrimoine religieux du pays de Lierneux. XIIF centenaire de la fondation de l'église de Lierneux. 692-1992. Église Saint-André, 5-13 sept. 1992*. Lierneux, 1992, 8°, 71 p., 25 ill.
34. [Luxembourg] *Archéologie en Ardenne. De la préhistoire au XVIII^e siècle. Centre touristique et culturel de Vresse, 9 juin-29 sept. 1991*. Bruxelles, Crédit comm., 1991, 4°, 246 p., ill.
35. [Mechelen] W. AERTS, R. DE CEULAER en ST. GRIETEN, *Beschermd cultuurpatrimonium in de provincie Antwerpen. Arrondissement Mechelen*. Antwerpen, Provinciebestuur, (1989), 8°, 219 p., ill.
36. [Mechelen] R. DE SMEDT, *Le 15^e Chapître de l'Ordre de la Toison d'Or. Une fête mémorable tenue à Malines en 1491*, in *Handel. Kon. Kring Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen*, 95, 1991, 2, p. 3-38, 12 ill.
37. [Mechelen] J. JANSEN, *Nieuwe gegevens over het meubilair van de Sint-Petrus-en-Pauluskerk te Mechelen*, in *Handel. Kon. Kring Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen*, 24, 1990, p. 89-112, 10 ill.
38. [Namur] *Les Jésuites à Namur, 1610-1773. Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignaliens*. Introd. de Y. VANDEN BEMDEN. Namur, Presses universitaires de Namur, 1991, 4°, 243 p., ill.
39. [Sint-Truiden] Ph. GEORGE, *A Saint-Trond un import-export de reliques des onze mille vierges au XIIF siècle*, in *Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège»*, 252-253, 1991, p. 209-228, 10 ill.
40. [Tongeren] C. CEULEMANS en J. HEUSEN, *Hel kunstpatrimonium van het O.C.M.W. van Tongeren (Fotoinventaris van het Belgisch kunstbezit. Openbare Centra voor Maatschappelijk Welzijn. Provincie Limburg)*. Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium - Tongeren, O.C.M.W., 1991, 272 p., ill.
41. [Turnhout] W. AERTS, *Beschermd cultuurpatrimonium in de provincie Antwerpen. Arrondissement Turnhout*. Antwerpen, Provinciebestuur, (1987), 8°, 213 p., ill.
42. [Vlaanderen] *Azoren, vlaemsche eylanden. Provinciaal Hof, Brugge, 7-29.9.1991*. Brugge, (Min. van Vlaamse Cultuur - Provinciebestuur), (1991), 4°, 24 p.

43. [Vlaanderen] a) A. BALIS, *De nieuwe genres en het burgerlijk mecenaat*, in *Stad in Vlaanderen. Cultuur en maatschappij, 1477-1787*. Brussel, Gemeentekrediet - Vlaamse Gemeenschap, 1991, 4°, p. 237-254, 7 ill.
 b) A. BALIS, *Les nouveaux genres et le mécénat bourgeois*, in *La ville en Flandre. Culture et société, 1477-1787*. Bruxelles, Crédit communal - Communauté flamande, 1991, 4°, p. 237-254, 7 ill.
44. [Vlaanderen] a) *Flandre et Portugal. Au confluent de deux cultures. Europalia 91 Portugal*. Anvers, Fonds Mercator, 1991, 4°, 375 p., ill.
 b) *Vlaanderen en Portugal. Op de golfslag van twee culturen. Europalia 91 Portugal* - Antwerpen, Mercatorfonds, 1991, 4°, 375, p., ill.
45. [Vlaanderen] a) *Portugal et Flandre. Visions de l'Europe (1550-1680). Europalia 91 Portugal. Bruxelles, Mus. roy. B.A. Belg. Musée Art ancien, 27 sept. - 8 déc. 1991*. Bruxelles, Fondation Europalia Intern., 1991, 4°, 259 p., ill.
 b) *Portugal en Vlaanderen. Europalia in het verschieel (1550-1680). Europalia 91 Portugal. Kon. Mus. Sch. Kunsten Belg. Mus. Oude Kunst, Brussel, 27 sept. - 8 dec. 1991*. Brussel, Stichting Europalia Intern., 1991, 4°, 259 p., ill.
46. [Vlaanderen] a) *Stad in Vlaanderen. Cultuur en Maatschappij, 1477-1787. Tentoonstelling, Galerij v/h Gemeentekrediet, Brussel, 6 maart - 28 april 1991*. Brussel, Gemeentekrediet Vlaamse Gemeenschap, 1991, 4°, 615 p., ill.
 b) *La ville en Flandre. Culture et Société, 1477-1787. Exposition, Galerie Crédit comm., Bruxelles, 6 mars - 28 avril 1991*. Bruxelles, Crédit comm. - Communauté flamande, 1991, 4°, 615 p., ill.
- Vlaanderen: voir aussi / zie ook 5, 142.
47. [Wallonie] *L'art des invasions en Hongrie et en Wallonie. Actes du Colloque tenu au Musée royal de Mariemont du 9 au 11 avril 1979* (Monographies du Musée royal de Mariemont, 6). Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1991, 4°, 160 p., ill.
48. [Wallonie] *Le néo-gothique en Wallonie*, in *Confluent* (numéro hors-série), oct. 1991, 35 p., ill.
49. [West-Vlaanderen] *Gids voor Westvlaamse musea. Guide des musées. Museenführer. Museum Guide. 1990* (suppl. Vlaanderen, 40, 1991, 1-2). Brugge, Westtoerisme, 1990, 4°, 54 p., ill.

2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

a) Généralités — Algemeenheden

50. X. BARRAL i ALTET, *Belgique romane et Grand-Duché du Luxembourg* (La Nuit des Temps, 71). (La Pierre-qui-Vire), Zodiaque, 1989, 12°, 404 p., ill.
51. Th. COOMANS, *Les plans de monuments belges rassemblés par le Service du Répertoire des Biens culturels (1952-1960) et conservés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles* (Archives générales du Royaume, fonds conservés hors des archives de l'État, 2). Bruxelles, Archives générales du Royaume, 1992, 8°, 263 p.
52. I. DALIMIER, *Les glaciers à glace naturelle, témoins de la vie quotidienne de nos ancêtres*, in Hainaut Tourisme, 268, 1991, p. 199-201, 10 ill.
53. E. O. DE BIÈVRE, *Public Order in the Low Countries*, in *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance. Actes du colloque* tenu à Tours du 9 au 14 juin 1986. Paris, Picard, 1992, p. 285-292, 9 ill.
54. *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 9 au 14 juin 1986 (De Architectura)*. Paris, Picard, 1992, 4°, 373 p., ill.
55. J.-B. LEFÈVRE et J.-J. BOLLY, *Architecture, cadre de vie et environnement des abbayes cisterciennes*, in *Monastères bénédictins et cisterciens dans les Albums de Croÿ (1596-1611)*. Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1990, p. 187-238, ill.
56. *Monastères bénédictins et cisterciens dans les Albums de Croÿ (1596-1611)*. Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1990, 8°, 443 p., ill. (= Rev. bénédictine, 100, 3).
57. *Quelques aspects du rococo flamand; l'architecture et le décor intérieur*, in *Rocaille - Rococo*.

Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1991, p. 65-71, 3 ill.

58. M. VAN DE WINCKEL, *Les ordres dans les façades des Pays-Bas du Sud*, in L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 9 à 14 juin 1986. Paris, Picard, 1992, p. 293-298, 5 ill.

Voir aussi / zie ook 283.

b) Lieux — Plaatsen

59. [Aalsl] *Beschermde monumenten, stads- en dorpsgezichten en landschappen in Oost-Vlaanderen. Arrondissementen Aalst Oudenaarde*. Gent, Provinciebestuur, 1991, 4°, 263 p., ill.
60. [Aarschol] a) Th. COOMANS, *Le château Fontaine à Aarschol (1890-1944)*, in Maison d'hier et d'auj., 93, 1992, 3, p. 2-14, 14 ill.
b) Th. COOMANS, *Hel kasteel Fontaine te Aarschol (1890-1944)* in Woonstede eeuwen heen, 93, 1992, p. 2-14, 14 ill.
61. [Antwerpen] A. DENAEYER, *Dokumentation der Jahrestagung, Antwerpen 1984. Thema Monumentale Baudenkmäler von der Burg zum Bahnhof. Monumentale Baudenkmäler an der Hauptstrassen Achse Antwerpens*. Antwerpen, Arbeitskreis Theorie und Lehre der Denkmalpflege, 1990, 4°, 151 p., plannen.
Antwerpen: zie ook / voir aussi 308.
62. [Beaumont] *Chapelles dans l'enlilé de Beaumont*. Beaumont, Cercle d'Hist., 1992, 94 p., 186 ill.
63. [Belsele] A. DE KEGEL en A. DEMEY, *Duizend jaar oud, zes stijlen rijk. De Sint-Andreas- en Gislenskerk te Belsele*. Gent, Provinciebestuur, 1991, 8°, 40 p., ill.
Beringen: zie / voir 684.
64. [Biesme] F. BOURGEOIS, *L'église de Biesme*, in Cahiers Maison de la Mémoire de Biesme-Mettet, 1991, 5, p. 25-32, 1 ill.
65. [Bolland] M. DECHANEUX, *Le Couvent des Récollets de Bolland, 1624-1797*, in Bull. Soc. Hist. et Archéol. Plateau de Herve, 1992, 67 p., ill.
66. [Bolland] A. DOMS, *Libéralités de Marguerite d'Eynatten lors de la construction, à Bolland, du Couvent des Récollets (1626-1632)*, in Leodium, 75, 1990, p. 11-20, 1 ill.
67. [Boussu] a) M. CAPOUILLEZ, *Hel kasteel van Boussu. Een miskend monument*, in Driemaand. tijdschr. Gemeentekrediet, 179, 1992, p. 53-68, 8 ill.
b) M. CAPOUILLEZ, *Un monument méconnu de notre pays. Le château de Boussu*, in Bull. trim. Crédit Comm., 179, 1992, p. 53-68, 8 ill.
68. [Boussu] a) C. PIÉRARD, *Les châteaux dans les Albums de Croÿ* (prés. J.-M. DUVOSQUEL). *Le château de Boussu*, in Maisons d'hier et d'auj., 92, 1991, p. 11-14, 4 ill.; *Les châteaux d'Havré et de Quiévrain*, in Maisons d'hier et d'auj., 93, 1992, p. 19-23, 5 ill.
b) C. PIÉRARD, *De kastelen in de Albums de Croÿ* (voorst. J.-M. DUVOSQUEL). *Hel kasteel van Boussu*, in Woonstede eeuwen heen, 92, 1991, p. 11-14, 4 ill. *De kastelen van Havré en Quiévrain*, in Woonstede eeuwen heen, 93, 1992, p. 20-23, 4 ill.
69. [Braine-l'Alleud] J. BOSSE et E. PAYS, *L'église Saint-Étienne à Braine-l'Alleud. Histoire de l'église. Des origines à nos jours*. Braine-l'Alleud, Association du Musée, 1992, 4°, 292 p., 155 ill.
70. [Bray] W. STAQUET, *En parcourant l'histoire de Bray*, in Hainaut Tourisme, 269, 1991, p. 231-233, 3 ill.
71. [Brugge] *De Brugse Burg. Van grafelijke versterking tot moderne stadskern* (Archeo-Brugge, 2). Brugge, Archeo-Brugge, 1991, 4°, 299 p., 224 ill.
72. [Brugge] L. DEVLIEGHER, *14^{de} eeuwse grafzerken uit Sint-Kruis (Brugge) en Lo*, in Genootschap voor Gesch. Handelingen, 128, 1991, 1-2, p. 137-138, 2 ill.
73. [Brugge] L. DEVLIEGHER, *De voorromaanse, romaanse en gotische Sint-Donaaskerk. Evolutie en invloeden*, in de Brugse Burg... Brugge, 1991, p. 118-136, ill.
74. [Brugge] L. DEVLIEGHER, *De voorromaanse Sint-Donaaskerk en de romaanse westertelijke klooster-vleugel (onderzoek 1955 en later)*, in De Brugse Burg... Brugge, 1991, p. 46-92, ill.
75. [Brugge] J.-P. ESTHER, *De Brugse Begijnhofkerk: een behoedzame restauratie*, in M & L. Monumenten en Landschappen, 11, 1992, 1, p. 28-39, ill.

76. [Bruxelles-Brussel] a) Th. COOMANS, *Het Herenhuis Malou in de Leopoldswijk, voorbeeld van een bourgeois-woning uit de 19de eeuw in Brussel*, in *De Woonstede eeuwen heen*, 83, 1989, p. 36-49, 11 ill.
b) Th. 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, p. 36-49, 11 ill.
77. [Bruxelles-Brussel] M. CULOT e.a., *Le bombardement de Bruxelles par Louis XIV et la reconstruction qui s'en suivit, 1695-1700*. Bruxelles, Archives d'Architecture moderne, 1992, 4^e, 294 p., ill.
78. [Bruxelles-Brussel] Kr. DE JONGE, *Hel Paleis op de Coudenberg te Brussel in de vijftiende eeuw. De verdwenen hertogelijke residenties in de Zuidelijke Nederlanden in een nieuw licht geplaatst*, in *Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch. Rev. belge archéol. et hist. de l'art*, 60, 1991, p. 5-38, 14 ill.
79. [Bruxelles-Brussel] W. D'HOORE, *Le palais d'Egmont-Arenberg à Bruxelles*. Louvain-la-Neuve, Éditions Duculot, 1991, 4^e, 135 p., ill.
80. [Bruxelles-Brussel] Fr. DIERKENS-AUBRY, *L'Art Nouveau à Bruxelles. Historiographie de la redécouverte d'un style*, in *Bull. Fond. Julien et Laure Vanhove-Vonnèche*, 3, 1991, p. 29-39, 9 ill.
81. [Bruxelles-Brussel] *Hel Huis van de Hertogen van Brabant, Grote Markt, Brussel. Restauratum, 1990*. Brussel, Kredietbank, (1991), 12^e, 38 p., 10 ill. (Ned., français, Engl., Deutsch).
82. [Bruxelles-Brussel / Ixelles-Elsene] *Ixelles. Ensembles urbanistiques et architecturaux remarquables*. Bruxelles, Centre d'Études et de Recherches urbaines, 1990, 8^e, 266 p., ill.
83. [Bruxelles-Brussel] V.-G. MARTINY, *Bruxelles. Architecture civile et militaire avant 1900*. Braine-l'Alleud, 1992, 100 p., 245 ill.
84. [Bruxelles-Brussel] a) *Le Palais de Bruxelles. Huit siècles d'art et d'histoire*. Bruxelles, Crédit comm., 1991, 4^e, 381 p., ill.
b) *Hel Paleis van Brussel. Acht eeuwen kunst en geschiedenis*. Brussel, Gemeentekrediet, 1991, 4^e, 381 p., ill.
85. [Bruxelles-Brussel / Anderlecht] a) R. VAN DEN HAUTE, *Le château d'Aumale à Anderlecht. La demeure d'un pair de France aux portes de Bruxelles*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 91, 1991, p. 39-52, 11 ill.
b) R. VAN DEN HAUTE, *Hel kasteel van Aumale in Anderlecht. De woning van een paladijn van Frankrijk aan de rand van Brussel*, in *Woonstede eeuwen heen*, 91, 1991, p. 39-52, 11 ill.
86. [Bruxelles-Brussel] a) T. VAN OPHEM, *Aux origines du Palais royal de Bruxelles, un hôtel ministériel de la fin du XVIII^e siècle* (Prix Paul de Pessemier 1991), in *Maisons d'hier et d'auj.*, 90, 1991, p. 4-17, 19 ill.
b) T. VAN OPHEM, *De wording van het Koninklijk Paleis te Brussel, een ministeriële residentie uit het einde van de XVIII^e eeuw* (Prijs Paul de Pessemier 1991), in *Woonstede eeuwen heen*, 90, 1991, p. 4-17, 19 ill.
87. [Bruxelles-Brussel / Laeken-Laken] A. VAN YPERSELE DE STRIHOU, *Charles de Wailly, architecte au château royal de Laeken (Belgique)*, in *Bull. Soc. Hist. de l'Art français*, 1990 (1991), p. 117-132, 24 ill.
88. [Bruxelles-Brussel / Laeken-Laken] A. et P. VAN YPERSELE DE STRIHOU, *Laeken. Un château de l'Europe des Lumières*. Paris - Louvain-la-Neuve, Éditions Duculot, 1991, 4^e, 270 p., 243 ill.
Bruxelles-Brussel: voir aussi / zie ook 25.
Châtelineau: voir / zie 129.
89. [Cordes] L. SABOT, *Accordons à Cordes tout l'intérêt que son église romane mérite*, in *Hainaut Tourisme*, 274, 1992, p. 223-228, 6 ill.
90. [Corioulle] J. LAMBERT, *Le château de Slassart à Corioulle (Assesse), 1821 à 1823*, in *De la Meuse à l'Ardenne*, 13, 1991, p. 31-43, 9 ill.
91. [Deinze] *Bouwen door de eeuwen heen. Inventaris van het cultuurbezit in België. Architectuur, deel 12n3. Provincie Oost-Vlaanderen. Arrondissement Gent. Kantons Deinze-Nazareth (Min. Vlaamse Gem. Dep. Leefmilieu en Infrastructuur. Adm. Ruimtelijke Ordening en Huisvesting. Bestuur voor Monumenten en Landschappen)*. Turnhout, Brepols, 1991, 8^e, liv-522 p., 292-1005 fig., ill.

92. [*Diest*] a) G. DE BÉTHUNE, *Het Spijker à Diest*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 92, 1991, p. 2-10, 8 ill.
 b) G. DE BÉTHUNE, *Het Spijker in Diest*, in *Woonstede eeuwen heen*, 92, 1991, p. 2-10, 8 ill.
93. [*Écaussines-d'Enghien*] A. TIMMERMANS, *L'église Saint-Remy d'Écaussines-d'Enghien*, in *Ann. Cercle archéol. Canton de Soignies*, 33, 1986-1991 (1991), p. 85-117, 8 ill.
94. [*Enghien*] J.-L. VANDEN EYNDE, *Les écuries du parc d'Enghien, hier, aujourd'hui et demain...*, in *Hainaut Tourisme*, 269, 1991, p. 213-217, 8 ill.
95. [*Estinnes-au-Val*] W. STAQUET, *Pour mieux connaître Estinnes-au-Val et son église*, in *Hainaut Tourisme*, 267, 1991, p. 152-156, 9 ill.
- Farciennes*: voir / zie 129.
96. [*Fernelmont*] S. CHASSEUR, Ch. CARLIER D'ODEIGNE, N. COLIN, N. HAFNER et J. LIBOIS, *Les châteaux de Fernelmont*. Éd. Syndicat d'initiative de Fernelmont, 1992, 186 p., 86 ill.
97. [*Gavere*] a) A. DE SMET, *Le château de Borgwal à Gavere*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 92, 1991, p. 16-26, 16 ill.
 b) A. DE SMET, *Het kasteel Borgwal te Gavere*, in *Woonstede eeuwen heen*, 92, 1991, p. 17-26, 16 ill.
98. [*Gent*] *Beschermde monumenten, stads- en dorpsgezichten en landschappen in Oost-Vlaanderen. Arrondissement Gent*. Gent, Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 1992, 4°, 309 p., ill.
99. [*Gent*] M.-Chr. LALEMAN en P. RAVESCIOT, *Inleiding tot de studie van de woonhuizen in Gent, periode 1100-1300. De kelders* (Kon. Academie Wet., Lett. en Sch. Kunsten van België. Verhandelingen. Kl. Sch. Kunsten, 53, nr. 54). Brussel, Palais der Academiën, 1991, 8°, 280 p., 151 ill., X1 plannen.
100. [*Gent*] *Het Pand. Acht eeuwen geschiedenis van het oud Dominikanenklooster te Gent*. Tielt, Lanoo, 1991, 4°, 144 p., ill.
101. [*Gent*] *De Sint-Baafskathedraal in Gent. Monument en heiligdom*, in *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, 29, 1991, 4, p. 122-159, ill.
- Hainaut*: voir / zie 215.
102. [*Hainin*] P. HONNORÉ, *Le village de Hainin: aperçu historique et édifices religieux*, in *Hainaut Tourisme*, 264, 1991, p. 37-38, 3 ill.
103. [*Hasselt*] L. COOLLEN, *De Hasseltse Grote Markt* (Kunst in de Kijker, 8). Hasselt, Stedelijk Museum Stellingwerff-Waerdenhof, 1991, 4°, 10 p., 2 ill.
- Havré*: voir / zie 68, 284.
104. [*Heule*] L. SOENS, *De Sint-Godelievekerk, Heule-Watermolen*. Heule, Parochiale Werken Heule-Watermolen, 1992, 8°, 214 p., ill.
105. [*Hoegaarden*] Fr. DOPERE, *De watermolens te Hoegaarden. Een technisch-historische benadering*, in *Meded. Geschied- en Oudheidk. Kring Leuven en omgeving*, 31, 1991, p. 1-86, 51 ill.
106. [*Huy*] *Le Patrimoine monumental de la Belgique*, 15. *Province de Liège, arrondissement de Huy*. Liège, éd. Mardaga, 1990, 8°, 362 p., 273 ill.
- Huy*: voir aussi / zie ook 157.
107. [*Jauchelle*] Th. COOMANS, *La Ramée à Jauchelle. Ancienne abbaye cistercienne en Brabant wallon*. Jodoigne, Cercle historique de Jodoigne, 1992, 8°, 16 p., 11 ill.
108. [*Lens*] G. SMET, *Le canton de Lens... pays de la Haute Dendre*, in *Hainaut Tourisme*, 267, 1991, p. 123-126, 6 ill.
- Lessines*: voir / zie 31.
109. [*Leuven*] D. DENEFFE, *Het verdwenen tochtportaal aan de lange trappen van de Leuvense Sint-Pieterskerk*, in *Arca Lovaniensis*, 15-16, 1986-1987, p. 223-250, 5 ill.
110. [*Leuven*] D. MEELAERTS, *De laat-gotische lichtbeuk en het dwarsschip van de Leuvense Sint-Jacobskerk*, in *Mededel. Geschied- en Oudheidk. Kring Leuven en Omgeving*, 31, 1991, p. 114-140, ill.
111. [*Leuven*] Gr. PAESMANS, *De 18de eeuwse universitaire colleges te Leuven*, in *M & L. Monumenten en Landschappen*, 11, 1992, 4, p. 23-33, 10 ill.
112. [*Leuven*] K. VERBEKE, *Het Maaswerk in de ramen van de gotische kerken te Leuven*, in *Meded. Geschied- en Oudheidk. Kring Leuven en Omgeving*, 31, 1991, p. 141-166, 43 ill.
- Leuven*: zie ook / voir aussi 180.

113. [Liège] R. FORGEUR, *Les prémontrés de Liège: les abbayes de Cornillon et de Beaufort*, in Le Grand Séminaire de Liège, 1592-1992. Liège, Bibliothèque du Grand Séminaire, 1992, 4^e, p. 235-245, 7 ill.
114. [Liège] *Le Grand Séminaire de Liège, 1592-1992*. Avant-propos de J. P. DELVILLE. Liège, Bibliothèque du Grand Séminaire, 1992, 4^e, 398 p., 125 ill.
115. [Liège] M. LAFFINEUR-CRÉPIN, *L'ancien collège des jésuites wallons*, in Le Grand Séminaire de Liège, 1592-1992. Liège, Bibliothèque du Grand Séminaire, 1992, 4^e, p. 225-234, 6 ill.
116. [Liège] M. LAFFINEUR-CRÉPIN, *L'église Saints-Corneille-et-Cyprien*, in Le Grand Séminaire de Liège, 1592-1992. Liège, Bibliothèque du Grand Séminaire, 1992, 4^e, p. 247-256, 8 ill.
117. [Liège] J. LIÉNARD, *Le premier fort de la Chartreuse à Liège (1689-1702)*, in Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège», 258, 1992, p. 317-336, 10 ill.
118. [Liège] G. VANDY, *L'ancienne église romano-gothique de Lincent est partiellement sauvée*, in Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège», 258, 1992, p. 337-342, 2 ill.
- Lo*: zie / voir 72.
- Mechelen*: zie / voir 651.
119. [Mellet] L. MICHAUX, *Mellet... son église, ses cloches*. Mellet, chez l'auteur, 1992, 4^e, 106 p., ill.
120. [Merbes-le-Château] R. FOULON, *Merbes-le-Château, un trèfle à quatre feuilles au bord de la Sambre*, in Hainaut Tourisme, 268, 1991, p. 195-198, 7 ill.
121. [Mesen] *Bouwen door de eeuwen heen. Inventaris van het cultuurbezit in België. Architectuur, deel 11n3. Provincie West-Vlaanderen. Arrondissement Ieper. Kantons Mesen-Wervik-Zonnebeke* (Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap. Departement Leefmilieu en Infrastructuur. Adm. voor Ruimtelijke Ordening en Huisvesting. Bestuur voor Monumenten en Landschappen). Turnhout, Brepols, 1991, 8^e, xi-405 p., 250-665 fig., ill.
122. [Meuse] P. HOFSUMMER, *L'étude des charpentes dans le Bassin mosan en Belgique grâce à la dendrochronologie du chêne*, in Pact, 22, 1988, p. 69-84, 10 ill.
123. [Mons] *La collégiale Sainte-Waudru à Mons. Regards partagés*. Bruxelles, Ed. Atelier Ledoux, 1992, 4^e, 128 p., ill.
124. [Mons] P. COPPIETERS, *Les tribulations d'un chef-d'œuvre, heurs et malheurs d'une collégiale*, in Hainaut Tourisme, 269, 1991, p. 225-228, 5 ill.
125. [Namur] Th. CORTEMBOS, *La reconstruction de l'Hôpital Saint-Gilles à Namur aux XVII^e-XVIII^e siècles*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, XXI, 1989 (1991), p. 58-77, 16 ill.
126. [Namur] L. FR. GÉNICOT et Th. COOMANS, *L'ancienne église Saint-Ignace, actuellement Saint-Loup à Namur, son mobilier et son collège*, in Les Jésuites à Namur, 1610-1773. Mélanges d'histoire et d'art. Namur, Presses universitaires de Namur, 1991, 4^e, p. 97-173, 55 ill.
127. [Namur] FR. JACQUET-LAURENT, *La chapelle et l'ermitage Saint-Hubert à Namur*, in Le culte de saint Hubert en Namurois. Bruxelles, Crédit communal - Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 1992, 4^e, p. 49-53, 5 ill.
128. [Namur] I. VANDEVIVERE et J.-P. DE RIJCKE, *L'ornement des voûtes de l'église*, in Les Jésuites à Namur, 1610-1773. Mélanges d'histoire et d'art. Namur, Presses universitaires de Namur, 1991, p. 175-183, 13 ill.
129. [Namurois] a) F. et P. JACQUET-LADRIER, *Les châteaux dans les Albums de Croÿ* (prés. J.-M. DUVOSQUEL). *Châteaux du Namurois*, in Maisons d'hier et d'auj., 90, 1991, p. 19-22, 5 ill.; *Les châteaux de Farciennes et de Châtelineau*, in Maisons d'hier et d'auj., 96, 1992, p. 15-18, 4 ill. b) F. et P. JACQUET-LADRIER, *De kastelen in de Albums de Croÿ* (voorst. J.-M. DUVOSQUEL). *Kastelen in de streek van Namen*, in Woonstede eeuwen heen, 90, 1991, p. 19-22, 5 ill.; *De kastelen van Farciennes en Châtelineau*, in Woonstede eeuwen heen, 96, 1992, p. 15-18, 4 ill.
130. [Namurois] I. NACHTERGAELE, *Les chapelles et les églises du Namurois dédiées à saint Hubert*, in Le culte de saint Hubert dans le Namurois. Bruxelles, Crédit communal - Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 1992, p. 35-47, 24 ill.
131. [Neufville] a) M. DE WAHA, *Les châteaux dans les Albums de Croÿ* (prés. J.-M. DUVOSQUEL). *Les châteaux de Neufville et de Sotres-sur-Sambre*, in Maisons d'hier et d'auj., 91, 1991, p. 19-22, 5 ill.

- b) M. DE WAHA, *De kastelen in de Albums de Croÿ* (voorst. J.-M. DUVOUSQUEL). *De kastelen van Neufville en Solre-sur-Sambre*, in *Woonstede eeuwen heen*, 91, 1991, p. 19-22, 5 ill.
132. [Oost-Vlaanderen] *Beschermde monumenten, landschappen, stadsgezichten en dorpsgezichten in de provincie Oost-Vlaanderen, 1990*, in *Kult. Jaarb. Oost-VI*, 1990, p. 179-245, ill.
133. [Oost-Vlaanderen] A. DEMEY, *Lodewijkstijlen en Oostvlaamse architectuur*. Gent, Provinciebestuur, 1991, 8°, 39 p., ill.
- Quiévrain*: voir / zie 68, 284.
- Saint-Maur*: voir / zie 217.
134. [Soignies] G. BAVAY, *Le Vieux-Cimelière de Soignies*, in *Hainaut Tourisme*, 275, 1992, p. 287-292, 13 ill.
- Solre-sur-Sambre*: voir / zie 131.
135. [Tervuren] a) M. WYNANTS, *Le Gordaalmolen à Tervuren*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 94, 1992, p. 18, 1 ill.
- b) M. WYNANTS, *Een monument in verval. De Gordaalmolen van Tervuren*, in *Woonstede eeuwen heen*, 94, 1992, p. 18, 1 ill.
136. [Thuillies] Cl. HENNUY, *Notre héritage. La chapelle d'Ossogne à Thuillies*. Thuillies, chez l'auteur, 1991, 4°, 174 p., ill.
137. [Tournai] N. PIEPERS, *Heurles et malheurs du Pont des Trous à Tournai (2^{me} partie)*, in *Hainaut Tourisme*, 264, 1991, p. 31-35, 14 ill.
138. [Tournai] *Tournai-Tournaisis. Institutions religieuses, villes et villages* (Albums de Croÿ, 11). Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1991, 4°, 303 p., 135 ill.
139. [Turnhout] E. VAN AUTENBOER, *De Sint-Theobalduskapel*, in *Taxandria*, 61, 1989, p. 343-362, 5 ill.
140. [Villers-la-Ville] Th. COOMANS, *L'Abbaye de Villers. Histoire des ruines 1796-1984. Les interventions du Ministère des Travaux publics en vue de leur sauvegarde*. Louvain-la-Neuve, Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1990, 4°, 88 p., 61 ill.
141. [Vlaanderen] Fr. DOPERE en W. UBREGTS, *De donjon in Vlaanderen. Architectuur en wooncultuur* (Acta archaeologica Lovaniensia. Monographiae, 3). Brussel, Gemeentekrediet - Leuven, Universitaire Pers, 1991, 4°, 269 p., xxxvi-290 ill.
142. [Vlaanderen] P. LOMBAERDE et R. LOMBAERDE-FABRI, *Le style néogothique en Belgique (région flamande): aspects architecturaux, artistiques et urbanistiques*, in *Il neogotico nel XIX e XX secolo. Atti del convegno*, Pavia 25-28 sett. 1985. Milano, Mazzotta, I, 1989, 8°, p. 100-112, 6 ill.
143. [Wallonie] *Architecture rurale de Wallonie. Hainaut central*. Liège, éd. Mardaga, 1990, 280 p., 296 ill., 17 cartes.
- Warcoing*: voir / zie 217.
144. [Warnegem] P. DEVOS, *Hel kasteel van Warnegem-Lede, of de natuur als stijlfiguur*. Gent, Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 1992, 8°, 47 p., ill.
- Wervik*: zie / voir 121.
- Wez*: voir / zie 217.
145. [Zandhoven] *Parochiekerk Sle-Amelberga, Zandhoven*. Zandhoven, Heemkundige Kring «De Schout», 1991, 4°, 144 p., ill.
- Zonnebeke*: zie / voir 121.
146. [Zoulleeuw] E. VANDEPUT, *L'église Saint-Léonard à Zoulleeuw (Léau)*. Zoulleeuw, chez l'auteur, 1991, 8°, 125 p., ill.

c) Architectes — Architekten

147. [Annessens] a) L. EVERAERT, *Les architectes de Charles de Lorraine et Tervuren. Annessens-Faille-Dewez*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 94, 1992, p. 4-17, 13 ill.
- b) L. EVERAERT, *De architecten van Karel van Lotharingen en Tervuren. Annessens-Faille-Dewez*, in *Woonstede eeuwen heen*, 94, 1992, p. 4-17, 13 ill.
- Faille*: voir / zie 147.
- Dewez*: voir / zie 147.
- Dubroeuq*: voir / zie 438.

148. [Floris] M. KIENE, *Zur Planungsgeschichte des Kölner Rathausvorhalle*, in Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 52, 1991, p. 127-150, 18 ill.
Floris: voir aussi / zie ook 402.
149. [Floris] Z. VAN RUYVEN-ZEMAN, *Drawings for Architecture and Tomb Sculpture by Cornelis Floris*, in Master Drawings, 30, 1992, 2, p. 185-200, 10 ill.
150. [Fonson] C. PIÉRARD, *Deux projets d'Emmanuel Fonson pour la grand-place de Mons en 1765 et 1766*, dans Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 60, 1991, p. 55-67, 4 ill.
- 150 bis. [Jacob] A. LEMEUNIER, *Jacob, Jean-Gille(s), dit Bastin, architecte, maître-maçon*, dans Nouvelle Biographie nationale, 1. Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1988, p. 190-191.
151. [Van Mulken] P. PAQUET, *Van Mulken, Art ou Aert, Arnoldus, architecte et maître d'œuvre du xv^e siècle*, in Nouvelle Biographie nationale, 2. Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1990, p. 364-365.
Vredeman de Vries: voir / zie 148.

3. SCULPTURE — BEELDHOUKUNST

a) Généralités — Algemeenheden

152. D. BIGELOW, E. CORNU, G. J. LANDREY and C. VAN HORNE, *Gilded Wood. Conservation and History*. Madison, Connecticut, Sound View Press, 1991, 4°, 428 p., ill.
153. H. BUSSERS, *Quelques exemples de sculpture rococo*, dans Rocaille-Rococo. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1991, p. 73-82, 4 ill.
154. D. COEKELBERGHIS, *Sculptures de maîtres anciens. Des frères Duquesnoy à Datou. Galerie d'Arenberg, Bruxelles, 1991*. Bruxelles, Galerie d'Arenberg, 1991, 8°, 64 p., ill.
155. M. COMBLEN-SONKES, M. SERCK-DEWAIDE, N. GOETGHEBEUR, L. KOCKAERT, D. DE JONGHE et K. HOUSIAUX, *Le reliquaire en bois de sainte Pétronille à Rekem et ses textiles anciens. Études et conservation*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 23, 1990/91 (1992), p. 135-162, 17 ill.
156. P. DE HENAU, M. ANNAERT et Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *Conservation de la Vierge en pierre (xv^e s.) du portail nord de l'église St-Martin, à Hal*, in Congrès de Namur 1988..., IV, Namur, 1991, p. 173-179, 3 ill.
157. P. DE HENAU e.a., *Étude et conservation du portail polychrome dit de Bethléem à Huy*, in VI^e Congrès international sur l'altération et la conservation de la pierre. Actes. Torun, 12-14.9.1988. Torun, 1988, 1, p. 680-686, 5 ill.
158. R. DIDIER, Ch. FONTAINE-HODIAMONT et L. KOCKAERT, *Reliefs du tympan de la Passion de l'église Saint-Nicolas à Gand (xiii^e siècle). Étude et traitement*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 23, 1990/91 (1992), p. 101-122, 11 ill.
159. M. J. GOMEZ BARGENA, *Retablos flamencos en España* (Cadernos de Arte español, 47 = Historia, 16). Madrid, Grupo 16, 1992, 8°, 31 p., ill.
160. Ev. HAARMSMA, *De bekroningen van de processie-loortsen van een Zuidnederlandse Sebastiaansgilde*, in Bull. Rijksmuseum, 39, 1991, 3, p. 291-297, 7 ill.
161. H. KROHM, *Eine Muttergottes des Zeil um 1300 aus Lohringen. Eine Neuerwerbung der Skulpturengalerie*, in Jahrb. Preuss. Kulturbes., 24, 1987, p. 237-251, ill.
162. B. LA FONTAINE, *Deux pierres tombales de la Fontaine à Slave*, in Le Parchemin, 272, 1991, p. 95-104, 3 ill.
163. B. PIESSEVAUX-HERBERT, *De schouw in de raadzaal van het stadhuis van Kortrijk (ca. 1525). Een ikonografische studie*, in Kon. Geschied- en Oudheidk. Kring Kortrijk. Handelingen, N.R. 56, 1990, p. 5-158, ill.
164. A. SCHOUTEET, *De oprichting van een sacramentshuisje in de Onze-Lieve-Vrouwewerk te Brugge in*

- huisje in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Brugge in 1607*, in *Genootsch. Geschiedenis. Handel.*, 128, 1991, 1-2, p. 97-101.
165. M. SERCK-DEWAIDE, *The History and Conservation of the Surface Coatings on European Gilded Wood Objects*, in *Gilded Wood. Conservation and History*. Madison, Connecticut, Sound View Press, 1991, p. 65-78, 8 ill. + pl. 5 and 6.
166. M. SERCK-DEWAIDE et L. KOCKAERT, *La Vierge à l'Enfant de la chapelle Saint-Basile à Bruges. Polychromies successives, conservation et essai d'identification*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 23, 1990/91 (1992), p. 163-179, 11 ill.
167. M. SERCK-DEWAIDE, L. KOCKAERT, M. VAN STRYDONCK et S. VERFAILLE, *Le Vieux Bon-Dieu de Tancrémont. Histoire et traitement*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 23, 1990/91 (1992), p. 81-100, 13 ill.
168. E. SZMODIS-ÉSZLARY en S. URBACH, *Middel-eeuwse Nederlandse kunst uit Hongarije. Een keuze uit de collecties van het Museum voor Schone Kunsten, Boedapest en het Museum voor Christelijke Kunst, Esztergom. Utrecht, Rijksmuseum Hel Catharijneconvent, 1.9-5.11.1990*. Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, 1990, 4°, 128 p., 85 ill.
169. *Traditions et saints du printemps. L'Almanach des vieux Ardennais* (Introd. de A. NEUBERG). Bastogne, Musée En Piconrue, 1992, 4°, 174 p., ill.
170. R. VAN BELLE, *De grafplaat van Anthemis De Gryse († 1503) uit de O.L. Vrouwekerk te Oudenburg*, in *Handel. Genootschap Gesch.*, 127, 1990, 1-2, p. 79-90, 2 ill.
171. a) J. VAN LENNEP, *Catalogus van de beeldhouwkunst. Kunstenaars geboren tussen 1750 en 1882*. Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten van België, 1992, 4°, 431 p., ill.
b) J. VAN LENNEP, *Catalogue de la sculpture. Artistes nés entre 1750 et 1882*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1992, 4°, 431 p., ill.
172. K. WOODS, *The Netherlandish Carved Altarpiece c. 1500: Type and Function*, in *The Altarpiece in the Renaissance*, ed. by P. HUMFREY and M. KEMP. Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1990, p. 76-89, ill.
173. J. E. ZIEGLER, *Sculpture of Compassion: The Pietà and the Beguines in the Southern Low Countries, c. 1300-c. 1600* (Institut historique belge de Rome. Études d'histoire de l'art, VI). Bruxelles-Rome, Inst. hist. belge de Rome, 1992, 8°, 414 p., 119 ill.
Zie ook / voir aussi 18, 134, 274, 283.
- b) Centres de production — Produktiecentra**
174. [Antwerpen] R. OP DE BEECK, *De beeldhouwde relabels: een typisch produkt van het Antwerps kunstambacht (1420-1560)*, in *M & L. Monumenten en Landschappen*, 11, 1992, 3, p. 25-40, 35 ill. (Engl. summ. p. 50).
Antwerpen: zie / voir 61, 194.
175. [Brugge] *Chapelles et calvaires du terroir brugelettois. Altre, Bruggelette, Cambron-Casteau, Gages et Mévergnies. Guide du promeneur ou chemin de prière* (Collection de Monographies brugelettoises « Marcel Thémont », VIII). Bruggelette, Assoc. M. Thémont, 1992, 8°, 180 p., ill.
176. [Brugge] J. L. MEULEMEESTER, *Hel doksaal van de O.-L. Vrouwekerk te Brugge*, in *Handel. Genootschap Gesch.*, 127, 1990, 3-4, p. 199-216, 8 ill.
Brugge: zie ook / voir aussi 193.
177. [Bruxelles-Brussel] U. BECKER, *Der Passionsaltar von Orsoy und die Brüsseler Relabelproduktion um 1500*, in *Wallraf-Richartz Jahrb.*, 52, 1991, p. 113-176, 38 ill.
178. [Bruxelles-Brussel] M. SERCK-DEWAIDE, *Sélection des activités récentes*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 23, 1990/91 (1992), p. 240-243, 1 ill. (*Nativité*, scène de retable bruxellois (?) xv^e s.).
179. [Herve] *Croix et potales de Herve*. Herve, 1992, 72 p., ill.
180. [Leuven] E. DEN HARTOG, « *Wie zondigt voor het aanschijn van zijn Schepper, valt in de handen van de arts* ». Een studie over de iconografie van het dertiende-eeuwse portaal van het voormalige St-Pietersgasthuis te Leuven, in *Brabantse Folkl. en Gesch.*, 1992, 274, p. 139-162, 17 ill.
181. [Luxembourg] J.-J. BOLLY et J.-M. LEQUEUX, *La statuaire des saints de printemps du Luxem-*

- bourg: évolution stylistique, in Traditions et saints du printemps. Bastogne, Musée En Piconrue, 1992, 4°, p. 155-162, 11 ill.
182. [*Meuse*] P. DE HENAU et Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *Sélection des activités récentes*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 23, 1990/91 (1992), p. 246-249, 2 ill. (*Crucifixion*, bas-relief mosan (?) xv^e s., Namur).
183. [*Meuse*] R. DIDIER, *Sculptures mosanes et marbres blancs au xiv^e siècle*, in XXXVI^e Foire des Antiquaires de Belgique, Bruxelles, 1991, 8°, 15 p., ill.
184. [*Meuse*] M. SERCK-DEWAIDE, *Sélection des activités récentes*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 23, 1990/91, (1992), p. 240-241, 1 ill. (*Christ de Calvaire mosan*, xiv^e s.).
185. [*Meuse*] M. VERMYLEN-DE RUETTE, *Fragment inédit de cuve baptismale mosane en pierre*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 23, 1990 (1992), p. 157-158, 2 ill.
Namur: voir / zie 657.
- c) **Sculpteurs — Beeldhouwers**
186. [*Bologne*] M. BAKER, *Giambologna, Donatello and the Sale of the Gaddi, Marcelli and Slosch Bronzes*, in Städel Jahrb., N.F., 12, 1989, p. 179-194, 6 ill.
187. [*de Cock*] H. BUSSERS, *Enkele gegevens over de Antwerpse beeldhouwer Joannes Claudius de Cock (1667-1735)*, in Bull. Musées roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Musea Schone Kunsten België, 1989-1991 (1992), p. 331-342, 9 ill. (= Miscellanea Henri Pauwels).
188. [*Du Broeucq*] P. DE HENAU et M.-Fr. BAUER, *Sélection des activités récentes*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 23, 1990/91 (1992), p. 243-246, 3 ill. (*J. Du Broeucq, gisant du comte de Boussu, vers 1551*).
Dubroeuq: voir aussi / zie ook 525.
Duquesnoy: voir / zie 154.
189. [*Floris*] M. SMEYERS, *De verdwenen sacramentsloren in het voormalig Celestijnenklooster te Heverlee. Een werk in de omgeving van Cornelis Floris*, in Arca Lovaniensis, 15-16, 1986-1987 (1992), p. 251-276, 5 ill.
- Floris*: voir aussi / zie ook 149, 402.
190. [*Godecharle*] J. VAN LENNEP, *Trois bustes de la comédienne Angélique d'Hannelaire par Gilles-Lambert Godecharle?*, in Bull. Musées roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Musea Schone Kunsten België, 1989-1991 (1992), p. 363-380, 11 ill. (= Miscellanea Henri Pauwels).
191. [*Lecreux*] *Une œuvre retrouvée*. (Tournai), Présence et Action culturelles. Hainaut occidental, 1991, 47 p., ill. (N. Lecreux, St Michel, Cath. Tournai).
192. [*Mercenier*] M.-Fr. JACOBS, *Le grand autel de l'ancienne église paroissiale Saint-Martin d'Arton et le sculpteur Toussaint Mercenier*, in Bull. trim. Inst. archéol. du Luxembourg, 68, 1992, 1-2, p. 3-17, 7 ill.
193. [*Pickery*] K. PICKERY, *Hendrik en Gustaaf Pickery, Brugse beeldhouwers*. Sint-Andries Brugge, Heemkundige Kring, M. Van Coppennolle - Brugge, Welleyndruk nv, 2 dln., 1982-1990, 8°, 159 p., 150 ill.; 64 p., 69 ill.
194. [*Quellin*] H. NIEUWDOORP, *Antwerps beeldhouwwerk in Rusland. Drie meesterwerken van Thomas Quellinus te Sint-Petersburg*, in Bull. Kon. Musea Sch. Kunsten België, Musées roy. Beaux-Arts de Belgique, 1989-1991, p. 317-329, 7 ill. (= Miscellanea Henri Pauwels).
195. [*Sluter*] *Claus Sluter en Bourgogne. Mythe et représentations. Musée des Beaux-Arts de Dijon, 19.9-3.12.1990*. (Dijon, Assoc. Claus Sluter), 1990, 4°, 62 p., ill.
196. [*Sluter*] D. GOODGAL-SALEM, (Compte rendu / Recensie) *Kaltheen Morand, Claus Sluter: Artist at the Court of Burgundy, London, 1991*, in Burl. Mag., 134, n° 1066, 1992, p. 37-40, 1 ill.
197. [*Sluter*] U. HEINRICH-SCHREIBER, *Die Konsolfiguren der Tour de village in Vincennes. Ein Unbekannte frühwerk Claus Sluters*, in Jahrb. Berl. Mus., N.F., 33, 1991, p. 99-105, 4 ill.
198. [*Van der Haegen*] L. DEHANDSCHUTTER, *Hel leven van Sint-Nicolaas. Tien laferelen van Jan-Baptist Van der Haegen in de Sint-Niklaaskerk te Brussel*, in Tijdingen van het Sint-Niklaas, Sint-Nicolaas Genootschap, 1, 1990, 4, p. 1-28, 10 ill., 1 map.

199. [Verberckl] B. PONS, *Jacques Verberckl (1704-1771), sculpteur des bâtiments du roi*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 119, 1992, 1479, p. 173-188, 9 ill.
200. [Verbrugghen] L. DE REN, *De preekstoel van*

H. F. Verbrugghen in de St.-Michielskathedraal te Brussel, afkomstig uit de Leuvense Jezueienkerk (1695-1699), in *Arca Lovaniensis*, 15-16, 1986-1987 (1992), p. 299-321, 8 ill.

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

a) Généralités — Algemeenheden

201. *Actes de la journée d'étude franco-belge sur « La préservation des documents » organisée aux Archives de l'État à Tournai le 5 juin 1991* (Miscellanea archivistica. Studia, 19). Bruxelles, Archives générales du Royaume et Archives de l'État dans les provinces, 1992, 8°, 80 p.
202. D. ARISTODEMO e A.-M. VAN PASSEN, *Bibliografia degli studi dedicati a Lodovico Guicciardini*, in P. JODOGNE, *Lodovico Guicciardini (1521-1589)...* Leuven, Peeters Pers, 1991, p. 349-354.
203. D. ARISTODEMO, *La figura e l'opera di Lodovico Guicciardini*, in P. JODOGNE, *Lodovico Guicciardini (1521-1589)...* Leuven, Peeters Pers, 1991, p. 19-36.
204. K. ARNDT, *Altniederländische Malerei und Französische Malerei des 15. Jahrhunderts* (Bilderheft der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, 5/6). Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1989, 8°, 45 S., 55 Abb.
205. a) G. C. BAUMAN et W. LIEDTKE e.a., *La peinture flamande dans les musées d'Amérique du Nord (Flandria extra muros)*. (Anvers), Fonds Mercator, 1992, 383 p., ill.
- b) G. C. BAUMAN et W. LIEDTKE e.a., *De Vlaamse schilderkunst in Amerika (Flandria extra muros)*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1992, 383 p., ill.
206. E. BERMEJO, *Retratos de Isabel la Católica*, in *Reales Sitios*, 28, n° 110, 1991, p. 45-56, 22 ill.
207. K. G. BOON, *The Netherlandish and German Drawings of the xvth and xvth Centuries of the Frits Lugt Collection*. 3 Vol., Paris, Institut Néerlandais, 1992, I. *Text*, LII-510 p.; II. *Addenda and Indexes*, 344 p., 239 ill.; III. *Plates*, 8 p., 325 ill.
208. C. BRUSATI, *Stilled Lives: Self-Portraiture and Self Reflection in Seventh-Century Netherlandish Still-Life Painting*, in *Simiolus*, 20, 1990-91, 2-3, p. 168-182, 15 ill.
209. J. BRUYN, *Over het 16de en 17de-eeuwse portret in de Nederlanden als Memento Mori*, in *Oud Holland*, 105, 1991, 4, p. 244-261, 11 ill.
210. H. BUIJS et M. VAN BERGE-GERBAUD, *Tableaux flamands et hollandais du Musée des Beaux-Arts de Lyon* (Collections flamandes et hollandaises des Musées de Province). Paris, Institut Néerlandais - Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1991, 8°, xviii-189 p., ill.
211. L. CAMPBELL, (Compte rendu) *Dipinti Fiamminghi in Italia (1420-1570)*. *Catalogo (Musei d'Italia-Meraviglie d'Italia, 24)*. By Licia Collobi Raghianti... *Bologna, 1990*, in *Burl. Mag.*, 1070, 1992, p. 312.
212. B. CARDON, *Aantekeningen bij de Annunciatie uit het voormalige cellobroedersklooster te Diest, thans in het Stedelijk Museum aldaar (inv. nr. S/38)*, in *Arca Lovaniensis*, 15-16, 1986-1987 (1992), p. 29-67, 18 ill.
213. L. COLLOBI RAGGHIANI, *Dipinti fiamminghi in Italia 1420-1570*. *Catalogo (Musei d'Italia. Meraviglie d'Italia)*. Bologna, Calderini, 1990, 8°, x-318 p., ill.
214. M. COMBLEN-SONKES, *Les « Primitifs flamands » du Musée Condé*, in *Le Musée Condé*, n° 38, mai 1990, p. 20-29, ill.
215. *Comté de Hainaut, VII. Prévôté de Binche, bailliages du Roelux, de Braine-le-Comte, Flobecq et Lessines, Enghien, Hal* (Albums de Croÿ, 10). Bruxelles, Crédit communal, 1991, 4°, 349 p., 131 ill.
216. E. DE BRUYN, *Het Madrileense Tafelblad: een iconografische benadering*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1991, p. 9-60, 13 ill.
217. a) J. DELROT et C. DEPAUW, *Les châteaux dans les Albums de Croÿ* (prés. J.-M. DUVOSQUEL). *Les châteaux de Wez, Warcoing et de Saint-Maur*, in *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, 94, 1992, p. 19-22,

- 3 ill.; *Les châteaux de Pecq et de Rongy*, in *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, 95, 1992, p. 9-12, 4 ill.
- b) J. DELBROT en C. DEPAUW, *De kastelen in de Albums de Croÿ* (voorst. J.-M. DUVOISQUEL). *De kastelen van Wez, Warcoing en Saint-Maur*, in *Woonsteden eeuwen heen*, 94, 1992, p. 19-22, 3 ill. *De kastelen van Pecq en Rongy*, in *Woonsteden eeuwen heen*, 95, 1992, p. 9-12, 4 ill.
218. L. DEPUYDT-ÉLBAUM, *Le retable de saint Quirin*, in *Traditions et saints du printemps*. Bastogne, Musée En Piconrue, 1992, 4°, p. 163-166, 4 ill.
219. A. DE SPLENTER, *De rol van Filips van Kleef in de boekverluchting van het laatste kwart van de 15de eeuw*, in *Gentse bijdr. kunstgesch.*, 29, 1990-91, p. 69-90, 1 ill.
220. *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VIII. 8-10 septembre 1989. Dessin sous-jacent et copies*, éd. H. VEROUGSTRAETE-MARCO et R. VAN SCHOUTE (Univ. cath. de Louvain, Inst. sup. Archéol. et Hist. de l'Art, Doc. de travail n°26). Louvain-la-Neuve, Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques, 1991, 8°, 277 p., 106 pl.
221. M. DETREMERIE, *Een zeventiende eeuwse familieportret uit de Zuidelijke Nederlanden Kostuum-historisch bekeken*, in *Vlaamse Ver. Oud en Hedendaags Textiel. Bull.*, 1990. Kostuum, p. 30-37, 4 ill.
222. D. DE VOS, *A propos du retable des saints Crépin et Crépinien. Les deux volets méconnus du Musée des Beaux-Arts de Moscou*, in *Annales hist. de l'art et archéol.*, 13, 1991, p. 33-42, 7 ill.
223. *Dictionnaire de la peinture flamande et hollandaise du Moyen Age à nos jours*. Paris, Larousse, 1989, 496 p.
224. J. DIJKSTRA, *Methods for the Copying of Paintings in the Southern Netherlands in the 15th and Early 16th Centuries*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VIII...* 1989. Louvain-la-Neuve, 1991, p. 67-76 et pl. 37-39.
225. A. DUBOIS, *Les animaux dans les marges de manuscrits: essai de typologie*, in *Rev. archéol. et hist. d'art Louvain*, 23, 1990 (1992), p. 73-82, 14 ill.
226. A. DUBOIS e.a., *Bibliographie de l'infrarouge et du dessin sous-jacent 1988-1990 + addendum*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VIII...* 1989. Louvain-la-Neuve, 1991, p. 189-263.
227. A. DUDANT, *La Jérusalem céleste de la cathédrale de Tournai*, in *Hainaut Tourisme*, 266, 1991, p. 87-92, 9 ill.
228. E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, I, 5. 1642-1649 (Fontes historiae artis neerlandicae. Bronnen voor de kunstgeschiedenis van de Nederlanden). Brussel, Kon. Ac. Wet., Lett. en Schone Kunsten v. België, 1991, 8°, 510 p.
229. J. M. DUVOISQUEL, *La Description des Pays-Bas de Lodovico Guicciardini. Un modèle pour les Albums de Charles de Croÿ*, in P. JODOGNE, *Lodovico Guicciardini (1521-1589)*. Leuven, Peeters Pers, 1991, p. 237-320, 37 pl.
230. *Las Edades del Hombre. El Arte en la Iglesia de Castilla y León* (cat. expos.), Salamanca, 1988, 361 p.
231. J. P. FILEDT KOK, A. VAN GREVENSTEIN en H. W. VAN OS, *Hel onderzoek en de restauratie van de schilderijen uit Boekarest*, in *Bull. Rijksmuseum*, 39 (extra uitgave), 1991, p. 37-55, 16 ill.
232. *Flandre et Hollande au Siècle d'Or. Chefs-d'œuvre des musées de Rhône-Alpes. Lyon, Musée des Beaux-Arts, 25 avril - 12 juillet 1992. Bourg-en-Bresse, Musée de Brou, 25 avril - 20 septembre 1992. Roanne, Musée Dechelette, 25 avril - 20 septembre 1992*. (Lyon), Assoc. Rhône-Alpes des Conservateurs, 1992, 4°, 415 p., ill.
233. R. FORGEUR, *L'évangélaire de la Collégiale Saint-Martin à Liège*, in *Leodium*, 75, 1990, p. 6-10, 5 ill.
234. R. FORGEUR, *Un portrait de la Duchesse de Bavière, Marie-Amélie de Habsbourg (1701-1756), au Palais de Liège*, in *Leodium*, 77, 1992, p. 34-41, 2 ill.
235. J. FOUCART, *Retour à Prague. Les peintures nordiques (XV^e-XVI^e s.) des collections tchécoslovaques: un bilan dressé par J. Vackova*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 118, 1991, 1472, p. 102-106, 2 ill.
236. M. GAMS-THIEME, *Lebendige Steine: Studien zur niederländischen Grisailmalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*. Köln-Wien, 1988.
237. I. GERARDS-NELISSEN, (Compte rendu / recensie) *Thomas Dacosta Kaufmann, The*

- School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago & London, 1988, in Simiolus, 20, 1990/91, 1, p. 75-79.
238. Th. GLORIEUX-DE GAND et A. KELDERS, *Formules de copistes. Les colophons des manuscrits datés*. Bibliothèque royale Albert I^{er}, 25.1.1992.
239. D. GORDON, *A New Discovery in the Willon Diptych*, Burl. Mag., 134, 1992, 1075, p. 662-667, 6 ill.
240. K. GOULD, *The Recovery of a Fifteenth-Century Flemish Book of Hours (University of Texas at Austin, Harry Renson Humanities Research Center, HRC 2)*, in Scriptorium, 43, 1989, p. 76-100, 9 ill.
241. L. GRALET, *Les descendants présumés de Velbruck: le dossier iconographique*, in Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège», 251, 1991, p. 177-179, 9 ill.
242. Cl. GRIMM, *La Nature morte. Les maîtres flamands, hollandais et allemands*. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1992, 4^e, 252 p., 212 ill.
243. Chr. GRÖSSINGER, *North-European Panel Paintings. Netherlandish and German Paintings before 1600 in English Churches & Colleges*. London, Harvey Miller Publishers, 1992, 328 p., 295 ill.
244. P. HAMMANN, *Raadsachtige Keizersportretten*, in Tableau, 13, 1990, 2, p. 91-93, 12 ill.
245. *The Hans van Leeuwen Collection. Part I: 16th and 17th Century Dutch and Flemish Master Drawings. Part II: 18th and early 19th Century Dutch and Flemish Master Drawings*. Christie's, Amsterdam, Tuesday, 24 November 1992. 2 vol., Amsterdam, Christie's Amsterdam B.V., 1992, 148+108 p. ill.
246. R. HARPRATH und H. WREDE, *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock. Akten des internationalen Symposions 8.-10. September 1986 in Coburg*. Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 1989.
247. St HAUTEKEETE, R. HOOZEE en P. HUVENNE, *Meesterwerken op papier*, in Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, 30, 1992, 3, 119 p., ill.
248. M. HEIMBÜRGER, *Interpretazioni delle Pitture di Genere del Caravaggio secondo il «Metodo neerlandese»*, in Paragone Arte, 41, 1990, 489, p. 3-18, 9 ill.
249. A. HIMMEL, (Compte rendu / Recensie) *Lorne Campbell, Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries, New Haven-London, 1990*, in Kunstchr., 45, 1992, p. 613-619.
250. HOLLSTEIN'S *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, XXXV. *Adriaen van de Venne to Johannes Verkolje I*, compiled by Ch. SCHUCKMAN, ed. by D. DE HOOP SCHEFFER. Roosendaal, Koninklijke van Poll, 1990, 8^e, 258 p., ill.
251. HOLLSTEIN'S *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, XXXVI. *Claudius Vermeulen to Paulus Willems van Vianen*, compiled by Ch. SCHUCKMAN, ed. by D. DE HOOP SCHEFFER. Roosendaal, Koninklijke van Poll, 1990, 4^e, 260 p., ill.
252. HOLLSTEIN'S *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, XL. *Cornelis De Visscher, Cornelis Visscher, Hendrick Janz. Visscher, Lambert Visscher*, compiled by Chr. SCHUCKMAN, ed. by D. DE HOOP SCHEFFER. Roosendaal, Koninklijke van Poll, 1992, 8^e, 249 p., ill.
253. HOLLSTEIN'S *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, XLI. *Johannes (De) Visscher to Robert van Voerst*, compiled by Chr. SCHUCKMAN, ed. by D. DE HOOP SCHEFFER. Roosendaal, Koninklijke van Poll, 1992, 8^e, 268 p., ill.
254. J. INGAMILLS, *The Wallace Collection. Catalogue of Pictures, IV. Dutch and Flemish*. London, The Trustees of the Wallace Collection, 1992, 8^e, 493 p., ill.
255. M. JACQMAIN, *Les deux traductions françaises de la «Descrittione di tutti i Paesi Bassi»*, in P. JODOGNE, *Lodovico Guicciardini (1521-1589)*... Leuven, Peeters Pers, 1991, p. 163-177.
256. J. JANSEN, *Schilderij (Onze-Lieve-Vrouw met Kind, 1ste helft 17de eeuw* (Kunst in de kijker, 21). Hasselt, Stedelijk Museum Stellingwerff-Waerdenhof, 1992, 4^e, 8 p., 4 ill.
257. P. JODOGNE, *Lodovico Guicciardini (1521-1589). Actes du Colloque international des 28, 29, 30 mars 1990. Université Libre de Bruxelles (Travaux de l'Institut interuniversitaire pour l'étude de la Renaissance et de l'Humanisme, X)*. Leuven, Peeters Press, 1991.

258. M. KAPP, *Das Chorbuch der Margareta von Österreich im Stadtarchiv von Meckeln*, in *Codices manuscripti. Zeitschrift für Handschriftenkunde*, 13, 1987, 4, S. 117-143, 18 Abb.
259. P. KLEIN, *The Differentiation of Originals and Copies of Netherlandish Panel Paintings by Dendrochronology*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VIII...* 1989. Louvain-la-Neuve, 1991, p. 29-42, 4 ill.
260. J. LECLERCQ-MARX, *Tournai: deux fresques médiévales oubliées. L'Entrée du Christ à Jérusalem (XIV^e siècle) et un fragment d'Annonciation de Robert Campin*, in *Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 61, 1992, p. 230-234, 3 ill.
261. Cl. LEMAIRE, M. HENRY et A. ROUZET, *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne, 1397-1471. Catalogue par Cl. LEMAIRE et M. HENRY, Étude iconographique par A. ROUZET*. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 1991.
262. M.-L. LIEVENS-DE WAEGH, *Le Musée national d'Art ancien et le Musée national des Carreaux de Faïence de Lisbonne (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 16, 1)*. Bruxelles, Centre international de Recherches « Primitifs flamands », 1991, 4^e, XII-256 p., 200 ill.
263. M.-L. LIEVENS-DE WAEGH, *Quelques symboles fondamentaux chez les « Primitifs flamands »*, in *Bull. Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Schone Kunsten van België*, 1989-1991 (1992), p. 137-156, 13 ill. (= *Miscellanea Henri Pauwels*).
264. J. LOGIE, *Schilderijen van St. Maartenskerk te Leper*, in *Gidsenkroniek Westland*, 29, 1991, 1, p. 11-22, 13 ill.
265. A. W. LOWENTHAL, *Netherlandish Mannerism in British Collections*, London, Entwistle Gallery, 1990, 87 p. (Exhib. cat.).
266. J. M. MALDAGUE, *La part de Guicciardini dans la littérature artistique de son temps*, in P. JODOGNE, *Lodovico Guicciardini (1521-1589)...* Leuven, Peeters Pers, 1991, p. 321-335.
267. D. MARTENS, *Une Crucifixion flamande et sa descendance au XVI^e siècle. Lecture d'une séquence de copies*, in *Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen. Jaarboek 1990*, p. 237-270, 27 ill.
268. A. MARTINDALE, *The Ashwellthorpe Triptych, in Early Tudor England: Proceedings of the 1987 Harlaxton Symposium*, Woodbridge, 1989, p. 107-123, 12 ill.
269. *Master Drawings*. Brussels, Jean Willems s.a., 1991, 4^e, n.p., 43 ill.
270. M. G. MAZZOLA, *La via dell'Abbazia: un codice miniato fiammingo nell'antica Abbazia benedettina di Agira*, in *Storia arte*, 70, 1990, p. 315-322, 10 ill.
271. L. MEIFFRET, *L'ermitte et la montagne dans l'art médiéval XIII^e-XVI^e siècles*, in *La montagne et ses images...* Chambéry, 1991, p. 107-151, 13 ill.
272. Fr. MEIJER, (Compte-rendu / recensie) *Sam Segal, A prosperous past: the sumptuous still life in the Netherlands 1600-1700*, Delft, Cambridge, Fort Worth, 88-89, *The Hague 1988*, in *Simiolus*, 20, 1990/91, 1, p. 91-98, 5 ill.
273. W. S. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*. Chicago-London, The University of Chicago Press, 1991, 8^e, 359 p., 114 ill.
274. *Miscellanea Henri Pauwels* = *Bull. Musées roy. Beaux-Arts Belgique. Kon. Musea Sch. Kunsten België*, 1989-1991, 556 p., ill.
275. Fr. MONETTI-A. CIFANI, *Il catalogo della Pinacoteca Gallino di Torino*, tiré-à-part des *Studi Piemontesi*, XIX, 1990, 1, 31 p.
276. *La montagne et ses images, du peintre d'Akrésilas à Thomas Cole* (Préface par L. PRESSOUYRE). *Actes du 116^e Congrès national des Sociétés savantes, Chambéry, 1991. Ministère de l'Éducation nationale, Comité des Travaux historiques et scientifiques. Section d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Section de Géographie physique et humaine*. Paris, Éditions du C.T.H.S., 1991, 8^e, 442 p., ill.
277. *32a mostra Maestri fiamminghi ed olandesi del XVI-XVII secolo... Collezionismo maggiore... Esposizione- vendita di 37 opere d'autore, dall' 8 novembre all' 8 dicembre 1991, Caretto Gallerie... Torino*. Torino, G. Caretto, (1991), 4^e, n.p., ill.
278. *32a mostra Maestri fiamminghi ed olandesi del XVI-XVII secolo... Collezionismo medio... Esposizione- vendita di 61 opere d'autore, dall' 8 novembre all' 8 dicembre 1991, Caretto Gallerie... Torino*. Torino, G. Caretto, (1991), 4^e, n.p., ill.

279. 32a mostra Maestri fiamminghi ed olandesi del XVI-XVII secolo... Collezionismo minore... Esposizione-vendita di 36 opere d'autore, dall' 8 novembre all' 8 dicembre 1991, Caretto Gallerie... Torino. Torino, G. Caretto, (1991), 4°, n.p., ill.
280. H. NICKEL, *Presents to Princes: A Bestiary of Strange and Wondrous Beasts, Once Known, for a Time Forgotten, and Rediscovered*, in Metropolitan Mus. Journ., 26, 1991, p. 129-138, 10 ill.
281. Nizozemská flámska, holandská Grafika 16. a 17. storočie zo zbierok SNG. Bratislava, Slovenska narodna galéria, sept.-oct. 1992, 40 p., ill.
282. E. PANOFKY, *Les Primitifs flamands*, trad. de l'anglais par D. Le Bourg (coll. 35/37). Paris, Hazan, 1992, 806 p., 472 ill.
283. C. PÉRIER-D'ETEREN, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture. Restauratie in België van 1830 tot heden. Schilderkunst, beeldhouwkunst, architectuur. Restoration in Belgium from 1830 to the Present*. Liège, Pierre Mardaga, 8°, 1991, 191 p., 56 ill.
284. a) Chr. PIÉBARD, *Les châteaux dans les Albums de Croÿ. Les châteaux d'Havrè et de Quiévrain*, in Maisons d'hier et d'auj., 93, 1992, p. 20-23, 5 ill.
b) Chr. PIÉBARD, *De kastelen in de Albums de Croÿ. De kastelen van Havrè en Quiévrain*, in Woonstede eeuwen heen, 93, 1992, p. 20-23, 5 ill.
285. H. PLARD, *Anvers dans le « Journal de voyage aux Pays-Bas » de Dürer (1520-1521)*, in P. JODOGNE, *Lodovico Guicciardini (1521-1589)*... Leuven, Peeters Pers, 1991, p. 237-248.
286. *Polyptyques. Le tableau multiple du Moyen Age au vingtième siècle. Musée du Louvre, Paris, 27.3-23.7.1990*. Paris, Réunion des Musées nationaux, 1990, 8°, 293 p., ill.
287. L. C. RAGGHIANI, *Dipinti fiamminghi in Italia 1420-1570. Catalogo (Musei d'Italia. Meraviglie d'Italia, 24)*. (Bologna, 1990), x-318 p., 719 ill.
288. Chr. RAYNAUD, *Les relations de l'homme et du jardin au XV^e siècle dans les livres religieux, derniers échos du langage iconographique médiéval*, extr. de Vergers et jardins clos dans l'univers médiéval (Senefiance, 28, 1990), p. 291-311, 11 ill.
289. A. REPP-ECKERT, *Niederländische Landschaftsmalerei von 1580-1680* (Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 4. Bildhefte zur Sammlung). Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1989, 8°, 72 p., 36 ill.
290. V. A. SADKOV, *Some Unknown Works by Flemish Landscape Painters from Soviet Regional Museum's Collections*, in Soobscenia Muzeia A.S. Puckina, 1991, p. 127-140, 4 ill. (Engl. summ. p. 298).
291. L. SCHNEEMAN, *The Brukenthal Museum in Sibiu. The State of Research of its Flemish and Dutch Collection*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 60, 1991, p. 39-54, 5 ill.
292. S. SEGAL, *A Prosperous Past: the Sumptuous Still Life in the Netherlands 1600-1700. Delft, Cambridge, Fort Worth, 1988-89*. The Hague, 1988.
293. N. E. SEREBRENNIKOV, (Compte rendu) *Walter S. Melion, Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's « Schilder-Boeck », Chicago and London*, in Art Bull., 74, 1992, p. 683-686.
294. M. SITT, *Auf den Spuren des Lichts. Studien zur niederländischen Malerei in der Residenzgalerie Salzburg*. Salzburg, Residenzgalerie, 1991, 127 p., 68 ill.
295. M. SMEYERS, *De « Tafereelen uit het Leven van Maria » uit de Koninklijke Musea te Brussel en het zgn. pre-Eyckiaans realisme*, in Bull. Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Schone Kunsten van België, 1989-1991 (1992), p. 65-90, 10 ill. (= Miscellanea Henri Pauwels).
296. Cl. SORGeloos, *Les sources imprimées de la Description di tutti i Paesi Bassi de Lodovico Guicciardini*, in P. JODOGNE, *Lodovico Guicciardini (1521-1589)*... Leuven, Peeters Pers, 1991, p. 37-98.
297. W. SOSEF, *Filiazione o parallelismo? Il rapporto fra le 'Vite' vasariane e la 'Descrittione' guicciardiniana*, in P. JODOGNE, *Lodovico Guicciardini (1521-1589)*... Leuven, Peeters Pers, 1991, p. 337-348.
298. F. STÄMPFLE, *Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries and Flemish Drawings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in the Pierpont Morgan Library*. New York, The Pierpont Morgan Library - Prince-

- ton, N.J., Princeton University Press, 1991, 4°, XII-640 p., 154 ill.
299. A. STROOBANTS, *Catalogus schilderijen. Stedelijke Musea Dendermonde*, in Gedenkschriften v/d Oudheidk. Kring v/h Land van Dendermonde. Jaarb. 1991. Dendermonde, Stedelijk Museum, 1992, 288 p., ill.
300. O. V. SUGROBOVA, « *Seven Sorrows of the Virgin* »: a Picture of an Unknown Netherlandish Painter of the 16th Century at the Pushkin Museum of Fine Arts. *Iconography, Characteristic and an Attributional Hypothesis*, in Soobsce-niia Muzeia A. S. Puckina, 1991, p. 112-121, 6 ill. (in Russian; Engl. summ. p. 297).
301. J. SUREDA et J. MILICUA, *L'Art de la Renaissance. Le Quattrocento italien. La peinture flamande et son rayonnement*. Paris, Larousse, (1991).
302. P. C. SUTTON, (Compte rendu) *Ivan Gaskell, Seventeenth-Century Dutch and Flemish Painting in the Thyssen-Bornemisza Collection*, in Burl. Mag., 1070, 1992, p. 313-314.
303. *Tableaux flamands et hollandais. Collections du Musée des Beaux-Arts de Troyes*. (Troyes, Musée des Beaux-Arts de Troyes), 1990, 144 p., ill.
304. M.-Cl. TOUSSAINT, *Mémoires. Un tableau pré-eyckien anonyme, « Scènes de la Vie de la Vierge »*. *Étude iconographique, technologique et stylistique. Septembre 1990*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 23, 1990 (1992), p. 220.
305. S. URBACH, *Research Report on Examinations of Underdrawings in Some Early Netherlandish and German Panels in the Budapest Museum of Fine Arts, II*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VIII... 1989. Louvain-la-Neuve, 1991, p. 77-93, et pl. 40-48.
306. K. VAN DER HORST, *Illuminated and Decorated Medieval Manuscripts in the University Library Utrecht. An Illustrated Catalogue*. 's Gravenhage, Gary Scharz/SIDU, 1990, XIII-75 p., ill.
307. R. VAN ELSLANDE, *Hel allaarschilderij voor de kerk van Sint-Maria-Horebeke (1443)*, in Het Land van Aalst, 43, 1991, 4, p. 353-359.
308. L. VAN LANGENDONCK, *Historisch onderzoek van muur- en gewelfschilderingen in koor en kruisbeuk. Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen*. Antwerpen, Provinciebestuur, 1988, 4°, 69 p.
309. C. VAN MANDER, *Das Leben der Niederländischen und Deutschen Maler*. Übersetzt mit Anm. versehen von H. FLOERKE. Neuausg. nach der ersten Aufl. von 1906. Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 550 p.
310. J. VANNERUS, *Comment on faisait le commerce de tableaux au XVIII^e siècle: trente-sept lettres écrites en 1745 par un brocanteur de Bruxelles au peintre montois Pellereau*, in Cahiers bruxellois, 32, 1991 (1992), p. 33-60.
311. I. VELDMAN, (Compte rendu/recensie), *Jarmila Vackova, Nizozemské Malířství 15. a 16. století, Československé sbírky, Prague, 1989*, in Simiolus, 20, 1990/91, 1, p. 79-83.
312. R. VAN SCHOUTE et A. TROBEC-HENBARD, *Le triptyque Edelheer*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VIII... 1989. Louvain-la-Neuve, 1991, p. 123-125, 3 ill.
313. C. VILLERS, (Compte rendu / Recensie) *Diane Wolfthal, The beginning of Netherlandish Canvas Painting 1400-1530*, in Burl. Mag., 133, 1991, 1057, p. 258-259.
314. W. WILHELMY, (Compte rendu / Recensie) *Marion Gams-Thieme, Lebendige Steine: Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und Frühen 16. Jahrhunderts, Cologne - Vienna, 1988*, in Simiolus 20, 1990/91, 1, p. 63-69, 4 ill.
315. O. YDEMA, *Carpels and their Datings in Netherlandish Paintings, 1540-1700*. Woodbridge, Antique Collector's Club Ltd, 1991, 4°, 208 p., ill.
316. A. ZWOLLO, (Compte rendu/recensie) *Thomas Dacosta Kaufmann, L'école de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II, Paris, 1985*, in Oud Holland, 106, 1992, 1, p. 35-48, 16 ill.
- Zie ook / voir aussi 10, 55, 56, 155, 168, 350, 505, 586, 677, 678, 688.

b) Centres de production — Produktiecentra

317. [Antwerpen] a) L. DE MOURA SOBRAL, *De Antwerpse gravure en de Portugese schilderkunst in het begin van de 17de eeuw. Het « Missel Pontifical » van Gonçalves Nelo*, in Portugal en Vlaanderen. Brussel, Stichting Europalia International, 1991, p. 56-67, 15 ill.
- b) L. DE MOURA SOBRAL, *L'estampe anversoise et la peinture portugaise au début du XVII^e siècle. Le « Missel pontifical » de Gonçalves Nelo*, in Portu-

- gal et Flandre. Bruxelles, Fondation Europalia International, 1991, p. 56-67, 15 ill.
318. [Antwerpen] Fr. HUYGENS, *Een vroeg-zeven-tiende-eeuwse « H. Franciscus van Assisi ontvangt de stigmata » in de Sint-Gummaruskerk te Lier*, in *Lira Elegans*, 1, 1991, p. 169-184, 6 ill.
319. [Antwerpen] a) J. MATERNE, *L'édilion et l'imprimerie à Anvers, vers 1550-1650*, dans *La Ville en Flandre... Culture et société, 1477-1787*. Bruxelles, Crédit communal - Communauté flamande, 1991, 4°, p. 279-292, 6 ill.
b) J. MATERNE, *Uitgeven en drukken te Antwerpen, ca. 1550-1650*, in *Stad in Vlaanderen... Cultuur en maatschappij, 1477-1787*. Brussel, Gemeentekrediet - Vlaamse Gemeenschap, 1991, 4°, p. 279-292, 6 ill.
320. [Antwerpen] M. SELINK, « *As a Guide to the Highest Learning* »: *an Antwerp Drawing Book Dated 1589*, in *Simiolus*, 21, 1992, 1-2, p. 40-56, 27 ill.
321. [Antwerpen] *Van Bruegel tot Rubens. De Antwerpse schilderschool, 1550-1650. Tentoonstelling, Antwerpen, Kon. Mus. Sch. Kunsten, 19 dec. 1992 - 8 maart 1993*. Antwerpen, Kon. Mus. Sch. Kunsten, 1992, 4°, 335 p., ill.
322. [Antwerpen] J. VAN DAMME, *De Antwerpse lafeereelmakers en hun merken. Identificatie en betekenis*, in *Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen. Jaarb. 1990*, p. 193-236, 17 ill.
Antwerpen: zie ook / voir aussi 334.
323. [Brugge] B. CARDON, *Prenten van Martin Schongauer ten gebruike van Brugse miniaturisten*, in *KUL. Centrum voor de Studie van het Verluchte Handschrift in de Nederlanden. Informatieblad*, 11, maart 1992, p. 3-5, 4 ill.
324. [Brugge] D. DE VOS, *Enkele minder bekende anonieme Brugse schilders uit het einde van de 15de en het begin van de 16de eeuw*, in *Bull. Kon. Musea Schone Kunsten van België, Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique. 1989-1991 (1992)*, p. 187-203, 15 ill. (= *Miscellanea Henri Pauwels*).
Brugge: zie ook / voir aussi 326, 337, 529.
325. [Bruxelles-Brussel] R. GIBBS, *The Brussels Initials Master. From Proto-Renaissance to Northern Renaissance and Back*, in *Apollo*, 134, 1991, 357, p. 317-321, 6 ill.
- Bruxelles-Brussel*: voir aussi / zie ook 419.
326. [Gent] C. SCAILLIÈREZ, *Entre enluminure et peinture: à propos d'un Paysage avec saint Jérôme pénitent de l'école ganto-brugeoise récemment acquis par le Louvre*, in *Rev. Louvre et Musées de France*, 1992, 2, p. 16-31, 24 ill.
327. [Liège] *La peinture liégeoise des XVII^e et XVIII^e siècles. Colloque, Université de Liège, 20-22 janvier 1986 (Cahiers du Centre d'Action culturelle de la Communauté française, n° 217)*. S. l., Centre d'Action culturelle de la Communauté française, 1987, 56 p., 34 ill.
328. [Vlaanderen] C. DEPAUW, *Devotiegrafiek in Vlaanderen (circa 1550-1750): een globale kunst-historische benadering*, in *De Hemel op aarde = Vlaanderen*, 241, 1992, p. 175-184 = 39-48, 11 ill.
329. [Vlaanderen] a) J. MUYLLE, *Genre-iconografie en genreschilders in woord en beeld*, in *Stad in Vlaanderen. Cultuur en maatschappij, 1477-1787*. Brussel, Gemeentekrediet - Vlaamse Gemeenschap, 1991, 4°, p. 269-278, 5 ill.
b) J. MUYLLE, *L'iconographie de genre et les peintres de genre*, dans *La Ville en Flandre. Culture et société, 1477-1787*. Bruxelles, Crédit communal - Communauté flamande, 1991, 4°, p. 269-278, 5 ill.
330. [Vlaanderen] a) M. SMEYERS, *Bidden en pronken. Devotie en beeldgebruik, 15de-16de eeuw*, in *Stad in Vlaanderen...*, Brussel, 1991, p. 219-236, 11 ill.
b) M. SMEYERS, *Prière et ostentation. Dévotion et image XV^e-XVI^e siècle*, dans *La Ville en Flandre...*, Bruxelles, 1991, p. 219-236, 11 ill.
- c) **Peintres, enlumineurs, dessinateurs, graveurs — Schilders, verluchters, tekenaars, graveurs**
Adriaenssen: voir / zie 446.
331. [Bening] E. LEESTI, *A Depiction of Saint Sebald of Nuremberg by Simon Bening*, in *Oud Holland*, 105, 1991, 2, p. 116-126, 9 ill.
332. [Bening] H. REBER, *Zum 500. Geburtslag einer deutschen Renaissance fürstlichen Albrecht von Brandenburg. Kurfürst, Erzkanzler, Kardinal 1490-1545*, (Ausstellungskat.), Mainz, 1990, 252 p.
333. [Bening] J. A. TESTA, *Addendum: Fragments of a Spanish Prayerbook with Miniatures by Simon Bening*, in *Oud Holland*, 106, 1992, 1, p. 32.

334. [Bening] J. A. TESTA, *Fragments of a Spanish Prayer Book with Miniatures by Simon Bening*, in *Oud Holland*, 105, 1991, 2, p. 89-115, 19 ill.
335. [Beuckelaer] W. M. H. HUMMELEN, *Sinneken in prenten en op schilderijen*, in *Oud Holland*, 106, 1992, 3, p. 117-139, 28 ill.
336. [Blancart] G. M. C. JANSEN, *Antoni Blancart (1621-1650 or after). An Antwerp Painter of Still Lives*, in *Oud Holland*, 106, 1992, 4, p. 86-187, 2 ill.
337. [Blandein] A. SCHOUTEET, *Lodewijk Blandein, schilder te Brugge van 1512 of 1513 tot 1566*, in *Handel. Genootschap Geschied.*, 127, 1990, 1-2, p. 91-103.
338. [Bles] E. BUIJSEN, *Herri met de Bles: Landschap met de Verstoting van Hagar*, in *Bonnefans. Bull. Vereniging Vrienden Bonnefantemus.*, 8, 1992, 2, p. 10.
339. [Bles] L. SERCK, *Conclusions d'un examen dendrochronologique des peintures d'Henri Bles conservées à Namur*, in *Ann. Soc. archéol. Namur*, 66, 1990, 2, p. 249-255, 3 ill.
340. [Bles] L. SERCK, *Herri met de Bles: Landschap met de Verstoting van Hagar*, in *Bonnefans. Bull. Ver. Vrienden Bonnefantemus.*, 8, 1992, 2, p. 11-16.
341. [Boeckhorst] L. DE VRIES, (Compte rendu/Receñcie) *Jan Boeckhorst Ausstellung in Antwerpen und Münster, 1990, Katalog, P. HUVENNE*, in *Kunstchronik*, 44, 1991, 5, p. 262-266.
342. [Boeckhorst] P. HUVENNE, *Een nieuw aanwinst voor het Rubenshuis. Jan Boeckhorst en Frans Sniijders: Boeren op weg naar de markt*, in *Cultureel Jaarboek Stad Antwerpen*, 8, 1990, p. 29-32, 1 ill.
343. [Bondol] F. JOUBERT, *Le saint Christophe de Semur-en-Auxois: Jean de Bruges en Bourgogne?*, in *Bull. monumental*, 150, 1992, 3, p. 165-177, 15 ill.
344. [Bosch] J. CABUS-MALOTEAUX, *A propos du Concert dans l'Œuf du Musée des Beaux-Arts de Lille*, in *Rev. archéol. et hist. d'art Louvain*, 23, 1990 (1992), p. 95-100, 4 ill.
345. [Bosch] E. DE BRUYN, *Hel Madrileense Tafelblad: een iconografische benadering*, in *Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen. Jaarb. 1991 (1992)*, p. 9-60, 13 ill.
346. [Bosch] R. L. DELEVOY, *Bosch*. 2^e éd., Genève, Skira, 1991.
347. [Bosch] J. DORÉ, *Jheronimus Bosch. Étude des trois grands triptyques et de l'Escamoteur*. Talant, L'Arche d'Or, s.d. (1991), 24 p., 13 ill.
348. [Bosch] M. C. GARRIDO PEREZ et R. VAN SCHOUTE, *Le dessin sous-jacent dans le Chariot de foin de Jérôme Bosch conservé au Musée du Prado à Madrid*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VIII...* 1989. Louvain-la-Neuve, 1991, p. 177-179 et pl. 98-102.
349. [Bosch] W. S. GIBSON, *Bosch's Dreams: A Response to the Art of Bosch in the Sixteenth Century*, in *Art Bull.*, 74, 1992, p. 205-218, 17 ill.
350. [Bosch] C. LIMENTANI VIRDIS, *Le Delizie dell'Inferno: Dipinti di Jheronimus Bosch e altri Fiamminghi restauri*. Venezia, il Cardo, 1992.
351. [Bosch] I. MATEO GOMEZ, *El Bosco en España*. 2a ed. revisada y ampliada, Madrid, 1991.
352. [Bosch] R. MICHAELIS, *Studien zum Berliner Weltgerichtaltar des Lucas Cranach*, in *Aachener Kunstbl.*, 58, 1989/90, p. 115-132, 21 ill.
353. [Bosch] a) A. TABUCCHI e J. L. PORFIRIO, *As Tentações: un pintor Hieronymus Bosch, um escritor Antonio Tabucchi*. Lisboa, 1989, 91 p., ill.
b) A. TABUCCHI et J. L. PORFIRIO, *La Tentation de saint Antoine*. Paris, Éd. Adam Biro, 1989, 94 p.
354. [Bosch] Th. P. VAN BAAREN, *The Significance of Gestures in the Paintings of Hieronymus Bosch*, in *Genres in Visual Representations: Proceedings of a Conference Held in 1986 by Invitation of the Werner-Reimers-Stiftung in Bad Hamburg [...]*, Visible Religion, 1990, 7, p. 21-30, 10 ill.
355. [Bosch] P. VANDENBROECK, *Jeroen van Aken en de stad 's-Hertogenbosch*, in *In Buscoducis. Kunst uit de Bourgondische tijd te 's-Hertogenbosch. De cultuur van late Middeleeuwen en Renaissance. Maarsen - 's-Gravenhage*, Garry Schwartz, 1990, p. 394-402.
356. [Bosch] P. VANDENBROECK, *Jheronimus Bosch' zogenaamde Tuin der Lusten*, II. *De Graal of de Valse Liefdesparadijs*, in *Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen. Jaarb. 1990*, p. 9-192, 38 ill. (Engl. summ.)

357. [Bosschaert] *Obras restauradas de Thomas Willeboirts Bosschaert. « San Antonio de Padua ascendido al Cielo por Angeles ». « La Estigmatización de San Francisco ».* Museo Nacional de Escultura. (Valladolid), Ministerio de Cultura, 1988, 8°, 65 p., ill.
358. [Bouts] L. KOCKAERT, *The Altarpiece of the Holy Sacrament by Dieric Bouts in Louvain. A Re-examination of the Paint Samples*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 23, 1990/91 (1992), p. 201-209, 1 ill.
359. [Bouts] A. TARICA, avec la collab. de L. LÉVY, *7 millions de dollars pour un faux!* Paris, Jean-Claude Lattès, 1991, 135 p., 7 ill.
360. [Bouts] B. WELZEL, *Abendmahls Altäre vor der Reformation*, Berlin, Mann Verlag, 1991, 183 p., 48 ill.
361. [Bouts] M. WOLFF, *An Image of Compassion: Dieric Bouts's Sorrowing Madonna*, in The Art Institute of Chicago Museum Studies, 15, 1989, 2, p. 112-125, 174-175.
362. [Bril] C. DEPAUW, *Naar aanleiding van een tekening van Paul Bril in het Antwerps Prentenkabinet*, in Delineavit et Sculptis, 7, 1992, p. 1-4, 3 ill.
363. [Bruegel] M. DVORAK, *Pierre Bruegel l'Ancien*, trad. franç. par E. KLARUILL. Brionne, Gérard Monfort, 1992, 80 p., 21 ill.
364. [Bruegel] W. GIBSON, *La glorification de la montagne: le paysage alpestre dans l'art de Pieter Bruegel l'Ancien*, in La montagne et ses images... Chambéry, 1991, p. 177-200, 15 ill.
365. [Bruegel] U. HÄRTING, *Fragen an eine « Kreuzerichtum » mit dem heiligen Bavo? Bemerkungen zu einer verlorenen « Cruyssingh Christy » von Pieter Bruegel I*, in Niederd. Beitr. Kunstgesch., 30, 1991, p. 97-118, 20 ill.
366. [Bruegel] L. LEBEER, *Bruegel. Les estampes*. Bruxelles, Éd. Lebeer Hossmann, Bruxelles, 1991, 272 p., 95 ill.
367. [Bruegel] H. MIELKE, *Noch einmal zum Problem von Pieter Bruegels Landschaftszeichnungen. Eigene Studien oder Ableitungen?*, in Münchner Jahrb. Bild. Kunst, 3.F., 42, 1991, p. 137-147, 10 ill.
368. [Bruegel] H. MIELKE, *Pieter Bruegel d. Ä. Probleme seines zeichnerischen Œuvres*, in Jahrb. Berl. Mus., N.F., 33, 1991, p. 129-134, 5 ill.
369. [Bruegel] Y. MORI, *Buryuugeruno kolowaza no sekei. Pieter Bruegel. Spreekwoorden en Volksleven*. Tokyo, Hakuosha, 1992, 8°, xxvii-670 p., ill. (en japonais/in het Japans).
370. [Bruegel] M. SULLIVAN, *Bruegel's Proverbs: Art and Audience in the Northern Renaissance*, in Art Bull., 73, 1991, p. 431-466, 25 ill.
371. [Bruegel] J. SYBESMA, *The Reception of Bruegel's Beekeepers: A Matter of Choice*, in Art Bull., 73, 1991, p. 467-478, 3 ill.
372. [Bruegel] Z. URBACH, *Die Bedeutung der Allen Niederländer für Bruegels Kreuztragung in Wien*, in Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin. Sitzungsberichte, N.F. Heft 38, Okt. 1989 - Juli 1990, p. 9-12.
373. [Bruegel] B. BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, *Zeldzame bloemen, « Falta tutti dal naturel » door Jan Brueghel I*, in Oud Holland, 104, 1990, 3-4, p. 218-248, 33 ill.
374. [Bruegel] M. DIAS PADRON, *Un paisaje inédito de Ambrosio Brueghel*, in Archivo esp. de Arte, 44, 1991, p. 202-203, 3 ill.
Brueghel: voir aussi / zie ook 482, 483.
375. [Campin] J. DE COO, *Robert Campin. Weitere vernachlässigte Aspekte*, in Wiener Jahrb. Kunstgesch., 44, 1991, p. 79-105, p. 241-256, 29 ill.
Campin: voir aussi / zie ook 260.
376. [Christus] M. P. J. MARTENS, *New information on Petrus Christus's Biography and the Patronage of his Brussels Lamentation*, in Simiolus, 20, 1990/91, 1, p. 5-23, 11 ill.
377. [Coxcie] B. C. VAN DEN BOOGERT, *Habsburgs imperialisme en de verspreiding van Renaissance vormen in de Nederlanden; de vensters van Michiel Coxcie in de Sint-Goedele te Brussel*, in Oud Holland, 106, 1992, 2, p. 57-80, 22 ill.
378. [David] L. A. BLACKSBERG, *The Painings of the Godhead by Jan Van Eyck and Gerard David. A Study of Influence and Effect*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque V111... 1989. Louvain-la-Neuve, 1991, p. 57-66, 7 ill.
379. [David] E. BUIJSEN, *Drowned or Murdered? A New Interpretation of a Miracle by St. Antony of*

- Padua by Gerard David, in Hoosteder-Naumann. Mercury, 1988, n° 7, p. 5-11, 6 ill.
380. [David] L. CAMPBELL, (Compte rendu/Recensie) *H. J. Van Miegroel, Gerard David*, in Burl. Mag., 1062, 1991, p. 624-625.
381. [David] J. O. HAND a.o., *The Saint Anne Allarpiece by Gerard David. National Gallery of Art Washington. Jan. 26 - May 10, 1992*. (Washington, National Gallery of Art, 1992).
382. [David] J. C. WILSON, *Connoisseurship and Copies: the Case of the Rouen Grouping*, in Gaz. Beaux-Arts, 127, 1991, 1468-1469, p. 191-206, 10 ill.
- David*: voir aussi / zie ook 334.
383. [de Backer] H. MIELKE, *Eine Zeichnung von Jacob de Backer in Berlin*, in Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 31, 1991, p. 39-42, 2 ill.
385. [de Champagne] P. EECKHOUT, *Philippe de Champagne et les symboles du sel*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 61, 1992, p. 161-180, 20 ill.
386. [de Clerck] W. LAUREYSSENS, PHAM THANHNGHI et L. KOCKAERT, *Le Christ triomphant d'Henri de Clerck à l'église Saint-Vincent d'Evere. Étude et traitement*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 23, 1990/91 (1992), p. 33-48, 10 ill.
387. [de Crayer] E. MAI, *Gaspar de Crayer: Alexander und Diogenes, Ein Bild macht Politik*, in Kölner Mus. Bull., 1991, 2, p. 25-40, 16 ill.
388. [de Crayer] G. MESSENS en H. Vlieghe, *Christus aan het Kruis met vier Heiligen door Gaspar de Crayer te Geraardsbergen*, in Bull. Kon. Inst. Kunstpatr. Inst. roy. Patr. art., 23, 1990/91 (1992), p. 123-133, 6 ill.
389. [de Flandes] E. BERMEJO, *Juan de Flandes (Genios de la Pintura española, 14)*. Madrid, ed. Sarpe, 1990.
390. [de Heem] Fr. G. MEIJER, *Jan Davidsz. de Heem's Earliest Paintings, 1626-1628*, in Hoogsteder Naumann. Mercury, 1988, 7, p. 29-36, 10 ill.
391. [de Heem] R. ROOS, *Een Stuckie Stillegent Goet Jan Davidz de Heem bracht het stilleven tot grote Bloei*, in Tableau, 13, 1991, 4, p. 72-74, ill.
392. [de Hervy] A. ROBERTS, *The Landscape as Legal Document: Jan de Hervy's « View of the Zwin »*, in Burl. Mag., 133, 1991, 1055, p. 82-86, 9 ill.
393. [de Lairesse] A. ROY, *Gérard de Lairesse (1640-1711)*. Préface de J. THUILLIER. Paris, Arthena, 1992, 8°, 574 p., ill.
394. [de Momper] M. DÍAZ PADRÓN, *Tres nuevos lienzos de Jan de Momper en colecciones de Barcelona y Roma*, in Bol. Sem. Esp. Arte Arqueol., 57, 1991, p. 487, 3 ill.
395. [de Punder] E. M. GIFFORD, *Technical Notes on an Allarpiece by Jacob de Punder*, in Journ. Walters Art Gall., 49-50, 1991-1992, p. 99-105, 10 ill.
396. [de Stoevere] R. VAN ELSLANDE, *Nieuwe gegevens over Lieven de Stoevere en de wapenschilden van de Orde van het Gulden Vlies (1445?)*, in Ghendtsche-Tydinghen, 21, 1992, 4, p. 224-234.
397. [de Vos] K. VAN DER STIGHELEN, *« Op dat het recht Gae »: elf familieportretten van Cornelis de Vos (1584/5-1651)*, in Leids Kunsthist. Jaarb., 8, 1989, p. 121-144, 11 ill.
398. [de Vos] K. VAN DER STIGHELEN, *De portretten van Cornelis de Vos (1584/5-1651): een kritische catalogus* (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, jg. 52, nr. 51). Brussel, Paleis der Academiën, 1990, 8°, 268 p., 108 ill.
399. [de Vos] K. VAN DER STIGHELEN, *Van « marchand » tot « vermaert conterfeyler »: het levensverhaal van Cornelis de Vos*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1991, p. 87-156, 15 ill.
400. [Floris] W. DELUGA, *Quelques remarques sur les œuvres de Corneille et Frans Floris en Poméranie*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 23, 1990, (1992), p. 95-100, 4 ill.
401. [Floris] R. A. STUCKY, *Frans Floris' Basler Skizzen und das Problem der Antikenergänzung im mittleren 16. Jahrhundert*, in Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarok... Mains, 1989, p. 215-220, 6 ill.
402. [Floris] Z. VAN RUYVEN-ZEMAN, *Drawings for Architecture and Tomb Sculpture by Cornelis Floris*, in Master Drawings, 30, 1992, 2, p. 185-200, 10 ill.

403. [Forschondt] E. DUVERGER, *Zeventiende-eeuwse schilderijen met de signatuur van Gilliam en Quillemo Forchondt uit Antwerpen*, in Bull. Mus. roy. Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Sch. Kunsten België, 1989-1991, p. 303-315, 9 ill. (= Miscellanea Henri Pauwels).
404. [Francken] M. BLUM, *La famille de peintres anversois des Francken: étude critique. Un Cabinet attribué à Frans Francken II*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 22, 1989 (1991), p. 29-39, 5 ill.
405. [Francken] U. HÄRTING, *Daniel, Bel et le dragon de Babylone: un cabinet à peintures par Frans Francken II (1581-1642) au Musée Calvet d'Avignon*, in Rev. Louvre et Musées de France, 1991, 4, p. 33-46, 21 ill.
406. [Francken] V. VAN PASSEL, *Twee onopgemerkte panelen van Frans II Francken (1581-1642) in samenwerking met Jasper Van der Lanen (ca. 1590 - na 1640)*, in Bull. Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Schone Kunsten van België, 1989-1991 (1992), p. 295-301, 3 ill. (= Miscellanea Henri Pauwels).
407. [Galle] I. VELDMAN, *Philips Galle: Een inventieve prentontwerper*, in Oud Holland, 105, 1991, 4, p. 262-290, 29 ill.
Gassel: voir / zie 340.
408. [Grimmer] R. DE BERTIER DE SAUVIGNY, *Jacob et Abel Grimmer. Catalogue raisonné*. (Bruxelles), La Renaissance du Livre, 1991, 4^e. 399 p., 259 ill.
409. [Grimmer] F. ROBERTS-JONES, *Quelques sources iconographiques d'Abel Grimmer*, in Bull. Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Schone Kunsten van België, 1989-1991 (1992), p. 265-282, 15 ill. (= Miscellanea Henri Pauwels).
410. [Hoefnagel] S. SEGAL, *The Mystery of Captain Hoefnagel*, in Tableau, 14, 1991, 1, p. 73-77, 5 ill.
411. [Hullert] A. LOGELIN-SIMON, *La Lapidation de saint Étienne et le Violon de Crémone. Notice biographique sur Jean-Pierre Hullert, peintre arlonais (1688-1753)*, in Hémecht, 1988, 3, p. 411-421.
412. [Huygens] J. S. HELD, *Constantijn Huygens and Susanna van Baerle: a hitherto Unknown Portrait*, in The Art Bull., 73, 1991, 4, p. 653-668, 15 ill.
413. [Isenbrant] D. MARTENS, *Un triptyque d'Adriaen Isenbrant reconstitué*, in Oud Holland, 105, 1991, 3, p. 157-166, 10 ill.
Isenbrant: zie ook / voir aussi 382.
415. [Jordaens] M. HENNEL-BERNASIKOWA, *Deux tapisseries de Jacob Jordaens dans les collections du Wawel*, in Studia Dodziejow Wawelu, 5, 1991, p. 468-478, 6 ill.
Jordaens: zie / voir 576, 582.
416. [Juste de Gand / Justus van Gent] N. REYNAUD et C. RESSORT, *Les portraits d'hommes illustres du Studiolo d'Urbino au Louvre par Juste de Gand et Pedro Berruguete*, in Rev. Louvre et Musées de France, 1991, 1, p. 82-113, 56 ill. J. BRET et E. MARTIN, *Restauration et étude technique*, *ibidem*, p. 114-116, 6 ill.
417. [Lombard] N. DACOS, *Le retable de l'église Saint-Denis à Liège: Lambert Suavius, et non Lambert Lombard*, in Oud Holland, 106, 1992, 3, p. 103-116, 20 ill.
418. [Lombard] D. MARTENS, *Le portrait-obit de Lambert Lombard représente-t-il réellement le peintre liégeois?* in Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 52, 1991, p. 77-90, 38 ill.
419. [Maitres-Meesters] U. BECKER, *Der Passionaltar von Orsoy und die Brüsseler Retabelproduktion um 1500*, in Wallraf-Richartz-Jahrb., 52, 1991, p. 43-76, 38 ill.
420. [Maitres/Meesters] D. D[IE] V[OS], *Een nieuwe uitzonderlijke aanwinst voor het Groeningemuseum*, in Museum Bulletin. Brugge, 12, 1992, 3, p. 1. [Meester van de Legende van de H. Lucia]
421. [Maitres-Meesters] R. GIBBS, *The Brussels Initials Master from proto-Renaissance to Northern Renaissance and back*, in Apollo, 134, 1991, p. 317-321, 4 ill.
422. [Maitres-Meesters] D. M. LEVINE, *The Bruges Master of the Ursula Legend Reconsidered*, Indiana University, 1989 (University Microfilm, 9020719).
423. [Maitres-Meesters] D. MARTENS, *A propos d'un triptyque du Maître de la Légende de Sainte Godelieve à Abbeville: grands et petits maîtres dans la peinture flamande du xv^e siècle*, in Rev. Louvre et Musées de France, 1992, 3, p. 28-40, 15 ill.

424. [Mailres-Meesters] D. MARTENS, *Le Triptyque de Bienlina: motifs et sources*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 120, 1992, 1486, p. 149-164, 13 ill.
425. [Mailres-Meesters] J. M. MASSING, *Three Panels by the Master of the View of Ste-Gudule in the Chapel of Queen's College*, in *Burl. Mag.*, 1063, 1991, p. 690-693, 8 ill.
426. [Mailres-Meesters] C. PÉRIER-D'ETEREN, *Le « Retable du Martyre des saints Crépin et Créprien » et le Maître de la Légende de sainte Barbe*, in *Bull. Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Schone Kunsten van België*, 1989-1991 (1992), p. 157-174, 20 ill. (= *Miscellanea Henri Pauwels*).
427. [Mailres-Meesters] Ch. STERLING, *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, II. Paris, Bibliothèque des Arts, 1990, 499 p., 391 ill. (Maître de saint Gilles)
428. [Mailres-Meesters] J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, F. BALIGAND, J. GILTAIJ and L. PIJL, *The Enigmatic Underdrawing of the Master of the Gathering of the Manna*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque VIII...* 1989. Louvain-la-Neuve, 1991, p. 103-107 and pl. 52-54.
429. [Mailres-Meesters] N. VERONÉE-VERHAEGEN, *A retrouver: « Saint-Sébastien » par le Maître à la Vue de Sainte-Gudule*, in *Bull. Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Schone Kunsten van België*, 1989-1991 (1992), p. 175-186, 8 ill. (= *Miscellanea Henri Pauwels*).
- Mailres-Meesters*: zie ook / voir aussi 507, 508, 513.
430. [Memling] D. DE VOS, *Een belangrijk portret van Jacob Obrecht ontdekt: een werk uit de nalatenschap van het atelier van Hans Memling*, in *Stad Brugge. Stedelijke Musea. Jaarboek 1989/90*, (1991), p. 192-209, 26 ill. (Engl. transl. p. 337-344)
431. [Memling] T. GRZYBKOWSKA, *The « Last Judgment » by Hans Memling. Looted or commissioned for Gdansk?*, in *Polish Art Studies*, 12, 1991, p. 15-25, 2 ill.
432. [Memling] B. G. LANE, *The Patron and the Pirate: The Mystery of Memling's Gdansk Last Judgment*, in *Art Bull.*, 73, 1991, p. 623-640, 21 ill.
433. [Melsys] R. VAN SCHIOUTE et H. VEROUG-STRAETE-MARCQ, *L'exécution picturale chez Quentin Melsys: considérations sur deux de ses œuvres aux Musées royaux*, in *Bull. Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Schone Kunsten van België*, 1989-1991 (1992), p. 205-216, 10 ill. (= *Miscellanea Henri Pauwels*).
434. [Moro] A. JORDAN GSCHWEND, *Anthonis Mor at the Lisbon Court in 1552: New Notes on the Brussels « Portrait of Joanna of Austria »*, in *Bull. Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Schone Kunsten van België*, 1989-1991 (1992), p. 217-250, 18 ill. (= *Miscellanea Henri Pauwels*).
435. [Moro] J. WOODALL, *Honour and Profit. Antonis Mor and the Status of Portraiture*, in *Leids Kunsthist. Jaarb.*, 8, 1989, p. 69-89, 11 ill.
436. [Panneels] J. S. HELD, (Compte rendu/Re-censie) *Jan Garff and Eva de la Fuente Pedersen, Rubens Cantoor. The Drawings of Willem Panneels. A critical catalogue*, in *Master Drawings*, 29, 1991, p. 416-430, 20 ill.
437. [Palenier] *Joachim Patinir & Henrik Stangerup*, trad. du danois (Musées secrets, 8). Paris, Flohic Éditions, 1992, 80 p., ill.
Pellereau: voir / zie 310.
438. [Pontius] M. MAUQUOY-HENDRICKX, *Miscellanea. Précisions sur le portrait de Jacques Du Broeucq gravé par Paul Pontius, d'après Antoine Van Dyck*, in *Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 60, 1991, p. 123-124.
Pontius: voir aussi / zie ook 525.
439. [Posthumus] N. DACOS, *L'Anonyme A de Berlin: Hermannus Posthumus*, in *Antikenzeichnung und Antikenstudium ... Mainz*, 1989, p. 61-80, 27 ill.
Posthumus: voir aussi / zie ook 566.
440. [Pourbus] P. HUYENNE, *Hel portret van een vergeten oorlogsburgemeester uit de 16de eeuw: Pieter Pourbus' portret van Jan Wyls*, in *Stad Brugge. Stedelijke Musea. Jaarb.* 1991, p. 210-220, 12 ill.
441. [Pourbus] D. WOLFTHAL, *An Unpublished « Last Judgment » from the Circle of Pieter Pourbus in*

- the Brooklyn Museum, in *Oud Holland*, 106, 1992, 4, p. 178-183, 11 ill.
442. [Quellin] J.-P. DE BRUYN, *Erasmus II Quellinus (1607-1678): addenda en corrigenda I-II*, in *Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen. Jaarb.* 1990, p. 303-332, 28 ill.; 1991, p. 157-198, 47 ill.
443. [Quellin] J. VAN TATENHOVE, *Erasmus II Quellinus (1607-1678)*, in *Delineavit et Sculpsit*, 1991, 5, p. 34-35, 2 ill.
444. [Rave] A. SCHOUTEET, *De Brugse schilder Laurens Rave uit de 16de eeuw*, in *Genootsch. Geschiedenis. Handel.*, 128, 1991, 1-2, p. 103-108. *Rombouts*: zie / voir 526.
445. [Rubens] FR. BAUDOIN, *Het door Rubens ontworpen hoogaltaar in de kerk der geschoeide karmelieten te Antwerpen*, in *Academia Analecta. Meded. v/d Kon. Ac. Wet., Lett. en Sch. Kunsten België. Klasse der Sch. Kunsten*, 51, 1991, 1, p. 19-60, 25 ill.
446. [Rubens] FR. BAUDOIN, *Schilderijen van Rubens en Van Dyck in het bezit van Filips Godines en Sebilla vanden Berghe, en enkele aantekeningen over Alexander Adriaenssen en Joos van Craesbeek*, in *Academia Analecta. Meded. v/d Kon. Ac. Wet., Lett. en Sch. Kunsten België. Klasse der Sch. Kunsten*, 51, 1991, 1, p. 61-82, 6 ill.
447. [Rubens] C. BROWN, (Compte rendu/Recensie) *R.-A. D'Hulst and M. Vandenven, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Part III. The Old Testament*, in *Burl. Mag.*, 1063, 1991, p. 716-717.
448. [Rubens] M.-C. CORBEIL, P. J. SIROIS, J. J. POWELL and I. N. M. WAINWRIGHT, *The « Leopards » in Montreal, an Attribution to Rubens Disproved*, in *Burl. Mag.*, 1076, 1992, p. 724, 2 ill.
449. [Rubens] a) *L'Érection de la croix. Pierre Paul Rubens*. Introd. de H. VON SONNENBURG (Collection Histoire d'un tableau). Bruxelles, Éditions de Lassa, 1992, 4°, 197 p., 195 ill.
b) *De Kruisoprichting van Pieter Paul Rubens*. Inleiding H. VON SONNENBURG. Brussel, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap - Roullarta Books, 1992, 4°, 199 p., 195 ill.
450. [Rubens] *Esso Presents Rubens and the Italian Renaissance*. Introd. by D. JAFFÉ. Canberra, The Australian National Gallery, 1992, 4°, 199 p., ill.
451. [Rubens] E. FISCH, *Ikongraphische Zusammenhänge zwischen Rubens, Füssli und Picasso*, in *Zeitschr. Schweiz. Archäol. u. Kunstgesch.*, 49, 1992, 3, p. 241-250, 8 ill.
452. [Rubens] A. HAGEN, *Geschilderde schetsen van Rubens in Rotterdam*, in *Tableau*, 13, 1990, 1, p. 90-92, 3 ill.
453. [Rubens] E. HUBALA, *Rubens kopiert Tizian. Die Kopie als thematische Erfindung*, in *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Vier Vorträge in der Schackgalerie München. München*, 1991.
454. [Rubens] A.-M. LOGAN, (Compte rendu/Recensie) *Helen Braham, Rubens Paintings, Drawings, and Prints in the Princes Gate Collection*, in *Master Drawings*, 29, 1991, p. 314-315.
455. [Rubens] E. MCGRATH, (Compte rendu/Recensie) *Konrad Renger, Peter Paul Rubens. Altäre für Bayern (Bayerische Staatsgemäldesammlungen)*, in *Burl. Mag.*, 133, 1991, 1063, p. 717-719, 2 ill.
456. [Rubens] E. MCGRATH, « *Not Even a Fly* »: *Rubens and the Mad Emperors*, in *Burl. Mag.*, 1063, 1991, p. 699-703, 8 ill.
457. [Rubens] D. MARROW, (Compte rendu/Recensie), *Ronald Forsyth Millen and Robert Erich Wolf, Heroic Deeds and Mystic Figures: A New Reading of Rubens' Life of Maria de Medici*, in *Art Bull.*, 73, 1991, p. 323-325.
458. [Rubens] M. MEES, *Van Kluis naar Hermitage. Het Rozenkransschilderij van P. P. Rubens uit de Kluzekerk van Lier*, in *Lira Elegans*, 1, 1991, p. 109-154, 6 ill.
459. [Rubens] K. RENGGER, *Ecce Virgo concepiet et pariet Filium. Bemerkungen zu Rubens' Münchener Hirleanbetung*, in *Niederd. Beitr. Kunstgesch.*, 29, 1990, p. 69-74, 4 ill.
460. [Rubens] K. RENGGER, *Peter Paul Rubens. Altäre für Bayern*, Bayer. Staatsgemäldesamml., 1990, 120 p., 46 ill.
461. [Rubens] *Rondom Rubens: Tekeningen en prenten uit eigen verzameling. Around Rubens. Prints and Drawings from the Stedelijk Prentenkabinet. Tentoonstelling Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen, 23.3-23.6.1991* (Publikaties van het Museum Plantin-Moretus en het Stedelijk Prentenkabinet, 19). Antwerpen, Museum Plantin-Mo-

- retus - Stedelijk Prentenkabinet, 1991, 4^e, 229 p., ill. (Ned./Engl.)
462. [Rubens] *Rubens-Bulletijn*, 1-V, 1882-1910. Reprint ed., Naarden, 1989.
463. [Rubens] *Rubens dall'Italia all'Europa. Atti del convegno internazionale di studi. Padova, 24-27 maggio 1989*, Ed. C. Limentani Viridis e Fr. Battacin. Vicenze, Ed. Niri Pozzo, 1992, 158 p., 156 ill.
464. [Rubens] S. SMITH, *Rubens and the Grand Camée de France: The Consecration in the Medici Galleries of the Luxembourg Palace*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 120, 1992, 1485, p. 127-136, 11 ill.
465. [Rubens] A. SPIRITI, *Esempi inediti di rubensismo lombardo ottocentesco*, in *Arte Lombarda*, 98-99, 1991, p. 168-170, 4 ill.
466. [Rubens] H. Vlieghe, *Pieter Paul Rubens en 's-Hertogenbosch*, in *In Buscoducis... Maarsen - 's-Gravenhage*, 1990, p. 564-567, 1 ill.
467. [Rubens] Kf. Weber und J. Müller Hofstede, « *Non si fa niente contra la verità* ». *Historischer Schauplatz und ikonographische Inszenierung im Vermählungsbild von Rubens Medici-Zyklus*, in *Wallraf-Richartz Jahrb.*, 51, 1991, p. 131-163, 13 ill.
468. [Rubens] G. J. M. Weber, *Ter Brugghen, Elsheimer, Poel en Rubens*, in *Hoogsteder-Naumann Mercury*, 7, 1988, p. 23-28, 5 ill.
469. [Rubens] L. Wuyts, *Bij de iconografie van twee Rubensschilderijen: De Bewening van Christus en Christus op het stro*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1991, p. 61-86, 10 ill.
Rubens: voir aussi / zie ook 521.
470. [Ryckaert] L. Komecny, *Of Fables and Painters*, in *Bull. National Gallery Prague*, 1, 1991, p. 34-43, 13 ill.
471. [Sadeler] D. A. Limouze, *Aegidius Sadeler (c. 1570-1629). Drawings, Prints and Art Theorie*, Princeton University, 1990 (University Microfilm, 9014538).
472. [Sadeler] D. Limouze, *Aegidius Sadeler. Imperial Printmaker*, in *Philadelphia Ms. of Art Bull.*, 85, n° 362, 1989, p. 1-24, 17 ill.
Sadeler: voir aussi / zie ook 470.
473. [Schepers] F. Benito Domenech, *Anotaciones al pintor flamenco Pablo Schepers*, in *Academia. Bol. Real Ac. Bellas Artes de San Fernando*, 73, 1991, p. 459-476, 9 ill.
474. [Schut] I. G. Wilmers, *The Paintings of Cornelis Schut the Elder (1597-1655)* (diss. doct.) Columbia University, 1991 (University Microfilm 9202767).
475. [Seghers] D. Bieneck, *Gerard Seghers, 1591-1651. Leben und Werk des Antwerpener Historienmalers* (Flämische Maler im Umkreis der Grossen Meister, Band 6). Lingen, Luca Verlag, 1992, 4^e, 309 p., 12 ill.
476. [Seghers] M. Díaz Padrón, *Una tercera replica del San Pedro de Gerard Seghers del Museo de Castres*, in *Archivo esp. arte*, 256, 1991, p. 537-539, 2 ill.
Snijders: voir / zie 342.
477. [Snijders] M. Pacco, *Les « Douze mois de l'année 1727 » par Peeter Snijders*, in *Bull. Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Schone Kunsten van België*, 1989-1991 (1992), p. 343-362, 14 ill. (= *Miscellanea Henri Pauwels*).
478. [Snyders] E. Duverger, *Le graveur et marchand imagier anversois Michael Snyders (1586-1673)*, in *Gentse bijdr. kunstgeschied.*, 29, 1990-91, p. 91-116.
479. [Speckaert] E. De Wilde, « *De Boodschap aan Maria* » door Hans Speckaert, in *Bull. Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Schone Kunsten van België*, 1989-1991 (1992), p. 259-263, 2 ill. (= *Miscellanea Henri Pauwels*).
480. [Stradanus] A. Baroni, *Per il percorso dello Stradano*, in *Paragone Arte*, 42, 1991, 493-495, p. 3-21, 19 ill.
481. [Suavius] N. Dacos, *Le retable de l'église Saint-Denis à Liège: Lambert Suavius, et non Lambert Lombard*, in *Oud Holland*, 106, 1992, 3, p. 103-116, 20 ill.
482. [Teniers] *David Teniers, Jan Brueghel y los Gabinetes de Pinturas*, Museo del Prado, Madrid, 1992.
483. [Teniers] M. Díaz Padrón y M. Royo-Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel y los Gabinetes de Pinturas*, Madrid, Museo del Prado (cat. expos.), 1992, 270 p., ill.

484. [Teniers] P. HUYS, *Nog over Teniers' schilderij « De Poljesmarkt in Gent »*, in *De Leiegouw*, 34, 1992, 4, p. 345-347.
485. [Teniers] L. TOORIANS, *David Teniers, verteller*, in *Ons Erfdeel*, 34, 1991, p. 749-756, 3 ill.
486. [Van Cleve] E. BERMEJO, *Una Virgen con el Niño, de Joos van Cleve, monogramada y noticias sobre una Adoración*, in *Archivo esp. arte*, 255, 1991, p. 349-353, 7 ill.
487. [Van Cleve] L. CAMPBELL, *Exhibition Reviews. Paris, Louvre. Joos van Cleve*, in *Burl. Mag.*, 133, 1991, 1060, p. 476-477, 1 ill.
488. [Van Cleve] H. DOUXCHAMPS, *Aux origines de la famille van der Straeten-Waillet-Ponthoz*, in *Le Parchemin*, 274, 1991, p. 222-310, 24 ill.
489. [Van Cleve] J. O. HAND, « *Saint Jerome in His Study* » by Joos van Cleve, in *Record in the Art Museum, Princeton University*, 49, 1990, 2, p. 1-10, 8 ill. With *Addendum: Conservator's Note* by N. MULLER, p. 11-15, 6 ill.
490. [Van Cleve] C. SCAILLIÉREZ, *Joos van Cleve au Louvre* (Les dossiers du Département des peintures, 39). Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1991, 120 p., ill.
491. [Van Cleve] B. SCOTT, *Joos van Cleve at the Louvre*, in *Apollo*, 133, 1991, 352, p. 427-429, 4 ill.
492. [Van Coninxlo] C. ENGELLAU-GULLANDER, *Jan II van Coninxlo, a Brussels Master of the First Half of the 16th Century*. Diss. Department of Art History, University of Stockholm, 1992, 202 p. + index, 230 ill.
Van Craesbeek: zie / voir 446.
493. [Van de Castele] N. DACOS, *A Drawing by Francesco da Castello (Frans van de Castele)*, in *Master Drawings*, 29, 1991, p. 181-186, 5 ill.
494. [Van den Bossche] A.-M. BONENFANT-FEYTMANS, *Aert van den Bossche, peintre du polyptyque des saints Crépin et Crépiniën*, in *Ann. hist. et archéol.*, 13, 1991, p. 43-58, 11 ill.
495. [Van den Broeck] P. PHILIPPOT, *Crispin van den Broeck aux Musées royaux des Beaux-Arts*, in *Bull. Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Schone Kunsten van België*, 1989-1991 (1992), p. 251-257, 3 ill. (= *Miscellanea Henri Pauwels*).
496. [Van den Clite] J. H. A. DE RIDDER, *Vlaamse Primitief op de dool: « Hel Laatste Oordeel » van Lieven van den Clite*, in *Bull. Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Schone Kunsten van België*, 1989-1991 (1992), p. 91-123, 17 ill. (= *Miscellanea Henri Pauwels*).
497. [Van den Hecke] S. SEGAL, *A Still Life of Flowers and Fruits by Jan van den Hecke*, in *Tableau*, 12, 1990, 6, p. 26-28, ill.
498. [Van der Goes] E. DHANENS, *Hugo van der Goes. Das Wiener Hausallärchen*, in *Academiae Analecta. Mededel. v/d Kon. Ac. Wet., Lett. en Sch. Kunsten België*, 51, 1991, 1, p. 1-18, 4 ill.
499. [Van der Goes] E. DHANENS, *Hel « Memoriaalke van Wauler Ghaulier » door Hugo van der Goes*, in *Bull. Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Schone Kunsten van België*, 1989-1991 (1992), p. 125-136, 3 ill. (= *Miscellanea Henri Pauwels*).
500. [Van der Goes] M. C. MENDES ATANÁZIO, *Il Trillico Portinari*, in *Rev. archéol. et hist. d'art Louvain*, 22, 1989 (1991), p. 17-28, 3 ill.
501. [Van der Goes] B. RIDDERBOS, *Afscheid van de wereld: hel Weense diptiekje van Hugo van der Goes*, in *Werk: opstellen voor Hans Locher*, Groningen, 1990, p. 13-25, 3 ill.
502. [Van der Goes] J. SANDER, *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie* (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 3). Mainz, Ph. von Zabern, 1992, 235 p., 113 ill., 32 ill. coul.
503. [Van der Goes] W. SCHADE, *The Meeting of Jacob and Rachel by Hugo van der Goes: A Reappraisal*, in *Master Drawings*, 29, 1991, p. 187-193, 7 ill.
Van der Lanen: voir / zie 406.
504. [Van der Meulen] *La Route du Nord. Van der Meulen. Dessins et soies peintes. Galerie nationale de la Tapisserie, Beauvais, 11.6-11.9.1991* (Avant-propos de J. COURAL). Paris, Mobilier National, 1991, 8°, 35 p., 78 ill.
505. [Van der Weyden] B. CARDON, *Rogier van der Weyden and the Master of Amiens 200, Concerning the Relationship Between Panel Painting and Book Illustration*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque VIII... 1989. Louvain-la-Neuve*, 1991, p. 43-55, 10 ill.

506. [Van der Weyden] L. DE MAEYER, « *Le Mariage de Joseph et de Marie* » de la cathédrale d'Anvers, attribué à la suite de Van der Weyden, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VIII...* 1989. Louvain-la-Neuve, 1991, p. 25-28, 5 ill.
507. [Van der Weyden] J. DIJKSTRA, *Origineel en kopie. Een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden. Academisch Proefschrift ter verkrijging van de graad van docter aan de Universiteit van Amsterdam...* 1990. (Amsterdam, 1990), 8°, 304 p., 18 ill. (Engl. summ. p. 265-274).
508. [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...* 1987. Louvain-la-Neuve, 1989, p. 37-53, 7 pl.
509. [Van der Weyden] M. del C. GARRIDO PEREZ, *L'étude d'une copie de la « Descente de Croix » des Arbalétriers de Louvain de Rogier van der Weyden conservée au Musée du Prado, Madrid (cat. n° 1894)*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VIII...* 1989. Louvain-la-Neuve, 1991, p. 109-121, 8 ill.
510. [Van der Weyden] F. KORENY, *A Coloured Flower by Martin Schongauer and the Development of the Depiction of Nature from van der Weyden to Dürer*, in *Burl. Mag.*, 1062, 1991, p. 588-597, 23 ill.
511. [Van der Weyden] J. L. LÉVY, *The Keys of the Kingdom of Heaven: Ecclesiastical Authority and Hierarchy in the Beaune Altarpiece*, in *Art History*, 14, 1991, p. 18-50, 15 ill.
512. [Van der Weyden] W. SPEYER, *Ein unbekannte frühe Wiederholung der Rogier van der Weyden zugeschriebenen vierfigurigen Kreuzabnahme*, in *Das Münster*, 45, 1992, 4, p. 323-325, 5 ill.
513. [Van der Weyden] J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, J. DIJKSTRA and R. VAN SCHOUTE, with ass. of C. M. A. DALDERUP and J. P. FILEDT KOK, *Underdrawing in Painling of the Rogier Van der Weyden and Master of Flemalle Groups*, in *Ned. Kunsthist. Jaarb.* 41, 1990 (1992), 327 p., 400 ill.
514. [Van der Weyden] R. VAN SCHOUTE et A. TROBEC-HENRARD, *Le Triptyque Edelheer*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque VIII...* 1989, Louvain-la-Neuve, 1991, p. 123-125 et pl. 63-65.
Van der Weyden: voir aussi / zie ook 312.
515. [Van Dornicke] J. MÜLLER HOFSTEDE, *Jan van Dornicks Kruizigungsaltar. Ein Meisterwerk der Antwerpener Malerei vor Pieter Bruegel d. Ä.*, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 52, 1991, p. 151-161, 5 ill.
516. [Van Dyck] *Anthony Van Dyck*. Washington, National Gallery of Art, 1990, 4°, 383 p., ill.
517. [Van Dyck] *Antoon Van Dyck (1599-1641) en Antwerpen. Tentoonstelling in het Museum Plantin-Morelus en het Stedelijk Prentenkabinet, 28.9-31.12.1991*. Antwerpen, Museum Plantin-Moretus en Stedelijk Prentenkabinet, 1991, 4°, 413 p., ill.
518. [Van Dyck] N. AYALA MALLORY, *Exposición Van Dyck en Washington*, in *Goya*, 220, 1991, p. 230-235, 7 ill.
519. [Van Dyck] a) Chr. BROWN, *Van Dyck. Dessins*. New York, The Pierpont-Morgan Library - Anvers, Fonds Mercator, 1991, 4°, 293 p., ill.
b) Chr. BROWN, *Van Dyck. Tekeningen*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1991, 4°, 293 p., ill.
c) English ed.
520. [Van Dyck] A. CIFANI and F. MONETTI, *New light on the Abbé Scaglia and Van Dyck*, in *Burl. Mag.*, 1073, 1992, p. 506-514, 9 ill.
521. [Van Dyck] T. L. GLEN, *In the Footsteps of Rubens: Van Dyck's Lamentation in the Alle Pinakothek, Munich*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 118, 1991, 1472, p. 79-86, 4 ill.
522. [Van Dyck] D. HOWARTH, *Book Reviews. The Drawings of Van Dyck*, in *Apollo*, 136, 1992, 366, p. 127-128.
523. [Van Dyck] D. HOWARTH, *Exhibition Reviews. Van Dyck Triumphant in Washington*, in *Apollo*, 133, 1991, 347, p. 38-41, 3 ill.
524. [Van Dyck] M. JAFFÉ, *Exhibition Reviews. New York and Forth Worth. Drawings by Van Dyck*, in *Burl. Mag.*, 133, 1991, 1058, p. 341-344, 8 ill.
525. [Van Dyck] M. MAUQUOY-HENDRICKX, *Précisions sur le portrait de Jacques Du Broeucq gravé*

- par Paul Pontius, d'après Antoine Van Dyck, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 60, 1991, p. 123-124.
526. [Van Dyck] H. Vlieghe, *Theodoor Rombouts en zijn gezin geportretteerd door van Dijck*, in Leids Kunsthist. Jaarb., 8, 1989, p. 145-157, 8 ill.
527. [Van Dyck] a) A. K. WHEELOCK, Jr., S. J. BARNES, J. S. HELD, *Van Dyck. Peintures*. Washington, National Gallery of Art - Anvers, Fonds Mercator, 1991, 383 p., ill.
b) A. K. WHEELOCK, Jr., S. J. BARNES, J. S. HELD, *Van Dyck. Schilderijen*. Washington, National Gallery of Art - Antwerpen, Mercatorfonds, 1991, 383 p., ill.
c) English ed.
528. [Van Dyck] J. WOOD, *Van Dyck's Pictures for the Duke of Buckingham. The Elephant in the Carpet and the Dead Tree with Ivy*, in Apollo, 136, 1992, 365, p. 37-47, 20 ill.
Van Dyck: voir aussi / zie ook 438, 446.
529. [Van Eecke] A. SCHOUTEET, *Jan van Eecke en de schilderkunst in Brugge in de eerste helft van de 16de eeuw*, in Genootsch. Geschiedenis, Handel., 128, 1991, 1-2, p. 75-96, 2 ill.
530. [Van Eyck] E. BOSSHARD, *Revealing van Eyck. The Examination of the Thyssen-Bornemisza « Annunciation »*, in Apollo, 136, 1992, 365, p. 4-11, 17 ill.
531. [Van Eyck] M. H. BUTLER, *An Investigation of Two Paintings of « The Stigmatization of Saint Francis » thought to Have been Painted by Jan van Eyck*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture... Colloque VIII... 1989. Louvain-la-Neuve, 1991, p. 95-101, 3 ill.
532. [Van Eyck] L. CAMPBELL, (Compte rendu/Re-censie) Craig Harbison, *Jan van Eyck: the Play of Realism*, in Apollo, 135, 1992, 361, p. 199-200.
533. [Van Eyck] J. H. A. DE RIDDER, *Kijkend naar « Het Lam Gods » Agla en Akelei*, in Gentse bijdr. kunstgesch. en oudheidk., 29, 1990-91, p. 57-68, 3 ill.
534. [Van Eyck] J. ELKINS, *On the Arnolfini Portrait and the Lucca Madonna: Did Jan van Eyck Have a Perspectival System?*, in Art Bull., 73, 1991, p. 53-62, 8 ill.
535. [Van Eyck] C. HARBISON, *Jan van Eyck. The Play of Realism*. London, Reaktion Books Ltd, 1991, 4^e, 228 p., 132 ill.
536. [Van Eyck] C. HARBISON, *Sexuality and Social Standing in Jan van Eyck's Arnolfini Double Portrait*, in Renaissance Quarterly, 43, 1990, 2, p. 249-291.
537. [Van Eyck] A. S. LABUDA, *Jan van Eyck relaista i narrator (. . .)*, in Artium Quaestiones (Poznan), 1991, p. 5-28. (Engl. summary)
538. [Van Eyck] J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Miscellanea. Note à propos de l'« Homme au chaperon bleu » de Bucarest*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 60, 1991, p. 124-125.
539. [Van Eyck] R. LAUER, *Köln in Flandern: ein Domansicht auf dem Genter Altar*, in Kölner Domblatt, 57, 1992, p. 309-314, 3 ill.
540. [Van Eyck] P. LORENTZ, *Nouveaux repères chronologiques pour la Vierge au Chancelier Rolin de Jan van Eyck*, in Rev. Louvre et Musées de France, 1992, 1, p. 42-49, 11 ill.
541. [Van Eyck] A. J. J. MEKKING, *Pro Turri Trajectensi: de positieve symboliek van de Domboren in de stad Utrecht en op de Aanbidding van het Lam Gods van de gebroeders Van Eyck*, in Annus Quadriga mundi: opstellen over middeleeuwse kunst opgedragen aan Prof. Dr. Anna C. Esmeijer, Zutphen, 1989, p. 129-151, 6 ill.
542. [Van Eyck] O. PÄCHT, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*. (München, 1989).
543. [Van Eyck] J. PAVIOT, *La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 23, 1990 (1992), p. 83-93.
544. [Van Eyck] Z. SEBKOVÁ-THALLER, *Fuitne hic Johannes de Eyck*. Markt Berolzheim, 1992.
545. [Van Eyck] Z. SEBKOVÁ-THALLER, *Sünde und Versöhnung in Jan van Eycks Hochzeitsbild*. Markt-Berolzheim, Hernoel-le-Fin Verlag, 1992, 4^e, xx-211 p., 198 ill.
546. [Van Eyck] L. SEIDEL, « *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait* »: *Business as usual?*, in Critical Inquiry, 16, 1991, 1, p. 55-86, 5 ill.
547. [Van Eyck] L. SEIDEL, *The Value of Verisimilitude in the Art of Jan van Eyck*, in Contexts:

- Style and Value in Medieval Art and Literature. New Haven, Yale University, 1991, p. 25-43, 6 ill.
548. [Van Eyck] R. SLOTTA, *Meisterwerke bergbaulicher Kunst und Kultur: Nr. 48: Heilige Barbara, 1437: Jan van Eyck*, in *Anschnitt*, 41, 1989, 6, p. 1-4, 1 ill.
549. [Van Eyck] J. VACKOVA e.a., *Pozdni gotika. Z pokladu litomerické diecéze*, I. Praha, 1991. (Le gothique tardif dans le diocèse de Litomerice)
550. [Van Eyck] J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, B. RIDDERBOS en M. ZEILDENRUST, *Portrait van een man met een ring door Jan van Eyck*, in *Bull. Rijksmuseum*, 39 (extra uitgave), 1991, p. 8-35, 18 ill.
551. [Van Eyck] D. VAN ASPEREN DE BOER, *Technical Aspects of Some Eyckian Portrait Painting*, in *Werk: opstellen voor Hans Locher*, Groningen, 1990, p. 8-12, 2 ill.
552. [Van Eyck] A. H. VAN BUREN, *Jan van Eyck in the Hours of Turin and Milan, Approached through the Fashions in Dress*, in *Masters and Miniatures*, ed. by K. VAN DER HORST and J.-Chr. KLAMT. Doornspijk, Davaco, 1992, p. 221-243.
553. [Van Eyck] G. VAN DE VOORDE, *New X-Ray of «The Adoration of the Lamb» made by Agfa-Gevaert*, in *2^{me} conférence sur les essais non destructifs...*, Perugia, 17-20 aprile 1988. Preprints. (Roma), Istituto Centrale per il Restauro. Associazione Italiana Prove Non Distruttive, 1988, I, 1/29, 5 p., 1 ill.
554. [Van Eyck] H. VAN OS, *Opstanding of Heilig Graf, enkele opmerkingen over de ikonografie van de «Drie Maria aan het graf» uit de groep van Eyck*, in *Oud Holland*, 105, 1991, 1, p. 39-40, 1 ill.
555. [Van Eyck] J. M. F. VAN REETH, *Het Lam Gods van Van Eyck en de Paleologen*, in *Millenium. Tijdschr. voor Middeleeuwse studies*, 2, 1988, p. 47-69, ill.
556. [Van Eyck] J. M. F. VAN REETH, *Het Lam Gods van Van Eyck en de relatie Byzantium en Florence met onze gewesten*, in *Millenium. Tijdschr. voor Middeleeuwse studies*, 2, 1988, p. 118-143, ill.
- Van Eyck: voir aussi / zie ook 378.*
557. [Van Hemessen] A. VAN GREVENSTEIN, W. KLOEK en M. VAN DE LAAR, *Twee aan Jan van Hemessen toegeschreven schilderijen*, in *Bull. Rijksmuseum*, 39 (extra uitgave), 1991, p. 36-55, 13 ill.
558. [Van Mander] G. SAPORI, *Van Mander e Compagni in Umbria*, in *Paragone Arte*, 41, 1990, 483, p. 10-48, 38 ill.
- Van Orley: voir / zie 592.*
559. [Van Reijsschoot] M. FRÉDÉRICQ-LILAR, *Gand au XVIII^e siècle. Les peintres van Reijsschoot*. Ruiselede, Lamandart, 1992, 4^e, 271 p., ill.
560. [Van Thulden] A. VAN GRIENSVEN, *Theodore van Thulden. Een Zuidnederlandse barockschilder*, in *Tableau*, 14, 1991, 2, p. 56-59, 4 ill.
561. [Van Thulden] J. WOOD, *Exhibition Reviews. Theodoor van Thulden*, in *Burl. Mag.*, 1070, 1992, p. 327-330, 4 ill.
562. [Van Valckenborch] D. ALLART, *Van Valckenborch, Lucas, peintre*, in *Nouvelle Biographie nationale*, 2. Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1990, p. 369-373.
563. [Van Valckenborch] H. SEIFERTOVA, *Georg Flegel and his Compositional Peculiarities*, in *Bull. National Gallery Prague*, 1, 1991, p. 44-50, 6 ill.
564. [Veller] E. KONOWITZ, *Drawings as Intern Diary Stages: Some Working Methods of Dirck Vellerl and Albrecht Dürer Re-Examined*, in *Simiolus*, 20, 1990-91, 2/3, p. 143-152, 13 ill.
565. [Verbeeck] W. S. GIBSON, *Verbeeck's Grotesque Wedding Feasts: Some Reconsiderations*, in *Simiolus*, 21, 1992, 1-2, p. 29-39, 11 ill.
566. [Vermeyen] N. DACOS, *Miscellanea. Jan Cornelisz Vermeyen, Martin van Heemskerck, Herman Posthumus. A propos de deux livres récents*, in *Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 60, 1991, p. 99-113, 18 ill.
567. [Vrancx] J. VANDER AUWERA, *Sebastiaan Vrancx's «Crossing the Red Sea»*, in *Art. Bull. Victoria*, 30, 1989, p. 4-17, 11 ill.
568. [Vredeman de Vries] D. WELLING, *Geneugten van de Doorsichtkunde*, in *Tableau*, 14, 1991, 1, p. 78-83, 6 ill.

5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN

ARTS DU TEXTILE — TEXTIELE KUNSTEN

a) Généralités — Algemeenheden

569. I. BUCHANAN, *Designers, Weavers and Entrepreneurs: Sixteenth-Century Flemish Tapestries in the Patrimonio Nacional*, in *Burl. Mag.*, 134, 1992, 1071, p. 380-384, 6 ill.
570. C. CEULEMANS, *Kledingsstel van het Virga Jesse-beeld* (Kunst in de Kijker, 7). Hasselt, Stedelijk Museum Stellingwerff-Waerdenhof, 1991, 4°, 10 p., 4 ill.
571. *Conservation Research. Studies of Fifteenth- to Nineteenth-Century Tapestry*, ed. by L. STACK (Studies in the History of Art, 41. Monograph Series II). Washington, National Gallery of Art, 1993, 120 p., ill.
572. R. DE CEULAER, W. AERTS en Y. MAES, *De wandtapijten van de Sint-Catharinakerk te Hoogstraten. Een conserveringsbehandeling*, in *Monumenten en Landschappen*, 10, 1991, 4, p. 28-35, ill.
573. D. DE JONGHE, Chr. DHONDT en A. VERBRUGGE, *De conservatie van een model voor een herenhabyt*, in *Vlaamse Ver. Oud en Hedendaags Textiel. Bull.* 1990. Kostuum, p. 38-47, 10 ill.
574. G. DELMARCEL, *De Passietapijten van Margareta van Oostenrijk (ca. 1518-1524). Nieuwe gegevens en documenten*, in *Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch. Rev. belge archéol. et hist. de l'art*, 61, 1992, p. 127-160, 24 ill.
575. G. DELMARCEL, *Text and Image: Some Notes on the Tituli of Flemish «Triumphs of Petrarch» Tapestries*, in *Ancient and Medieval Textiles. Studies in Honour of Donald King*. London, Pasold Research Fund, 1989, p. 321-329, 5 ill.
576. I. DE MEUTER, *Nieuw opgedoken wandtapijten naar ontwerp van Jordaens*, in *Vlaamse Ver. Oud en Hedendaags Textiel. Bull.*, 1991, p. 42-47, 3 ill.
577. *La dentelle à travers le monde. Passion, technique, tradition. De juillet 1991 à fin 1992. Expositions itinérantes dans la Région Nord-Pas de Calais et à l'étranger*. (Valenciennes), Assoc. intern. des Métiers dentelliers et des Métiers d'art, (1991), 8°, 44 p., ill.
578. P. J. DE VEGA y C. H. CARRETERO, *Catalogo del Patrimonio Nacional, I. Siglo XVI; II. Siglo XVII*, Madrid, 1986.
579. a) P. DIAS, *La tapisserie flamande au Portugal, in Flandre et Portugal. Au confluent de deux cultures*. Anvers, Fonds Mercator, 1991, 4°, p. 177-199, ill.
b) P. DIAS, *De Vlaamse tapijtkunst in Portugal, in Vlaanderen en Portugal...* Antwerpen, Mercatorfonds, 1991, p. 177-199, ill.
580. A. DOMINGUEZ ORTIZ, C. HERRERO CARRETERO y J. A. GODOY, *Resplendence of the Spanish Monarchy. Renaissance Tapestries and Armor from the Patrimonio Nacional*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1991, 4°, 172 p., 150 ill.
581. A. DUDANT, *Textiles de l'église Saint-Donat d'Arlon*, in *Beaux dimanches d'autrefois. Orfèvrerie et ornements liturgiques dans la province de Luxembourg*. Bastogne, Musée En Piconrue, 1991, p. 34-40, 5 ill.
582. M. HENNEL-BERNASIKOWA, *Deux tapisseries de Jacob Jordaens dans les collections du Wawel*, in *Studia Dodziejow Wawelu*, 5, 1991, p. 468-478, 6 ill.
583. M. HENNEL-BERNASIKOWA, *La dix-neuvième tapisserie historiée de la collection de Sigismond-Auguste, roi de Pologne*, in *Studia Dodziejow Wawelu*, 5, 1991, p. 439-449, 10 ill.
584. L. MASSCHELEIN-KLEINER, *Study and Treatment of Tapestries at the Institut Royal du Patrimoine Artistique*, in *Conservation Research...* Washington, 1993, p. 71-77, 6 ill.
585. G. PHILIPPE, *Textiles du Moyen Age*, in *Le Moyen-Age. Revue d'histoire et de philologie*, 96, 1990, 1, p. 137-146.
586. L. J. VAN DER KLOOSTER, *Opnieuw de Nassause tapijten*, in *Oud Holland*, 104, 1990, 3-4, p. 140-179, 26 ill.

587. I. VAN TICHELEN and G. DELMARCEL, *Marks and Signatures on Ancient Flemish Tapestries: A Methodological Contribution*, in Conservation Research... Washington, 1993, p.57-69, 10 ill.
588. V. VERECKEN en J. VYNCKIER, *Het antependium van Middelburg-Nassau-Grimbergen. Onderzoek en conservatiebehandeling*, in Bull. Kon. Inst. Kunstpatr. Inst. roy. Patr. art., 23, 1990/91 (1992), p. 49-79, 16 ill.
589. V. VERECKEN, *Selectie uit recente werkzaamheden*, in Bull. Kon. Inst. Kunstpatr. Inst. roy. Patr. art., 23, 1990/91 (1992), p. 270-271, 2 ill. (Koorkap in zijden damast, 1726).
- Voir aussi / zie ook 155, 221.

b) Centres de production — Produktiecentra

590. [Bruxelles-Brussel] F. M. AVEDILLO, *Los tapices de la catedral de Zamora*. Zamora, 1989, 55 p., 20 ill.
591. [Bruxelles-Brussel] Ch. CARPENTIER et M. DE BRUEKER, *Sélection des activités récentes*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 23, 1990/91 (1992), p. 265-267, 2 ill. (*Déploration et Baptême du Christ*, tapisseries bruxelloises XVI^e s.).
592. [Bruxelles-Brussel] G. DELMARCEL, *Miscellanea. A propos de deux tentures de tapisseries bruxelloises d'après Bernard van Orley*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 60, 1991, p. 121-123, 1 ill.
593. [Bruxelles-Brussel] S. C. HERNANDEZ, *Dos series de tapices flamencos en el Museo de Santa Cruz*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, 143 p.
- Bruxelles-Brussel: voir aussi / zie ook 595, 597, 598, 599.

594. [Luxembourg] B. BODSON, *La dentelle aux fuseaux dans l'ornement liturgique*, in Beaux dimanches d'autrefois... Bastogne, 1991, p. 60-66, ill.

Tournai: voir / zie 590.

c) Artistes — Kunstenaars

595. [de Haze] S. SCHNEEBALG-PERELMAN, *de Haze, Jean ou le Haze, premier tapissier et marchand de tapisseries bruxellois connu*, dans Nouvelle Biographie nationale, 1. Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1988, p. 39-41.
- Jordaens: voir / zie 415.
596. [Lammerlyn] A. PAUWELS, *Een damastservel van Passchier Lammerlyn*, in De Leiegouw, 34, 1992, 3, p. 163-167, 2 ill.
597. [Van Aelst] S. SCHNEEBALG-PERELMAN et V. BAESSENS, *Van Aelst I, Pieter, tapissier et marchand bruxellois*, dans Nouvelle Biographie nationale, 1. Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1988, p. 320-330.
598. [Van Aelst] S. SCHNEEBALG-PERELMAN et V. BAESSENS, *Van Aelst II, Pierre, tapissier et marchand bruxellois*, dans Nouvelle Biographie nationale, 1. Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1988, p. 330-337.
599. [Van Aelst] S. SCHNEEBALG-PERELMAN et E. D'HONDT, *Van Aelst III, Pierre, tapissier et marchand bruxellois*, dans Nouvelle Biographie nationale, 1. Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1988, p. 337-339.

ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

a) Généralités — Algemeenheden

600. J. ARRAS, *Kruisvormig reliëkostenorium op voet* (Kunst in de Kijker, 6). Hasselt, Stedelijk Museum Stellingwerff-Werdenhof, 1991, 4^e, 10 p., 4 ill.
601. *Art du laiton. Dinanderie. Namur, Hôtel de Gaiffier d'Hestroy, 4 avr.-8 juin 1992*, in Confluent, avr. 1992, 38 p., ill.
602. P. COLMAN, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. Une merveille. Des problèmes. Propositions pour le soubassement*, in Ac. roy. Belg. Classe Beaux-Arts, 1992, p. 27-44, 10 ill.
603. P. COLMAN, *Recherches additionnelles sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. La représentation de Dieu le Père*, in Congrès de Namur 1988..., IV, 1991, p. 49-59, 5 ill.

604. P. COLMAN, *Le style rococo dans l'orfèvrerie en Belgique. Commencements et effacements*, dans *Rocaille-Rococo*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1991, p. 121-130, 3 ill.
605. *Couverts du Gothique à l'Art nouveau*. Bruxelles, Galerie Kredietbank, 30.05.91-18.08.91. Bruxelles, Galerie KB, 1991, 8°, 54 p., ill.
606. M. DE RUETTE, *Les lutrins « anglais ». Considérations techniques*, in Congrès de Namur 1988..., IV. Namur, 1991, p. 71-81.
607. M. DE RUETTE, *Le prestigieux passé du laiton*, in *Art du laiton*. Dinanderie... = Confluents, n° hors-série, avril 1992, p. 11-13, 5 ill.
608. G. DEWANCKEL, G. DE NISCO, P. PAQUET et B. VAN DEN BOSSCHE, *Une plaquette filigranée du XIII^e siècle découverte à Stavelot. Identification et conservation*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 23, 1990/91 (1992), p. 180-186, 5 ill.
609. R. DIDIER, *Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège*, in *Art du laiton*. Dinanderie... = Confluent, n° hors-série, avril 1992, p. 19-23, 3 ill.
610. Ph. GEORGE, *Deux reliquaires historiques (XII^e et XIII^e siècles) conservés à Liège*, in Bull. Soc. Nat. Ant. de France, 1990, p. 368-377, 1 ill.
611. V. LÉONARD, *La typologie des fibules mérovingiennes en Belgique*, in *Art Fact*, 9, 1990, p. 132-143, ill.
612. L. MARTINOT, E. DEPAUW et P. COLMAN, *Étude des rapports isotopiques du plomb dans les fonts baptismaux de Tirmont et comparaison avec les données archéologiques et géologiques similaires*, in Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Musea Kunst en Gesch., 62, 1991, p. 253-257, 2 ill.
613. *Onder het mes. Tentoonstelling, Galerij v/h Gemeentekrediet, 27 maart-28 juni 1992, Brussel*. Brussel, Gemeentekrediet, 1992, 4°, 88 p., ill.
614. J. TOUSSAINT, *Aspects technologiques*, in *Art du laiton*. Dinanderie... = Confluent, n° hors-série, avril 1992, p. 6-9, 4 ill.
615. J. TOUSSAINT, *Les collections de la Société archéologique de Namur*, in *Art du laiton*. Dinanderie... = Confluent, n° hors-série, avril 1992, p. 30-32, 6 ill.
616. A. P. REMACLE, *Un souffle frais et novateur : la Renaissance et les rafraichissoirs (17^e s.)*, in *Art du laiton*. Dinanderie... = Confluent, n° hors-série, avril 1992, p. 32-35, 3 ill.
617. M. VAN CRAEYVELT, *Een zilveren « Hostiedoos » in het Turnhouts Begijnhofmuseum*, in *Taxandria*, 1991, p. 283-285, 2 ill.
618. B. VAN DEN BOSSCHE, *La Chasse de saint Remacle à Stavelot. Étude iconographique et stylistique des reliefs et des statuettes*, in *Aachener Kunstbl.*, 58, 1989/90, p. 47-73, 34 ill.
619. B. WILLAME, *La chasse gothique de sainte Gertrude de Nivelles*, in *Rif Tout Dju*, 348, n° spécial, oct. 1992, p. 1-59, 45 ill.

b) Centres de production — Produktiecentra

620. [Antwerpen] A. STROBANTS, *De Antwerpse wapenmakers en hun privileges*, in *Militaria Belgica*, 1991, p. 3-32, 19 ill.
621. [Brugge] M. P. J. MARTENS, *Een gerechtigheidsbuste in het Gruuthusemuseum aan een Brugs zilversmid van de 15de eeuw toegeschreven*, in *Stad Brugge. Stedelijke Musea. Jaarboek 1989-90 (1991)*, p. 235-242, 2 ill.
622. [Comines-Warneton] M. BOUCKHUYT et H. LAURRAINE, *Histoire des cloches du doyenné de Comines-Warneton*, in *Mém. Soc. Hist. Comines-Warneton et Région*, 21, 1991, p. 307-350, ill.
623. [Dinant] A.-P. REMACLE, *Rafraichissoirs dinantais au XVI^e siècle*, in *Ann. Soc. archéol. Namur*, 66, 1990, 2, p. 257-271, 9 ill.
624. [Liège] P. COLMAN, *Deux inscriptions mal lues en relation avec des dons d'orfèvrerie religieuse liégeoise*, in *Leodium*, 77, 1992, p. 19-21.
626. [Leuven] M. MEES et K. VERHELST, *Een linnen schotel met Leuven's stadsmerk gevonden te Utaen*, in *Limburg*, 71, 1992, p. 69-84, 4 ill.
627. [Liège] *L'orfèvrerie civile ancienne du pays de Liège. Musée de l'Art wallon, Liège, 19 av.-2 juin 1991*. Liège, Ippa, 1991, 4°, 327 p., ill.
628. [Luxembourg] *Beaux dimanches d'autrefois. Orfèvrerie et ornements liturgiques dans la province de Luxembourg*. Bastogne, Musée en Piconrue, 1991, 4°, 135 p., ill.
629. [Luxembourg] J.-J. BOLLY et J.-M. LEQUEUX, *Orfèvrerie religieuse dans la province de Luxem-*

- bourg, in *Beaux dimanches d'autrefois...* Bas-togne, 1991, p. 73-126, ill.
630. [Meuse] R. DIDIER, *Lutrins et statuare en laiton du pays mosan au Moyen Age*, in *Art du laiton. Dinanderie... = Confluent*, n° hors-série, avril 1992, p. 14-18, 5 ill.
631. [Meuse] A. LEMEUNIER, M. DE RUETTE et G. DEWANCKEL, *La croix processionnelle de Wonck au Musée d'Art religieux et d'Art mosan de Liège. Étude stylistique, technologie et conservation*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunst-patr.*, 23, 1990/91 (1992), p. 187-200, 5 ill.
- Meuse*: voir aussi / zie ook 632.
632. [Tournai] L. NYS, *La filiation mosane des productions lournaisiennes de laiton coulé*, in *Art du*
- laiton. *Dinanderie... = Confluent*, n° hors-série, avril 1992, p. 24-29, 4 ill.
633. [Valenciennes] L. NYS et I. VANDEVIVÈRE, *La fonderie de laiton à Valenciennes aux XV^e et début du XVI^e siècles*, dans *Valentiana*, 10, déc. 1992, p. 3-18, ill.

c) Artistes - Kunstenaren

634. [Nicolas de Verdun] V. TIAGELOV, *Nicolas of Verdun and Antiquing Trend in the Art of 1200*, in *Iz Istorij Zarubejnogo Iskusstva. Materialy Natchnoï Konferentsii «Vipperiovskie Tekle nija 1988»*. Vypusk XXI. Moscow, Museum Poushchine, 1991, p. 14-29 (Engl. summ. p. 203-204).

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAIL — KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

a) Généralités - Algemeenheden

635. P. DE HENAU et Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *Aspects de la conservation de vitraux en Belgique*, in *Les arts du verre. Histoire, technique et conservation. Journées d'étude de la Section française de l'HC, Nice, 17-19 sept. 1991*. Champs-sur-Marne, SFHC, 1991, p. 59-67, 6 ill.
636. Ch. FONTAINE-HODIAMONT, L. MAES et Y. VANDEN BEMDEN, *Un vitrail de la Pielà (XV^e siècle) au château de Loppem. Étude et restauration*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunst-patr.*, 23, 1990/91 (1992), p. 5-32, 20 ill.
637. M. HEROLD, *La verrière en grisaille des Bermard à Saint-Nicolas-de-Port ou les chemins tortueux de l'Italianisme*, in *Bull. Monumental*, 150, 1992, p. 223-237, 17 ill.
638. a) M. PINCKAERS, *L'atelier de porcelaine de Charles de Lorraine au château de Teruren*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 96, 1992, p. 4-14, 15 ill.
 b) M. PINCKAERS, *Hel porseleinatelier van Karel van Lotharingen in het kasteel van Teruren*, in *Woonstede eeuwen heen*, 96, 1992, p. 4-14, 15 ill.
639. Y. VANDEN BEMDEN, J. CAEN, W. BERCKMANS, A. MALLIET et L. LAMBRECHTS, *Glas in Lood* (M & L, Cahier 1). Brussel, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Bestuur Monumenten en Landschappen, 1992, 143 p., ill.

b) Centres de production - Productiecentra

640. [Andenne] P. LASSENCE, *Les statuettes de saint Hubert en porcelaine d'Andenne*, in *Le culte de saint Hubert dans le Namurois. Bruxelles, Crédit communal - Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 1992, 4^e, p. 95-107, 19 ill.*
641. [Antwerpen] C. DUMORTIER, *Des carreaux en majolique anversoise conservés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire*, in *Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Musea Kunst en Gesch.*, 62, 1991, p. 221-241, 21 ill.
- Chênée*: voir / zie 645.
642. [Gent] A. DE SCHRYVER, Y. VANDEN BEMDEN et G. J. BRAL, *Drôleries à Gand. La découverte de fragments de vitraux médiévaux au couvent des dominicains*. Kortrijk, N.V. Bekaert S.A., 1991, 141 p., ill.
643. [Gent] A. DE SCHRYVER, *Een nieuwe kijk op de middeleeuwse glasschilderkunst te Gent. De vondst van glasraamfragmenten uit het Pand*, in *Hand. Maatsch. Gent*, 45, 1991, p. 119-131, 10 ill.
644. [Jemappes] M. VAN SCHOUTE-VERBOOMEN et R. VAN SCHOUTE, *Faïences imprimées de Jemappes. Motifs et décors 1847-1894*, in *Rev. archéol. et hist. d'art Louvain*, 23, 1990 (1992), p. 117-132, 11 ill.
645. [Namur] J. TOUSSAINT, *Namur ou Chênée: saint Hubert dans la verrerie*, in *Le culte de saint*

Hubert dans le Namurois. Bruxelles, Crédit communal - Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 1992, p. 113-115, 3 ill.

646. [Sepfontaines] J.-L. MOUSSET, *Faïences fines de Sepfontaines. Décors floraux de 1767 au début du XIX^e siècle. Exposition. Banque Générale du Luxembourg, 15.2 - 31.3.1989.* Luxembourg, Banque Générale du Luxembourg, 1989, 8°, 194 p., ill.
647. [Tournai] M. JOTTRAND, *Le style rocaille dans*

la porcelaine de Tournai, in Rocaille-Rococo. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1991, p. 131-137, 2 ill.

648. [Tournai] A. NOTTER, *La porcelaine de Tournai*, in L'Estampille. L'Objet d'art, 248, 1991, p. 84-93, 21 ill.

c) **Artistes — Kunstenaars**

Coxcie: voir / zie 377.

MOBILIER — MEUBELKUNST

a) **Généralités — Algemeenheden**

649. J. BRAEKMANS, *Hel orgel van de cisterciënzerabdij Nazareth te Lier*, in Lira Elegans, 1, 1991, p. 155-168, 8 ill.
650. J. FILÉE, *L'autel Polchel de la cathédrale de Namur (1650)*, in De la Meuse à l'Ardenne, 13, 1991, p. 89-92, 4 ill.
651. J. JANSEN, *Nieuwe gegevens over het meubilair van de Sint-Petrus en Pauluskerk te Mechelen*, in Hand. Kon. Kring Oudh., Lett. en Kunst Mechelen, 94, 1990 (1991), p. 89-112, 10 ill.
652. a) V. MEULDERS-DRAGUET, *Meubilair en-versiering van het kasteel van Longchamps*, in Woonstede eeuwen heen, 83, 1989, 3, p. 3-19, 16 ill.
b) V. MEULDERS-DRAGUET, *Le mobilier et la décoration Empire du château de Longchamps*, in Maison d'hier et d'auj., 83, 1989, 3, p. 3-19, ill.
653. a) P. VAN HERCK, *Geschiedenis van het binnenhuis. De laatgotiek (15de - begin 16de eeuw)*, in Woonstede eeuwen heen, 1992, 95, p. 3-8, 4 ill.; 96, p. 33-45, 9 ill.
b) P. VAN HERCK, *Histoire des intérieurs. Le gothique flamboyant (XV^e siècle et début du XVI^e)*, in Maisons d'hier et d'auj., 1992, 95, p. 3-8, 4 ill.; 96, p. 33-43, 9 ill.

Zie ook / voir aussi 18, 57.

b) **Centres de production — Produktiecentra**

654. [Antwerpen] R. FABRI, *De 17de eeuwse Antwerpse kunstkast. Typologische en historische aspecten* (Kon. Academie voor Wet., Lett. en Schone Kunsten van België. Verhandelingen. Klasse der Schone Kunsten, 53, nr. 53). Brussel, Paleis der Academiën, 1991, 8°, 259 p., 51 ill.

Antwerpen: zie ook / voir aussi 660.

655. [Bruxelles-Brussel] a) C. VIGNAUX-DÜREN, *Le papier peint à Bruxelles et à Tervuren dans la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle*, in Maisons d'hier et d'auj., 93, 1992, p. 24-32, 10 ill.
b) C. VIGNAUX-DÜREN, *Sierpapier te Brussel en Tervuren in de tweede helft van de 18de eeuw*, in Woonstede eeuwen heen, 93, 1992, p. 24-32, 10 ill.

Leuven: zie / voir 660.

656. [Namur] Bl. BAUCHAU, *Les confessionnaux et le banc de communion*, in Les Jésuites à Namur, 1610-1773. Mélanges d'histoire et d'art. Namur, Presses universitaires de Namur, 1991, 4°, p. 209-227, 33 ill.
657. [Namur] L. NYS, *Les autels baroques, chefs-d'œuvre de la marbrerie et de la menuiserie namuroises du XVII^e siècle*, in Les Jésuites à Namur, 1610-1773... Namur... 1991, p. 185-207, 28 ill.

Namur: voir aussi / zie ook 126.

Tervuren: zie / voir 655.

658. [Vlaanderen] A. FAUCONNIER en P. ROOSE, *Orgels van Vlaanderen*. Brussel, Blondé Artprinting en Min. Vlaamse Gem. Bestuur Mon. en Landschappen, 1991, 4°, 150 p., ill.
659. [Boutmy] J.-P. FÉLIX, *L'orgue d'Aulne, une œuvre de Guillaume Boutmy, facteur d'orgues de la Cour (1763)*, in Hainaut Tourisme, 268, 1991, p. 189-193, 2 ill.
660. [Petercels] J. VAN DAMME, *Jan en Cornelis Petercels, schrijnwerkers en antijsknijders te Leuven en Antwerpen*, in Arca Lovaniensis, 15-16, 1986-1987 (1992), p. 129-138, 2 ill.

661. St. FOGELMARK, *Flemish and Related Panel-Stamped Bindings. Evidence and Principles*. New York, Bibliographical Society of America, 1990, 8°, xviii-252 p., 42 ill.
662. a) P. LIERNEUX et C. ROMMELAERE, *Les carrosses de la Cour royale de Belgique et leurs escortes*, in Bull. trim. Crédit Comm., 175, 1991, p. 57-70, 12 ill.
 b) P. LIERNEUX et C. ROMMELAERE, *De koetsen van het Belgisch Vorstenhuis en hun escortes*, in Driemaand. tijdschr. Gemeentekrediet, 175, 1991, p. 57-69, 12 ill.
663. M. MARIËN, *Affiquets de tricoteuses*, in Bull. Musées roy. Art et Hist. Kon. Musea Kunst en Gesch., 61, 1990, p. 157-195, 243 ill.
- b) Centres de production-Produktiecentra**
664. [Brugge] St. VANDENBERGHE, *Enige vroeg zeventiende-eeuwse met leder overtrokken koffers te Brugge en elders*, in Stad Brugge. Stedelijke Musea. Jaarboek 1989-90 (1991), p. 243-246, 3 ill.
665. [Spa] L. DE MOERLOOSE, *Les Bois de Spa*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 22, 1989 (1991), p. 79-86, 6 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

b) Lieux — Plaatsen

666. [Antwerpen] a) P. HUVENNE et H. NIEUWDORP, *La Maison de Rubens. Anvers* (Musea Nostra, 19). Bruxelles, Crédit communal. Ludion-Cultura Nostra, 1990, 8°, 120 p., ill.
 b) P. HUVENNE et H. NIEUWDORP, *Hel Rubenshuis. Antwerpen* (Musea Nostra, 19). Brussel, Gemeentekrediet. Ludion-Cultura Nostra, 1990, 8°, 120 p., ill.
667. [Antwerpen] a) H. NIEUWDORP, *Le Musée Mayer van den Bergh, Anvers* (Musea Nostra, 26). Bruxelles, Crédit communal. Ludion-Cultura Nostra, 1992, 8°, 127 p., ill.
 b) H. NIEUWDORP, *Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen* (Musea Nostra, 26). Brussel, Gemeentekrediet. Ludion-Musea Nostra, 1992, 127 p., ill.
668. [Arlon] a) L. LEFÈVRE, *Hel Luxemburgs Museum. Aarlen* (Musea Nostra, 20). Brussel, Gemeentekrediet. Ludion-Cultura Nostra, 1990, 8°, 111 p., ill.
 b) L. LEFÈVRE, *Le Musée Luxembourgeois. Arlon* (Musea Nostra, 20). Bruxelles, Crédit communal. Ludion-Cultura Nostra, 1990, 8°, 111 p., ill.
669. [Beernem] L. DEVLIEGHER, *Landelijk en ambachtelijk leven. Het Provinciaal Museum van het Bulskampveld te Beernem. Brugge, Provinciebestuur*, 1992, 8°, 287 p., xxviii-581 ill.
670. [Bruxelles-Brussel] a) Fr. DIERKENS-AUBRY, *Hortamuseum. Brussel, Sint-Gillis* (Musea Nostra, 21). Brussel, Gemeentekrediet. Ludion-Cultura Nostra, 1990, 8°, 128 p., ill.
 b) Fr. DIERKENS-AUBRY, *Musée Hortla. Bruxelles, Saint-Gilles* (Musea Nostra, 21). Bruxelles, Crédit communal. Ludion-Cultura Nostra, 1990, 8°, 128 p., ill.
671. [Bruxelles-Brussel] P. LIERNEUX, *Muséologie et Musée royal de l'Armée. De l'influence du milieu sur la conservation de l'uniforme*. (Bruxelles, chez l'auteur), 1991, 4°, xiii-105 p. + annexes.
Bruxelles-Brussel: voir aussi / zie ook 24, 29.
672. [Charleroi] a) Ch. LEMAL-MENGEOT e.a., *Musea van Charleroi. Museum voor Schone Kunsten. Jules Destrée Museum. Glasmuseum. Archeolo-*

- gisch Museum. Industriemuseum. Museum van de Fotografie (Museum Nostra, 17). Brussel, Gemeentekrediet. Ludion-Cultura Nostra, 1989, 8°, 127 p., ill.
- b) Ch. LEMAL-MENGEOT e.a., *Musées de Charle-roi. Musée des Beaux-Arts. Musée Jules Destrée. Musée du Verre. Musée archéologique. Musée de l'Industrie. Musée de la Photographie* (Museum Nostra, 17). Bruxelles, Crédit communal. Ludion-Cultura Nostra, 1989, 8°, 127 p., ill.
673. [Maffle] G. SMET, *Le site des carrières et le Musée de la Pierre à Maffle*, in Hainaut Tourisme, 265, 1991, p. 63-65, 7 ill.
674. [Mouscron] C. PIÉRARD, *Mouscron, le Musée de Folklore Léon Maes*, in Hainaut Tourisme, 271, 1992, p. 83-85, 3 ill.
675. [Oost-Vlaanderen] *Museum gids Oost-Vlaanderen (België)* (Bijlage bij Vlaanderen, 239, jan.-febr. 1992). Gent, Federatie voor Toerisme in Oost-Vlaanderen, 1991, 4°, 24 p., ill.
676. [Oost-Vlaanderen] *Oost-Vlaamse musea*, in Vlaanderen, 41, 1992, 239, p. 1-37, ill.
- West-Vlaanderen*: zie / voir 49.

9. ICONOLOGIE

a) Généralités — Algemeenheden

677. J. B. BEDAUX, *The Reality of Symbols. Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1400-1800*. 's-Gravenhage-Maarssen, 1990.
678. Ch. DE MOOIJ, *Vastenavond-Carnaval. Feesten van de omgekeerde wereld*. 's-Hertogenbosch, Noordbrabant Museum - Zwolle, Waanders Uitgevers, 1992, 184 p., ill.
679. A. DUBOIS, *Les animaux dans les marges des manuscrits. Essai de typologie*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 13, 1990 (1992), p. 73-82, 14 ill.
680. *Heilige Anna, grote Moeder. De cullus van de Heilige Moeder Anna en haar familie in de Nederlanden en aangrenzende streken (Catalogus bij de tentoonstelling in het Museum voor Religieuze Kunst te Uden, van 5 sept. tot 29 nov. 1992)*. Uden, Museum voor Religieuze Kunst, 1992, 8°, 166 p., 157 ill.
681. *De Hemel op Aarde. Vlaamse devotieprenten uit de 17de en 18de eeuw*, in Vlaanderen, 241, 1992, p. 137-224 = p. 1-86, ill.
682. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Le cycle de sainte Marguerite d'Anlioche à la cathédrale de Tournai et sa place dans la tradition romane et byzantine*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 61, 1992, p. 87-125, 31 ill.
683. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident* (Académie roy. de Belgique. Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, coll. in 4°, 2^e série, XI, 3 et 3bis). Bruxelles, Palais des Académies, rééd. anast. avec compléments, 1992, 4°, 2 vol., 247 p., 43 ill.; 211 p., 34 ill.
684. P. LAUWERS, *De ikonografie van heiligen in de decanale kerk van Beringen*. Beringen, Stadsbestuur, 1990, 8°, 84 p., ill.
685. a) J. LECLERCQ-MARX, *De romaanse en gotische sirenen, van de symboliek naar het decoratieve*, in Van Sirenen en Meerminnen, (Brussel), ASLK-Galerij, 20.11.92 - 14.2.93. Brussel, ASLK, 1992, p. 40-63, 26 ill.
- b) J. LECLERCQ-MARX, *Les sirènes romanes et gothiques, du symbolisme à l'ornemental*, in Sirenes m'étaient contées. (Bruxelles), Galerie CGER, 20.11.92 - 14.2.93. Bruxelles, CGER, 1992, p. 40-63, 26 ill.
686. M.-L. LIEVENS-DE WAEGH, *Une étude fondamentale de l'iconographie des personnes divines en général et de la Trinité en particulier*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 22, 1989 (1991), p. 115-118.
687. *Littéraire, kunsthistorische en volksculturele aspecten van de haan. Catalogus bij de tentoonstelling Koekeloerehaan. De haan in de volkscultuur. Erasmushuis KU Leuven van 6 tot 27 november 1992*, in Brab. folk. en gesch., 1992, 275-276, p. 199-393, ill.
688. K. MONEY, *Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation*. Chicago-London, The University of Chicago Press, 1989, 165 p., 57 ill.
689. C. J. PURTLE, *The Iconography of Prayer, Jean de Berry, and the Origin of the Annunciation in a*

- Church, in *Simiolus*, 20, 1990/91, 4, p. 227-239, 16 ill.
690. H. J. RAUPP, (Compte rendu / Recensie) *Keith Moxey, Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation (...)* Chicago and London 1989, (...) in *Oud Holland*, 105, 1991, 3, p. 205-208.
691. a) *Van Sirenen en Meerminnen. (Brussel, ASLK-Galerij. 20 nov. 1992 - 14 febr. 1993.* Brussel, ASLK, 1992, 4°, 208 p., ill.
 b) *Sirènes m'étaient contées. (Bruxelles, Galerie CGER, 20 nov. 1992 - 14 févr. 1993.* Bruxelles, CGER, 1992, 192 p., ill.
692. P. SKUBISZEWSKI, (Compte rendu / Recensie) *Hélène Toubert, Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, in *Cahiers civ. méd.*, 35, 1992, p. 96-100.
693. Y. VANDEN BEMDEN, *Les Jésuites et l'iconographie*, in *Les Jésuites à Namur, 1610-1773. Mélanges d'histoire et d'art.* Namur, Presses universitaires de Namur, 1991, p. 71-88, 11 ill.
Zie ook / voir aussi 163, 169, 171, 173, 180, 225, 263, 271, 288, 379.
- b) **Centres de production — Produktiecentra**
694. [*Antwerpen*] a) A. BALIS, *La destinée d'Anvers. Créatures marines semi-humaines dans l'art des Pays-Bas, du Moyen Age à la période baroque*, in *Sirènes m'étaient contées...* Bruxelles, 1992, p. 96-115, 15 ill.
- b) A. BALIS, *Het lot van Antwerpen. Halfmense-lijke zeewezens in de kunst der Nederlanden van de Middeleeuwen tot de Barok*, in *Van Sirenen en meerminnen...* Brussel, 1992, p. 112-131, 15 ill.
695. [*Liège*] *Le culte de saint Hubert au Pays de Liège.* Recueil éd. par A. DIERKENS et J.M. DUVOSQUEL (Saint-Hubert en Ardenne. Art-Histoire-Folklore, I). Bruxelles, Crédit communal - Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 1990, 4°, 143 p., 124 ill.
696. [*Meuse*] Ph. GEORGE, *Iconographies de saints mosans, 13. Luxembourg, Bibliothèque nationale. Incunable M289, folio 199 recto. Légende dorée en allemand, Augsburg, Günther Zainer, 1472, papier, gravure sur bois colorée (7,7 x 8 cm)*, in *Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège»*, 12, 1992, p. 343-344, 2 ill.
697. [*Namurois*] *Le culte de saint Hubert en Namurois.* Recueil éd. par A. DIERKENS et J.-M. DUVOSQUEL (Saint Hubert en Ardenne. Art, histoire, folklore, 3). Bruxelles, Crédit communal - Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 1992, 4°, 159 p., 207 ill.
Vlaanderen : zie / voir 329, 330.
- c) **Artistes — Kunstenaars**
- Grimmer* : voir / zie 409.
Rubens : zie / voir 469.
Van der Weyden : voir / zie 511.
Van Eyck : zie / voir 554.

III

ÉPOQUE CONTEMPORAINE — HEDENDAAGSE TIJDEN

1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

a) Généralités — Algemeenheden

698. *L'Art belge au vingtième siècle. Acquisitions 1988-1989* (Fondation pour l'Art belge contemporain). Bruxelles, Fondation pour l'Art belge contemporain, 1990, 8°, 120 p., ill.
699. *L'art en Belgique, Flandre et Wallonie au xx^e siècle. Un point de vue. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris*, Paris, Éditions Lebeer-Hossmann - Musées-Soc. Amis du MAM de la Ville de Paris, 1990, 8°, 528 p., ill.
700. J.-L. GAILLEMIN, *Ainsi vivait Zarathoustra*, in *Connaissance des arts*, 480, 1992, p. 40-49, 12 ill. (Art Nouveau).
701. a) R. HOOZEE (réd.) *L'Art moderne en Belgique. 1900-1945.* Anvers, Fonds Mercator, 1992, 446 p., ill.
 b) R. HOOZEE (red.) *Moderne kunst in België. 1900-1945* Antwerpen, Mercatorfonds, 1992, 4°, 446 p., ill.

702. *Irréalisme et art moderne. Les voies de l'imaginaire dans l'art des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. Mélanges Philippe Roberts-Jones*. Préface par V. FÉAUX. Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Section d'Hist. de l'Art et d'Archéol. (Michel Draguet), s.d. (1992), 8°, 312 p., ill.
703. a) S. LE BAILLY DE TILLEGHEM et R. HOOZEE, *Les Collections royales et l'art au XIX^e siècle*, in La dynastie et la culture en Belgique. Anvers, Fonds Mercator, 1990, p. 39-142, ill.
b) S. LE BAILLY DE TILLEGHEM et R. HOOZEE, *De Koninklijke verzameling en de 19de-eeuwse kunst*, in Dynastie en cultuur in België. Antwerpen, Mercatorfonds, 1990, p. 39-142, ill.
704. G. OLLINGER-ZINQUE, *Les artistes belges et la « Rose + Croix »*, in Bull. Musées roy. Beaux-Arts Belgique. Kon. Musea Sch. Kunsten België, 1989-1991 (1992), p. 433-465, 24 ill. (= Miscellanea Henri Pauwels).
705. a) L. RANIERI, *Léopold II. Ses conceptions urbanistiques, ses constructions monumentales*, in La dynastie et la culture en Belgique. Anvers, Fonds Mercator, 1990, p. 173-212, ill.
b) L. RANIERI, *Leopold II. Zijn urbanistische visie, zijn monumentale bouwwerken*, in Dynastie en cultuur in België. Antwerpen, Mercatorfonds, 1990, p. 173-212, ill.
706. *Réperloire des arts plastiques*. (Bruxelles), Centre d'Art contemporain, 1991, 8°, 101 p.
707. a) H. STYNEN, *Léopold I^{er} et la création de la Commission royale des Monuments*, in La dynastie et la culture en Belgique. Anvers, Fonds Mercator, 1990, p. 165-172, ill.
b) H. STYNEN, *Leopold I en de oprichting van de Koninklijke Commissie voor Monumenten*, in Dynastie en cultuur in België. Antwerpen, Fonds Mercatorfonds, 1990, p. 165-172, ill.
708. A. VAECK, *Markante figuren uit de Koninklijke Academie voor Beeldende Kunsten te Mechelen (19de-20ste eeuw)*, in Hand. Kon. Kring Oudh., Lett. en Kunst Mechelen, 94, 1990 (1991), p. 161-196, 11 ill.
709. L. VAN BIERVLIET, *Leven en werk van W. H. James Weale, een Engels kunsthistoricus in Vlaanderen in de 19de eeuw* (Kon. Ac. Wet., Lett. en Sch. Kunsten België. Verhandelingen. Klasse Sch. Kunsten, 53, nr. 55). Brussel, Paleis der Academiën, 1991, 8°, 243 p., 35 ill. (Engl. summ. p. 179-185).
- Zie ook / voir aussi 714.

b) **Lieux — Plaatsen**

Anwerpen : zie / voir 19.

Mechelen : zie / voir 35.

Turnhout : zie / voir 41.

710. [Namur] *Arts plastiques dans la Province de Namur 1945-1990*. Bruxelles, Crédit communal, 1991, 4°, 148 p., ill.
711. [Wallonie] *Le néo-gothique en Wallonie*, in Confluent, oct. 1991, 35 p., ill.

2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

a) **Généralités — Algemeenheden**

712. FR. DIERKENS-AUBRY et J. VANDENBREEDEN, *Art Nouveau en Belgique. Architecture et intérieurs*. Photogr. de Ch. Bastin et J. Evrard. Paris - Louvain-la-Neuve, Éditions Duculot, 1991, 4°, 227 p., ill.
713. A. LANOTTE, *Les églises de demain ?*, in Ac. roy. Belg. Classe Beaux-Arts. Bull., 1990, p. 169-191, 11 ill.
714. *Neo. Studiedag 12.05.89. Journée d'études. Onderzoek naar 19de eeuwse kunst en architectuur. Recherches sur l'art et l'architecture du 19e siècle*, Brussel. Bruxelles, in Antwerpse Vereniging

voor Bodem- en Grottonderzoek. Bulletin, 1990, 2, 65 p., ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

Aalsl : zie / voir 59.

715. [Aarschol] a) T. COOMANS, *Le château Fontaine à Aarschol (1890-1944)*, in Maisons d'hier et d'auj., 93, 1992, p. 2-14, 14 ill.
b) T. COOMANS, *Hel kasteel Fontaine te Aarschol (1890-1944)*, in Woonstede eeuwen heen, 93, 1992, p. 2-14, 14 ill.
716. [Aywaille] D. THÉÂTRE, *Le moulin Humblet à Aywaille*. Coll. Ourthe-Anblève Patrimoine, 1992, 53 p., ill.

717. [Bruxelles-Brussel] *Bruxelles. La Halle Bordiau. Projet des aménagements. Ontwerp voor herinrichting. Gestaltungsprojekt. Project of furnishing, 1914-1918/1939-1945.* (Bruxelles), Musée royal de l'Armée, (1992), 4°, 25 p., ill.
718. [Bruxelles-Brussel] a) T. COOMANS, *Le Grand Palais du Heysel à Bruxelles (1931-1935), compromis entre monumentalisme et technicité*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 91, 1991, p. 2-17, 14 ill. b) T. COOMANS, *Het Groot Paleis van de Heizel te Brussel*, in *Woonstede eeuwen heen*, 91, 1991, p. 2-17, 14 ill.
719. [Bruxelles-Brussel] B. VAN DER WEE, *Restauration du puits de lumière de l'Hôtel Van Eelvelde à Bruxelles: Victor Horta 1895-1901*, in *Bull. Fond. Julien et Laure Vanhove-Vonèche*, 3, 1991, p. 9-28, ill.
720. [Bruxelles-Brussel/Laeken-Laken] A. VAN YPERSELE DE STRIHOÛ, *Charles De Wailly, architecte du château royal de Laeken (Belgique)*, in *Bull. Soc. Hist. Art français*, 1990 (1991), p. 118-132, 24 ill.
Bruxelles-Brussel: voir aussi / zie ook 83, 725.
721. [De Panne] F. T'SERSTEVENS, *Le pavillon Bortier à La Panne*, in *Le Parchemin*, 279, 1992, p. 158-165, 11 ill.
Gent: zie / voir 734.
722. [Liège] J. FRANÇOTTE, *Maisons anciennes de Liège*, in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 251, 1991, p. 199-201, 1 ill.; 254, 1991, p. 268-273, 6 ill.
723. [Mechelen] H. VERSTREPEN, *Stichting en uitbreiding van de parochie van het H. Hart te Mechelen (1897-1911)*, in *Hand. Kon. Kring Oudh., Lett. en Kunst Mechelen*, 94, 1990 (1991), p. 243-272, 8 ill.
724. [Oost-Vlaanderen] A. DEMEY, *Interbellum architectuur in Oost-Vlaanderen*. Gent, Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 1990, 8°, 31 p., ill.
725. [Wallonie] P. COLMAN, *L'architecture néo-gothique en Wallonie et à Bruxelles*, in *Il neogotico nel XIX e XX secolo. Atti del convegno, Pavia 25-28 settembre 1985*. Milano, Mazzotta, I, 1989, p. 91-99, 9 ill.
Wallonie: voir aussi / zie ook 143.
- c) **Architectes — Architekten**
726. [Beyaert] J. VICTOIR, *Beyaert, Henri, Joseph, François, architecte*, in *Nouvelle Biographie nationale*, 2. Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1990, p. 34-37.
727. [Beyaert] J. VICTOIR et J. VANDERPEREN, *Henri Beyaert. Du classicisme à l'Art Nouveau*. Sint-Martens-Latem, Éditions de la Dyle, 1992, 4°, 296 p., ill.
728. [Bourgeois] P. PUTTEMANS, *Bourgeois, Victor, Narcisse, Pierre, Marie, architecte, critique, essayiste, urbaniste*, in *Nouvelle Biographie nationale*, 2. Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1990, p. 46-51.
Haesarts: voir / zie 791.
729. [Hankar] FR. LOYER, *Dix ans d'Art Nouveau. Ten Years of Art Nouveau. Paul Hankar. Architecte-Architect*. Bruxelles, Archives Archit. moderne, 1991, 4°, 173 p., ill.
730. [Horta] C. DULIÈRE, *Horta, Victor, architecte*, dans *Nouvelle Biographie nationale*, 1. Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1988, p. 172-178.
Horta: voir aussi / zie ook 719.
731. [Redig] G. VAN HEMELDONCK, *Henry Redig (1817-1896), een vergeten architect*, in *Bull. Antwerpse Ver. Bodem- en Grotonderzoek*, 1991, 2, p. 1-37, 18 ill.
732. [Stynen] A. LANOTTE, *Léon Stynen*, in *Ac. roy. Belg. Classe Beaux-Arts. Bull.*, 1990, p. 103-105.
733. [Van de Velde] H. VAN DE VELDE, *Récit de ma vie*, I. Anvers. Bruxelles. Paris. Berlin 1863-1900. Texte établi et commenté par A. VAN LOO avec la collab. de F. VAN DE KERCKHOVE. Bruxelles, Versa - (Paris), Flammarion, 1992, 8°, 445 p., ill.
734. [Van Huffel] a) M. DUBOIS, *Entre Art Nouveau et Art Déco. L'intérieur Renson à Gand 1914-1915. Architecte Albert van Huffel*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 90, 1991, p. 23-28, 9 ill. b) M. DUBOIS, *Tussen Art Nouveau en Art Deco. Interieur Renson te Gent 1914-1915. Architect Albert van Huffel*, in *Woonstede eeuwen heen*, 90, 1991, p. 23-28, 9 ill.
735. [Van Kuyck] P.-E. VINCENT, *Notice sur Hugo van Kuyck*, in *Ann. Ac. roy. Belgique*, 158, 1992, p. 159-181, 4 ill.

3. SCULPTURE — BEELDHOUKUNDE

a) Généralités — Algemeenheden

736. E. DE KEYSER, *Sculpture de notre temps en Belgique*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 61, 1992, p. 201-227, 26 ill.
737. H. LETTENS, *Negentiende-eeuwse Belgische borstbeelden en hun afsnijding*, in Bull. Musées roy. des Beaux-Arts Belgique. Kon. Musea Schone Kunsten België, 1989-1991 (1992), p. 409-422, 15 ill. (= Miscellanea Henri Pauwels).
738. N. NYST, *Les statues en plâtre de saint Hubert produites par la Maison Gérard*, in Le culte de saint Hubert dans le Namurois. Bruxelles, Crédit communal - Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 1992, p. 117-122, 12 ill.
739. G. OLLINGER-ZINQUE, *Les artistes belges et la « Rose + Croix »*, in Bull. Musées roy. Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Schone Kunsten België, 1989-1991 (1992), p. 433-465, 24 ill. (= Miscellanea Henri Pauwels).
740. C. VANDERVELDE, *La nécropole de Bruxelles. Étude de l'architecture et de la sculpture funéraires, des symboles et des épitaphes. Inventaires*. Bruxelles, Commission d'Histoire de l'Europe, 1991, 8°, 629 p., ill.

b) Lieux — Plaatsen

Voir / zie 181.

c) Sculpteurs — Beeldhouwers

741. [Brunin] Fr. URBAN, *Sélection des activités récentes*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 23, 1990/91 (1992), p. 256-257, 1 ill. (Ch. Brunin, *Les Pigeons de Saint-Marc*).
742. [Darville] G. ROUSSEAU, *Le sculpteur Alphonse Darville*, in Hainaut Tourisme, 264, 1991, p. 3-4, 3 ill.
De Kesel: zie / voir 777.
743. [Dupon] A. BONTRIDDER, *Notice sur Arthur Dupon, membre de l'Académie*, in Ann. Ac. roy. Belgique, 158, 1992, p. 119-158, 4 ill.
744. [Gaspar] Fr. STOCKMANS, *Gaspar, Jean-Marie, sculpteur*, dans Nouvelle Biographie nationale, 1. Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1988, p. 93-97.
745. [Ghêmar] L. DE CLERCQ, *De restauratie van het Ghêmar monument op het kerkhof te Laken*, in M&L. Monumenten en Landschappen, 11, 1992, 3, p. 41-49, 19 ill.
746. [Godecharle] J. VAN LENNEP, *Trois bustes de la comédienne Angélique d'Hannetaire par Gilles-Lambert Godecharle ?*, in Bull. Musées roy. Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Sch. Kunsten België, 1989-1991 (1992), p. 363-380, 11 ill.
747. [Grard] F. MATHIEU, *La Naïade, fille des brumes scaldiennes et du tournaisien George Grard*, in Hainaut Tourisme, 269, 1991, p. 219-220, 2 ill.
748. [Ianchelevici] *Idel Ianchelevici. Maisons-Laffitte, 1990*. Maisons-Laffitte, éd. Maisons-Média, 1990, 8°, 47 p., ill.
749. [Meunier] P. BAUDSON, *Constantin Meunier au-delà du réalisme. A propos de quelques pastels de la collection*, in Bull. Musées roy. Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Schone Kunsten België, 1989-1991 (1992), p. 423-432, 6 ill. (= Miscellanea Henri Pauwels).
750. [Meunier] H. LETTENS, *L'ornementation sculpturale du Jardin Botanique de Bruxelles sous la direction de Constantin Meunier et de Charles Van der Stappen: de la sculpture sous surveillance*, in Folk. brab., 276, 1992, p. 335-395, ill.
751. [Minne] P. EECKHOUT, *La Mère, dans la vie et l'œuvre de George Minne*, in Bull. Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Schone Kunsten van België, 1989-1991 (1992), p. 495-510, 10 ill. (= Miscellanea Henri Pauwels).
752. [Minne] Wilhelm Lehbruck, *George Minne, Joseph Beuys. Tentoonstelling. Gent, Museum voor Schone Kunsten, 2.3-5.5.1991*. Gent, Stadsbestuur, 1991, 8°, 250 p., ill. (trad. française p. 223-250).
753. [Puvrez] E. DE KEYSER, *Notice sur Henri Puvrez, Directeur de la Classe des Beaux-Arts*, in Ann. Ac. roy. Belgique, 157, 1991, p. 145-174, 5 ill.

754. [Rousseau] D. VANDEN EECKHOUDT, *Rousseau, Victor, Léopold, sculpteur*, in Nouvelle Biographie nationale, 2. Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1990, p. 328-335.
755. [Simonis] Ch. JORDENS-LEROY, *Un sculpteur belge du XIX^e siècle, Louis-Eugène Simonis* (Académie royale de Belgique. Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, coll. in-8°, 2^e série, XVI, 3). Bruxelles, Palais des Académies, 1990, 8°, 213 p., 21 ill.
756. [Stiévenart] F. DESMOORT, *Michel Stiévenart: une vie d'artiste*, in Hainaut Tourisme, 266, 1991, p. 93-94, 7 ill.
757. [Stiévenart] J.-P. STIÉVENART, *Le sculpteur Michel Stiévenart et la pierre bleue*, in Hainaut Tourisme, 275, 1992, p. 253-260, 7 ill.
Van der Stappen: voir / zie 750.
758. [Vinçolle] F. DE CALLATAÿ, *Le Monument du Congo de Thomas Vinçolle*, in Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Musea Kunst en Gesch., 61, 1990, p. 197-221, 14 ill.

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

a) Généralités — Algemeenheden

759. *Expressions flamandes. 1900-1930. Rik Wouters, Léon Spilliaert, Jean Brusselmans, Gustave De Smet, Friis Van den Berghe, Constant Permeke. Musée d'Art moderne, Villeneuve d'Ascq, 23.4.-12.6.1988* (Avant-propos G. PERLEIN, Introd. R. HOOZEE). Villeneuve d'Ascq, Musée d'Art moderne, 1988, 4°, 124 p., ill.
760. *Fin de siècle. Belgische tekeningen, pastels en prenten van 1885 tot 1905. Tentoonstelling, Brussel ASLK - Galerij, 15 maart - 2 juni 1991*. Brussel, de Algemene Spaar en Lijfrentekas, 1991, 4°, 199 p., 122 ill.
761. *La Jeune Peinture belge, 1945-1948*. Introd. de Ph. ROBERTS-JONES. Bruxelles, Crédit communal, 1992, 4°, 227 p., 254 ill.
762. I. LEROY, *La peinture de panorama et son développement en Belgique*, in Annales d'hist. et d'archéol., 13, 1991, p. 59-78, 9 ill.
763. a) M. VERMEIRE, *La Galerie de tableaux de Léopold I^{er} et Léopold II*, in La dynastie et la culture en Belgique. Anvers, Fonds Mercator, 1990, p. 25-38, ill.
b) M. VERMEIRE, *De 'galerie de tableaux' van koning Leopold I en Leopold II*, in Dynastie en cultuur in België. Antwerpen, Mercatorfonds, 1990, p. 25-38, ill.
Voir aussi / zie ook 299.

b) Centres de production — Produktiecentra

764. [Sint-Martens-Latem] P. BOYENS, *Sint-Martens-Latem. Kunstenaarsdorp in Vlaanderen*. Tielt,

Lannoo, Sint-Martens-Latem, Art Book Company, (1992), 4°, 637 p., ill.

c) Peintres, dessinateurs, graveurs — Schilders, tekenaars, graveurs

765. [Alechinsky] Alechinsky. *Travaux d'impression*. Dialogue de M. BUTOR et M. SICARD. Préface de A. CORON. Paris, Galilée, 1992, 4°, 220 p., ill.
766. [Anten] *Dief Anten. 1851-1913. Tentoonstelling, 3 okt.-23 dec. 1992. Stedelijk Museum Stellingwerff-Waerdenhof, Hasselt* (De Vrienden van het Stedelijk Museum Stellingwerff-Waerdenhof, 15). Hasselt, De Vrienden v/h Sted. Mus. Stellingwerff-Waerdenhof, 1992, 4°, 52 p., 83 ill.
767. [Bergmann] V. GEETS, *Brieven van Anton Bergmann aan Willem Geels (1871-1873)*, in Hand. Kon. Kring Oudh., Lett. en Kunst Mechelen, 94, 1990 (1991), p. 197-239, 15 ill.
768. [Boilly] Br. VELGHE, *Deux petits portraits par Louis-Léopold Boilly aux Musées royaux de Bruxelles*, in Bull. Musées roy. Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Sch. Kunsten van België, 1989-1991 (1992), p. 381-408, 20 ill. (= Miscellanea Henri Pauwels).
Brusselmans: voir / zie 759.
769. [Claes] M.-Chr. CLAES, *Le peintre namurois Joseph Claes (1874-1956)*, in Congrès de Namur 1988..., IV. Namur, 1991, p. 99-108, 6 ill.
770. [Damien] Jos. Damien en Anne Rullen. *Tentoonstelling 14.9-22.12.1991. Stedelijk Museum Stellingwerff-Waerdenhof, Hasselt*. Hasselt, Mu-

- seum Stellingwerff-Waerdenhof, 1991, 4°, 47 p., ill.
771. [Dasselborne] A. AUQUIER, *Souvenir d'un grand hennuyer. Lucien Dasselborne : une trilogie internationale pour ce peintre et aquafortiste de grande valeur. On le vit aussi aux cimaises à Mons*, in Hainaut Tourisme, 274, 1992, p. 213-217, 6 ill.
772. [de Baerdemaeker] L. HIERNAUX, *Paysages d'Ardenne et Meuse dans l'œuvre de Félix de Baerdemaeker (1836-1878), peintre flamand*, in De la Meuse à l'Ardenne, 15, 1992, p. 29-62, 50 ill.
773. [Defrance] D. DROIXHE, *Léonard Defrance, l'Émulation de Liège et l'Esprit des journaux*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 61, 1992, p. 234-239.
774. [Defrance] Ph. TOMSIN, *L'« Intérieur de clouterie » de Léonard Defrance. Approche technologique*, in Art & Fact, 9, 1990, p. 145-149, 7 ill.
775. [De Groux] H. DESCAMPS, *L'origine de la famille et l'ascendance des peintres Charles et Henri De-groux*, in Mémoires de la Société d'Histoire de Comines-Warneton et de la région, 20, 1990, p. 189-206, 1 ill.
776. [De Groux] R. RAPETTI, « *Un chef-d'œuvre pour ces temps d'incertitude* » : *Le Christ aux outrages d'Henry de Groux*, in Revue de l'Art, 96, 1992, p. 40-50, 15 ill.
777. [De Kesel] Karel De Kesel (1849-1922). *Portret-schilder en beeldhouwer van Zomergemse afkomst*. Maldegem, uitg. R. Heyde, 1985, 4°, 59 p., 30 ill.
778. [De Keyser] S. BELLE, *Nicaise De Keyser's schilderijencyclus in de Antwerpse museumveslibule: archivalia omtrent een academisch project*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1991, p. 315-368, 18 ill.
779. [De Keyser] K. HEBBELINCK, *Raoul De Keyser. Werken op doek, 1963-1985*, in Gentse Bijdr. kunstgesch. en oudheidk., 29, 1990-1991, p. 161-179, 10 ill.
780. [De Keyser] D. PAUWELS, *Rafaël en de Fornarina (1842), een historisch genrestuk van Nicaise De Keyser (1813-1887). Kanillekeningen, theoretische en kritische reflecties bij een der « parels » van het Antwerpse Salon van 1843*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1991, p. 211-314, 28 ill.
781. [Delahaul] J. LEDUC, *Jo Delahaul (1911-1992)*, in Ac. roy. Belg. Classe Beaux-Arts. Bull., 1992, p. 52-53.
782. [Delvaux] M.-A. BOLLE, *Mystère, songe, rêve et réalité. L'Invitation au Voyage de Paul Delvaux*, in L'Œil, 436, 1991, p. 58-61, 4 ill.
783. [Delvaux] J. SOUCHER, *Les figures de Paul Delvaux*, in Irréalisme et art moderne... Bruxelles, (1992), p. 287-298, 5 ill.
De Smet : zie / voir 759.
784. [Detry] X. CANONNE, *Arsène Detry, côté jardin*, in Hainaut Tourisme, 265, 1991, p. 61-62, 4 ill.
785. [Devos] Léon Devos. Bruxelles, Labor, 1988, 4°, 93 p., ill.
786. [Ensor] J. HEUSINGER VON WALDEGG, *James Ensor. Legende vom Ich*. Köln, DuMont Buchverlag, 1991, 8°, 258 S., 88 Abb.
787. [Ensor] D. MOREL, *James Ensor et La Plume. Histoire et fortune critique de la première exposition personnelle d'Ensor à Paris (1898-1899)*, in Gaz. Beaux-Arts, 118, 1991, 1474, p. 205-212, 4 ill.
788. [Ensor] Ph. ROBERTS-JONES, *Ensor et l'Académie*, in Ac. roy. Belg. Classe Beaux-Arts. Bull., 1990, p. 51-71, 4 ill.
789. [Finch] a) A. W. Finch, 1854-1930. *Brussel, Kon. Mus. Sch. Kunsten Belg., 17 jan. - 29 maart 1992*. Brussel, Gemeentekrediet, 1992, 4°, 247 p., ill.
b) A. W. Finch, 1854-1930. *Bruxelles, Mus. roy. B.A. Belg., 17 janv. - 29 mars 1992*. Bruxelles, Crédit comm., 1992, 4°, 247 p., ill.
790. [Gailliard] R. GUISLAIN-WITTERMANN, *Sélection des activités récentes*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 23, 1990/91 (1992), p. 238-239, 2 ill. (J.-J. Gailliard, *Orphée* (1926).
791. [Haesaerts] J. BOSQUET, *Haesaerts, Paul, architecte, peintre, homme de lettres, critique et historien d'art, réalisateur de films culturels*, dans Nouvelle Biographie nationale, 1. Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1988, p. 135-140.
792. [Khnopff] L. PUDLES, *Fernand Khnopff, Georges Rodenbach, and Bruges, the Dead City*, in Art Bull., 74, 1992, p. 637-654, 13 ill.

793. [Lemmen] R. CARDON, *Georges Lemmen, 1865-1916. Monographie générale suivie du catalogue raisonné de l'œuvre gravé*. Antwerpen, Petraco-Pandora, 1990, 4°, 536 p., ill.
794. [Madou] J. LORETTTE, *Le lieutenant Modeste Rotterdam, le dessinateur Jean-Baptiste Madou et les réfugiés polonais en Belgique en 1834*, in *Militaria Belgica*, 1992, p. 27-39, 4 ill.
795. [Magritte] C. BRIEND, *Un nouveau Magritte au Musée national d'Art moderne: Les Marches de l'été (1938)*, in *Rev. Louvre et Musées de France*, 1991, 4, p. 71-74, 5 ill.
796. [Magritte] S. LÉVY, *Magritte: And the Surrealist Image*, in *Apollo*, 136, 1992, p. 117-119, 1 ill.
797. [Magritte] René Magritte. « *La période vache* ». « *Les pieds dans le plat* » avec Louis Scutenaire. Marseille, Musée Cantini, 28 févr. - 3 mai 1992. Marseille, Musée de Marseille-Réunion des Musées nationaux, 1992, 4°, 165 p., ill.
798. [Magritte] a) D. SYLVESTER, *Magritte*. Antwerpen, Mercatorfonds - Houston, Menil Foundation, 1992, 448 p., ill.
b) D. SYLVESTER, *Magritte*. Anvers, Fonds Mercator - Houston, Menil Foundation, 1992, 448 p., ill.
799. [Magritte] D. SYLVESTER and S. WHITFIELD, *René Magritte. Catalogue raisonné, I. Oil Paintings 1916-1930*. Antwerp, Mercatorfonds, 1992, 388 p., ill.
800. [Magritte] a) H. TORCZYNER, *L'Ami Magritte. Brieven en herinneringen*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1992, 4°, 428 p., ill.
b) H. TORCZYNER, *L'Ami Magritte. Correspondance et souvenirs*. Anvers, Fonds Mercator, 1992, 4°, 428 p., ill.
801. [Masereel] G. GYSELEN, *Käthe Kollwitz en Frans Masereel: parallellen*, in *Ons Erfdeel*, 35, 1992, p. 383-390, 8 ill.
802. [Massonet] Massonet. *Exposition rétrospective. Hôtel de ville de Saint-Gilles, 22 févr. - 14 mars 1992*. Bruxelles, Fondation P. P. Hamesse, 1992, 4°, 39 p., ill.
803. [Meunier] P. BAUDSON, *Constantin Meunier au-delà du réalisme. A propos de quelques pastels de la collection*, in *Bull. Musées roy. Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Sch. Kunsten van België, 1989-1991 (1992)*, p. 423-432, 6 ill. (= *Miscellanea Henri Pauwels*).
804. [Montigny] M.-H. WIBO, *Jenny Montigny (Gand 1875-Deurle 1937)*, in *Rev. archéol. et hist. d'art Louvain*, 23, 1990 (1992), p. 133-140, 10 ill.
805. [Ochs] R. LIARD, *Jacques Ochs, 1883-1971*. Préface de Ph. ROBERT-JONES. Bruxelles, Acad. roy. Belg., (1992), 4°, 87 p., 54 ill.
806. [Ost] Alfred Ost, 1884-1945. *Cultureel Centrum van Kern, Wilrijk, 24 aug. - 15 sept. 1991*. Wilrijk, uitgever M. Amssons, 1991, 8°, 40 p., ill.
807. [Ost] Alfred Ost in Nederland, onder red. van S. VAN BLOKLAND, P. KLUNGEMAN, A. LIGHTHART en H. RAU. Amsterdam, Vlaams Cultureel Centrum - Stadsuitgeverij, 1990, 8°, 71 p., ill.
808. [Ost] A. OST, *Floralia. Bloemen-planten*. Poëzie: S. Dockx. Text: R. Turkry. Maarkedal, uitg. Ceres, 1990, 4°, 128 p., ill.
809. [Paerels] A. A. MOERMAN, *Willem Paerels voor 1900: Delft en Brussel*, in *Bull. Musées roy. Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Sch. Kunsten België, 1989-1991*, p. 467-493, 21 ill.
Permeke: zie / voir 759.
810. [Ransy] P.-E. VINCENT, *Jean Ransy (1910-1991)*, in *Ac. roy. Belg. Classe Beaux-Arts. Bull.*, 1992, p. 11-12.
811. [Rops] H. LEJEUNE et N. NYST, *Félicien Rops et saint Hubert*, in *Le culte de saint Hubert dans le Namurois*. Bruxelles, Crédit communal - Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 1992, p. 109-111, 4 ill.
812. [Rops] *Rops et la modernité. Œuvres de la Communauté française. Acquisitions récentes, 1988-1990. Choir d'œuvres*. (Bruxelles), Éditions IPSd, 1991, 4°, 144 p., ill.
Rullen: zie / voir 770.
813. [Smits] F. VAN GOMPEL, B. NUYTS en I. VERHEYEN, *Jacob Smits. Een portret* (Inleiding van L. M. A. SCHOONBART) Mol, V.Z.W. Vrienden van het Jakob Smitsmuseum, 1988, 4°, 151 p., ill.
814. [Spilliaert] A. ADRIAENS-PANNIER, *Léon Spilliaert en Robert Goldschmidt: een gedeelde fascinatie voor het avontuur van het bestuurbaar luchtschip (1909-1910)*, in *Bull. Musées roy. Beaux-Arts de Belgique. Kon. Musea Schone Kunsten België, 1989-1991 (1992)*, p. 511-533, 19 ill. (= *Miscellanea Henri Pauwels*).

Spilliaert: zie ook / voir aussi 759.

Stiévenart: voir / zie 756.

815. [Suvée] J. L. MEULEMEESTER, *Twee feestelijke huldgingen van kunstschilder Jozef Suvée in Brugge*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1991, p. 199-209, 3 ill.
816. [Van den Berghe] Frits Van den Berghe (1883-1939) als tekenaar. *Originele tekeningen uit de collectie van Wijlen Yolande Van den Berghe. Tentoonstelling, Galerij Jan op de Beeck, Mechelen, 23 mei - 28 juni 1992*. Mechelen, Galerij op de Beeck, 1992, 8°, 51 p., 57 ill.
- Van den Berghe*: zie ook / voir aussi 759.
817. [Van Gerwen] H. DE KOK en E. VAN AUTENBOER, *Turnhoutse dwaasheid. Een schilderij van Jos van Gerwen uit de collectie van het Taxandriamuseum*, in Taxandria, 1991, p. 299-294, 1 ill.
818. [Van Leemputten] H. VANNOPPEN, *Streekdrachten in Vlaanderen op basis van het schilderij « De Kaarskensprocessie in Scherpenheuvel » van Frans van Leemputten. Catalogus tentoonstelling*

Vlaamse Streekdrachten (= Vlaamse Ver. Oud en Hedendaags Textiel, 3, 1991-92, 4, p. 3-8, 4 ill.)

819. [Van Moer] Jean-Baptiste Van Moer. *Bruxelles, 17 déc. 1819 - 6 déc. 1884, Bruxelles. Exposition, 12-30 juin 1992*. Bruxelles, Jean Willems S.A., 1992, 4°.
820. [Van Rysselberghe] A. RYSZEWICZ, *Les tableaux de Van Rysselberghe dans la collection des Porczyński*, in Bull. Musée nat. Varsovie, 31, 1990, 1/2, p. 27-36, 6 ill.
821. [Verburgh] Médard Verburgh, 1886-1957. *Centro Cultural de la Misericordia. Sala Guillem Mesquida, 1990*. Palma de Mallorca, Centro Cultural de la Misericordia, 1990, 151 p., ill.
822. [Vervloet] D. PAUWELS, *La Predicazione alle clarisse nell' oratorio chiuso di Santa Chiara a Napoli, dipinta da Francesco Vervloet nel 1854, un esempio inedito del genio del cristianesimo*, in Bull. Inst. hist. belge Rome. Belg. hist. Inst. Rome, 60, 1990, p. 65-87, 12 ill.

Wouters: zie / voir 759.

5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN

a) Généralités — Algemeenheden

823. *Art Déco. Belgique, 1920-1940. Musée d'Art moderne, Villeneuve d'Ascq, 21.1-2.4.1989* (Introd. H. DEPOTTE, G. PERLEIN). Villeneuve d'Ascq, Musée d'Art moderne, 1989, 4°, 53 p., ill.

Zie ook / voir aussi 577.

c) Artistes — Kunstenaars

Ransy: voir / zie 810.

ARTS DU TEXTILE — TEXTIELE KUNSTEN

a) Généralités — Algemeenheden

824. A. CAPOZELLI, *The Conservation of an Empire Mourning Dress*, in *Vlaamse Ver. Oud en Hedendaags Textiel*. Bull. 1990. Kostuum, p. 48-53, 3 ill.
825. D. CHRISTIAENS, « Variétés » en « L'Art Vivant », *kunsttijdschriften en Belgische mode tijdens het Interbellum*, in *Vlaamse Ver. Oud en Hedendaags Textiel*. Bull. 1990. Kostuum, p. 61-68, 6 ill.
826. M. COPPENS, *Les dentelles royales. Kant uit het Koningshuis. Catalogue. Catalogus. Banque Bruxelles-Lambert, Bruxelles, Bank Brussel-Lambert, Brussel, 19.9-4.11.1990*. Bruxelles,

Banque Bruxelles-Lambert 1990, 4°, 216 p., ix-123 ill.

827. *Kant uit de Belle Epoque. De laatste hoogbloei van het kantwerk. 12 juni-18 okt. 1992. Museum voor Kunstambachten Sterckshof, Antwerpen-Deurne*. Antwerpen-Deurne, Museum voor Kunstambachten Sterckshof, 1992, 4°, 111 p., 97 ill.
828. A. LIEVENS, *Selectie uit recente werkzaamheden*, in Bull. Kon. Inst. Kunstpatr. Inst. roy. Patr. art., 23, 1990/91 (1992), p. 271-273, 2 ill. (Empire kleed).
829. A. SMOLAR-MEYNAERT, C. TER ASSATOUROFF et M. VREBOS, *Dentelles et têtes couronnées. Sélection*

tion de dentelles d'origine aristocratique, royale et impériale, dans les collections du musée (XIX^e-XX^e s.). Vorstelijke kant. Een keuze van kantwerken uit adelijk, koninklijk en keizerlijk bezit in de verzameling van het museum (19de-20ste eeuw). Bruxelles, Musée du Costume et de la Dentelle / Brussel, Kostuum- en Kantmuseum,

1991, 8^e, n.p., 29 ill.

830. A. SMOLAR-MEYNAERT, C. TER ASSATOUROFF et M. VREBOS, *Les éventails. Une sélection de la collection. De waaiers. Een keuze uit de verzameling van het museum*. Bruxelles, Musée du Costume et de la Dentelle, (1990), 8^e, n.p., ill.

ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

Généralités — Algemeenheden

831. G. DEWANCKEL, *Sélection des activités récentes*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunst-patr., 23, 1990/91 (1992), p. 254-255, 1 ill. (Châsse de sainte Waudru, Mons, XIX^e s.).
832. E. VAN AUTENBOER, *De opeising van zilver in 1794*, in Taxandria, 61, 1989, p. 363-373.
833. J.-Gr. WATELET, *La dinanderie à l'École des Métiers d'Art de Maredsous (1922-1964)*, in Art du laiton. Dinanderie... = Confluent, n^o hors-série, avril 1992, p. 36-38, 3 ill.

Voir aussi / zie ook 605.

834. [Dewit] B. LHOIST-COLMAN, *Les six grands chandeliers fournis par F. Dewit en 1809 à la Cathédrale de Saint-Paul à Liège*, in Leodium, 77, 1992, p. 22-29, 2 ill.
835. [Wolfers] Kl. AKKERMAN, *Philippe Wolfers's « Orchidée »*. An Enameller's tour de force, in Apollo, 135, 1992, p. 121-123, 4 ill.
836. [Wolfers] *Philippe et Marcel Wolfers. De l'Art nouveau à l'Art déco. Van Art Nouveau tot Art Deco*. Bruxelles, Musées roy. Art et Hist. Brussel, Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, 1992, 8^e, 97 p., ill.

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAIL — KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

a) Généralités — Algemeenheden

837. A. SOLIS-LECHAT, *Sélection des activités récentes*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunst-patr., 23, 1990/91 (1992), p. 258-260, 2 ill. (O. Strebelle, fontaine en grès vernissé).

839. [Jemappes] M. VAN SCHOUTE-VERBOOMEN et R. VAN SCHOUTE, *Faïences imprimées de Jemappes. Motifs et décors 1847-1894*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 23, 1990 (1992), p. 117-132, 11 ill.

b) Centres de production — Produktiecentra

838. [Baudour] M. DE CONINCK-CAPORALE, *La manufacture de porcelaine de Baudour*. Boussu, M. Deconinck-Caporale, 1990, 8^e, 98 p., ill.

840. [d'Artigues] J. PHILIPPE, *d'Artigues, Aimé-Gabriel, maître de verrerie-cristallerie*, dans Nouvelle Biographie nationale, 1. Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1988, p. 29-30.

MOBILIER, DÉCORATION — MEUBELKUNST, DECORATIE

a) Généralités — Algemeenheden

Voir / zie 712.

néo-Impressionisme: les ateliers de Signac, in Revue de l'Art, 92, 1991, p. 72-78, 13 ill.

Wolfers: voir / zie 836.

c) Décorateurs — Decorateurs

841. [Van Rysselberghe] P. THIÉBAUT, *Art nouveau et*

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

b) Lieux — Plaatsen

842. [Bruxelles-Brussel] B. SCOTT, *The Lace Museum in Brussels*, in *Apollo*, 134, n° 353, 1991, p. 64-66, 5 ill.

9. ICONOLOGIE

a) Généralités — Algemeenheden

843. C. DULIÈRE, *Sirènes et ondines au XIX^e siècle*, in *Sirènes m'étaient contées*. (Bruxelles), Galerie CGER, 20.11.92 - 14.2.93. Bruxelles, CGER, 1992, p. 116-129, 10 ill.
844. *Faithfully yours. Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst. Begijnhofkerk, Sint-Truiden*,

11 juli - 18 okt. 1992. Sint-Truiden, Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst, 1992, 4°, 110 p., ill. [Passie en kruisweg].

845. [Namurois] H. LEJEUNE, *Saint Hubert dans les images pieuses du Namurois*, in *Le culte de saint Hubert dans le Namurois*. Bruxelles, Crédit communal - Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 1992, 4°, p. 89-93, 6 ill.

10. ARCHÉOLOGIE INDUSTRIELLE — INDUSTRIËLE ARCHEOLOGIE

a) Généralités — Algemeenheden

846. A. DE KEGEL e.a., *Te goed voor de sloop. Ideeën voor hergebruik van industrieel erfgoed*. Gent, Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 1992, 8°, 55 p., ill.
847. L. VAN MALDEREN et P. PUTTEMANS, *Architectures industrielles en Belgique et ailleurs*. Bruxelles, 1992, 208 p., 311 ill.

Bruxelles-Brussel: voir / zie 851.

849. [Marchienne] R. FOULON, *Marchienne où l'histoire et le passé industriel dialoguent partout*, in *Hainaut Tourisme*, 264, 1991, p. 21-23, 8 ill.
850. [Mouscron] J. DEBAES et R. VANDENBERGHE, *Mouscron 1789-1945: itinéraire du village paysan à la cité industrielle*, in *Hainaut Tourisme*, 274, 1992, p. 203-210, 12 ill. ; 275, 1992, p. 279-285, 12 ill.
851. [Wallonie] L.-Fr. GÉNICOT et J.-P. HENDRICKX, *Wallonie-Bruxelles: berceau de l'industrie sur le continent européen*. Louvain-la-Neuve, 1990, 256 p., ill.

b) Lieux — Plaatsen

848. [Hornu] C. DURIEUX, *Le Grand-Hornu, site exemplaire d'archéologie industrielle*, in *Hainaut Tourisme*, 274, 1992, p. 199-202, 6 ill.

ACADÉMIE ROYALE
D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

KONINKLIJKE ACADEMIE
VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

SÉANCE ORDINAIRE DU 21 MARS 1992

Présents : MM. Eeckhout, vice-président, M^{mes} De Ruyt, secrétaire générale, Dumortier, secrétaire adjointe, M. Colaert, trésorier général, M. Van Laere, trésorier adjoint. M^{mes} Bonenfant, Clercx-Léonard-Étienne, Corbiau, Dosogne, Folie, Jottrand, Leclercq, Lemaire Logie, Masschelein, Ninane, Smolar, Soenen, van de Winckel, Van den Bergen, Van Gansbeke, Van Nerom, Walch ; MM. Bastin, De Ren, Derolez, De Schrijver, De Smet, Jadot, Lorette, Martiny, Schittekat, Trizna, Van Lennep.

Excusés : M^{mes} Bruwier, Dacos, De Bae, De Pauw, Frédéricq, Mariën, Ulix, Veronee ; MM. Delmarcel, De Valke-
neer, Duvosquel, Joosen, Mekhitarian, Pauwels, Smolderen.

M. Eeckhout, vice-président, ouvre la séance à 10h.15.

Le vice-président accueille et félicite les nouveaux membres élus à l'Académie. Membres correspondants : M^{me} Marie-Hélène Corbiau, MM. Albert Derolez et Jacques Van Lennep ; membres titulaires : M^{mes} Claire Dumortier, Christiane Logie et Micheline Soenen, qui reçoivent la médaille de l'Académie ; membres associés étrangers : M^{mes} Danielle Gaborit-Chopin, Jarmila Wackova, MM. Mathias Diaz Padron, Bernard Dorival, René Huyghe, Simon H. Levie, Anton von Euw.

M. Eeckhout présente une communication sur *Philippe de Champagne et les symboles du sel*.

Le Musée de Gand a acquis en 1955 *Le Souper d'Emmaüs* de Philippe de Champagne, tableau daté de 1664 et provenant du couvent de Port-Royal-des-Champs. Un détail de ce tableau, un curieux objet de forme pyramidale, déposé sur la table des disciples d'Emmaüs, nous a longtemps intrigué. Cette petite pyramide se retrouvant dans plusieurs œuvres de Philippe et de Jean-Baptiste de Champagne représentant *La dernière Cène*, *Le Souper d'Emmaüs* ou *Le Repas chez Simon* nous donnait à en conclure qu'elle devait avoir une signification symbolique. Notre collègue Bernard Dorival nous écrivit un jour que, dans une auberge de montagne en Savoie, il avait vu « une petite chose blanche et pointue que l'aubergiste appelait son pain de sel » et suggéra que la pyramide du tableau de Gand pourrait bien être un pain de sel et une allusion à la parole de l'Évangile « Vous êtes le sel de la terre », allusion bien conforme à l'esprit de Philippe de Champagne et à celui de Port-Royal. L'identification de la pyramide suggérée par Bernard Dorival confirme en l'expliquant son rôle symbolique.

Dans son livre *Le sel de la terre*, Jean-Claude Hocquet décrit plusieurs modes de fabrication du sel dans différents pays et leur forme correspondant à la pyramide du tableau de Gand. Dès l'Antiquité, le sel constituait un aliment précieux, d'où ses différents symboles de l'incorruptibilité, de l'immortalité, de l'hospitalité, de la

sagesse. Le sel remplit aussi une place importante dans la Bible, aussi bien dans l'Ancien que dans le Nouveau Testament ; de leur côté, les superstitieux interprètent comme un présage funeste une salière renversée.

Les différents symboles du sel expliquent pourquoi nous ne retrouvons le pain de sel que dans les tableaux à thèmes religieux ou mythologiques. Nous avons retrouvé le pain de sel de forme pyramidale, ou parfois la simple salière, dès le xv^e et jusqu'au xviii^e siècle, notamment dans des œuvres de Juste de Gand, Juan de Flandes, Raphaël, Titien, Lambert Sustris, Nicolas Poussin et Jean-Bernard Restout. Ne l'ayant remarqué que dans des peintures des Écoles française et italienne, sans doute faut-il en conclure que ce mode de fabrication et de présentation du sel était propre à ces seules deux régions et d'usage courant jusqu'au xviii^e siècle.

L'identification de ces pyramides et leur interprétation rendent à chacun de ces tableaux tout leur symbolisme.

Un hommage est rendu à M^{lle} Lucie Ninane pour ses soixante ans à l'Académie.

La séance est levée à 11.30, les membres étant ensuite invités à une réception en l'honneur des nouveaux élus.

La Secrétaire générale,
Cl. DE RUYT.

Le Président,
A. DE VALKENEER.

SÉANCE ORDINAIRE DU 16 MAI 1992

Présents : MM. De Valkeneer, président, Eeckhout, vice-président, M^{mes} De Ruyt, secrétaire générale, Dumortier, secrétaire adjointe, M. Van Laere, trésorier adjoint. M^{mes} Guéret-De Keyser, Folie, Jottrand, Leclercq, Mariën, Masschelein, Soenen, Ulrix, Van Gansbeke, Van Nerom ; MM. Jadot, Lemeunier, Lorette, Schittekat, Smolderen. *Excusés* : M^{mes} Bonenfant, Corbiau, De Pauw, Dosogne, Hadermann, Lemoine, Léonard-Étienne, Piérard, Smolar ; MM. Bastin, Cauchies, Colaert, Duvosquel, Joosen, Martiny, Mekhitarian, Trizna.

M. De Valkeneer, président, ouvre la séance à 10h.15.

Le procès-verbal de la séance du 11 avril 1992 est lu et approuvé.

Le président annonce que trois manuscrits ont été déposés pour le prix Bergmans et un pour le prix Jansen. Il fait part des remerciements de M. Diaz Padron pour sa nomination comme membre associé de l'Académie.

M. Albert Lemeunier présente une communication sur *L'orfèvrerie religieuse à Liège au xix^e siècle* :

L'Historicisme, à Liège, débute avec la construction en 1810-1811 du haut de la tour de la cathédrale Saint-Paul, dont le modèle fut la grande tour de la cathédrale Saint-Lambert, disparue sous la Révolution française. Épanoui seulement à partir de 1845-1850, l'Historicisme liégeois sera dès lors plus « éclectique » que « troubadour ». Il bénéficie du climat favorable engendré par la réorganisation du mouvement catholique et de la volonté de créer un art national, recourant aux modèles médiévaux.

La vallée de la Meuse, où s'épanouit l'orfèvrerie aux xi^e-xii^e-xiii^e s., verra au xix^e ressusciter les anciennes traditions régionales. Liège voit survivre, après le xviii^e s., de nombreux ateliers d'orfèvrerie. Au xix^e s., ils ont pour noms Dorion, Lambotte, Gaillard, Wilmotte, Dehin. Joseph Wilmotte et ses fils seront, en 1896, les auteurs du principal chef-d'œuvre de l'orfèvrerie « néo » à Liège : la châsse de saint Lambert dont le projet fut conçu par le Baron Béthune. Elle s'inspire de l'ancienne châsse de saint Lambert et donc renoue avec la tradition des grandes châsses mosanes des xi^e et xiii^e s. On doit au même atelier d'orfèvres la châsse de saint Remacle à Stavelot et le reliquaire de saint Jacques pour l'église liégeoise du même nom. Un ostensor, inspiré des « flabella » médiévaux, fut réalisé par le même atelier pour la cathédrale d'Angers. Il est, à l'époque, cité en modèle du genre. Dans le domaine de la dinanderie et de l'émaillerie, l'atelier Wilmotte s'illustre principalement par la réalisation de l'autel Saint-Théodore pour la cathédrale de Liège : le retable s'inspire de modèles sculptés brabançons de la fin du moyen âge.

L'existence, depuis 1843, d'une autre fabrique d'orfèvreries et de dinanderies à Liège, la Maison Dehin, entretint dans la Cité Ardente une rude concurrence entre les firmes qui se partageaient les commandes, tantôt

du chapitre de la cathédrale, tantôt de l'évêque. Parmi les œuvres maîtresses réalisées par l'atelier Dehin figurent à Liège le maître-autel, les girandoles et la balustrade du chœur de la cathédrale ; à Nancy, le clocher de cuivre de l'église de Saint-Épvre. Cette production, ainsi que celle de Wilmotte s'inscrit donc, par le travail du cuivre et du laiton, directement dans la tradition médiévale du pays mosan. Les importantes archives de la famille Dehin sont conservées au Musée d'Art religieux et d'Art mosan de Liège. Il en est de même de celles d'une autre dynastie d'orfèvres « néo », la famille Toussaint d'Eupen.

Il est à remarquer que plusieurs commandes liégeoises importantes furent, à la même époque, confiées à des ateliers extérieurs : ainsi aux ateliers Bourdon de Gand ou Witte d'Aix-la-Chapelle. L'orfèvrerie liégeoise du XIX^e s. se caractérise, jusqu'aux années 1840-1850, par l'abâtardissement des formes des XVII^e et XVIII^e s. À partir de l'évènement des styles « néo », vers le milieu du XIX^e s., l'art de l'orfèvre liégeois cherche ses références dans la tradition régionale : le fait est attesté pour les formes (nombreuses châsses), les décors, les techniques (résurrection de l'émaillerie et vernis bruns) et les fonctions (remise à l'honneur des saints diocésains).

M^{me} Mireille Jottrand présente ensuite la première partie d'un exposé intitulé « *Petite* » ou « *grande* » sculpture ? *Les groupes et statuettes sortis de la manufacture de porcelaine de Tournai au XVIII^e siècle :*

L'histoire de la sculpture réalisée à la manufacture de porcelaine de Tournai dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, n'a pas été étudiée dans son ensemble. Une des difficultés provient du fait que les œuvres ne sont jamais marquées. D'autre part, les sculpteurs voyageant d'une manufacture à l'autre, on retrouve des réalisations parfois très similaires dans des pays voisins. Les premières œuvres sont difficiles à identifier. À côté de la grande statue de Sainte Thérèse et du buste commandé par le Comte de Cobenzl lui-même en 1756, les premières statuettes pourraient être ces couples de bergers symbolisant les Saisons, plutôt raides et maladroits sur des terrasses épaisses. Cependant, vers 1760 vraisemblablement, apparaît une série de groupes et de statuettes dont les personnages aux corps minces et souples évoluent avec grâce au pied de charmilles. À qui attribuer ces œuvres qui suggèrent une origine allemande ? Jusqu'à présent, on considérait que les sujets représentés dans les dessins que la tradition attribue à Nicolas Lecreux, étaient des œuvres de ce sculpteur, originaire de Valenciennes. Cependant, d'après l'étude de plusieurs de ces dessins retrouvés récemment — alors que Soil, en 1910, les portait disparus — il apparaît qu'il s'agit de la copie de groupes déjà exécutés à la manufacture et non pas des modèles préparatoires de Lecreux. Dès lors, les attributions doivent être repensées et la voie est ouverte à de nouvelles hypothèses...

La séance est levée à 12h.15.

La Secrétaire générale,
Cl. DE RUYT.

Le Président,
A. DE VALKENEER.

SÉANCE DU 16 OCTOBRE 1992

JOURNÉE DU CENT-CINQUANTIÈME ANNIVERSAIRE

Cette journée avait été précédée d'une conférence de presse, le mardi 6 octobre 1992, pour annoncer l'importance de cet anniversaire et préciser les activités de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique. Le bureau et le conseil d'administration représentaient l'Académie. La Ville de Bruxelles avait mis à la disposition de l'Académie les salons de la Maison Patricienne, rue du Chêne n° 10 à 1000 Bruxelles. Une vingtaine de journalistes étaient présents. Monsieur Thielemans, Échevin des Beaux-Arts de la Ville de Bruxelles, ouvrit la conférence de presse en soulignant le rôle que les sociétés scientifiques doivent exercer dans notre monde.

Le 16 octobre 1992, l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique marqua le 150^{ème} anniversaire de sa création par un colloque qui se déroula en la salle Gothique de l'Hôtel de Ville de Bruxelles. Après l'allocation de bienvenue prononcée par l'Échevin des Beaux-Arts, Monsieur Thielemans, le Président, Monsieur De Valkeneer, remercia l'Échevin et lui remit la médaille commémorative éditée par la Monnaie Royale à l'occasion de cette commémoration.

Le Président ouvre ensuite la séance par l'allocution qui suit : « Monsieur l'Échevin, Mesdames et Messieurs les Conseillers, Mesdames, Messieurs, mes chers Collègues,

Mes remerciements s'adressent en premier lieu aux Autorités de la Ville de Bruxelles et particulièrement à Monsieur Thielemans, Échevin des Beaux-Arts et de la Culture, qui n'a pas ménagé ses efforts pour nous accueillir dans ce site à la fois prestigieux et archéologique de l'Hôtel de Ville de Bruxelles. Notre reconnaissance va aussi à tous ceux qui par leur présence témoignent de leur intérêt pour l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique.

Cent cinquante ans d'existence sont preuve d'une belle vitalité. C'est en effet en octobre 1842 que l'Académie fut fondée à Anvers. Je ne retracerai pas l'historique de l'Académie, ce sera le propos de deux de nos conférenciers et anciens présidents : Monsieur Martiny en de Heer Joosen. Je rappellerai cependant que la création de l'Académie d'Archéologie est à mettre en relation avec la fondation du nouvel État Belge. En effet, l'étude de l'art national sous ses différents aspects aidait à mieux comprendre les racines de notre passé et à saisir les fondements de notre unité nationale. Historiens, historiens de l'art, archivistes, professeurs d'université, écrivains, participèrent à ce mouvement et ils se retrouvèrent nombreux au sein de l'Académie d'Archéologie.

Les activités essentielles de l'Académie d'Archéologie sont les conférences-débats tenus mensuellement, l'attribution de prix scientifiques ainsi que la publication de la *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art — Belgisch Tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*. Cette revue comporte des articles scientifiques de haut niveau ainsi que la publication de la bibliographie de l'histoire de l'art national. L'importance des apports dans le domaine culturel a été reconnue par nos Souverains. Sa Majesté le Roi Léopold II accorda son Haut Protectorat (1866) et le titre d'Académie Royale (1896). Sa Majesté le Roi Baudouin a honoré l'Académie Royale d'Archéologie en lui accordant en 1979 son Haut Patronage. Le Grand Maréchal de la Cour nous a transmis de la part de sa Majesté le Roi le message suivant à propos du triple jubilé de l'Académie : « Le souverain vous adresse ses vives félicitations à l'occasion de cet événement ». Votre présence en cette journée d'anniversaire prouve la part importante prise par l'Académie dans la vie scientifique et culturelle de notre pays.

De Academie staat open voor de buitenwereld en ontvangt in haar midden, tevens buitenlandse geassocieerden, die zich toeleggen op onze nationale kunst.

Je terminerai par une profession de confiance dans l'avenir de l'Académie. Ce mot est loin d'être un concept dépassé. L'Académie ne peut se replier frileusement sur elle-même, elle doit s'ouvrir sur le monde et elle est appelée à exercer un rôle qui ira en grandissant dans l'avenir. L'Académie Royale d'Archéologie est un lieu de réflexion et d'échange, un laboratoire pour la recherche scientifique. Elle permet à tous ceux qui s'intéressent au domaine de l'art de s'appuyer sur des données certaines. Elle se doit aussi, dans une société qui n'accorde pas toujours aux problèmes culturels la place qui leur revient, de préciser et de défendre ses valeurs. L'Académie, j'en suis certain, saura au cours des années à venir assumer ce rôle primordial...

Monsieur Jadot, au nom de la Société Royale de Numismatique, prend ensuite la parole et remet au Président une médaille avec une dédicace de circonstance gravée dans l'airain.

Puis différents orateurs membres de l'Académie se succéderont afin d'exposer chacun une recherche concernant notre histoire de l'art national. Ce programme a été publié dans le volume LXI (1992) p. 9, de même que cinq des six exposés présentés. Celui du Baron Roberts-Jones est publié ci-après.

La séance se termine par la remise du prix Simonne Bergmans à Madame Dominique Allart, assistante à l'Université de Liège, pour son travail intitulé : *Un paysagiste à redécouvrir, Cornelis Van Dalem*, qui sera publié dans le prochain volume de la *Revue*. Le Président félicite la lauréate. Il rappelle le souvenir de Mademoiselle Bergmans, ancienne présidente de l'Académie, qui par ce prix souhaitait encourager la recherche scientifique de jeunes historiens de l'art.

Une réception offerte par la Ville de Bruxelles clôtura le Colloque. Un dîner en la salle des Ambassadeurs à l'hôtel Amigo termina cette journée. Au moment du dessert, le Président remercia Mesdames Smolar-Meynard, Dosogne-Lafontaine et Dumortier pour leur collaboration à la réussite de cette journée et il offrit à chacune d'elles une gerbe de fleurs.

Exposé du Baron Philippe Roberts-Jones, *L'Académie, chambre de réflexion* :
L'académie, chambre de réflexion? Sans doute aurais-je choisi un autre titre, si j'avais su que, tout récemment,

la politique allait s'approprier cette image et l'offrir au Sénat ! Gardons-la néanmoins ; gardons aussi l'espoir ou l'illusion que les politiciens pourraient y puiser un enseignement. Une chambre est un espace clos, avec des possibilités de communication par les portes et les fenêtres, mais dans lequel on peut se retirer pour mesurer et mûrir une pensée, une proposition, un choix. Si l'on peut rêver n'importe où, il est relativement difficile de réfléchir en plein trafic. L'académie est un lieu délimité, bien défini. On ne peut y pénétrer impunément. Elle n'est pas un monde fermé cependant, et ceux qui s'y trouvent y furent appelés en raison de leur savoir et de leur compétence. Les connaissances d'un chacun sont toujours discutables, mais le principe et les critères du choix sont toujours à défendre.

Le lieu est réservé aux rencontres, il ne se veut ni parlement, ni antre de conspirateurs. L'académie n'est en rien une secte, une société secrète ou un cercle d'initiés. C'est un endroit où se réunissent des êtres libres, mais passionnés de préférence, qui se sont en général choisis pour échanger, dans un ou des domaines qui leur sont communs ou familiers, des remarques, des informations, les conséquences d'une recherche, des résultats d'expériences, d'inventions, dont ils souhaitent débattre. Lieu d'échange et non d'interpellation, son existence est d'autant plus nécessaire aujourd'hui, que l'urgence et la rapidité du quotidien ne s'adressent, le plus souvent, qu'au réflexe, à la partie spontanée de l'homme, c'est-à-dire subjective, animale ou, plus grave, conditionnée. Si une saine réaction, voire une improvisation heureuse, sont d'incontestables qualités, il faut alors que tous les mécanismes intellectuels, psychologiques et physiques aient été dûment formés, mis à l'épreuve, contrôlés. Dans les cas de stress qui sont notre lot journalier, quelle que soit notre profession, vu l'information qui s'accumule en tout domaine, vu les pistes et vérités sans cesse contestées, interchangeables et interchangées, il devient difficile de comprendre et d'innover. On s'efforce, tout au plus, de faire face et de renvoyer la balle.

Il est donc fondamental de pouvoir peser le pour et le contre. Méditer devient une obligation à chaque étape. La réflexion est, par essence, nécessaire au devenir. J'affirmais, il y a quelque temps, devant une autre Compagnie : « En ces années où règne une convention autrement stérile [sous-entendu que l'académie], celle de l'anti-conformisme, qui ne garantit même plus la facture des choses, je lui oppose la réflexion. Il n'est pas tant besoin d'enrichir le langage que de l'épurer, seul un mot juste fait briller une phrase et, adéquat à celle-ci, étinceler à travers elle. Il ne s'agit pas de se soustraire au temps, mais bien de le modeler. L'œuvre s'inscrit toujours dans l'histoire, même lorsqu'elle lui tourne le dos ; elle participe, découle, réagit, mais elle ne peut être prisonnière sous peine de périr, car ne relève-t-elle pas, au premier degré, de l'aventure de celui qui l'a créée et de ceux qui la rencontrent ? Il n'y a pas une histoire dominante, absolue ; il existe des destins ouverts et sans cesse questionnés » (1).

La réflexion naît naturellement de la confrontation d'un avis et d'un autre, du passé et du présent, du conventionnel et de l'inattendu. L'académie peut, et devrait, être le centre de ces rencontres. La plupart de nos contemporains, en Occident du moins, l'ignorent. L'homme de la rue n'est pas seul en cause, les autorités dites compétentes, tout comme nos gouvernants, sont également mal informés, pour ne pas dire qu'ils s'informent mal ! Qui connaît les académies ? Les médias n'en parlent guère — il est vrai que les scandales y sont rares ! — et le nombre des membres est insuffisant pour présenter un intérêt électoral. Il fut une époque néanmoins où le gouvernement belge, désireux de réorganiser l'Académie Impériale et Royale, fondée par Marie-Thérèse en 1772, justifiait un projet de 1832 par la nécessité « des idées à échanger, des conseils, des encouragements à se donner, des conceptions à mûrir en commun » (2). On était soucieux alors du progrès des sciences, des lettres et des beaux-arts ! Quels sont les hommes, quelles sont les femmes, quelles sont les personnes qui composent les académies ? Ceux et celles qui incarnent, en principe, le mieux la discipline qu'ils pratiquent. Certes, la réalité n'est pas toujours aussi sereine, et Paul Valéry, qui en était, gardait son ironie et son franc-parler en déclarant : « On y trouve les plus naïfs des hommes de talent encadrés par les plus habiles des hommes sans talent » (3). Il avait de ces aigreurs, malgré les lumineux discours qu'il tint sous la Coupole...

(1) Ph. JONES, *Discours de réception à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, in : *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, LXI, Bruxelles, 3-4, 1983, repris in : Ph. ROBERTS-JONES, *Image donnée image reçue*, Académie royale de Belgique, Bruxelles, 1988, p. 442.

(2) Cité in E. FÉTIS, *Rapport sur les travaux de la Classe des Beaux-Arts (1845-1872)*, in : *Académie Royale de Belgique. Centième anniversaire de fondation 1772-1872*, I, Bruxelles, 1872, P. 3.

(3) P. VALÉRY, *Cahiers*, II, (Pléiade), Paris, 1980, p. 1459.

Il y a académie et académie, dira-t-on. Peut-être. Une académie des beaux-arts n'est pas une académie des sciences. Sans doute. Mais rien n'empêche qu'elles soient l'une et l'autre exemplatives des progrès et des recherches dans leurs disciplines réciproques. N'ont-elles pas, rétorqueront certains, une nette tendance au conservatisme? C'est parfois une question de génération, mais parmi les plus jeunes esprits que j'ai connus, mentionnons par exemple, Jean Brachet qui, sans interrompre ses recherches en biologie, mourut à soixante-dix-neuf ans, le peintre Jo Delahaut, qui en avait quatre-vingt-deux, exposait, six mois avant de nous quitter, des œuvres d'une grande originalité, Paul Delvaux qui compte quatre-vingt-quinze printemps, et, plus proche de nous encore, notre doyenne Lucie Ninane qui fête aujourd'hui, toujours active, son anniversaire!

Un jour, à la radio, une question me fut posée: «L'académie, n'est-ce pas un peu élitaire?». Je restais sans voix — ce qui est fâcheux en pareille occurrence — mais le ton employé était tellement chargé de méfiance qu'on aurait cru qu'il s'agissait d'une maladie honteuse! Toute sélection est forcément élitaire, au football comme à l'université, en politique ou en Formule 1, dans les affaires comme dans la boxe. Le tout est de savoir si l'élite est fondée sur de justes critères. Or l'académie offre au moins une garantie certaine. Elle ne présente aucun avantage matériel: les jetons de présence, quand ils existent, sont à ce point dévalués qu'ils ne pourraient même pas honorer la matinée d'une aide ménagère. Merveille donc de la gratuité, du don de soi dans un monde où tout se jauge à la cylindrée d'une voiture, à la durée des vacances aux Bahamas ou autres Seychelles et à la mesure de l'audimat. En conséquence, l'appartenance confessionnelle, idéologique, dans certains cas mêmes communautaire, n'est pas essentielle et l'ensemble, dès lors, affirme un pluralisme naturel qui en renforce l'objectivité.

Mais une académie d'archéologie, dira-t-on enfin, n'est-ce pas là, réellement, le passé? Évidemment. Et il faut alors riposter: ce passé n'est-il pas maltraité? Ce passé, que l'archéologue fouille et étudie au propre et au figuré, c'est aussi l'histoire des hommes, l'histoire des faits, cette histoire sans laquelle nous ne pourrions jamais nous expliquer qui nous sommes. Un des grands drames contemporains de la formation des jeunes est le déclin de l'enseignement d'une telle approche. Il faut lutter, disait-on, contre le culte de la chronologie, des guerres et des nationalismes? Que voit-on aujourd'hui? Les particularismes sont-ils morts? Alors que, chez nous, on mettait l'histoire sous le boisseau, à l'Ést on la tronquait. Le résultat est-il meilleur? La vérité est toujours dangereuse pour ceux qui croient gouverner.

Ne faut-il pas savoir d'où l'on vient pour savoir où l'on va? Si nous connaissions mieux notre histoire, devrait-on implorer Saint Michel? On aurait conscience des erreurs du passé, des malentendus, des travestissements, des mensonges, des frustrations, des injustices de part et d'autre, on serait à même de déjouer, démocratiquement sans doute, les manipulations de certains. L'histoire est la mémoire des civilisations; sans mémoire, la connaissance est exsangue. Ce qui est vrai pour les citoyens, l'est aussi pour l'individu. Marc Fumaroli, professeur au Collège de France, écrivait récemment: «Seule la mémoire intérieure construit un esprit, le dote d'une bibliothèque et d'un musée vivants, capables de le secourir à propos en toute occasion, même de détresse, et de nourrir sa parole intérieure et extérieure de ce qui ne meurt pas»⁽⁴⁾.

Si l'étude et la pratique de l'histoire favorisent la gymnastique de l'esprit, n'est-il pas nécessaire aussi de mieux connaître, matériellement, le passé, pour mieux le protéger, pour mieux le conserver? Combien de sites, de bâtiments, à Bruxelles et ailleurs, n'aurait-on pas sauvés, si le savoir de l'archéologie avait eu son mot à dire? Le mouvement, aujourd'hui, s'est heureusement inversé et, si le devoir de classer les témoignages éloquents du passé demeure, il est également du rôle de l'archéologie de faire la part des choses. L'iconoclaste est un criminel, mais l'inverse est tout aussi aberrant, lorsque certains veulent, envers et contre tout, garder in situ une demi-brique d'élite espagnole ou le moellon corrodé de Gobertange! On ne classe pas la vie! *Panla rei*, disait un sage, et Montaigne avait raison d'écrire: «nos discours ont grande participation au hasard»⁽⁵⁾. J'étais dans l'état d'esprit que vous voyez, lorsque mes yeux sont tombés sur l'article d'un hebdomadaire français, consacré au «Patrimoine» et au «Complexe de Noé»: «la patrimonophilie est guettée par l'intégrisme et le fantasma [...]. Cette sympathique névrose veut conserver tout ce qui est menacé par le temps qui passe: pigeonniers, fontaines et chapelles champêtres, mais aussi cinémas de quartiers, usines et docks désaffectés, corons désertés, qu'il faudrait

(4) M. FUMAROLI, *L'État culturel*, Paris, 1991, p. 286.

(5) MONTAIGNE, *Essais*, I, XLVII, in: *Œuvres complètes*; (Pléiade), Paris, 1989, p. 276.

mettre à l'abri dans l'arche patrimoniale, quel que soit leur intérêt architectural ou historique» (6). Cette tendance à l'accumulation distrait souvent des efforts qu'il faut consacrer aux monuments déjà classés ou en voie de l'être. S'il ne faut pas classer pour classer, moins encore faut-il restituer le passé à la manière du faux vieux, en faisant croire à ce qui fut. Il suffit de se promener non loin d'ici pour en constater les errements. La grande architecture est toujours la conséquence d'une nécessité de structure et de matériaux. Ces éléments, lorsqu'ils trouvent leur équilibre et leur élégance, lorsqu'ils répondent harmonieusement à leur fonction, donnent naissance à un style. L'architecture n'est pas un épiderme, encore moins un placage.

L'archéologie, au même titre qu'elle défend et illustre, doit dénoncer le tape-à-l'œil de la pseudo-reconstitution, du révisionnisme fascisant de certaines réalisations postmodernes. De même doit-elle se garder de l'épate et de l'esbroufe d'un urbanisme qui engage souvent des budgets sur des croquis séducteurs, des slogans pleins de verdure et d'épuration, et font stagner d'autres travaux nécessaires jusqu'à ce que ceux-ci deviennent encore plus onéreux à exécuter. Un bon seau d'eau et la célèbre loque à reloqueter seraient parfois plus utiles dans nos agglomérations que bien des plans de secteur et les déclarations, palabres et combats d'arrière-cour qu'ils suscitent. Le souvenir des ménagères nettoyant leur trottoir le vendredi, c'est aussi, mais hélas, de l'archéologie ! Ceci vous semblera, j'en conviens bien peu académique ; je vous signale cependant, mes chers Confrères, que les termes « loque » et « reloqueter » ont été retenus par l'Académie Française (7), non sans doute dans l'usage redondant que je viens d'en faire. Mais que l'on ne dise plus que les académies sont rétrogrades, voire élitistes !

Paul Valéry, dont je rappelais l'esprit caustique, reconnaissait, faut-il l'ajouter, de « grands avantages » à fréquenter l'Académie : « Dix minutes de conversation font voir, dissipent, renversent, simplifient etc. bien des choses sur lesquelles on n'aurait à jamais que les opinions populaires ou... littéraires et que ce peu de mots avec les hommes ou les femmes les plus instruits de ce dont il s'agit rend tout autres, et souvent plus claires » (8). Ce besoin de savoir et celui de s'adresser à qui de droit devraient être, aujourd'hui et pour tous, un devoir, car une information objective seule peut arrêter les pertes de civilisation de notre société, perte d'humanité, qu'elle soit basée sur une foi ou une libre pensée, perte d'humanisme dont les strates — tous les archéologues le savent — sont le terreau de l'homme, perte d'identité dont la bêtise, l'ambition, l'extrémisme et le déchirement qui l'accompagne, sont les dangereux fossoyeurs. Contre le temps des loups, le dialogue, les rencontres, la réflexion, tels que les académies les pratiquent, peuvent répondre à bien des questions que le monde se pose.

J'espère que ces quelques remarques ne vous ont pas trop adoulés, terme suisse cette fois pris en considération par l'Académie Française et signifiant « bercer pour endormir » (9), et j'ose vous remercier par conséquent de votre attention.

SÉANCE ORDINAIRE DU 21 NOVEMBRE 1992

Présents : MM. De Valkeneer, président, Eeckhout, vice-président, M^{mes} De Ruyt, secrétaire générale, Dumortier, secrétaire adjointe, M. Colaert, trésorier général, M. Van Laere, trésorier adjoint. M^{mes} Bonenfant, Corbiau, Dosogne, Folie, Jottrand, Leclercq, Mariën, Masschelein, Roberts-Jones, Soenen, Ulix, van De Winkel, Van Nerom, Walch ; MM. Bastin, Culot, De Schrijver, De Smet, Jadot, Joosen, Lorette, Martiny, Pauwels, Schittekat, Smolderen.

Excusés : M^{mes} Dacos, Hadermann, Logie, Ninane, Smolar, Van Gansbeke, Veronee ; MM. Delmarcel, Duvosquel, Roberts-Jones.

M. De Valkeneer, président, ouvre la séance à 10h.10.

(6) M. DE SAINT PULGENT, *Patrimoine : le complexe de Noé*, in : *Le Point*, n° 1046, 3.10.1992, p. 65.

(7) *Liste alphabétique des mots de la francophonie retenus par l'Académie*, Stencil de l'Académie française, [1992], pp. 8, 11.

(8) P. VALÉRY, *op. cit.*, I, (Pléiade), Paris, 1973, p. 1450.

(9) *Liste alphabétique des mots de la francophonie...*, in : *op. cit.*, p. 1.

Il annonce le décès de M^{me} Hélène Danthine, membre correspondant honoraire de l'Académie : une minute de silence est observée à la mémoire de la défunte.

Le procès-verbal de la séance du 16 mai 1992 est lu et approuvé.

M. Paul Eeckhout présente une communication intitulée : *De Juste de Gand à Hugo Van der Goes* :

Depuis près de cent ans, nombre d'historiens s'efforcent de percer le mystère qui entoure la vie et l'œuvre de Juste de Gand, peintre dont on ignore le patronyme et les lieux de naissance et de décès. Une seule œuvre est authentifiée, notamment « la Communion des Apôtres » exécutée à Urbino en 1473-1475.

À défaut d'un peintre gantois prénommé Juste au xv^e siècle, on a cru pouvoir identifier Juste de Gand avec un certain Joos Van Wassenhove, actif à Gand entre 1464 et 1470 et parti pour Rome avant 1474. Il y eut pourtant un Justus van Ghent inscrit à la Confrérie Sainte-Barbe des Flamands à Florence de 1445 à 1448.

Depuis 1916, on attribue à Juste de Gand le « Triptyque du Calvaire » à la cathédrale Saint-Bavon à Gand, comme œuvre antérieure à son départ pour l'Italie. Depuis l'exposition « Juste de Gand et la cour d'Urbino » au Musée de Gand en 1957, la plupart des historiens et critiques d'art estiment que ce triptyque, chef-d'œuvre de la peinture flamande du xv^e siècle, ne peut avoir été exécuté par l'auteur de la « Communion des Apôtres », tableau qui lui est tellement inférieur. Tous y décèlent l'influence de Van Eyck et de Dirk Bouts ainsi que certaines similitudes de style et de coloris avec l'œuvre de Hugo Van der Goes. Cette œuvre remarquable, attribuée jusqu'à présent à l'un ou à l'autre peintre gantois anonyme, peut vraisemblablement être rendue à Hugo Van der Goes lui-même, qui fut sans doute disciple de Dirk Bouts, tout comme « L'Adoration des Mages » du Metropolitan Museum de New York et la « Crucifixion » récemment acquise par les Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles comme œuvre de Dirk Bouts. (Œuvres du début de la carrière de Van der Goes, elles précéderaient le « Diptyque » de Vienne et « La Mort de la Vierge » du Musée de Bruges.

La séance est levée à 12h.

La Secrétaire,
Cl. DE RUYT.

Le Président,
A. DE VALKENEER.

SÉANCE ORDINAIRE DU 19 DÉCEMBRE 1992

Présents : MM. De Valkeneer, président, Eeckhout, vice-président, M^{mes} De Ruyt, secrétaire générale, Dumortier, secrétaire adjointe, M. Colaert, trésorier général, M. Van Laere, trésorier adjoint. M^{mes} Bonenfant, Corbiau, Dosogne, Guéret, Ninane, Piérad, Vanden Bemden, van De Winckel, Van Nerom, Van Gansbeke, Veronee ; MM. De Ren, De Smet, Jadot, Lorette, Naster.

Excusés : M^{mes} Dacos, Folie, Jottrand, Lemaire, Logie, Mariën, Masschelein, Roberts-Jones, Smolar, Ulrix ; MM. Bastin, Cauchies, Duvosquel, Joosen, Martiny, Mekhitarian, Roberts-Jones, Smolderen, Trizna, von Euw.

M. De Valkeneer, président, ouvre la séance à 10h.15. Le procès-verbal de la séance du 21 novembre 1992 est lu et approuvé.

M^{me} Marie-Hélène Corbiau présente une communication sur l'*Identification des stations de la chaussée romaine Reims-Cologne signalées sur la Table de Peutinger* :

La Table de Peutinger rend compte d'une liaison routière directe entre *Durocortoro* (Reims) et *Agripina* (Cologne) ; quatre étapes ponctuent ce trajet : au départ de Reims, *Noviomagus*, *Mose*, *Meduanto* et *M.nerica*. Ce parcours est aussi partiellement conservé sur l'itinéraire de Tongres dont la deuxième face fait état d'une halte à *Noviomagus* avant de parvenir à Reims, en venant du nord.

Le plus souvent, l'identification des villes, entre lesquelles s'effectuent les itinéraires proposés par les documents routiers antiques, ne pose pas de problème, car celles-ci sont par ailleurs connues par des témoignages littéraires ou épigraphiques. Ainsi *Durocortoro* et *Agripina* sont sans conteste respectivement Reims et Cologne. Par contre, les stations intermédiaires ont fait l'objet de localisations très diverses et peu satisfaisantes, car les propositions ont été avancées le plus souvent au mépris des réalités archéologiques ou des témoignages historiques eux-mêmes. La mauvaise connaissance de la voie Reims-Cologne a rendu particulièrement ardue l'étude des

stations intermédiaires jalonnant ce parcours. La plupart du temps, les chercheurs confondaient l'itinéraire de cette voie avec celui de la chaussée reliant Trèves sur une partie du trajet, jusqu'à Carignan ou jusqu'à la « Tour Brunehaut » à Izel. Cette proposition entraînait dès lors la situation des stations de la voie Reims-Cologne sur l'itinéraire de la voie allant à Trèves. D'autre part, quelques travaux rendaient compte d'une chaussée entre Reims et la Meuse, à Charleville-Mézières ou dans les environs immédiats, mais ignoraient la suite du parcours.

L'identification des stations de la chaussée Reims-Cologne que nous proposons aujourd'hui repose sur deux préalables archéologiques : d'une part, la restitution précise du parcours de cette voie, autonome dès le départ de Reims et rejetant donc l'idée d'un trajet commun avec la voie Reims-Trèves, et, d'autre part, l'inventaire des sites archéologiques établis en bordure immédiate de la chaussée étudiée. La première station, *Noviomagus*, à XII lieues de *Durocortoro*, correspond au site récemment mis en évidence au lieu-dit « la voie de Blanzly », à Saint-Loup-Champagne, à 26 km de Reims. L'organisation des vestiges y révèle la présence d'une agglomération ; la concordance métrique entre les données antiques et le comptage moderne est exacte. *Mose* est la deuxième halte, mentionnée à XXV lieues de la précédente. Sur la Table de Peutinger elle est placée à côté de la Meuse. Elle pourrait ne signifier que la traversée du fleuve, mais elle peut également évoquer une localité où l'on fait étape. La localisation précise du passage de la Meuse par la chaussée, au « Gué des Romains » à Warcq, vers Mézières, suggère d'identifier la seconde halte à l'agglomération qui s'est développée le long de la voie, sur chaque rive de la Meuse, à Warcq et à Mézières. La distance antique et le décompte kilométrique moderne sont également très proches. La documentation disponible ne permet pas de situer *Meduanto*, la troisième station, distante de VIII lieues de *Mose*. En effet, le parcours de la Chaussée reste incertain dans la zone indiquée par les VIII lieues et aucun site archéologique valable n'y est connu. La toponymie n'est d'aucun secours.

En conclusion, les deux premières stations secondaires de la chaussée Reims-Cologne, *Noviomagus* et *Mose*, font l'objet de nouvelles identifications. Leur localisation est précise et concorde avec la géographie antique. De plus, elle s'applique à des ensembles archéologiques qui sont des agglomérations.

La séance est levée à 11h.45.

La Secrétaire générale,
Cl. DE RUYT.

Le Président,
A. DE VALKENEER.

SÉANCE ORDINAIRE DU 16 JANVIER 1993

Présents : MM. Eeckhout, vice-président, Colaert, trésorier, M^{mes} De Ruyt, secrétaire générale, Dumortier, secrétaire adjointe. M. Van Laere, trésorier adjoint. M^{mes} Coppens, Dosogne, Lemaire, Mariën, Masschelein, Ninane, Smolar, Soenen, van de Winkel, Van Gansbeke, Van Nerom ; MM. Bastin, Cockshaw, Delmarcel, Derolez, De Schrijver, De Smet, Jadot, Joosen, Lorette, Martiny, Naster, Smolderen.

Excusés : M^{mes} Corbiau, Dacos, Folie, Jottrand, Logie, Roberts-Jones, Ulrix ; MM. De Valkeneer, Duvosquel, Roberts-Jones.

Le président ouvre la séance à 10h.40.

Le procès-verbal de la séance du 19 décembre 1992 est lu et approuvé.

M. Albert Derolez présente une communication intitulée : *Apocalyps-illustratie in enkele middeleeuwse handschriften* :

De Apocalyps is één van de Bijbelboeken die het meest tot de verbeelding van de middeleeuwse mens hebben gesproken. Niet alleen raakt haar thematiek elke Christen rechtstreeks : het Einde de Tijden, de Terugkeer van Christus en het Laatste Oordeel ; maar ook heeft het fantastische en mysterieuze karakter van de visioenen, die Johannes op Patmos zou gehad hebben, veel tot de populariteit van deze eschatologische tekst bijgedragen, en dat ondanks de grote exegetische problemen die hij stelt. Is de Apokalyps door de overweldigende rijkdom van haar beelden een dankbaar object voor de kunstenaar, toch is de uitbeelding van een groot aantal thema's bijzonder moeilijk.

De handschriften die een Apocalyptische cyclus bevatten kunnen chronologisch als volgt ingedeeld worden : 1. de Spaanse Beatus-handschriften (einde 9^{de} - begin 12^{de} eeuw); 2. de Karolingische en Ottoonse handschriften (9^{de}-11^{de} eeuw); 3. de Romaanse en Vroeggotische codices (12^{de}-13^{de} eeuw); 4. de Laatgotische handschriften (14^{de}-15^{de} eeuw). Voor het iconografisch onderzoek werden uit elk van deze vier groepen één of meer handschriften uitgekozen, respectievelijk : enkele bekende Beatuscodices; de Apokalyps van Bamberg (ca. 1000); een rijk geïllustreerde Franse Apokalyps uit het midden van de 13^e eeuw (thans in de Bibliothèque Nationale te Parijs) en tenslotte de oudste geïllustreerde Apokalyps in het Nederlands, rond 1400 in Westvlaanderen ontstaan en in dezelfde bibliotheek bewaard.

Uit een systematische vergelijking van alle illustraties in deze handschriften die op hoofdstukken 1 tot 8 van de Apokalyps betrekking hebben kan men de volgende conclusies trekken. Alleen de Gotische codices bevatten als proloog een reeks illustraties betreffende het leven van de H. Johannes de Evangelist (destijds algemeen als de auteur van de Apokalyps beschouwd) tot aan zijn aankomst op Patmos. De overhandiging van het Bijbelboek aan Johannes komt alleen in Bamberg voor. De uiteraard moeilijk uit te beelden brieven aan de zeven kerken van Klein-Azië worden in de Frans Apokalyps overgeslagen, en krijgen in Bamberg (4 miniaturen) en in de Nederlandse Apokalyps (2 miniaturen) een zeer verschillende iconografie. Voor het overige worden de drie Verschijningen en de Rampen in de vier bronnen telkens op een eigen wijze uitgebeeld : in de Beatushandschriften zeer abstract, met weglating van details, in schrille kleuren, met gesticulerende maar wezenloze figuren. In Bamberg in een klassieke gereduceerde vorm, waarbij om esthetische redenen het aantal personages sterk wordt beperkt en evenwichtige compositie, verhevenheid en natuurlijkheid wordt nagestreefd ten koste van de exacte weergave der visioentekst. De Franse Apokalyps, integendeel, in een streven tot exacte en levendige detailweergave, komt tot ingewikkelde, overbevolkte maar logisch opgebouwde composities, waarin de drang tot realisme van veel personages gedrochtelijke wezens maakt. De lineaire stijl past overigens uitstekend bij het narratieve karakter der miniaturen. Uit de Nederlandse Apokalyps, tenslotte, blijkt hoe sterk de vroege Gotiek in later eeuwen doorwerkt : de iconografie is nagenoeg dezelfde als in de oudere Franse handschrift, maar de stijl is thans sterk picturaal, met bijzonder donkere kleuren, en de eis om elk van de 22 hoofdstukken van één volbladminiatuur te voorzien maakt dat deze niet alleen erg gevuld zijn, maar meestal ook verschillende thema's in één compositie moeten samenbrengen.

La séance est levée à 12h.30.

La Secrétaire générale,
Claire DE RUYT.

Le Président,
Adelin DE VALKENEER.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES MEMBRES TITULAIRES DU 20 FÉVRIER 1993

Présents : MM. De Valkeneer, président, Eeckhout, vice-président, M^{mes} De Ruyt, secrétaire générale, Dumortier, secrétaire adjointe, M. Colaert, trésorier général. M^{mes} Bonenfant, Dacos, De Keyser, Dosogne, Dulière, Folie, Jottrand, Mariën, Piérard, Smolar, Soenen, Ulix, Veronee, Walch ; MM. Bastin, De Schrijver, De Smet, Jadot, Lorette, Martiny, Mekhitarian, Naster, Smolderen, Trizna.

Excusé ayant donné procuration : M. Delmarcel.

Excusés : M^{mes} Logie, Ninane ; Duvosquel, Joosen, Philippot.

Le président ouvre la séance à 10h.45.

Sont élus : M. Paul Eeckhout, président, M. Maurice Colaert, vice président, M. Raf Van Laere, trésorier général.

Sont élus membres du Conseil d'Administration : M^{mes} Folie, MM. Bastin, De Valkeneer.

Est élu membre titulaire : M. Raf Van Laere.

Sont élus membres correspondants : M^{me} Catheline Périer D'Ieteren, MM. Hubert Cardon, André Moerman, Marc Waelkens.

Sont élus membres associés étrangers : MM. Albert Chatelet et Philippe Verdier.

La Secrétaire générale,
Cl. DE RUYT.

Le Président,
A. DE VALKENEER.

SÉANCE ORDINAIRE DU 20 FÉVRIER 1993

Présents : MM. De Valkeneer, président, Eeckhout, vice-président, M^{mes} De Ruyt, secrétaire générale, Dumortier, secrétaire adjointe, MM. Colaert, trésorier général, Van Laere, trésorier adjoint. M^{mes} Bonenfant, Coppens, Dacos, De Keyser, Dosogne, Dulière, Folie, Jottrand, Leclercq, Mariën, Pantens, Piérard, Smolar, Soenen, Ulix, Vanden Bemden, Van Nerom, Veronee, Walch ; MM. Bastin, De Schrijver, De Smet, Jadot, Lorette, Martiny, Mekhitarian, Naster, Smolderen, Trizna.

Excusés : M^{mes} Logie, Masschelein, Ninane, Van Gansbeke ; MM. Cauchies, Delmarcel, Derolez, Duvosquel, Joo-
sen, Philippot.

Le Président ouvre la séance à 11h.15.

Madame Mireille Jottrand présente une communication intitulée : « *Pelile* » ou « *grande* » sculpture ? *Les groupes et statuelles sortis de la manufacture de porcelaine de Tournai au XVIII^e siècle (2^{ème} partie)* :

Après les œuvres réalisées durant les premières années, souvent difficiles à identifier, la manufacture de Tournai exécuta en 1764 le grand groupe de l'« Apothéose de Mgr d'Oultremont » en l'honneur du Prince-évêque de Liège récemment élu. L'œuvre fut revendiquée par le sculpteur Nicolas Gauron qui, après être passé à Tournai, se rendit plus tard en Angleterre. Jusqu'à une date récente, on lui attribuait tous les sujets communs à Tournai, et aux manufactures anglaises. Toutefois, l'étude approfondie de l'« Apothéose » souligne des différences de style entre ces œuvres. D'autre part, la présence de Pierre Stephan, sculpteur dont on sait depuis peu qu'il travailla aussi à Tournai avant de rejoindre la manufacture de Chelsea-Derby, demande qu'on reconsidère ces attributions. Si beaucoup de problèmes restent encore à élucider, il n'en est pas moins vrai que la qualité des groupes et des statuette de Tournai, en dépit de leurs petites dimensions, permet de les relier à la « grande » sculpture de l'époque.

Le président remercie la conférencière et lève la séance à 12h.30.

La Secrétaire générale,
Claire DE RUYT.

Le Président,
Adelin DE VALKENEER.

LISTE DES MEMBRES — LEDENLIJST

Protecteur
S. M. LE ROI

Beschermheer
Z. M. DE KONING

Bureau — Bestuur (1993-1994)

Voorzitter - Président: Dhr. Paul EECKHOUT; Vice-président - Ondervoorzitter: M. Maurice COLAERT; Secrétaire générale - Algemeen Secretaris: Mlle Claire DE RUYT; Secrétaire adjointe - Adjunct secretaris: Mlle Claire DUMORTIER; Trésorier général - Algemeen Penningmeester: Dhr. Raf VAN LAERE.

Conseil d'Administration — Raad van Beheer

Mmes Bonenfant, De Ruyt, Dosogne-Lafontaine, Dulière, Dumortier, Folie, Smolar; MM.-HH. Bastin, Colaert, De Schrijver, De Valkeneer, Eeckhout, Jadot, Lorette, Martiny, Pauwels, Schittekat, Van Laere.

Membres titulaires — Titelloerende leden ⁽¹⁾

NINANE, Lucie, conservateur délégué hon. aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, chaussée de Waterloo 1147, 1180 Bruxelles.	(1932)	1947
JOOSEN, Henry, Dr. Phil., ere-voorzitter van de Kon. Kring voor Oudheidk., Letteren 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 royale de Numismatique de Belgique, av. W. Churchill 122, bte 4, 1180 Bruxelles.	(1947)	1966
NASTER, Paul, ere-hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Bogaardenstraat 66D, b.1, 3000 Leuven.	(1952)	1966

(1) Le millésime entre parenthèses indique la date de nomination de membre correspondant; le second celle de l'élection de membre titulaire. — Het jaartal tussen haakjes duidt de datum aan van aanstelling als correspondent lid; het tweede, de benoeming als titelloerend lid.

BONENFANT-FEYTMANS, Anne-Marie, archiviste-conservateur hon. au Musée de l'Assistance publique de Bruxelles, av. de l'Université 75, bte 13, 1050 Bruxelles.	(1955)	1967
DE VALKENEEER, Adelin, dr en Archéologie et Histoire de l'Art, rue du Châtelain 6B, bte 11, 1050 Bruxelles.	(1966)	1967
SCHITTEKAT, Prosper, ere-conservator van het Wetenschappelijk en Cultureel Centrum Duinenabdij, boul. Isabelle Brunell 5, bte 4, 5000 Namur.	(1966)	1967
DOSOGNE-LAFONTAINE, Jacqueline, chef de département aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université catholique de Louvain, av. Ar. Huysmans 87, bte 6, 1050 Bruxelles.	(1967)	1968
Baron ROBERTS-JONES, Philippe, secrétaire perpétuel de l'Académie royale 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, Em. Hoogleraar van de Universiteit Gent, Meidoorndreef 28, 9219 Gent.	(1965)	1969
PAUWELS, Henri, ere-hoofdconservator bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Groenpark 17, 9820 De Pinte.	(1965)	1969
VAN MOLLE, Frans, ere-hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, Herendreef 15, 3001 Heverlee.	(1955)	1969
COLMAN, Pierre, professeur à l'Université de Liège, quai Van Hoegaerden 2/82, 4000 Liège.	(1966)	1969
DE SMET, Antoine, ere-conservator bij de Koninklijke Bibliotheek, Georges Lecoingtelaan 62, 1180 Brussel.	(1967)	1969
LEMOINE-ISABEAU, Claire, collaborateur scientifique au Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, av. Den Doorn 3, bte 12, 1180 Bruxelles.	(1969)	1970
MARTINY, Victor, professeur émé. à l'Université libre de Bruxelles, rue Meyerbeer 1, 1180 Bruxelles.	(1967)	1972
MARIËN-DUGARDIN, Anne-Marie, chef de section hon. aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1040 Bruxelles.	(1967)	1973
MONBALLIEU, Adolf, ad.-cons. bij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, Landbouwstraat 139, 2800 Mechelen.	(1970)	1973
VAN DE WINCKEL, Madeleine, dr en Histoire de l'Art et Archéologie, professeur à l'Institut supérieur d'Architecture de l'État, rue Marcq 21, 1000 Bruxelles.	(1971)	1974
LORETTE, Jean, conservateur hon. au Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, rue Vervloesem 7, 1200 Bruxelles.	(1969)	1975
FOLIE, Jacqueline, chef de travaux hon. à l'Institut royal du Patrimoine artistique, av. Marie-José 52, 1200 Bruxelles.	(1972)	1976
HACKENS, Tony, professeur à l'Université catholique de Louvain, avenue Léopold 28a, 1330 Rixensart.	(1972)	1976
JOTTRAND, Mireille, chef de section au Musée royal de Mariemont, rue Daily Bul 30, 7100 La Louvière.	(1973)	1976
DICKSTEIN-BERNARD, Claire, archiviste du Centre public d'aide sociale de Bruxelles, avenue J. van Horenbeeck 147a, 1160 Bruxelles.	(1974)	1978
COEKELBERGHS, Denis, dr en Archéologie et Histoire de l'Art, avenue Maréchal Joffre 69, 1190 Bruxelles.	(1972)	1978

DACOS-CRIFÒ, Nicole, directeur de recherches Fonds nat. de la Recherche scient., av. Notre-Dame 71, 1140 Bruxelles, et via Dall'Ongaro 38, I-00152 Roma.	(1975)	1979
GUÉRET-DE KEYSER, Eugénie, chargé de cours hon. à l'Université catholique de Louvain et à la Faculté universitaire Saint-Louis, rue de la Gare 5, 1040 Bruxelles.	(1970)	1979
GAIER, Claude, directeur du Musée d'Armes, rue F. Lapière 35, bte 11, 4620 Fléron.	(1972)	1979
CULOT, Paul, assistant à la Bibliothèque royale Albert I ^{er} , av. Montjoie 24, 1180 Bruxelles.	(1976)	1980
TRIZNA, Jazeps, chef de travaux hon. à l'Université catholique de Louvain, rue Émile Goës 1, bte 2, 1348 Louvain-la-Neuve.	(1976)	1980
SOSSON, Jean-Pierre, chargé de cours à l'Université catholique de Louvain, rue Th. Roosevelt 30, 1040 Bruxelles.	(1978)	1981
VAN DE VELDE, Carl, hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, Walenstraat 14-16, 2060 Antwerpen 6.	(1972)	1981
ULRIX-CLOSSET, Marguerite, maître de conférences hon. à l'Université de Liège, rue des Wallons 266, 4000 Liège.	(1974)	1981
WALCH, Nicole, assistant à la Bibliothèque royale Albert I ^{er} , rue des Champs-Élysées 33, bte 22, 1050 Bruxelles.	(1976)	1981
DULIÈRE, Cécile, dr en Archéologie et Histoire de l'Art, rue Geleytsbeek 8, 1180 Bruxelles.	(1978)	1982
DUVERGER, Erik, onderzoeksleider Nat. Fonds voor Wet. Onderzoek, Coupure 385, 9000 Gent.	(1969)	1983
VERONEE-VERHAEGEN, Nicole, membre-administrateur du Centre international de Recherches « Primitifs flamands », rue de Borzileux 5, 6900 Humain.	(1973)	1983
DUVOSQUEL, Jean-Marie, chef du Département culturel du Crédit Communal de Belgique, rue de l'Étoile Polaire 37, 1080 Bruxelles.	(1980)	1985
DELMARCEL, Guy, docent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Bergstraat 150, 3010 Kessel-Lo.	(1981)	1985
LEMAIRE-DE VAERE, Claudine, ere-wetenschappelijk attaché Kon. Bibliotheek Albert I, P. Damiaanlaan 85, 1150 Brussel.	(1981)	1985
SMOLAR-MEYNART, Arlette, conserv. adj. aux Archives et Musées de la Ville de Bruxelles, av. Em. Bossaert 49, 1080 Bruxelles.	(1983)	1985
COLAERT, Maurice, président hon. de la Société royale 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 hon. de la Bibliothèque publique de Mons, rue Notre-Dame Débonnaire 2, 7000 Mons.	(1978)	1987
EECKHOUT, Paul, ere-cons. aan het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Mottenstraat 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 général de la Fondation égyptologique Reine Élisabeth, av. E. Cambier 27/37, bte 5, 1030 Bruxelles.	(1984)	1988
PHILIPPOT, Paul, professeur hon. à l'Université 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 Facultés Notre-Dame de la Paix à Namur, av. Ch. Verhaegen 39, 1950 Kraainem.	(1986)	1990
BASTIN, Norbert, conservateur des Musées de Groesbeek de Croix et des Arts anciens du Namurois, route de Loyers 90, 5101 Lives-sur-Meuse.	(1988)	1990

LECLERCQ-MARX, Jacqueline, chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles et à l'Institut provincial des Industries alimentaires et du Tourisme, rue du Président 64, 1050 Bruxelles.	(1987)	1991
COCKSHAW, Pierre, bibliothécaire en chef de la Bibliothèque royale Albert I ^{er} , chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles, rue Puccini 99, 1070 Bruxelles.	(1987)	1991
SOENEN, Micheline, assistant aux Archives générales du Royaume, rue G. E. Lebon 109, bte 3, 1160 Bruxelles.	(1988)	1992
DUMORTIER, Claire, assistant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, av. Henri Pauwels 32, 1200 Bruxelles.	(1989)	1992
LOGIE, Christiane, inspecteur-generaal bij de Nationale Bank van België, Ruysbroekstraat 86, 1000 Brussel.	(1989)	1992
VAN LAERE, Raf, diensthoofd, Rozenstraat 22, 3500 Hasselt	(1991)	1993

Membres honoraires — Honoraire leden

HAIRS, Marie-Louise, a. maître de conférences à l'Université de Liège, Le Sart'âge, rue de l'Abbaye 99, 4040 Herstal.	(1955)	1967
GREINDL, Baronne Édith, maître en Histoire de l'Art et Archéologie, rue de la Vallée, 30, 1050 Bruxelles.	(1947)	1950
STIENNON, Jacques, professeur hon. à l'Université de Liège, rue des Acacias 34, 4000 Liège.	(1966)	1972
DUPHÉNIEUX, Gabriel, conservateur hon. au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, rue J. Hoyois 20, 7500 Tournai.	(1967)	1969

Membres correspondants — Correspondenten leden

DHANENS, ELISABETH, inspectrice van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, Boelare 89, 9900 Ecklo.		1958
FETTWEIS, Henri, chef de section aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue Ch. Le Grelle 19, 1040 Bruxelles.		1969
DE PAUW-DEVEEN, Lydia, gewoon hoogleraar Vrije Universiteit Brussel, Kluisstraat 50, bus 3, 1050 Brussel.		1972
DE WILDE, Eliane, hoofdconservator bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Franz Merjaystraat 67, 1060 Brussel.		1973
DOGAER, Georges, werkleider bij de Koninklijke Bibliotheek Albert I, Tervurensteenweg 149, 3060 Bertem.		1973
ROBERTS-JONES-POPELIER, Françoise, assistant aux Musées royaux des Beaux-Arts, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles.		1973
MERCIER, Philippe, professeur à l'Université catholique de Louvain, rue du Blanc Ry 157/5, 1342 Limelette.		1978
Baron LE BAILLY DE TILLEGHEM, Serge, dr en Histoire de l'Art et Archéologie, « La Bouquinière », rue de la Goudinière, 7542 Mont-St-Aubert.		1979
VANDEN BEMDEN, Yvette, professeur aux Facultés Notre-Dame de la Paix à Namur, rue du Mont-Blanc 53, 1060 Bruxelles.		1981
MARCHETTI, Patrick, professeur ordinaire aux Facultés Notre-Dame de la Paix à Namur, rue Félix Wodon 29, 5000 Namur.		1981
CLERCX-LÉONARD-ÉTIENNE, Françoise, conservateur adjoint aux Musées de la Ville de Liège (Cabinet des Estampes), quai de la Boverie 3, 4020 Liège.		1982
HUYS, Bernard, hoofd van de Afdeling Muziek van de Koninklijke Bibliotheek Albert I, Kasteelstraat 5, 1703 Schepdaal.		1982

- CAUCHIES, Jean-Marie, professeur aux Facultés St-Louis à Bruxelles et chargé de cours invité à l'Université catholique 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'Université de Liège, rue Grosses Pierres 32, 4870 Trooz. 1985
- VAN DEN BERGEN-PANTENS, Christiane, collaborateur scientifique au Centre de Codicologie de la Bibliothèque royale Albert I^{er}, Champ du Vert Chasseur 84, 1180 Bruxelles. 1985
- HUVENNE, Paul, docent aan het Kunsthistorisch Instituut van Antwerpen, Teirlinckstraat 20, 2600 Berchem. 1986
- MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane, directeur de l'Institut royal du Patrimoine artistique, av. des Tourterelles 32, 1150 Bruxelles. 1987
- DE DIJN, Clemens, diensthoofd Kunstpatrimonium Provincie Limburg, P. Bellefroidlaan 14, bus 27, 3500 Hasselt. 1987
- HADERMANN-MISGUICH, Lydie, chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles, drève des Châtaigniers 2, Domaine de la Motte, 1470 Bousval. 1987
- DE BAE, Marguerite, assistant à la Bibliothèque royale Albert I^{er}, rue des Balkans 8, bte 9, 1180 Bruxelles. 1987
- FRÉDÉRICQ-LILAR, Marie, assistant à l'Université libre de Bruxelles, Beucarnestraat 9, 9700 Oudenaarde. 1988
- GÉNICOT, Luc-F., professeur à l'Université catholique de Louvain, pl. Blaise Pascal 1, 1348 Louvain-la-Neuve. 1988
- RAEPSAET, Georges, chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles, rue Champ l'Abbé 42, 1332 Genval. 1989
- VAN NEBOM-DEBUE, Claire, licenciée en philosophie et lettres, av. Brugmann 28, 1060 Bruxelles. 1989
- BRUWIER, Marie-Cécile, chef du Service pédagogique au Musée royal de Mariemont, rue Lekernay 8, 7850 Marcq. 1989
- VAN GANSBEKE-GROTHAUSEN, Marie, ere-lerares, Biarritzquare 6, bus 5, 1050 Brussel. 1989
- BLANKOFF, Jean, professeur à l'Université libre de Bruxelles, av. Calypso 13, 1170 Bruxelles. 1990
- COPPENS-COPPENS, Marguerite, chef de section aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue des Francs 3, 1040 Bruxelles. 1990
- LEMEUNIER, Albert, dr en Histoire de l'Art, collaborateur à l'Université de Liège, rue Laruelle 1, 4000 Liège. 1990
- MATTHYS, André, inspecteur gén. au Ministère de l'Aménagement du Territoire et du Logement de la Région wallonne, av. de la Réforme 68, bte 21, 1080 Bruxelles. 1990
- DE REN, Leo, conservator Provinciaal Museum Sterckshof-Zilvercentrum te Antwerpen, Tiensestraat 243, b.2, 3000 Leuven. 1990
- VANDENBROECK, Paul, dr. Kunstgeschiedenis, Mechelsestraat 137, 3000 Leuven. 1990
- CORBIAU, Marie-Hélène, dr en Archéologie et Histoire de l'Art, av. du Préau 13, 1040 Bruxelles. 1992
- DEROLEZ, Albert, docent aan de Vrije Universiteit Brussel en aan de Université libre de Bruxelles, Zangvogellaan, 9041 Oostakker. 1992
- VAN LENNEP, Jacques, conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Tienne St-Roch 15, 1380 Lasne. 1992

- MOERMAN, André, attaché bij de Kon. Musea voor Schone Kunsten van België, Antoine Dansaertstraat 85, bus 7, 1000 Brussel. 1993
- CARDON, Hubert, docent aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Baron E. Descamps-
laan 113, 3018 Wijgmaal. 1993
- PÉRIER D'ETEREN, Catheline, professeur à l'Université libre de Bruxelles, av. de
l'Écuyer 4, 1640 Rhode-St-Genèse. 1993
- WÆLKENS, Marc, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Blijde
Inkomstenstraat 21, 3000 Leuven. 1993

Correspondants honoraires — Honoraire correspondenten

- MAUQUOY-HENDRIX, Marie, conservateur hon. du Cabinet des Estampes de la
Bibliothèque royale Albert I^{er}, Institut Saint-Thomas, 5170 Lustin. 1958
- WANGERMÉE, Robert, professeur hon. à l'Université libre de Bruxelles, directeur
hon. de la R.T.B.F., av. Ar. Huysmans 205, 1050 Bruxelles. 1967

Associés étrangers — Buitenlandse geassocieerden

- LARSEN, Erik, professeur éméer. à l'Université de Kansas, Kanetajerplatz 5/5/11, A -
5020 Salzburg. 1985
- GRIERSON, Philip, professeur hon. à l'Université de Cambridge, Gonville & Caius
College, GB-Cambridge CB21TA. 1989
- DORIVAL, Bernard, conservateur hon. au Musée national d'Art Moderne, professeur
hon. à l'Université de Paris-Sorbonne, rue Notre-Dame des Champs 78,
F-75006 Paris. 1992
- LEVIE, Simon, ere-hoofddirecteur van het Rijksmuseum, Chopinstraat 29, NL-1077
GM Amsterdam. 1992
- VON EUW, Anton, prof. à l'Université, conservateur au Schnütgen-Museum, Cäci-
lienstrasse 29, D-5000 Köln 1. 1992
- GABORIT-CHOPIN, Danielle, conservateur général au Département des Objets d'art,
Musée du Louvre, Quai du Louvre 34-36, F-75058 Paris Cedex 01. 1992
- PADRON, Mathias, conservateur en chef, Museo del Prado, Paeso del Prado, E-2814
Madrid. 1992
- HUYGHE, René, de l'Académie Française, conservateur en chef hon. au Musée du
Louvre, professeur au Collège de France, rue Corneille 3, F-75006 Paris. 1992
- VACKOVA, Jarmilla, Institut d'Histoire de l'art de l'Académie des Sciences, za Polo-
relcem 11, CS-16900 Prague 6. 1992
- CHÂTELET, Albert, professeur à l'Université des Sciences humaines, Institut d'His-
toire de l'Art, Palais universitaire, F-67084 Strasbourg. 1993
- VERDIER, Philippe, professeur hon. à l'Université de Montréal, Haversham Road,
U.S.A. R.I.02891-4233 Westerly. 1993

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 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 1995, le prix s'élèvera à 40.000 F.B. Les manuscrits doivent être déposés avant le 30 mars 1995.

Secrétariat du Prix : M^{lle} Claire De Ruyt, avenue Ch. Verhaegen 39, B-1950 Kraai-nem. 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 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 1995 bedraagt de prijs 40.000 B.F. De handschriften dienen vóór 30 maart 1995 ingezonden.

Secretariaat van de Prijs: Mej. Claire De Ruyt, K. Verhaegenlaan 39, B-1950 Kraainem. Tel. (02) 720.78.86.

Addenda et corrigenda au vol. LXI (1992)

J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Le cycle de sainte Marguerite d'Antioche à la cathédrale de Tournai et sa place dans la tradition romane et byzantine* (p. 87-125).

P. 92, ajouter à la suite du 1^{er} § :

Sainte Marina faisait l'objet d'un culte au monastère du Mont Sinäi, où une des chapelles latérales lui était consacrée et où plusieurs icônes la représentant furent exécutées. Deux icônes la montrent debout, dans l'attitude du premier type, en compagnie de sainte Catherine, autre sainte vénérée au monastère, également debout et dans ses vêtements impériaux traditionnels. Il s'agit d'une icône byzantine du XI^e siècle et d'une autre du XIII^e, laquelle est probablement due à un peintre occidental du Sinäi car Catherine tient un globe dans sa main gauche. Cela expliquerait le fait que les deux saintes sont parfois rapprochées aussi en Occident (^{17bis}).

Notes :

(17^{bis}) Cf. G. et M. SOTIRIOU, *Εἰκόνας τῆς Μονῆς Σινᾶ* — *Icones du Mont Sinäi*, 2 vol., Athènes 1956 et 1958, fig. 50. K. WEITZMANN, *Les Icones de la période des croisés*, dans K. W. et alii, *Les icones*, Paris 1982, p. 201-206, voir p. 205 et fig. p. 235.

(33) Ajouter : *Passio Kiliani. Passio Margaretæ*. Vollständige Faksimile-Ausgabe..., Hrsg. von C. J. HAHN (Codices selecti 83, Graz 1988.)

(48) Ajouter : Pour certaines représentations du XIV^e siècle en Italie, cf. L. DREWIER, *Margaret of Antioch the Demon-Slayer, East and West: The Iconography of the Predella of the Boston Mystic Marriage of St. Catherine*, dans *Gesta*, XXXII, 1 (1993), p. 11-20.

E. DE KEYSER, *Sculpture de notre temps en Belgique* (p. 201-227).

Les figures 14 et 15 et les figures 18 et 19 doivent être interverties.

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 LXII (1993). Continue.
